

Abya Yala Wawgeykuna

Artes, saberes y vivencias
de indígenas americanos



Beatríz Carrera Maldonado y Zara Ruiz Romero

EDITORAS



Acer-VOS

Abya Yala Wawgeykuna

Artes, saberes y vivencias
de indígenas americanos

Beatriz Carrera Maldonado
Zara Ruiz Romero
EDITORAS



Abya Yala Wawgeykuna

Artes, saberes y vivencias
de indígenas americanos

© 2016

Acer-VOS. Patrimonio Cultural Iberoamericano

1^{er} volumen

Editoras

Beatriz Carrera Maldonado
Zara Ruiz Romero

Director

Fernando Quiles García

Coordinador

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Corrección de estilo

Secretaría de Cultura-DGCP

Diseño gráfico

Marcelo Martín

Maquetación

José David Ruiz Barba

Diseño de portada

Israel David Piña García

Foto de portada

Beatriz Carrera Maldonado.
Imagen de sombrero de Marakame (Chamán). Tejido de palma
y decoración tradicional huichol.
ca. 1930.
Colección Museo Zacatecano, I.Z.C.

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes
Los autores

ISBN

978-84-617-6217-0

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes. 2016, España.

978-607-9092-56-6

Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde". 2017, México.

Abya Yala Wawgeykuna
Artes, saberes y vivencias de indígenas americanos

Poema 10
Abya Yala Wawgeykuna / Hermanos Americanos.

Prólogo 12
Beatriz Carrera Maldonado y Zara Ruiz Romero, editoras.

Literatura

Del *iixpantilia* preludio del testimonio 18
Rafael Lara-Martínez,
Tecnológico de Nuevo México.

La simbolización del sacrificio en los antiguos cantares del Dzitbalché 30
Carlos Urani Montiel Contreras,
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Arte y artesanía

Actualidad de las artesanías indígenas en Iberoamérica 46
Fernando Quiles García,
Universidad Pablo de Olavide.
Karen N. Juárez Peña,
Centro de Cultura Casa Lamm.

**Un acercamiento a las piezas y colecciones
de arte indígena americano en museos españoles** 68
Zara Ruiz Romero,
Universidad Pablo de Olavide.

Ecos chamánicos en la escultura contemporánea 86
Pablo Navarro Morcillo,
Universidad Pablo de Olavide.

**El sueño del artesano: Breves notas sobre la obra
temprana de Jaime Suárez (1969-1975)** 102
Daniel Expósito Sánchez,
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Cosmovisión

- Cosmovisión e identidades indígenas en el suroeste de la Amazonía en la primera mitad del siglo XVIII** 120
Louise Cardoso de Mello,
Universidad Pablo de Olavide.
- Los que van al cerro: imágenes de la cosmovisión mixe en Oaxaca, México** 134
María del Carmen Castillo Cisneros,
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Oaxaca.

Festividades tradicionales

- Todos Santos o Fieles Difuntos: la celebración del Día de Muertos, expresión de la diversidad cultural en México** 152
Felicitas Estela Vega Deloya,
Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura
y Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).
- Un análisis de *La Judea* de Jiménez del Téul en Zacatecas, México. Ceremonia de Semana Santa** 172
María Cristina Morales Viramontes,
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Zacatecas.
- Las danzas y fiestas prehispánicas** 184
Tlahuizcalpantecutli González Estrada,
Gestor Cultural.

Usanzas y territorios

- Distribución y ocupación del espacio. Las estructuras de los asentamientos en el área cultural tairona y su relación con el medio natural** 198
Nayibe Gutiérrez Montoya,
Universidad Pablo de Olavide.
- Los que vienen y van: migración e hibridación del Patrimonio Cultural Inmaterial** 220
Beatriz Carrera Maldonado,
Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde".

La tradición oral en la construcción del pasado prehispánico en la zona arqueológica de La Quemada, Zacatecas, México 240
Carlos Alberto Torreblanca Padilla,
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Zacatecas.

El territorio simbólico de la migración: las tradiciones purépechas en Woodburn, Oregón 254
Miriam Reyes Tovar,
Universidad de Guanajuato, Campus Celaya-Salvatierra.

Epicentro indígena del gran tunal, fusión y huellas de cultura popular en Pinos, Zacatecas 268
Gabriel Edmundo Torres Muñoz,
Gestor Cultural.

Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial

El árbol totonaca de la buena fruta 284
Salomón Bazbaz Lapidus,
Fundador del Centro de las Artes Indígenas
y Director General del Festival Cumbre Tajín.

Archivo de la Palabra: una propuesta de salvaguardia para el Patrimonio Cultural Inmaterial 300
Hilario Topete Lara,
Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).
Montserrat Patricia Rebollo Cruz,
Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

Sobre metodologías participativas en registro fotográfico del Patrimonio Cultural Inmaterial, aproximaciones iniciales 316
Gabriela Inés Valenzuela Bejarano,
Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial
de América Latina-Crespial.

Awya Yala Wawgeykuna

Awya yalla apachi q'osni patapi
Tawa K'uchu tawantinsuyumanta
Yawar qhocha kutipun
llajsakun sirch'i nina urqota.

Awya yalla llanp'a ch'ujrikuxqa
Kallpa makanakuyta mana atisqarkuchu
Jatun ruphyay ukhu urqopi
Sach'a ukjupi panpakuna
Sallqa ch'inllan...

Unay ayllu yachaykunapi
Atimullpusqa chay jina llajtakunamanta
Chinkasqa nay uray janaj pachapi
Winaypaj arpa atisqa simir nisqa.

Mast'aspa makikunanchejta
Tawa nujunakuymanta
Kay pp'unchayman chhayamunchej
Awya Yalla wawqeykuna.

Kay yuyayniyki llanthupi
Ancha sinch'i Pirqapi juqarina
Llakijmanta mujujjima
Tukuy kayta yuaytawan
Qhatusuchej chakisarukunanta
Ripusqankunawan.

Hermanos Americanos

Abya Yala sobre las aras humeantes
Los cuatro puntos cardinales
Se tornan infiernos de sangre
Lava incandescente funde su potencia.

Abya Yala pura descoyuntada
Batalla de esfuerzos imposibles
De trópicos majestuosos y ardientes
De selvas profundas, llanuras...
Mesetas salientes...

Razas ancestrales, culturas diferentes,
Pueblos fantasmas
Perdidos en el infinito
Siempre víctimas de vanas promesas.

Tendiendo nuestras manos
Desde las cuatro ternuras
Llegamos a este día.
Hermanos americanos.

A la sombra de esta memoria
elevemos una firme voz
Como simiente de ansiedad
Recordando todo esto
Seguiremos las huellas.

Poema ganador del Certamen Nacional de Cuento y Poesía "Grupo Ichthios" Argentina, 1990. Poesía mítica del pueblo Quechua de Argentina, escrito por Tupturka y publicado en "Noticias de Abya Yala" N° 4 de SAIIC, USA, 1992. Extraído de: Mendoza Aubert, Javier. Blog: Versalia, Sección: Terrazas compartidas II "Poesía indígena", <<http://javiermendozaaubert.blogspot.mx/2007/10/terrazas-compartidas-poesa-indigena.html>> [Consultado el 2 de noviembre de 2016].

Prólogo
Abya Yala
Wawgeykuna

Abya Yala, que significa *Tierra Madura*, *Tierra Viva* o *Tierra en Florecimiento*, fue el término utilizado por los Kuna, pueblo originario que habita en Colombia y Panamá, para designar al territorio comprendido por el Continente Americano. De acuerdo con el momento histórico vivido, se referían a este territorio de diferente forma: *Kualagum Yala*, *Tagargun Yala*, *Tinya Yala*, y *Abya Yala*, siendo este último el que coincidió con la llegada de los españoles. El término *Abya Yala* es en sí mismo un símbolo de identidad y respeto hacia las raíces de los pueblos originarios; y en ese sentido, el poema *Abya Yala Wawgeykuna (Hermanos Americanos)*, originario del pueblo Quechua de Argentina, hace un llamado a la unidad de los pueblos a mantener presente su origen y a continuar su camino siguiendo las huellas de sus ancestros.

Tal como su título indica, *Abya Yala Wawgeykuna. Artes, saberes y vivencias de indígenas americanos*, el libro que sostienen en sus manos es un tributo a la filosofía de ese poema, pues intenta plasmar el pasado y el presente de distintos pueblos originarios: sus modos de vida, sus manifestaciones artístico-culturales, sus creencias... y al fin y al cabo, su identidad.

Todo comenzó en Sevilla, en noviembre de 2014, con la celebración en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC) de un seminario¹ homónimo al poema, en el que se reunieron distintos especialistas y se intercambiaron impresiones en torno a la idiosincrasia de los pueblos originarios de América. Un encuentro en el que se forjaron importantes lazos de amistad y colaboración académica, cuyos frutos se ven reflejados en la publicación del presente volumen, el primero de la colección *AcerVos*. En la que hablaremos de “acervos” en tanto que pensamos en la diversidad, en la riqueza cultural y natural de un continente sobre el que deseamos investigar, contribuyendo a su conocimiento. Y con la que compartiremos el bagaje que nos une y a la vez nos diferencia, siempre en el marco de la comunidad iberoamericana, sin límites temporales ni culturales. Puesto que cada país latino tiene su historia y herencia,

1. *Abya Yala Wawgeykuna: Artes, saberes y vivencias de indígenas americanos*. Celebrado en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC) el 17 y 18 de noviembre de 2014. Organizado por el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Para más información, véase: <https://www.upo.es/historia_arte/noticias/noticia_0124.html>.

un legado que se traslada a las nuevas generaciones y se comparte con el resto de los países hermanos.

Con mucha ilusión, hemos compilado no solo los materiales presentados en el mencionado seminario, sino también, otros trabajos incorporados a posteriori, hasta el punto en que contamos con la participación de investigadores procedentes –o profesionalmente afincados– de Brasil, Colombia, España, Estados Unidos, México, Perú y Puerto Rico. Conformándose un conjunto de aportaciones que hemos estructurado en seis rubros: 1) Literatura, 2) Arte y Artesanía, 3) Cosmovisión, 4) Festividades tradicionales, 5) Usanzas y Territorios, y 6) Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Nuestro recorrido por *Abya Yala Wawgeykuna* comienza a través de la literatura, con el artículo de Rafael Lara-Martínez², "Del *iixpantilia* preludio del testimonio", donde nos brinda su parecer sobre la epistemología de la lengua náhuat-pipil y aborda cómo las partes del cuerpo poseen un rol vital para el lenguaje, pues se les conceptualiza en lo abstracto y epistémico. Una primera sección que se complementa con la aportación de Carlos Urani Montiel Contreras³: "La simbolización del sacrificio en los antiguos cantares del Dzitbalché", donde examina *La danza del arquero flechador*, una canción con la que se adiestra a un guerrero maya para el sacrificio y ofrenda de una vida humana.

“Arte y Artesanía” es el título con que abordamos la segunda sección, compuesta por un total de cuatro colaboraciones. La primera de ellas, “Actualidad de las artesanías indígenas en Iberoamérica”, realizada por Fernando Quiles García⁴ y Karen N. Juárez Peña⁵, es un ensayo sobre la artesanía, lo que las manos artesanas expresan, y su reverberación en la comunidad. Del mismo modo que la siguiente propuesta, realizada por Zara Ruiz Romero⁶, “Un acercamiento a las piezas y colecciones de arte indígena americano en museos españoles”, también hace hincapié en las manifestaciones artísticas

2. Tecnológico de Nuevo México, Estados Unidos.

3. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.

4. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

5. Centro de Cultura Casa Lamm, Ciudad de México, México.

6. Becaria FPU. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

de los pueblos originarios, pero esta vez centrando la atención en su presencia en distintas instituciones españolas, como el Museo de América, el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Huelva o el Museo Etnográfico Andino-Amazónico de Barcelona. Asimismo, Pablo Navarro Morcillo⁷ con su artículo “Ecos chamánicos en la escultura contemporánea”, ha procurado poner de manifiesto la relevancia del tótem en algunas obras, en especial del mexicano Francisco Toledo y el español Antonio Sosa. Mientras que Daniel Expósito Sánchez⁸ se centra en aportar un sucinto esbozo sobre la obra de un conocido artista puertorriqueño en “El sueño del artesano: Breves notas sobre la obra temprana de Jaime Suárez (1969-1975)”.

En la tercera sección abordamos el tema de la Cosmovisión, con la aportación de dos investigadoras. La primera de ellas, Louise Cardoso de Mello⁹, presenta un estudio de la región del complejo hidrográfico del Madeira, titulado “Cosmovisión e identidades indígenas en el suroeste de la Amazonia en la primera mitad del siglo XVIII”. En el cual, señala cómo el análisis de las relaciones entre etnias puede favorecer la revelación de información de las dinámicas socioculturales de los diversos grupos de pueblos indígenas, además de comprender cómo erigían y reformulaban sus identidades étnicas y sociales. Mientras que, por su parte, María del Carmen Castillo Cisneros¹⁰ describe en su escrito “Los que van al cerro: imágenes de la cosmovisión mixe en Oaxaca, México” los resultados de una investigación de nueve años, centrada en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec, sobre los mixes de esa área. Un grupo que, a pesar de estar asentados en la Sierra Norte, al ubicarse en diferentes nichos ecológicos comparten algunos rasgos culturales, al mismo tiempo que también se diferencian en otros como la lengua o la vestimenta.

La cuarta sección concierne a las festividades tradicionales, donde Felicitas Estela Vega Deloya¹¹, a través de su texto “Todos

7. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

8. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Puerto Rico.

9. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

10. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Oaxaca, México.

11. Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura y Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH, México.

Santos o Fieles Difuntos: la celebración del Día de Muertos, expresión de la diversidad cultural en México”, ha procurado hacer visible la pluralidad de expresiones culturales en torno al Día de Muertos, entendido como un legado con ilimitadas reelaboraciones simbólicas. Al mismo tiempo que María Cristina Morales Viramontes¹² aborda con su artículo “Un análisis de *La Judea* de Jiménez del Téul en Zacatecas, México. Ceremonia de Semana Santa” el teatro masivo y cómo la lucha por la conquista del estado de Zacatecas y el Norte de México, a manos de los españoles, tuvo que cambiar de táctica. Y Tlahuizcalpantecutli González Estrada¹³, con su colaboración “Las danzas y fiestas prehispánicas” efectúa un análisis sobre una de las formas más antiguas de la expresión humana, la danza, que para los pueblos originarios fungía como una “medicina sagrada” para el alma, al lograr conectar lo emocional y lo espiritual.

En torno a la quinta sección, “Usanzas y territorios”, encontramos el texto de Nayibe Gutiérrez Montoya¹⁴: “Distribución y ocupación del espacio. Las estructuras de los asentamientos en el área cultural tairona y su relación con el medio natural”; en el que se estudian las estrategias de adaptación al entorno de los pueblos que se asentaron en la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia. Seguido del artículo “Los que vienen y van: migración e hibridación del Patrimonio Cultural Inmaterial”, donde Beatriz Carrera Maldonado¹⁵ indaga cómo la migración a Estados Unidos ha tenido influencia en la cultura popular, en la identidad, así como en la recreación de las fiestas tradicionales en las comunidades de destino; analizando, como ejemplo, el caso específico de la devoción a San José y a Santo Santiago en dos comunidades del estado de Zacatecas, México. También como parte de la sección encontramos el texto de Carlos Alberto Torreblanca Padilla¹⁶, “La tradición oral en la construcción del pasado prehispánico en la zona arqueológica de La Quemada, Zacatecas, México”, donde por medio, tanto de narraciones tradicionales, como de investigaciones profesionales

12. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Zacatecas, México.

13. Gestor cultural independiente, México.

14. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

15. Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”, Zacatecas, México.

16. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Zacatecas, México.

explica el proceso de apropiación de los espacios arqueológicos y los sucesos que en ellos acontecieron. A su vez, Miriam Reyes Tovar¹⁷ escribe “El territorio simbólico de la migración: las tradiciones pu-répechas en Woodburn, Oregón”, donde señala la trascendencia del territorio para los migrantes, no solo como espacio para vivir, sino como marco de simbolización cultural primario. Y como colofón a esta sección, Gabriel Edmundo Torres Muñoz¹⁸ muestra los resultados de su investigación permanente, con documentos históricos y tradiciones orales, en un artículo que ha titulado “Epicentro indígena del gran tunal, fusión y huellas de cultura popular en Pinos, Zacatecas”.

El sexto y último rubro, dedicado a la gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial, cuenta con tres colaboraciones de autores procedentes del Centro de las Artes Indígenas, del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural de América Latina (Crespial) y de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a través del Proyecto Archivo de la Palabra. Así, Salomón Bazbaz Lapidus¹⁹ con su artículo “El árbol totonaca de la buena fruta” trata los orígenes estructurales y el modelo operativo del Centro de las Artes Indígenas, incluido en 2012 en la lista de Mejores Prácticas para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco. Hilario Topete Lara²⁰ y Montserrat Patricia Rebollo Cruz²¹, a través de su colaboración “Archivo de la Palabra: una propuesta de salvaguardia para el Patrimonio Cultural Inmaterial”, nos comparten sus experiencias y planteamientos en torno a la necesidad de los pueblos de reconocerse y preservar su patrimonio vivo. Y finalmente, Gabriela Inés Valenzuela Bejarano²² cierra esta publicación con su artículo “Sobre metodologías partici-

17. Universidad de Guanajuato, Campus Celaya-Salvatierra, México.

18. Gestor cultural independiente, México.

19. Fundador del Centro de las Artes Indígenas y Director General del Festival Cumbre Tajín, México.

20. Responsable del Proyecto Eje Tlaxiaco (PET), Archivo de la Palabra (AP) de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México.

21. Auxiliar de investigación del PET, AP de la ENAH-INAH, México.

22. Coordinadora de Comunicaciones del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (Crespial), Perú.

pativas en registro fotográfico del Patrimonio Cultural Inmaterial, aproximaciones iniciales”, donde habla de las bondades de esta herramienta y de los retos que puede implicar, para lo cual establece los puntos a cursar para que el registro sea efectivo.

Un total de diecinueve artículos, diecinueve ilusiones y diecinueve realizaciones personales, con los que demostramos cómo una charla de pasillo se convirtió en un gran proyecto, que incluía no sólo la publicación de un libro, sino el inicio de una colección que tratará temas sobre el Patrimonio Cultural Iberoamericano: AcerVos.

Gracias... ¡gracias a todos!

Beatriz Carrera Maldonado y Zara Ruiz Romero

Del *iixpantilia* preludio del testimonio

Rafael Lara-Martínez

Tecnológico de Nuevo México / New Mexico Tech.

Desde Comala siempre...

soter@nmt.edu

Óyeme con los ojos... Alzas los ojos y la miras / una memoria de algo fue tuyo... y su epitafio la sangrienta luna...

“Hay un instinto profundo y primario como es el instinto de creer en el testimonio, sin el cual la sociedad humana no existiría”

C.S. Peirce.

Resumen

Como miembro de la familia yuto-nahua/azteca, el náhuat-pipil comparte una serie de rasgos de su estructura sintáctica: lengua omnipredicativa con marcación en el centro rector. Las funciones gramaticales sólo se señalan en la compleja frase verbal, mientras las frases nominales derivan de verdaderas oraciones por un proceso de nominalización. Ligado a su tipología de marcación, los sustantivos y adjetivos sustituyen los índices de objeto y, por incorporación, forman nuevos lexemas. En particular, las partes del cuerpo desempeñan un papel esencial al formar raíces verbales con un sentido singular. El significado corporal se conceptualiza en una noción abstracta y epistémica, ya que cada parte del cuerpo adquiere un potencial energético que induce un cambio de su implicación concreta a un nivel nocional. Este contenido conceptual sugiere separar la incorporación adverbial y del objeto al verbo de la derivación con partes del cuerpo. Uno de esos órganos es el ojo/cara (*iix*) cuyo valor visual lo transforma en un centro epistémico. El conocimiento directo visual (*iix-mati*) sobrepasa el saber experimental (*mati*), así como la transcripción de su reporte testimonial (*iixpantilia*) involucra un concepto óptico y jurídico. *Iixpantilia* implica la deposición de un

testimonio ocular a una autoridad o colega. El concepto de historia al menos se cuadruplica: presencia visual (*-iixpan*), simple manifestación (*iixpantia*), deposición de un testimonio (*iixpantilia*) y, por fin, su estudio racional.

Palabras clave: cuerpo humano, epistemología, lengua náhuat-pipil, sentido de la vista, sintaxis, testimonio.

Abstract

*A member of the Uto-Aztecan Family, Nahuat-Pipil shares its peculiar syntactic structure: a head-marking and omni-predicative language. All grammatical functions are marked only in the complex verbal phrase, while noun phrases derive from complete sentences by a process of nominalization. Linked to its head-marking typology, adjectives and nouns can substitute object indexes and, by incorporation, form new lexical items. In particular, body parts play a relevant role in creating compound verb stems with a specific meaning. The corporal sense is conceptualized into an abstract and epistemic notion, since each body part acquires an energy potential that induces its implication to change from the concrete to the notional level. This conceptual nuance suggests separating object and adverbial incorporation from body parts lexical derivation. One of these organs is the eyeface (*iix*) whose visual value transforms it into an epistemic center. Visual and experiential knowledge (*iix-mati*) supersedes experimental knowledge (*mati*), as well as the transcription of its testimonial account (*iixpantilia*) involves an optical and juridical concept. *Iixpantilia* implies the deposition of an eyewitness report to an authority or colleague. The concept of history is at least a quartet: visual presence (*-iixpan*), simple manifestation (*iixpantia*), deposition of a testimony (*iixpantilia*), and finally its rational study.*

Keywords: *body parts, epistemology, nahuat-pipil language, sight, syntax, testimonial.*

De la sintaxis... La oración simple

Como miembro de la familia lingüística yuto-nahua, el náhuat-pipil comparte múltiples rasgos tipológicos que lo separan del castellano y de toda lengua indoeuropea. La manera en que se señalan las funciones gramaticales más básicas –sujeto/nominativo y objeto/acusativo de un predicado– lo distingue como lengua a marcación en el centro rector. Una oración transitiva tan simple –“como/*I eat*”– establece diferencias tipológicas tajantes, incluso dentro de lenguas occidentales clasificadas como acusativas en contraste a las ergativas (vasco, lenguas de la familia maya). En castellano, la flexión verbal permite quitar el pronombre independiente, mientras el inglés lo obliga: *I eat*, “yo com” (donde la raíz verbal desnuda, *com/eat*, traduce la falta de un sufijo flexional).



Fig. 1. Arte de la lengua vulgar mexicana. Manuscrito náhuat-pipil. Siglo XVII.

A esta obvia disparidad –flexión castellana *vs.* aposición inglesa– se agrega que el náhuat-pipil exige la presencia de dos funciones en el verbo transitivo. Lógicamente, si por transitividad se entiende el *tránsito* de la acción del sujeto hacia el objeto –indefinido en la ora-

ción anterior— el verbo “comer” no podría dispensarse de manifestar el segundo argumento: *ni-ta-kwa*, “yo-algo/acusativo-com” (orden: sujeto-objeto-verbo, SOV). A la presencia obligatoria del sujeto en inglés, el náhuat-pipil añade la del objeto, indefinido (*ta-*) en este caso. Además, esos índices pronominales (*ni-ta-*) no sólo funcionan como prefijos obligatorios, sino son los únicos que determinan el caso nominativo, el sujeto o el acusativo, el objeto, de una frase nominal o de un pronombre independiente aledaños al núcleo verbal.

Por esta exigencia de marcas internas en la palabra-oración, los diccionarios coloniales siempre ejemplifican los verbos de manera conjugada o especifican sus índices obligatorios, en vez de simplemente traducir la raíz abstraída de su estructura sintáctica. Justamente, fray Alonso de Molina distingue el intransitivo *choca. ni. llorar, balar la oveja, bramar el león o el toro, cantar el búho o las otras aves, pret. onichocac* (lloré), del transitivo *choctia. nite. hacer llorar a otro. Pretérito. onitechocti* (hice llorar a alguien)¹. Los índices *-ni-* y *ni-te-*— que prosiguen las entradas léxicas del diccionario explican el número de argumentos de cada verbo: sujeto/nominativo (*ni-*) para el primero intransitivo; sujeto/nominativo y objeto/acusativo (*ni-te-*) para el segundo transitivo. Se trata de una acertada intuición de su índole omni-predicativa ya que todo verbo se conjuga, dada una tercera persona singular cuya marca es cero (\emptyset): *\emptyset-choca*, “llora; él/ella-llor”; *\emptyset-te-choc-tia*, “hizo llorar a alguien; él/ella-alguien/objeto-llorar-causativo”. La traducción presupondría explicitar el contexto sintáctico que enmarca una palabra simple, esto es, su carácter predicativo inmanente.

En síntesis, si suele decirse que por la flexión verbal el castellano es “*a pro-drop language* (lengua sin pronombre)” obligatorio de sujeto, habría de concluirse que el inglés se define como *a pro-drop-object-language* en relación con las lenguas nahuas. Si este doble parámetro tipológico *-subject-pro-drop* y *object-pro-drop*— no se explicita es por el énfasis científico en las lenguas occidentales. En la mayoría de los idiomas mesoamericanos, la palabra-oración contiene en sí misma los argumentos que los indoeuropeos dispersan hacia las frases nominales nominativa, acusativa y se apreciará, también hacia la dativa.

La oración ampliada

Correctamente, la oración ampliada \emptyset_1 -*ki*₂-*tsutsun ne \emptyset-te-kwa-ni*₁, *ne \emptyset-teen-kal*₂ se glosaría: “el jaguar toca la puerta” (dos órdenes: SOV —en la palabra-oración— y VSO —oración ampliada—, el segundo sin

1. Molina, Fray Alonso de. *Vocabulario de la lengua castellana y mexicana* (1571), <<https://archive.org/details/vocabularioenlen00moli>>, pág. 21.

marca funcional que lo justifique, salvo la correferencia de los subíndices “La oración simple” y “La oración ampliada”, o su carácter animado). Pero esta traducción autorizada traicionaría la estructura interna del náhuat-pipil al prescindir de los índices internos (\emptyset -*ki*-) de la raíz verbal duplicada, *tsu-tsun*, y suponer que los sustantivos son palabras simples como en castellano, en vez de verdaderos predicados: *ni/ti/∅-choca-ni/choka-ni*, “soy/eres/es llorador(a); yo/tú/él/ella llorar-agentivo”.

Sin analizar este último rasgo, se destaca que sólo al interior del verbo se marca la función gramatical nominativa (\emptyset -, “él/ella/ello”) –la misma que antecede al predicado nominal *chocani/chokani*– y la acusativa (*ki*-, “lo/la”), mientras las frases nominales carecen, sea de caso como en latín, sea de una posición fija como en inglés. Por ello, únicamente una glosa literal se adecuaría con mayor rigor a la estructura interna del náhuat-pipil, a saber: “él/ella₁-lo/la₂-toc, el/la que come gente₁, el/la que es abertura-casa₂”. Quedan sin justificar las dos oraciones nominalizadas \emptyset -*te-kwa-ni*, “él/ella alguien/objeto-comer-agente”, y \emptyset -*teen-kal*, “él/ella-abertura/boca-casa”, al igual que su carácter omnipredicativo inmanente, \emptyset -, demostrado en *chocani/chokani*.

En breve, toda oración ampliada proviene de un enjambre oracional que se reúne por correferencia –subíndices “La oración simple” y “La oración ampliada” anteriores– con las marcas internas a la palabra verbal-oración, la única con funciones gramaticales explícitas. Esta exigencia de marca exclusiva en el centro rector se aplica a los verbos de movimiento y de estación –*yawilyāuh*, “ir” (à); *witzl huitz*, “venir” (à); *nemilcā*, “estar” (|-)- ya que el verbo cumple tal función gramatical de marcar la dirección prospectiva y retrospectiva, así como la estación². \emptyset -*yajki ∅-i-chan ne ∅-xuret*, “fue (a) casa del viejo; él/ella-fue, (es) su-casa, el que es viejo (à)” vs. *ni-kis-ki i-chan*, “salí de su casa; yo-salir-pretérito, (es) su-casa (à)”.

La incorporación

Esa primera exigencia –marcación interna obligatoria del argumento en el centro rector– la complementa el reemplazo del índice de objeto por un sustantivo incorporado al verbo³. Este procedimiento equivale al del inglés –*change (the) oil, oil change; babysit*– que antepone el sustantivo-objeto a la raíz verbal por economía. Pero en náhuat-pipil, el acusativo se vuelve un prefijo de objeto, al despojarse

2. Launay, Michel. *Introduction à la langue et à la littérature azteque*. Paris, L'Harmattan, 1979, pág. 55.

3. Andrews, Richard J. *Introduction to Classical Nahuatl*. Norman, OK U. of Oklahoma P., 2003, pág. 270; Launay, Michel. *Introduction...*, op. cit., pág. 165.

del sufijo absolutivo (-*t*, entre otros), acaso de su función predicativa inherente. Sea *ø-aa-t*, “es agua”, *aa-*: *aa-tsakwa*, “agua-cerrar/cubrir”. De esta manera, el nombre de un ave meteorológica emblemática –el azacúan, que anuncia el fin de las lluvias– deriva de una oración completa nominalizada. Se trata de *ø-aa-tsakwa-ni*, él/ella-agua-cubrir/cerrar-agentivo, “es el/la agente que cierra/cubre el agua”, estructura similar a la de *ø-te-kwa-ni*. La técnica formativa la reitera el inglés, pero en náhuat-pipil es aún más productiva: *I sit the baby/babies à I babysit à I'm a babysitter*.

Si *ni-k-tsakwa* significa “lo cierro”, el acusativo “(es) agua”, *ø-aa-t*, funciona como índice de objeto incorporado ante la raíz verbal. Reemplaza *k(i)-*, objeto definido, o *ta-*, objeto indefinido, esto es, *ø-aa-tsakwa*, “él/ella-agua-cerrar”. En la lengua del altiplano mexicano, *atzaquani* significa “el que detiene el agua, impide que se escape” de *atzaqua*, “detiene el agua, impide que corra”, los cuales provienen de *ni-c-tzaqua*, “lo/a encierro/aprisiono”; *ni-tla-tzaqua*, “algo-cubro/cierro”, tal cual en náhuat-pipil.

Otros ejemplos del mismo verbo demuestran esa amplia técnica de incorporación que suscita un cambio hacia la derivación léxica: *ni-te-ihio-tzaqua*, “le atrapo el huelgo a otro; yo-alguien/objeto-vaho/soplo-cerrar”, cuyo reflexivo es *ni-n-ihio-tzaqua*, enmudezco, me atoro; “yo-reflexivo-vaho/soplo-cerrar”. En estas dos referencias, se anota la secuencia nominativo-acusativo/reflexivo-parte del cuerpo-raíz verbal. La presencia de un índice acusativo/reflexivo demuestra la necesidad de distinguir la incorporación del objeto de la formación de nuevas unidades léxicas. En el complejo sustantivo-verbo, se produce un salto de la incorporación hacia la derivación.

En efecto, por la combinación de raíces yuxtapuestas, se crean nuevos verbos por un proceso inédito en castellano: *ni-k-(y) eek-chiwa*, “bien-hacer; arreglar, decorar; lo/a arreglo/decoro”; *sek-kal-aki*, “frío-casa-entrar; se en/res-fría”, así como los ejemplos previos de *tzaqualtsakwa*. Lo interesante de este *arte de la lengua* es que permite la incorporación de partes del cuerpo humano, al igual que de sustantivos o adjetivos a la raíz verbal. De esta manera, se derivan verbos con un sentido inédito al original. Del citado *kwa*, “comer”, procede *ni-ki-tan-kwa*, “yo-lo-diente-comer; lo/a muerdo” y *seen-ta-kwa*, “comer juntos; juntos-algo-comer” (modificación adverbial); de *tsakwa*, *kal-tsakwa*, “casa-cerrar, cercar” (náhuatl-mexicano: *ni-no-cal-tzaqua*, “me retiro/encierro/refugio”; *ni-k/mu-iix-kwepa*, “ojo-volver; lo/a/me-volteo”; *maa-paaka*, “mano-lavar; lavar a mano” (modificación adverbial), etcétera. Otro verbo transitivo y reflexivo –*ni-mu-ketsa*, “me paro, me alzo”; *ni-k-ketsa*, “lo erijo, lo levanto/paro, lo establezco– verifica la amplia técnica derivativa, sea por reduplicación compositiva u otra: *ni-ki-kej-ketsa*, “lo pongo distraídamente, lo

imagino, lo creo, lo pienso”; *ni-k(i)-ix-ketsa*, “lo concibo, lo pienso, lo imagino; concibo razones”; *ni-(k)-ta-ketsa*, “hablo, lo llamo, lo refiero”; *ni-taj-ta-ketsa*, “platico, cuenteo, enamoro, fabulo”, *ni-tsin-ketsa*, “lo levanto; copulo”; etcétera. Los cambios inusitados del sentido –del alzar(se) al pensar, hablar, imaginar, fabular, esto es, erigir por el ojo y la palabra– comprueban el cambio hacia la derivación según el modelo que –de Grecia a Mesoamérica– hace de la posición erguida el modelo “del ser” y del “encuentro” dialógico⁴.

Acaso el ejemplo más poético –la *trova* de *trovare/trouver*– lo transcribe Horacio Carochi al advertir el sesgo adverbial que cobra el sustantivo incorporado precedido de un índice acusativo: *ni-xochi-temoa*, “busco flores; yo-lo-flor-buscar” y *ni-c-xochi-temoa cuicatl*, “busco cantos como flores; yo-lo-flor-buscar canto”⁵. *Trobar flors/anthos/xuchit/xochitl. Lo único que antológicamente se busca...* La incorporación sustancial (*aa-tsakwa*) se vuelve modificadora (*seen-ta-kwa*) o adverbial (Launay, 167) y, más aún, derivativa⁶. Interesa investigar cómo este último proceso de formación léxica lo ilustran las partes del cuerpo y, en particular, el ojo.

A la epistemología

Las partes del cuerpo

La técnica derivativa –parte del cuerpo-raíz verbal (PC-RV)– no se restringe a expresar un sentido material, tal cual en los ejemplos previos. Por un ascenso epistémico, lo material y lo corporal se vuelca hacia lo nocional y lo abstracto. Así, de *ni-k-naamik(i)*, “yo-lo/a-encontrar; lo/a encuentro” deriva *ni-k-el-naamiki* “yo-lo/a-hígado-encontrar; lo/a-recuerdo; lo/a-encuentro-entrañable”, de igual manera que de *ni-k-kaawa*, “yo-lo/a-dejar/cesar”, proviene *ni-k-el-kaawa*, “yo-lo/a-hígado-dejar/cesar; lo/a olvido; lo/a deajo/pierdo entrañable(mente)”. Asimismo, la raíz de “encontrar” se sublima en la adoración: *ta-teen-naamiki*, “besa algo, venera algo; algo-abertura/boca-encontrar”.

El náhuatl-mexicano agregaría las oraciones siguientes: *n-ihio-caua*, “desfallezco; yo-vaho/soplo-dejar/cesar” y *ni-no-cal-caua*, “me mudo/cambio de casa; yo-reflexivo-casa-cesar/dejar”. Sucede que la parte del cuerpo –*el* e *ihio/ijiyu*– asume un potencial energético que la otorga una función cognitiva particular. La productividad de ese conjunto PC-RV la demuestra que a la misma raíz *caual/kaawa*,

4. Dastur, Françoise. *Dire le temps*. Paris: Les Belles Lettres, 1994, pág. 28; León, Lourdes de. *Body Parts and Location in Tzitzil: Ongoing Grammaticalization*, Max Planck Institute for Psycholinguistics, October 1992, pág. 3.

5. Carochi, Horacio. *Grammar of the Mexican Language*. Stanford, CA: Stanford U.P., 2001. Translated and edited with commentary by James W. Lockhart, pág. 284.

6. Launay, Michel. *Introduction...*, op. cit., pág. 165.

antecedida de *el* e *ihio/ijiyu*, se le antepone el órgano de la vista: *ni-qu-ix-caua*, “lo descuido/olvido/postergo; yo-lo-ojo-dejar/cesar”.

Unos cuantos derivados de *miquil/miki*, “morir” verifican la técnica gramatical aludida, PC-RV: *ø-ellix-mi-micqui*, “(es) tartamudo/ciego, él/ella-hígado/ojo-reduplicación-morir”; *ni-te-ihio-mic-tia*, “le quito la respiración; yo-alguien/objeto-vaho/soplo-morir-causativo”; *ø-ihio-miqui*, “se sofoca/estrangula” y *n-ijyuu-miki*, “suspiro; yo-vaho/soplo-morir”⁷. Todos esos compuestos PC-RV verifican su carácter derivativo lexical –distinto de la incorporación y de la modificación adverbial– al incluir un índice reflexivo o acusativo, en la versión transitiva del verbo. Más aún, su sentido derivativo implica un contenido nocional inédito de lo somático que caracteriza al órgano en cuestión. Según la versión clásica, en “*elli* o hígado se concentran los campos de la vitalidad y de la afección”⁸. Como “cosa que echa de sí virtud”, a su esfera pertenece el recuerdo y el olvido, acaso a una idea primigenia de la historia como archivo de “pasiones intensas”⁹. El *ihiotl* representa una porción considerable del soplo de energía que los dioses le exhalan a todo ser existente¹⁰.

En su función locativa, la gramaticalización de las partes del cuerpo refiere un rasgo cultural compartido por los idiomas mesoamericanos, así como un universal lingüístico (enfrente; *à côté de*, *at the head...*)¹¹. Faltaría indagar su función derivativa al fusionarse con un verbo particular, pese al gran número de estudios sobre las lenguas nahuas, incluso hace un medio siglo¹². Hasta el presente no existe un solo estudio descriptivo que revele cómo las distintas partes del cuerpo se combinan con múltiples raíces verbales al formar verbos epistémicos en náhuatl-pipil¹³. Tal sería una de las exigencias de la lingüística descriptiva que desembocaría en una epistemología indígena, inédita hasta el siglo XXI, que se aunaría al interés por la descolonización en América Latina en general.

El ojo

Una de esas partes corporales prominentes es el ojo, *-iix, ixtli* en náhuatl-mexicano, cuyo plural particular duplica el prefijo posesivo:

7. *Ibidem*, pág. 168, para otros ejemplos.

8. López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología*. México, D.F., UNAM, 1984, pág. 209.

9. *Ibidem*, págs. 189 y 209, respectivamente.

10. *Ibid.*, pág. 212.

11. León, Lourdes de. *Body Part...*, op. cit., pág. 2.

12. Sullivan, Thelma. *Compendio de la gramática náhuatl*, México, D.F. UNAM, 1976, segunda impresión: 1998. Prólogo de Miguel León-Portilla, pág. 5.

13. Campbell, Lyle. *The Pipil Language of El Salvador*, The Hague: Mouton, 1985, págs. 108-110, ofrece una breve lista sin énfasis epistémico con las siguientes partes: *ijti*, “vientre”; *ikxi*, “pie”; *ix*, “ojo”; *kech*, “cuello”; *maa*, “mano”; *teen*, “boca/abertura”; *tsin*, “trasero/base”; *ku*, *tsun*, “cabeza”; *yaka*, “nariz”.

núj-nu-iix, “(son) mis ojos; mi/plural-mi-ojo” (nótese la exclusión de la vocal larga en muchos diccionarios). *Ixtli* también significa “cara, y haz de alguna cosa”, al igual que “ojo” en los compuestos y “por metáfora la vista interior”¹⁴. Al combinarse con “el ánimo, el corazón, hace *ixyótl*, vel, *ixótl*, la cordura, la prudencia” (idem)¹⁵. La “metáfora” expresa el salto epistémico de lo concreto y corporal hacia lo abstracto y nocional.

En efecto, “el grupo *ix* se concentra notoriamente en el campo de conocimiento”, la esfera de “la percepción, la comprensión y el sentimiento”, como lo anticipa Carochi¹⁶. Si se piensa en términos castellanos como visión, visionario, visual, etcétera, la importancia del sentido de la vista resulta clave en varias áreas cognitivas (*ni-c-ix-ici-ca-itta*, “comprender; ojo-alcanzar/llegar-conectivo-ver; lo entiendo/comprendo perfectamente”, náhuatl-mexicano), así como en las esferas políticas de vigilancia (*ni-k iix-pi(y)a*, “lo/a vigilo; yo-lo/a-ojo-tener/guardar”).

No en vano, en uno de los escasos textos náhuatl-pipiles publicados del siglo XVII, la herencia de la tierra la legitima la observación directa del terreno¹⁷. El verbo prominente *-ix-mati*, “ojo-saber; conocer” – convierte el saber cognitivo y experimental *-mati*, “saber” – en vivencia histórica del sujeto: *eyewitness account* (véase el náhuatl-mexicano *n-ix-tla-mati*, “soy experimentado, uso de razón y prudencia; yo-ojo-algo/objeto-saber”). Bajo esta perspectiva ocular, la tenencia de la tierra no la determina una de las ramas más objetivas de la jurisprudencia: la agrimensura. En cambio, la posición del testimoniante establece la medida del lote. El saber visual lo subraya el uso de verbos direccionales *-hither and thither-* que presuponen la posición del hablante, ante todo (*w)al*, “venir, hacia aquí”, donde “aquí” define la posición de ego¹⁸.

El reporte ocular

El nombre relacional

Tal reporte testimonial posee un nombre específico *-iixpantilia-* el cual lo relaciona con la crónica vivencial por la exigencia ocular en un lugar fijo o *Dasein*. Su compleja estructura *-iix-pan-ti-lia-* ejemplifica el enjambre morfológico náhuatl-pipil al acumular cuatro morfemas distintos. A la raíz del órgano, *-iix*, se le añade un locativo, *-pan*. De

14. Carochi, Horacio, *Grammar...*, op. cit., págs. 88 y 208, respectivamente.

15. *Ibidem*, pág. 208.

16. López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano...*, op. cit., págs. 213 y 215, respectivamente.

17. León Portilla, Miguel. “Un texto en nahua pipil de Guatemala, siglo XVII”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, n.º. 13, 1978, págs. 35-47, <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn13/185.pdf>>.

18. *on-*, “hacia ahí”, resulta más raro; Launay, Michel. *Introduction...*, op. cit., pág. 59.

esa manera, *nu-iix-pan* significa “es(tá) ante mí (mi-ojo-locativo); es(tá) mi-ojo-lugar; ¿*ob-jectum*?”; al formar un nombre relacional. *Ne siwa-pil nemia ijka-tuk k-iix-pan*, “la muchacha estaba parada ante él; artículo mujer-diminutivo estar de pie/parar-perfectivo posesivo-ojo-locativo”. Por eurocentrismo suele llamarse preposición, ya que cumple una función gramatical similar.

Empero, la composición morfológica –posesivo-ojo-locativo– prueba su diferencia sintáctica radical con el castellano, la cual reproduce la traducción literal. En la lengua clásica del altiplano, al menos se presentan otros siete nombres relacionales derivados de la misma raíz: *ix-co*, “en la cara, en la sobre haz, y superficie” (acaso *m-iix-pan-tzin-co*, reverencial, “(es) ante usted”); *ix-copa*, “por la haz o delantera”¹⁹; *n-ix-nauac*, “(es) delante de mí”, *ix-pampa*, “de delante, de la presencia” (con idea de movimiento); *ix-patca*, “de parte, por parte, en lugar de (su concubina)”); *ix-tlah*, “en mi presencia, en mi tiempo, contemporáneo”; e *yx-tlan/ix-tlan*, “(es) delante de aquel; en su presencia”²⁰.

Si las terminaciones locativas son los mismos sufijos que sirven de topónimos o nombres de lugar –Ahuachapán, Cuzcatlán, Izalco– por lógica gramatical tradicional, las localidades serían “preposiciones” o, en cambio, los nombres relacionales, verdaderos topónimos. En verdad, ambas categorías se unifican bajo un mismo complejo gramatical locativo. Asimismo sucede con oraciones completas que expresan una acción habitual la cual se realiza en un lugar específico: *tla-cua-yan*, “donde o cuando como; algo-comer-locativo”²¹; *ne kan-mu-teka*, “la hamaca, artículo donde-reflexivo-acostar”. De nuevo, Carochi anota el sesgo metafórico que adquieren estas oraciones relacionales: *m-îx-co cà in yāōatl in nēcaliztli*, “en tu cara está la guerra; eres muy entendido en cosas de guerra”²². Asimismo asienta la certeza de lo efímero: *çan t-îx-tlan, totēntlan conmo-qu-ix-ti-lia in tloquē nāhuāquē...*, “Dios sólo hace pasar ante nuestros ojos”, “los bienes de esta tierra”²³.

19. Molina, Fray Alonso de. *Vocabulario...*, op. cit., pág. 45.

20. Véanse: Carochi, Horacio. *Grammar...*, op. cit., págs. 88; Olmos, Fray Andrés de. *Arte de la lengua mexicana*, México, UNAM, 2002. Asunción Hernández de León-Portilla y Miguel León-Portilla (Eds.); pág. 153; Andrews, Richard J. *Introduction...*, op. cit., pág. 467; y Karttunen, Francis. *An Analytical Dictionary of Nahuatl*, Austin, U. of Texas P., 1983.

21. Carochi, Horacio. *Grammar...*, op. cit., pág. 196.

22. *Ibidem*, pág. 88.

23. *Ibidem*, pág. 90.

El verbo (bi)transitivo

A ese primer compuesto *-iix-pan-* se le agrega el sufijo causativo/verbalizador *-tia-* para formar el verbo *iixpantia* (véase: *ni-miki*, “yo-morir”; *ni-k-mik-tia*, “yo-lo/a-morir-causativo; lo/a mato”, o *ni-te-cal-tia*, “yo-alguien/objeto-casa-verbalizador; le hago casa a alguien”). *Ni-qu-ix-pan-tia*, “lo descubro (al amigo); yo-lo/a-ojo-locativo-causativo”. Su significado oscila entre manifestar, revelar, anunciar, descubrir, etcétera, esto es, verbos que implican la actividad visual (véase también: *iix-pan-ua*, “poner ante; colocar delante”; *iix-naamiki*, “confrontar, enfrentar; copular; ojo-encontrar”; *ix-yuul-kwi*, ojo corazón/vida-tomar; revivir, resucitar”; *ix-ketsa*, “ojo-levantar, imaginar”, y más de cincuenta léxicos en Molina).

Ese verbo (bi)transitivo se vuelve plenamente bitransitivo gracias a otro sufijo *-lia-* llamado aplicativo por marcar un complemento indirecto, el dativo latino. Por una tercera derivación, se obtiene *iixpantilia*, “manifestarle, revelarle”, si se prefiere “testimoniarle; hacerlo/a testigo de un hecho presencial”. Por verbo bitransitivo se entiende que la acción verbal entraña la presencia de un complemento indirecto a quien el sujeto le manifiesta algo. Si sintácticamente la marca aplicativo en el verbo distingue radicalmente el náhuatl del latín, que inscribe el dativo en el sustantivo, jurídicamente el verbo aplicativo en cuestión significa “deponerle un testimonio ocular a alguien”. *Iix-pan-ti-lia* se descompone así: ojo-locativo-causativo-aplicativo, al cual le falta especificar los argumentos lógicos de sujeto-nominativo, objeto-acusativo y dativo-aplicativo (existiría dos sufijos *-tia-*, “causativo” con verbos y derivación de verbos a partir sustantivos, en dado caso se trataría del segundo sufijo derivativo)²⁴.

No sólo habría una distinción de tipología sintáctica. Como lengua a marcación en el centro rector, el dativo latino lo indica un sufijo verbal aplicativo, en vez de una flexión en el sustantivo de complemento indirecto. Además, por el salto epistémico mencionado, lo concreto y corporal se vuelve abstracto y nocional. *Ni-te-tla-ix-pan-ti-lia*, “yo-alguien/dativo-algo/acusativo-ojo-lugar-causativo-aplicativo. *Quim-ix-pan-tih in qui-huâl-cui-queh côzcatl*, “puso ante sus ojos/les reveló los collares que otros habían traído; los/les-ojo-locativo-causativo-pretérito artículo lo-direccional-tomar-pretérito-plural collar”²⁵. Otro ejemplo focaliza aún más la presencia ocular al duplicar la secuencia *ix-pan*, verbalizada y como nombre relacional reverencial: *n axca... niz omaxitico yn totecyo... yxpantia yxpantzinco yn hu... y*

24. Lockhart en Carochi, *Ibíd*, pág. 226.

25. Sahagún, Fray Bernardino de. *Códice florentino*. Santa Fe, NM, School of American Research, 1982; editado por Anderson, Arthur J. O., Libro 12, Cap. 9, y <http://nahuatl_french.fracademic.com/11568/XPANTIA>.

tlacatlatoani to antonio te me... toxa, “hoy nuestros gobernantes han llegado aquí para proponer ante el gran gobernante don Antonio de Mendoza... (nótese la reiteración de *ix-pan*, en el verbo (*-tia*) y en el nombre relacional con un reverencial (*-tzinco*)²⁶.

El asunto (complemento directo/acusativo) que yo (sujeto) le revelo/manifiesto/testimonio (verbo bitransitivo) a un notable o colega (aplicativo/dativo marcado en el sufijo verbal) resalta la existencia de un hecho histórico que conozco (*ix-mati*) por experiencia directa. Se trate de una observación participante –en el sentido etnográfico– o bien de una vivencia, el reporte comunica aquellas presencias que el ojo visualiza²⁷. En un diálogo original entre la imagen y la palabra, el *iixpantilia* presupone que la experiencia directa antecede al documento escrito o a su imagen artística. Sólo en un tercer momento podría elaborarse su exégesis filosófica y científica, es decir, la teoría testimonial de documentos que transcriben experiencias.

Queda pendiente averiguar la manera en que se realiza ese paso de la vivencia a su expresión, según el modelo mismo del *ex-sistir*, cuya glosa se traduciría “ponerse a sí mismo por fuera de sí”, esto es, testimoniar sea cual fuere la *ex*-presión técnica y artística del motivo. Antes, siglos antes de que se hablara de testimonio, el saber ancestral y colectivo de una lengua acuña un término epistémico que privilegia el conocer (*iix-mati*) al saber (*mati*). Su reporte directo –*iixpantilia*– implica que el relato o la visualización de la vivencia histórica antecede al expediente sociológico o al documento primario.

La interrogativa epistemológica central indagaría en qué momento se inicia la esfera de la historia. La historia comienza en el instante en que *ex-sisto* y un evento se presenta ante mis ojos, *iix-pan* (historia₁); arranca al manifestarla, *ixpantia* (historia₂); empieza al ofrecerle mi declaración a un notable, *iixpantilia* (historia₃), o la historia verdadera sólo principia con el estudio científico (historia) de esos testimonios, anotados por un desconocido con quien no comparto la presencia.

Al lector de decidir si sus vivencias (historia₁) y sus expresiones (historia₂) sólo son reales si las transcribe un letrado (historia₃), o las estudia un científico social (historia₄)...

Nota ortográfica: las oraciones náhuat-pipiles utilizan el alfabeto actual; las náhuatl-mexicano, el tradicional.

26. Véase: <http://mapas.uoregon.edu/analysis_boxes.lasso?&elementid=tezchi01v00&mapaid=tezchi>.

27. Rosa, Agustín de la. *Dissertatio histórico-theologica de appartitione B.M.V. de Guadalupe*, 1887, pág. 9. De la Rosa (9), le atribuye al aplicativo *quimixpantilia* un sentido reverencial.

Coda

La simbolización del sacrificio en los antiguos cantares del Dzitbalché

Carlos Urani Montiel Contreras

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

carlos.montiel@uacj.mx

Resumen

El tema de este trabajo es la simbolización del mensaje contenido en la “Canción de la danza del arquero flechador” de *Los cantares de Dzitbalché*, que instruye y prepara a un guerrero maya para el sacrificio y ofrenda de una vida humana. El enfoque comunicativo centra su atención en los participantes, en la secuencia del ritual y en el efecto impuesto a su auditorio, quien actualiza los procedimientos conductores de la información, convirtiéndose a sí mismo –y a lo largo del tiempo– en el canal transmisor del mensaje. El propósito comunicativo de los actores debe ser considerado vis à vis con su contexto social, la fijación oral y escrita que reitera el ritual, así como los poderes a los cuales va dirigido el sacrificio.

Palabras clave: comunicación, simbolización, Dzitbalché, ritual, canto.

Abstract

The theme of this work is the symbolization of the message contained in “Canción de la danza del arquero flechador”, from Los cantares de Dzitbalché, which directs and prepares a Mayan warrior to sacrifice and oblate a human life. A communicative approach focuses on participants, on the sequence of the ritual, and on the effect imposed to its audience. These spectators bring up today procedures that transfer information, turning into themselves –and over time– in the channel/means to transmit the message. The actors’ communicative purpose should be considered vis-à-vis their social context, the written and oral tradition that repeats the ritual, as well as the powers to which the sacrifice is offered.

Keywords: communication, symbolization, Dzitbalché, ritual, lyric poetry.

El presente ensayo se enfoca en el proceso de simbolización que el mensaje ritual del sacrificio cumple, desde su ejecución llevada a cabo en tiempos prehispánicos hasta su plasmación en caracteres alfabéticos y en la forma de una composición lírica. El objeto de estudio es la “Canción de la danza del arquero flechador”, que instruye y prepara a un joven guerrero y a su víctima para el sacrificio de esta última. Un enfoque comunicativo permite centrar la atención en los participantes, en la secuencia particular del ritual, en su modelo abstracto y, sobre todo, en el efecto impuesto a su auditorio, quienes actualizan los procedimientos transmisores de la información, convirtiéndose a sí mismos –con el paso de los siglos y la adopción de diferentes prácticas– en los canales emisores del mensaje. A lo largo del ensayo pretendo responder las siguientes cuestiones: ¿Cómo afecta el contexto socio-temporal al acto comunicativo del ritual? ¿Qué sucede cuando el *performance* y la transmisión oral de la ceremonia quedan fijos a través de la escritura?

Introducción

La ceremonia del sacrificio oficiada por el “arquero flechador”, en *Los cantares de Dzitbalché* (“Cantar 1” y “Cantar 13”), estaba destinada a reconfortar a la víctima y a afirmar que su muerte no era un castigo, sino un medio que le permitía a la comunidad mantener vínculos con sus dioses. Si aceptamos que este era el mensaje primordial de la danza¹, entonces planteo como hipótesis de investigación que las variaciones incorporadas en la ejecución del sacrificio fueron afectando, por un lado, la conceptualización de lo abstracto; pero además, promovieron la

1. Opinión que estaría en línea con las ideas de Martha Nájera Coronado, a quien sigo en varios puntos de su análisis sobre la misma danza. Nájera Coronado, Martha. *Los cantares de Dzitbalché en la tradición religiosa mesoamericana*, Ciudad de México, UNAM, 2007, pág. 87.

implementación mental de procesos analógicos que persiguieron la transmisión del mensaje ritual, sin que este último llegase a consumarse. Para demostrar lo anterior el trabajo se divide en dos secciones. Primero, detallaré en qué consiste la representación y coreografía del ritual seleccionado, apoyándome en el propio texto y en distintas fuentes históricas que describen tales ceremonias en la región maya. El segundo apartado presentará un modelo abstracto del ritual que subraya su función comunicativa (social y religiosa), así como las modificaciones que ha sufrido el mensaje original, al grado de ser simbolizado a través de diferentes prácticas compensatorias como la copia manuscrita, la recitación, la lectura individual y la creación poética contemporánea.

El manuscrito de *Los cantares de Dzitbalché*, descubierto en el estado de Campeche (municipio de Calkiní) en 1942 por el mayista Alfredo Barrera Vásquez, condensa la cosmovisión maya y atestigua la continuidad de sus prácticas culturales. La colección incompleta que nos ha llegado, editada en 1965 por el mismo investigador², consta de dieciséis piezas lírico-narrativas (incluida la portada) que tratan sobre rituales, ceremonias sociales, oraciones religiosas y cantos a la naturaleza³. Normalmente los versos están dispuestos en dos columnas debajo de un título bien destacado y es frecuente localizar estrofas gracias a marcas visuales como cuadros, líneas punteadas o sangrías. La obra, testimonio invaluable de la afición teatral, musical y coreográfica de los mayas, se distingue también por su formato: pequeñas fojas de papel español cosido con hilo de henequén, a la manera de los códices prehispánicos o “analteíl”, como se lee en la portada (22)⁴.

La caligrafía en tinta de color sepia y la ortografía del texto –todo en mayúsculas a dos caras– han sido asociadas a las prácticas escriturales del siglo XVIII. Sin embargo, Martha Nájera Coronado reconoce en su edición que “el contenido del manuscrito indica que es una copia de un legajo más antiguo, probablemente del siglo XVII”⁵. En la portada del documento se

2. Barrera Vásquez, Alfredo (ed.), *Libro de los cantares de Dzitbalché*. México, INAH, 1965. Las páginas a renglón seguido pertenecen a esta edición, que intenta “conserva[r] el espíritu de la lengua maya” (15). El trabajo editorial y de traducción de Alfredo Barrera Vásquez fue incluido posteriormente en De la Garza, Mercedes (ed.), *Literatura Maya*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, págs. 342-348.

3. Nájera Coronado sugiere otra disposición o acomodo de la colección: cantar lírico, dioses y mitos, rituales de iniciación femenina, de final del periodo y de sacrificio por flechas.

4. Palabra equivalente al papel o *amatl* de los mexicas. Son varios los préstamos del náhuatl que aparecen en el *Libro de los cantares*: “chimal” por escudo (26), “Mictlán” por infierno, “tupil” por funcionario (34) y ceniztle (66).

5. Nájera Coronado, Martha. *Los Cantares...*, op. cit., pág. 10.

pone de manifiesto el choque de temporalidades de tiempos aún más remotos: “El Libro de las Danzas / de los hombres antiguos / que era costumbre hacer / aquí en los pueblos cuando aún no / llegaban los blancos” (22). Más abajo se lee —en *katunes*— el año de “un mil / cuatrocientos cuarenta”, a lo que Barrera Vásquez atribuye un claro error del escriba, ya que la colección no puede ser de ese entonces (23). No obstante, y sin negar el común acuerdo sobre la fecha de esta copia en particular, posterior a 1740, me es difícil ceder el error al hablante y amanuense nativo de la lengua maya yucateco, para quien los momentos de creación, copia y añadidura no tienen por qué respetar convenciones occidentales ni adecuarse a una secuencia cronológica lineal⁶.

Por último, en el corpus literario de la zona, la obra dialoga con los linajes de *El libro de Chilam-Balam de Chuyamel* y del *Códice de Calkiní*, con los portadores de conjuros y canciones comunales de *El ritual de los Bacabes*, así como con las ceremonias dedicadas a deidades, como la Serpiente Emplumada, los moradores del Xibalbá o el Señor Sol, que revelan el mismo vitalismo expresado en las plegarias a los dioses del *Popol Vuh*.

En *Los cantares* son identificables técnicas de composición propias de la oralidad, aunque también persisten otros tipos de registro (pictográfico, jeroglífico, textil) y de lenguaje (visual, musical y corporal o kinésico) con los que se pueden trazar paralelismos en un afán de reconstruir el significado del quehacer artístico maya. Una de las imágenes más impactantes del *Dzitbalché* es la ceremonia del sacrificio que aquí nos ocupa. En ella, la voz lírica demuestra gran conciencia, desde la primera estrofa, del evento representado, dando noticia de la conjunción de participantes, tiempo y espacio. El acto está dividido en dos composiciones. Reproduzco a continuación la primera de ellas, el “Cantar 1” (*X’kolom che*), omitiendo sólo el nombre propio de los oficiales religiosos y civiles, como el *Holpop*, que será mencionado más adelante:

**Representación,
danza y
coreografía**

6. Lo mismo ocurre con un inesperado pasaje poético que aparece enseguida de la mención a la llegada los “blancos”: “Besaré tu boca / entre las plantas de la milpa. / Bella blanca, / tienes tienes que despertar” (22). Aunque quizá sea una interpolación, el mismo adjetivo de color, con diferencia de género, califica a dos opuestos a renglón seguido.

Mocetones recios,
hombres del escudo en orden,
entran hasta el medio
de la plaza para
medir sus fuerzas
en la Danza del Kolomché.

En medio de la plaza
está un hombre
atado al fuste de la columna
pétreo, bien pintado
con el bello
añil. Puesto le han muchas
flores del Balché para que se perfume;
así en las palmas de sus manos, en
sus pies, como en su cuerpo también.

Endulza tu ánimo, bello
hombre; tú vas
a ver el rostro de tu Padre
en lo alto. No habrá de
regresarte aquí sobre
la tierra bajo el plumaje
del pequeño Colibrí o
bajo la piel

. . . del bello Ciervo,
del Jaguar, de la pequeña
Mérula o del pequeño Paují.
Date ánimo y piensa
solamente en tu Padre; no
tomes miedo; no es
malo lo que se te hará.
Bellas mozas
te acompañan en tu
paseo de pueblo en pueblo . . .
. . . No tomes
miedo; pon tu ánimo
en lo que va a sucederte. [...]
Ríe, bien
endúlcese tu ánimo,
porque tú eres
a quien se ha dicho
que lleve la voz
de tus convecinos
ante nuestro Be-
llo Señor,
aquel que está puesto
aquí sobre la tierra
desde hace ya
muchísimo [tiempo]. (26-27)

La composición concientiza a la víctima sobre su transformación en ofrenda y suplica que encarne la voz de la comunidad ante la entidad sagrada. La construcción del escenario que enmarca la ofrenda tiene la intención de sacralizar la ceremonia de forma adecuada para complacer a la divinidad. Nájera Coronado indica que la correcta escenificación será “creíble como manifestación de la eficacia religiosa” y producirá “en el público un verdadero impacto emocional”⁷.

Por otro lado, es evidente el esmero que implica la preparación paulatina de la víctima, a la que se ha regocijado con esas “Bellas mozas” días antes del acontecimiento. La labor presacrificial pretende agotar la energía física del “bello hombre” en aras de su docilidad al momento de su muerte. El joven protagonista del ritual, y a quien va dirigido gran parte del poema, debe ser reconfortado para que pueda lograr la comunicación entre lo sagrado y lo profano. A él se le intenta dar valor, ya que se convertirá en el portador de las súplicas de aquellos que lo ofrendan.

La “Canción de la danza del arquero flechador” es la segunda fase de la ceremonia (“Cantar 13” del manuscrito) que ahora instruye con gran detalle al guerrero y le recuerda paso a paso su proceder:

Espiador, espiador de los árboles,

a uno, a dos

vamos a cazar a orillas de la arboleda
en danza ligera hasta tres veces.

Bien alza la frente,

bien avizora el ojo;

no hagas yerro

para coger el premio.

Bien aguzado has la punta de tu flecha

bien enastada has la cuerda

de tu arco; puesta tienes buena

resina de catsim en las plumas

del extremo de la vara de tu flecha.

Bien untado has

grasa de ciervo macho

en tus bíceps, en tus muslos,

en tus rodillas, en tus gemelos,

en tus costillas, en tu pecho.

Da tres ligeras vueltas

alrededor de la columna pétrea

pintada, aquella donde atado está

aquel viril muchacho, impoluto,

virgen, hombre.

Da la primera; a la segunda

coge tu arco, ponle su dardo

apúntale al pecho; no es necesario

que pongas toda tu fuerza para

asaetearlo, para no

herirlo hasta lo hondo de sus carnes

y así pueda sufrir

poco a poco, que así lo quiso

el Bello Señor Dios.

A la segunda vuelta que des a esa

columna pétrea azul, segunda vuelta

que dieres, fléchalo otra vez.

Eso habrás de hacerlo sin

dejar de danzar, porque

así lo hacen los buenos

escuderos peleadores hombres que

se escogen para dar gusto

a los ojos del Señor Dios.

Así como asoma el sol

por sobre el bosque del oriente,

comienza, del flechador arquero

el canto. Aquellos escuderos

peleadores, lo ponen todo. (77-78)

Aquí el yo lírico se dirige y parece fundirse en tercera persona con el cazador, quien al igual que la víctima debe prepararse para su encuentro. La cacería servirá de correlato en la danza ritual, ya que la relación existencial entre las dos entidades supone una simbiosis en la que el cuidado y sagacidad del flechador son el acceso para la fuerza y vitalidad del que va a fallecer. Los detalles son ricos en simbolismo e imágenes visuales asociadas a la naturaleza que será corporizada durante la danza ritual⁸.

8. “More consistent with a performance-centered approach to culture is the concept of embodiment: the set of meanings, values, tendencies, and orientations toward the body that derive from performance... Subjects both create and are generated through the bodily interpretations that emerge in performance. It is embodiment, therefore, and not the body, that is essential to the activation of agency in performance”. Looper, Matthew. *To Be like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization*, Austin, U of Texas P, 2009, pág. 10.

Las armas se apuntan al corazón, centro vital que resguarda “el *ol*, el alma del ser humano, que encierra las funciones cognitivas, racionales, emotivas, y la conciencia”⁹. El énfasis sobre la muerte lenta exigida por la deidad esclarece que no solo se ofrenda el cuerpo, sino la tortura, el sufrimiento y la sangre de la víctima¹⁰. La escena nos recuerda al folio del códice mestizo de la *Historia Tolteca Chichimeca*¹¹, en el que los toltecas reciben a sus prisioneros de guerra con música, cantos y una lluvia de flechas (Fig. 1).

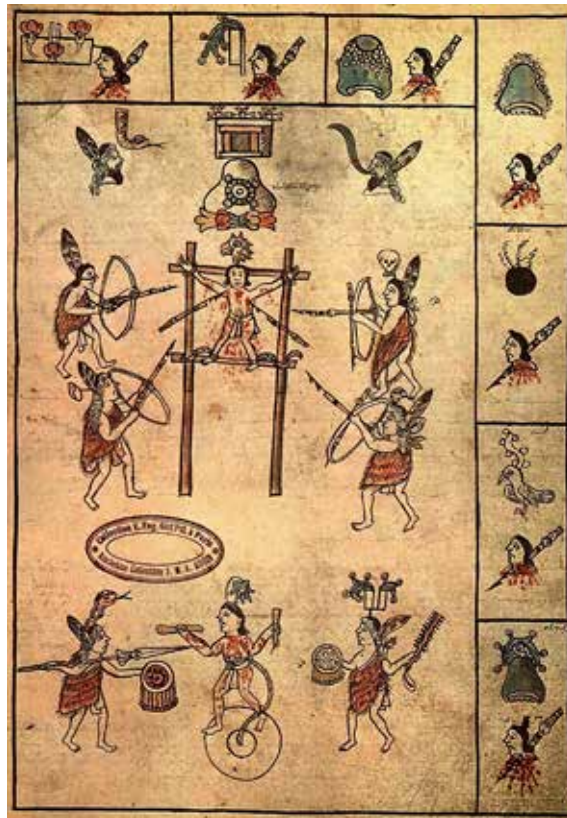


Fig. 1. Historia Tolteca Chichimeca (f. 28r).

9. Nájera Coronado, Martha. *Los Cantares...*, op. cit., pág. 91.

10. El artículo de Saude Beatriz Pavón plantea una clasificación de representaciones de sufrimiento a partir del gesto, dolor y emociones presentes en la iconografía del periodo clásico maya. Pavón, Saude Beatriz. “Una posible clasificación de representaciones de sufrimiento en el periodo Clásico Maya”. *Estrat Crític*, vol. 5, núm. 1, 2011, págs. 279-291.

11. *Historia tolteca-chichimeca*. Mohar, Luz María (edición digital), *Amoxcalli: la casa de los libros*, 2009, <<http://www.amoxcalli.org.mx/codice.php?id=046>> [Consultado en febrero de 2013].

La misma ceremonia fue registrada por fray Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán* (ca. 1566). En la sección sobre “Vida y creencias de los mayas”, el fraile relata cómo se efectuaban estos bailes sacrificiales:

“Y llegado el día juntábanse en el patio del templo y si había (el esclavo) de ser sacrificado a saetazos, desnudábanle en cueros y untábanle el cuerpo de azul (poniéndole) una corozca en la cabeza; y después de echado el demonio, hacía la gente un solemne baile con él, todos con flechas y arcos alrededor del palo y bailando subían en él y atábanle siempre bailando y mirándole todos. Subía el sucio del sacerdote vestido y con una flecha le hería en la parte verenda, fuese mujer u hombre y sacaba sangre y bajábase y untaba con ella los rostros del demonio; y haciendo cierta señal a los bailadores, ellos, como bailando, pasaban de prisa y por orden le comenzaban a flechar el corazón el cual tenía señalado con una señal blanca; y de esta manera poníanle al punto los pechos como un erizo de flechas”¹².

Si en un principio el sacrificio en el pueblo de Dzitbalché va dirigido a un anónimo “Padre” y “Bello Señor”, en el clímax de la ceremonia se descubre la identidad de un dios único a quien se ha dado gusto y recibe la ofrenda. Al respecto, Barrera Vásquez en la primera noticia que ofreció sobre *Los cantares*, sugería una “aparente influencia europea” en la mención del Dios de los cristianos y dejaba abierta la cuestión sobre “hasta qué punto la fórmula ‘Bello Señor’, aunque cristianizada en la Colonia, se refería precortesianamente a alguna deidad maya”¹³. La respuesta, que necesitaría de mayor investigación, no tiene por qué optar por uno u otro lado, ya que todo tipo de religión exige índices de compromiso; además, es bien sabido que bajo el manto del Dios católico durante el Virreinato sobrevivían antiguas deidades.

El valor primordial de *Los cantares*, en general, es que son el único registro textual que acompaña a la danza, música y al ejercicio dramático, tan referidos en la época de la conquista y evangelización¹⁴.

12. Landa, Diego de. “Relación de las cosas de Yucatán”, Nicolau d’Olwer, Luis (ed.), *Cronistas de las culturas precolombinas*, Ciudad de México, FCE, 2010, pág. 323.

13. Barrera Vásquez, Alfredo. “Canción de la danza del arquero flechador”, *Tlalocan*, vol. 4, núm. 1, 1944, págs. 274.

14. Sobre el tema de las representaciones dramáticas, véase el libro Muñoz Castillo, Fernando. *Teatro maya peninsular*, Mérida, Ayuntamiento de Mérida, 2000; así como el artículo sobre política y teatralidad en la sociedad maya, Inomata, Takeshi. “Politics and Theatrical-

Los espectáculos en el *Dzitbalché*, tienen como marco el trazado urbano de plano regular ajedrezado: “Han llegado los músicos-cantantes, / los farsantes, bailarines / contorsionistas, saltarines / y los concorvados y los espectadores. / Todas las personas han venido /... a la diversión que se hará en medio / de la plaza de nuestro pueblo” (71). El *Diccionario Motul*, elaborado cerca de 1577, recoge las voces para cada uno de estos representantes dramáticos, como la del encargado de la recitación de estos cantares: “*ah çijan can*: el que sabe muchas historias”¹⁵, y a quien le debemos la conservación, como versan *Los cantares de Dzitbalché*, de “lo que sabemos, porque día a día vemos en medio de los cielos la señal de lo que nos fue dicho por los hombres antiguos, hombres de aquí de nuestros pueblos” (42).

Más importante para la representación del ritual resulta la participación del *Holpop*, equivalente al director de arte escénico actual. En el *Informe contra idolorum cultores del obispado de Yucatán*, publicado en 1639, Pedro Sánchez de Aguilar informa que el *Holpop* era el “cantor principal, que entona, y enseña lo que se ha de cantar, y le veneran, y reverencian, y le dan asiento en la Iglesia, y en sus juntas, y bodas”. A su cargo estaban “los atabales, e instrumentos de música, como son flautas, trompetillas, conchas de tortugas [...] Cantan fábulas, y antiguallas, que oy se podrían reformar, y darles cosas a lo divino que canten”. El cronista criollo ya bien atisbaba la posibilidad de alterar el contenido –mas no el fondo– de la ceremonia; sin embargo, confiesa “que aunque metí la mano en esta materia, no fue tanto, quanto convendría”¹⁶.

De esta forma, la escenificación de la danza, entendida como un evento comunicativo, funciona como una forma de diseminación del conocimiento a través de la corporización del mensaje ritual y una secuencia que dicta el paso a paso del *performance*¹⁷. Así, los objetivos de los cantares “1” y “13” del *Dzitbalché* son transmitir información práctica y concreta, preservar la comunidad tras el envío del mensaje ritual, entretener al público y promover la réplica e imitación de quien

ity in Mayan Society”, Inomata, Takeshi; Coben, Lawrence (eds.), *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics*, Lanham, AltaMira, 2006, págs. 187-222.

15. Ciudad Real, Antonio de. *Calepino de Motul: diccionario maya-español III*, Arzápalo Marín, Ramón (ed.), Ciudad de México, UNAM, 1995, pág. 1451.

16. Sánchez de Aguilar, Pedro. “Informe contra los idólatras de Yucatán. Escrito en 1613”, *Anales del Museo Nacional de México*, vol. 6, 1900, pág. 98.

17. “Con el término de «ritual» se refiere a la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan”, Rappaport, Roy. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Cambridge UP, 2001, pág. 56.

ha adquirido todas las herramientas para convertirse en un futuro flechador o en un afortunado mensajero.

En la elaboración histórica y definición del concepto de ritual, la antropología ha ofrecido las mayores contribuciones, haciendo de los rituales un dispositivo privilegiado para producir conocimientos sobre la otredad y la religión. El antropólogo Rodrigo Díaz Cruz explica que desde que se institucionalizó su disciplina se ha intentado “concentrar, ilusamente, en la noción de «ritual» un punto de intersección y de convergencia, un atajo precioso o una clave sintetizada a partir del cual descubrir o comprender, recrear o inventar, a las culturas otras, sean primitivas, tradicionales o antiguas”¹⁸.

El rasgo de ubicuidad parecer ser una constante del ritual mediante la propuesta de que el sentido último se localiza lejos del tiempo presente en que se efectúa y que es, ante todo, una forma donde se vierten contenidos (principios, valores, realidades, fines y significados) en otro lugar y de otro modo constituidos, pero que a través de él son expresados. Siguiendo al investigador anteriormente citado¹⁹, las propiedades formales de los rituales quedan descritas por nueve componentes o requisitos que repaso a continuación, confrontándolos con nuestro objeto de estudio.

1. Repetición: la indeterminación temporal y nominal de la ceremonia en los cantares del Dzitbalché nos habla de una reformulación inagotable en la que los papeles de los personajes pueden ser asumidos por cualquier particular.

2. Acción: el ritual configura una actividad no espontánea que implica, en este caso, la propia danza del arquero frente a su víctima, y no sólo decir, planear o pensar algo. “En la medida en que la actuación es una de sus características generales, también posee las propiedades de la práctica”²⁰.

3. Comportamiento especial o estilización de las acciones mediante el despliegue de símbolos. El color azul, por ejemplo, con el que se pinta la columna de piedra tiene la función de sacralizarla, “imitando con ello el color del agua y del precioso jade e indicando el color del

18. Díaz Cruz, Rodrigo. *Archipiélago de rituales: teorías antropológicas del ritual*, Barcelona, Anthropos, 1998, pág. 21.

19. *Ibidem*, págs. 225-227.

20. Rappaport, Roy. *Ritual y religión...*, op. cit., pág. 23.

El ritual simbólico

centro del mundo”²¹. De este modo, un objeto cotidiano concentra la atención de los participantes directos y de los espectadores; en los rituales hay como una complacencia por las disonancias y retos cognoscitivos: fascinación, desconcierto y ambigüedad.

4. Orden: la organización del evento es clave para la comprensión del ritual. La prescripción del acto constituye muchas veces las voces dominantes que fijan la representación y puede llegar a ser exageradamente preciso, tal y como enumera el yo lírico en el par de composiciones estudiadas. En ambas queda explícito quién hace qué y cuándo; las guías y reglas de acción son parte de una tradición asumida por convención. El conjunto de indicaciones estipula quién puede participar y quién no; es decir, incluye y excluye, opone y vincula en ciertos contextos a determinados actores.

5. Puesta en escena: aquí se trata de un estilo presentacional evocativo común a los rituales, que persiguen el efecto emotivo en su auditorio. Sea el compromiso de forma afectiva, volitiva, o cognitiva, los espectadores deben responder ante la manipulación de símbolos y estímulos sensoriales. Es fácil inferir el estado de excitación y de tensión en el público maya ante la muerte retardada de la víctima.

6. Dimensión colectiva: el significado social del ritual es otro elemento definitorio. La representación aludida en el punto anterior posee ya un mensaje social. La escenificación de la danza del arquero flechador no es sólo un instrumento para expresar algo (el sacrificio), es en sí misma un aspecto del mensaje que se está expresando (la muerte de un individuo sustituye a la comunidad entera que lo ofrenda). El reconocimiento público es la mejor forma de validar un acto beligerante del cual toda la comunidad juega un rol activo.

7. Evaluación: la retroalimentación de la energía de muerte de la víctima que expande, en primera instancia, las fuerzas de los guerreros, para después asegurar la perpetuación de la comunidad, supone el éxito de la danza. “La evaluación del desempeño de los rituales no se hace en función de su validez, sino en términos de su adecuación y relevancia institucional o cultural; la evaluación descansa en la «felicidad» o «infelicidad» de su realización”²². La capacidad cohesionadora y el poder de autoridad del ritual hacen posible que todo cambio y continuidad se haga creíble y aceptable. Para Edmund Leach “el poder

21. Nájera Coronado, Martha. *Los cantares...*, op. cit., pág. 86.

22. Díaz Cruz, Rodrigo. *Archipiélago de rituales...*, op. cit., pág. 226.

del ritual es tan real como el poder de la autoridad”²³. Así, el ritual constituye un dispositivo de poder susceptible de gestión por parte de individuos, grupos e instituciones. El dominio del que caza y la sumisión de quien recibe las flechas manifiestan también el estatus de los individuos.

8. Multimedia: la ceremonia hace uso de múltiples y heterogéneos canales de expresión para asegurar que el mensaje sea emitido y cumpla su función gracias a la vestimenta, escenografía, tatuajes, colores y olores, gestos, música, cantos y danzas, alimentos y bebidas. La efectividad de los procedimientos conductores de información se logra mediante la redundancia de un solo mensaje a través de diferentes medios.

9. Tiempo y espacio singulares: el orden del ritual presume un inicio (antes del amanecer) y un fin (expiación de la víctima) de la ceremonia, efectuada en un sitio que destaca por su ubicación espacial, a la vista de todos, y recargado con decorados y objetos simbólicos. Esta secuencia temporal fragmenta el fluir de la vida cotidiana e impone un límite al ritual.

Estas propiedades formales perfilan el concepto de ritual, sin afirmar que todos las ostenten en ese orden ni que sean exclusivas de las prácticas rituales. Es importante señalar que la ausencia, la flexibilidad en el acomodo o la combinación de elementos constituyentes como el tiempo, espacio, contenido o forma, no trastocan al ritual en sí. Por otra parte, las razones para actuar, los significados, los motivos o las interpretaciones de las acciones rituales (dictadas por un orden preestablecido) no pertenecen a la tradición, sino que se actualizan en cada instancia del ritual, buscando cumplir determinados propósitos, proyectándose con planes hacia el futuro desde el presente en que se realiza. Este hecho ha generado un modelo de argumentación en el que el concepto adquiere autonomía respecto al campo religioso y mágico, y se concentra en “las redes conceptuales que construye, las relaciones y jerarquizaciones intraconceptuales [que] establecen otros compromisos y reglas, otras búsquedas”²⁴.

La intención de ir fijando al ritual a través de la interconexión de sus partes es para afirmarlo como un medio dentro de un sistema de comunicación. Entonces, una de las condiciones necesarias

23. Leach, Edmund. “Ritual”, *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. 9, Madrid, Aguilar, 1977, pág. 387.

24. Díaz Cruz, Rodrigo. *Archipiélago de rituales...*, op. cit., pág. 229.

para que tal efecto comunicativo sea posible es la disponibilidad de una misma gramática o lengua entre hablante (el texto del ritual) y oyente(s). Este vínculo se materializa en el mismo acto de la realización del ritual; pero si la tradición dicta las reglas normativas de lo que se debe hacer, el *performance* queda lejos de ese control y dramatiza una interpretación de lo que realmente se hace. Por tanto, reitero que los significados no están en el ritual, sino en los participantes, “miembros de una sociedad con sus relaciones de poder e historia, de una forma de vida con sus propias tradiciones, pero también con su propia imagen de futuro”²⁵.

Roy Rappaport indica que por el ritual se transmiten dos tipos de información: una autorreferencial “sobre el estado actual de los participantes, que a menudo, por no decir siempre, se transmite más de forma indexada que de forma simbólica”; y otra canónica, centrada “en los aspectos duraderos de la naturaleza, la sociedad o el cosmos, y está codificada en aspectos aparentemente invariables de los órdenes litúrgicos”²⁶. Así, la comunicación ritual ha sido descrita como autorreferencial, ya que es sostenida por los participantes con y sobre ellos mismos a través de un texto que fija las acciones rituales, pero que es ambiguo, abierto al cambio y a la variación, a diversas interpretaciones en constante pugna, y a la crítica externa que durante el periodo virreinal tuvo el poder de censurar y prohibir rituales.

En las culturas orales es plenamente justificable que el mensaje colectivo sea corporizado por un solo individuo, quien en el ritual del flechador “abre una corriente de dones entre el mundo divino y el humano; es quien lleva los ruegos humanos, la voz de los demás; son los sacrificados los únicos que podrán ir al cielo, al lado”²⁷ de la deidad. Walter Benjamin estudió las técnicas la recitación oral y afirma que: “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos”²⁸. La cita es interesante porque apunta hacia la enunciación cara a cara, sin autoría, en la que la atención recae en las experiencias sobre el comportamiento a seguir en una situación determinada o sobre la información del medio ambiente. Más adelante, Benjamin insiste en que: “El narrador toma lo que

25. Ibídem, pág. 293.

26. Rappaport, Roy. *Ritual y religión...*, op. cit., pág. 104.

27. Nájera Coronado, Martha. *Los cantares...*, op. cit., pág. 89.

28. Benjamin, Walter. “El narrador”, Subirats, Eduardo (ed.), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001, pág. 112.

narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia”²⁹. El peso de lo experimentado se vuelve relevante cuando el auditorio que lo escucha, lo interioriza; entonces, una experiencia personal se convierte en colectiva y se irá tornando –según su aceptación– en norma, costumbre y tradición. Esto hace de la recitación oral un acto comunicativo extendido en el tiempo y susceptible a múltiples variantes, como el cambio de soporte: de las ondas sonoras que transmiten la voz al papel y tinta que resguardan la escritura.

La transcripción en caracteres alfabéticos del ritual consta de dos fases. La primera estuvo en manos de misioneros que recorrieron la zona maya con el designio de evangelizarla y desacreditar sus prácticas religiosas. Las descripciones del *performance* por parte de peninsulares y criollos dejan entrever su asombro como testigos externos de la ceremonia, pero también su posible reutilización (como lo asentó Pedro Sánchez de Aguilar). La segunda fase supone la supervivencia del discurso poético recitado (o por lo menos de su memoria) y la alfabetización de miembros anónimos de los pueblos mayas, participantes activos de los rituales que se vieron interrumpidos tras la evangelización. Si bien las nueve propiedades formales del ritual (arriba enumeradas) se vieron amenazadas, sobre todo la acción y la puesta en escena (2 y 5), las siete restantes supieron adaptarse mediante puntos de inclusión en donde el lenguaje amerindio aceptó la doctrina católica (y viceversa). Estos desajustes yacen también en la forma y estructura del poema cada vez que éste yuxtapone o superpone nociones históricas-cronológicas, espaciales, cosmogónicas, de linaje o religiosas de origen europeo e indígena.

La acción y la puesta en escena del ritual del arquero flechador tuvieron que celebrarse en otro plano, en otro foro, en uno interno y privado, y quizá en voz baja y no cantada en medio de la plaza. Los mayas letrados vaciaron el mensaje, ya no en la ofrenda que recibía las puntas de flecha, sino en sus propias habilidades lectoescritoras; es decir en una forma compensatoria que continuó (y continúa) incorporando el mensaje ritual en la acción de aquellos quienes lo perpetuaron en cada ejemplar manuscrito. La reincorporación a las calles estaba a solo un paso, ya que la misma conservación del texto implica su consumo por parte de lectores que recitaban la canción (deteriorando el manuscrito, listo para ser copiado) y representaban mentalmente lo acontecido. Dichos lectores, y probablemente sus atentos escuchas, hallaron fácil cabida en las fiestas del calendario

29. *Ibidem*, pág. 115.

litúrgico dedicadas a los santos patronos de cada pueblo. De nueva cuenta, los danzantes dieron vida al ritual en forma de procesión, farsas y autos, sainetes y villancicos y cualquier otra forma de expresión músico-dramática que ayudase a explicar la liturgia. La danza de los toritos en Chichicastenango (el 22 de diciembre) o la de los venados en Patzún, son una muestra de la vitalidad y continuidad de las artes escénicas en el actual Guatemala. Ambas representaciones se caracterizan por la larga recitación de textos sacros aderezados por movimientos de pantomima de los danzantes, que encarnan a los animales aludidos³⁰; en ellas los involucrados han sacrificado tiempo y dinero en su entrenamiento, máscaras y vestido, en honor al patrono local³¹.

Por último, un exponente de la nueva poesía en lengua maya, Waldemar Noh Tzec, cimienta su novedad en una antigua y rica tradición literaria. El crítico Francesc Ligorred ha rastreado los textos antiguos mayas que han influido en el nuevo corpus poético de la misma zona y afirma que: “Por su importancia literaria el documento colonial maya-yukateco más ejemplar son los *Cantares de Dzitbalché*”³². Del poeta mencionado, sobresalen los poemas publicados en 1998 en *Noj Balam (El grande jaguar)* sobre el “flechamiento en los oídos y en los ojos (*Jul ichil xikin / Jul ich*) y el de *In ualak xulub* (Mi demonio)”³³. Por tanto, Ligorred insiste en que la literatura maya actual no es de transición sino de tradición; en que los poemas de Waldemar Noh Tzec “son antiguos porque fueron escritos, siglo tras siglo, en la tradición histórica y cultural del pueblo maya”³⁴.

Conclusiones

En suma, la realización de rituales en el mundo maya, antes y después de la conquista, es un dispositivo para la transmisión, de generación en generación, del conocimiento sobre la cosmología y la historia de cada pueblo, los linajes, la topografía local y sus taxonomías. Sin embargo, en este espacio de memoria social tal conocimiento e información no se despliegan como si se tratara de una enciclopedia o

30. La danza del venado dramatiza aspectos de la caza similares a los que describen *Los cantares de Dzitbalché*. “In the Guatemalan highlands, similar dances took place in which victims were tied to posts or stones and then attacked by men who were said to transform themselves into their spiritual familiars (*nahuales*)”; Looper, Matthew. *To Be like Gods...*, op. cit., pág. 192.

31. *Ibidem*, págs. 1 y 56.

32. Ligorred, Francesc. “Literatura maya-yukateca contemporánea (tradición y futuro)”, *Mesoamérica*, vol. 39, 2000, pág. 341.

33. De este último existe una versión digital <<http://www.calkini.net/genali18/revista23/waldemar.htm>>.

34. Ligorred, Francesc. “Literatura maya-yucateca...”, op. cit., pág. 355.

una vasta biblioteca; de hecho, el significado del simbolismo ritual está dotado de ambigüedad y de altos índices de incertidumbre, a los que se enfrentan los participantes/actores en cada una de sus interpretaciones.

La ceremonia del sacrificio del arquero flechador, en *Los cantares de Dzitbalché* (“Cantar 1” y “Cantar 13”), reconforta a la víctima y afirma que su muerte no era un castigo, sino un fin necesario y colectivo que le permitía a la comunidad mantener vínculos con sus dioses. Este mensaje ritual se vio expuesto a distintas variaciones que afectaron la forma de la ceremonia, pero no su fondo. Para que el mensaje ritual siguiera siendo transmitido a pesar de las variantes introducidas por otro sistema de creencias, los mayas desarrollaron procesos mentales analógicos de carácter compensatorio o de sustitución, al grado de que el mensaje original (la muerte de uno como medio de expresión de la voluntad de todos) quedó simbolizado a través de diferentes prácticas: copias manuscritas gracias a las que conservamos el texto; recitación o enunciación prosódica que guardó memoria de tiempos pasados y de recursos técnicos de la oralidad; lectura privada que promovió la recreación mental del sacrificio; (re)escenificación teatral en un nuevo contexto litúrgico; y, finalmente, creación poética contemporánea que actualiza las imágenes del cantar del arquero flechador.

Actualidad de las artesanías indígenas en Iberoamérica¹

Fernando Quiles García

Universidad Pablo de Olavide

fquigar@upo.es

Karen N. Juárez Peña

Centro de Cultura Casa Lamm

luna_seth@hotmail.com

Resumen

Una lectura rápida de la prensa confirma que los pueblos originarios son actualidad, por múltiples razones. En nuestro artículo hemos considerado algunos titulares.

Palabras clave: Pueblos originarios, artesanía, Iberoamérica, prensa.

Abstract

The press keeps informing about the original peoples and villages. They regularly make headlines for a number of reasons. The paper looks into a series of these newsitems.

Keywords: Folk art, handcraft, Iberoamerica, press.

Por sus manos hablan los artesanos; y por los artesanos se expresa la comunidad. Las artesanías traducen en sus formas el sentir de un pueblo, correspondiendo a los artífices actuar como intérpretes. El léxico que usan, especialmente el de los propios pueblos originarios, está cargado de términos que aluden a la diversidad, los conflictos y, al final, a las entrañas de un mundo con sus vivencias. Y dan fe de la existencia de un saber ancestral que hay que salvaguardar, pero también de atavismos en un mundo cambiante. Y al fin representan para las comunidades indígenas, como para algún otro colectivo social desfavorecido, algo más que una cuestión identitaria y, un sustento económico que conlleva una responsabilidad para la sociedad que los “hace artesanos” y que consume su trabajo.

1. Habría de agradecer el interés y apoyo que numerosas personas nos han brindado, algo que en este lugar resulta poco menos que imposible. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar a dos personas que nos han aportado su propia visión de las cosas, contribuyendo con sus propias ideas y con la revisión del texto que ahora se presenta. A Beatriz Jamaica y Ana Cielo Quiñones, nuestro más sincero agradecimiento.

Por encontrarnos de cara con la actualidad, hemos abordado en el presente estudio la situación que puede atisbarse principalmente a través de la prensa, con todo lo que pueda representar, en el conocimiento de la realidad en la corta distancia pero sin la perspectiva que a veces se requiere para llegar a la verdad de los hechos. Hemos leído en diversos medios, de distinta línea editorial, con variado enfoque político y alcance social, para poder conocer cómo palpita esta realidad. El resultado de la indagación no es concluyente, pero nos permite entrever un panorama que en muchos sentidos se encuentra mediatizado por una cultura impuesta, de la que se liberan ciertas manifestaciones propias de su idiosincrasia².

Antes de presentar las conclusiones de este abordaje, hemos de resaltar varias cuestiones. Y la primera, es que se habla de un espacio extenso y complejo, con una realidad social igualmente disímil, con afecciones incluso contradictorias, máxime en cuanto a la situación de las comunidades indígenas se refiere. En algunos países entienden que están en el origen de las identidades nacionales, en otros que son un obstáculo para el “desarrollo”. Para unos es necesario el acercamiento a ellas, con implementación de consultas en relación a temas que les atañen y son importantes; para otros es una enconada pugna por arrebatarles los espacios, desalojándolos de sus hábitats tradicionales, bien en centros urbanos donde suelen acabar sufriendo un atroz desarraigo, bien en algo parecido a “reservas”. Afortunadamente, parece que se impone la cordura, la sensibilidad, o al menos una aparente imagen de decencia y de reco-

2. De entre los aspectos que Bonfil Batalla considera como relevantes a la hora de hacer la cultura que contribuya a la construcción de la identidad, se encuentra la “cultura impuesta”, sin poder de decisión. Ortega Hegg, M. “Panamá: condiciones políticas para los procesos políticos”, Gabriel, L., López y Riva, G. (coords.), *Autonomías indígenas en América Latina. Nuevas formas de convivencia política*. México, Plaza y Valdés, 2005, pág. 126.

nocimiento del “originario”, y sobrevuela el espíritu de la concordia y de la reivindicación.

De otro lado, el capítulo relativo a las artesanías también es de prolija casuística. Con países que valoran esos saberes ancestrales como patrimonio nacional, y otros que consideran, cada vez más, su vertiente económica. Los hay en que se trabaja denodadamente por rescatar los talleres artesanales, salvaguardar sus productos y sobre todo fomentar su venta, a través de planes comercializadores, organismos creados *ex profeso*, con estímulos económicos a la creación. De ahí a reconocer que el desarrollo de las comunidades indígenas está en los procesos de “modernización” hay un paso. Y se ha dado por considerar que de este modo se han de evitar situaciones de desestructuración social. Sin embargo, está ocurriendo lo contrario, cuando no se concilia con una tradición en la que las comunidades indígenas se reconocen. Al decir de Henri Favre, “el desarrollo comunitario recurre a las instituciones tradicionales reorientadas por él mismo y a las que asigna nuevas funciones”³.

Comunidades indígenas, poblaciones originarias, llamadas por su nombre

Aunque por lo general viven con limitaciones, y no pocas veces pugnando por la subsistencia, no se les niega la condición de primigenios, situados por tanto en el origen de las tierras o países donde habitan. Y aun así se han visto involucrados en conflictos territoriales que les han conducido en muchos casos al desarraigo. Hay países en los que un número grande de comunidades vive día a día este “desasosiego”, acrecentado incluso por el papel que juega el propio Estado, que no siempre vela por el bien de las comunidades indígenas. No es raro el día en que leemos noticias sobre tierras arrebatadas a sus propietarios indígenas por empresas multinacionales que sustituyen el cultivo de las mismas por la explotación de otros recursos, como la madera o los extraídos del subsuelo. De este modo se impone el abandono de un sistema tradicional de vida, lo que conlleva la pérdida de continuidad con la tradición, la que a veces se mantiene de manera ficticia para sostener una identidad, muchas veces con un espíritu falsamente nacionalista lo que lejos de mantenerla, la desvirtúa. Y ese imparable proceso de deterioro nos lleva del abandono de las tierras a la pérdida de rumbo en las creaciones artesanales. Y al final de ese camino podríamos encontrarnos lo que en algún caso se ha manifestado como adocenamiento creativo, pérdida de la propiedad intelectual y al final

3. En este campo, los comuneros toman decisiones en colectividad, que se atañen por todos los miembros, y es ahí donde se discuten los proyectos innovadores. Favre, Henri. *El Indigenismo*. FCE, México, 1998, págs. 7-15.

el anonimato⁴. Aunque se lucha contra el desarraigo y hay comunidades que lejos de su ámbito natural han logrado mantener un nexo, siquiera sea artesanal, con la tierra de procedencia. Algunas han logrado tender puentes con centros culturales y formativos, con los que han compartido la experiencia acumulada y los saberes ancestrales⁵.

Pero no todo es negativo. En algunos países o regiones hay voluntad política por resolver estos problemas, aunque cuesta acabar con hábitos muy arraigados. Demográficamente la población indígena es minoritaria en algunos lugares, en tanto que en otros se recupera después de sufrir el acoso y la eliminación, pues se están dando las condiciones para su resurgir, después de diluirse en un largo proceso de mimesis con el resto de la sociedad. Pero no hay que pasar al extremo opuesto y ser triunfalistas, puesto que los problemas de los pueblos originarios siguen e incluso han evolucionado en contextos que supuestamente iban a ser más favorables, como los cambios políticos verificados en diversos países, en los que incluso ahora gobiernan líderes indígenas.

En el ánimo de algunos líderes está el deseo de recuperar la memoria histórica o cuando menos reconocer lo adeudado con quienes fueron la fértil simiente de la sociedad actual. Cuando la Asamblea Legislativa de El Salvador ratificó, el 12 de junio de 2015, el artículo 63 de la Constitución de la República, su Presidente reconoció en tan importante circunstancia: “hoy hemos comenzado a saldar una deuda de más de 500 años. Reconocemos esa perseverancia que han tenido, esa tenacidad y sobre todo esa paciencia para poder esperar este día”⁶.

Justicia social, memoria histórica, pluriculturalismo, etcétera, son palabras que aluden a conceptos que se manejan habitualmente en la actualidad. En un empeño de proteger a los indígenas, reintegrar-

4. Por dejar constancia de hechos y apartar las palabras, he ahí el caso de Argentina, donde hace unos meses Amnistía Internacional presentó un mapa de conflictos vivos, que elevó a la cifra de 183. Denuncia clara de “violencia y exclusión”. “Presentaron un mapa de todos los conflictos indígenas en el país”. *Clarín*, 7 de septiembre de 2015, <http://www.clarin.com/sociedad/Presentaron-mapa-conflictos-indigenas-pais_0_1426657645.html> [Consultado en fecha].

5. Podríamos ilustrar este hecho con numerosas experiencias, pero dado el espacio sólo mencionaremos los trabajos de la Universidad Javeriana de Bogotá con algunas comunidades indígenas colombianas, como los Waunana del Chocó o concretamente el proyecto de la cátedra de diseño industrial, que ha aprovechado los conocimientos indígenas para mejora de sus propuestas. Castro Pardo decía, a propósito: “...se puede concluir que la fusión del trabajo del diseñador industrial con el del artesano trae excelentes resultados.” Castro Pardo, I.D. “Diseño industrial y artesanía”, Quiñones Aguilar, A.C. (ed.), *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia*. Bogotá, CEJA, 2003, pág. 41.

6. Transcrito en el post de Iván Escobar: “El reconocimiento a los pueblos indígenas, es la reafirmación de nuestra identidad”, *Puntos de Encuentro*, <<https://puntosdeencuentros.wordpress.com/2014/06/>> [Consultado en junio de 2015]. El analista recoge la contradicción que se produjo en tan importante hecho histórico, cuando un asesor de Arena dijo que “los indios en El Salvador no existen ya”.



Fig. 1. Objeto ritual para uso curativo. Tlayacapan, Morelos. Colección Juan Rafael Coronel Rivera, 2016. Fotografía: Francisco R. Rodríguez Estrada.

les su dignidad y recomponer su entidad, hacer memoria de un pasado tenebroso cargado de episodios lamentables, en una pretendida actitud de actuar justamente con ellos. Al fin reconocer y dar sentido a la multiculturalidad⁷.

Paralelamente, se está produciendo el desarrollo de políticas culturales que pasan por reconocer esta singularidad nacional, aplicando fórmulas para no sólo garantizar su permanencia, sino convertirlas en valores nacionales, bien que no es raro que se hayan defraudado ciertas expectativas creadas por los propios gobiernos o poderes locales. Sin entrar a valorar el éxito de estas instituciones, al menos se puede reconocer la oportunidad de un título como el que el Gobierno Bolivariano de Venezuela, al generar el Ministerio del Poder Popular para los Pueblos Indígenas, dependiente del Presidente

de la República. Con ocho años de historia, se sitúa en la vanguardia de las políticas indigenistas positivas desde el poder estatal⁸. En Morelia, México, funciona la Secretaría de los Pueblos Indígenas y Desarrollo Económico y, desde este mismo año, el Instituto del Artesano Michoacano⁹. Todos estos organismos estatales, con otros, como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI),

7. Pues "el hecho de la multiculturalidad es innegable. Hay unos 5,000 grupos culturales diferenciados, de los cuales, unos 2,000 pueden ser considerados naciones, que están en unos Estados que no llegan a 2,000". (Etxeberria, X. "Sociedades multiculturales", Bilbao, Alboan/Mensajero, 2004: tomado de Figueroa Huencho, V.L. *Capital social y desarrollo indígena urbano: Una propuesta para una convivencia multicultural. Los mapuches de Santiago de Chile*. Tesis dir. por Ángel Castiñeira, defendida en 2007, ESADE. Universitat Ramon Llull.

8. En enero de 2014 recordaba la efemérides *Noticias24*: "Ministerio para los pueblos indígenas cumple 7 años trabajando en pro de la cultura originaria del país". La titular del Ministerio, Aloha Núñez, es nativa wayúu, una de las 40 tribus sobre las que la institución extendió su manto protector. <<http://www.noticias24.com/venezuela/noticia/216299/ministerio-para-los-pueblos-indigenas-cumple-7-anos-trabajando-por-los-pueblos-origenarios/>>.

9. En la prensa se explica la novedad: "Con la finalidad de fortalecer y fomentar la actividad en el Estado, el gobernador estatal tomó protesta a los integrantes del consejo del Instituto del Artesano Michoacano (IAM), el cual estará encabezado por Rafael Paz Vega, y contará con la participación de otras dependencias como la Secretaría de los Pueblos Indígenas y Desarrollo Económico." Continúa: "De acuerdo con el mandatario michoacano, este organismo de nueva creación gubernamental es el resultado de la reestructuración de las funciones de la Casa de las Artesanías, a fin de tener mayor contacto con los artesanos michoacanos, para dotarles, no sólo de darles apoyos asistencialistas que atienden sus necesidades inmediatas, sino además de brindarles el soporte necesario para comercializar sus productos y ser autosuficientes." "Busca IAM fomentar y fortalecer a los artesanos michoacanos". *El Sol de Morelia*, 13 de agosto de 2015, <<http://www.oem.com.mx/elsoldemorelia/notas/n3913629.htm>> [Consultado en fecha].

pretenden apoyar el desarrollo indígena, desde diversos ámbitos, lo que muchas veces queda en un vistoso enunciado dada su inoperancia.

Concertar intereses políticos con necesidades sociales y culturas indígenas se antoja, pese a todo, muy complicado. Pues no en vano se ha consolidado una estructura de dominación que está en la base de la falta de reconocimiento, de “quiénes son” y del lugar que ocupan en la historia y en la sociedad. Lo que en opinión de Favré y Luis Villoro, que acuñaron el término “indigenismo”, se ha de producir un cambio ideológico en razón de un ideal nacional, recuperando el universo indio, y sacándolo de los museos, donde puede resultar algo anacrónico, para integrarlo en el mundo actual¹⁰.

Los problemas son muchos, las soluciones se han de buscar incluso como alternativa a las que tradicionalmente se han querido aplicar sin mucho éxito. Las acciones son variadas, tomando parte en ellas desde el poder político, en todas las esferas, desde lo local a lo nacional, y en conciliación con los agentes sociales. Con propuestas más o menos comprometidas, que no siempre aciertan a cumplir con las previsiones. Entre las últimas, leíamos cómo la Procuraduría General de Justicia de México, en coordinación con la Universidad Intercultural del Estado de Puebla, auspiciaba un curso para “servidores públicos” que trabajan por los colectivos indígenas, en lenguas y costumbres¹¹.

La cuestión identitaria, tan importante como delicada y compleja. No hace mucho, leíamos un texto relativo a la población originaria de Atacama, Chile, donde la arqueología evidenció la complejidad étnica al reconstruir su pasado remoto. Algo que había negado el Estado chileno durante gran parte del siglo XX, al negar la diversidad y considerar la existencia de un solo pueblo, el “atacameño”¹². En muchos casos es



Fig. 2. Objeto utilitario para comal. Sierra norte de Puebla. Colección Juan Rafael Coronel Rivera, 2016. Fotografía: Francisco R. Rodríguez Estrada.

10. Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*, El Colegio de México, México, 1950.

11. “PGJ capacita a servidores que atienden grupos indígenas”. *Angulo7*, 12 de agosto de 2015, <<http://angulo7.com.mx/local/item/2743-pgj-capacita-a-servidores-p%C3%ADblicos-que-atienden-grupos-ind%C3%ADgena.html>> [Consultado en fecha].

12. Los conflictos son conocidos y la acción gubernamental igualmente. Véase la síntesis: Uribe Rodríguez, Mauricio; Adán Alfaro, Leonor. “Arqueología, patrimonio cultural y poblaciones originarias: Reflexiones desde el desierto de Atacama”, *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 35-2, 2003, pág. 297.

mejor incluso negar la procedencia racial para evitar la marginación¹³. Marginación, cuando no es menosprecio, que ha sido denunciada por quienes son conscientes de la fuerza de lo intercultural, en un territorio como es el de América Latina y el Caribe, donde la cuarta parte de la población se reconoce como afrodescendiente, en tanto que un 29% es mestizo y otro 11% indígena. Asimismo, el 5% de los habitantes de este territorio habla alguna de las 420 lenguas vivas, de las que 103 son idiomas transfronterizos, hablados en dos o más países¹⁴.

El corpus legislativo que atañe a este significativo y vulnerable sector de población es grueso, con algunos países más implicados que otros en la afirmación de su entidad y en la defensa legal de sus intereses. En relación con la producción artesanal el gobierno peruano promulgó en 2002 la ley de “Régimen de protección de los conocimientos colectivos de los Pueblos Indígenas vinculados a los recursos biológicos”¹⁵.

Las artesanías, en su esencia

Ante todo una breve alusión a lo que se entiende por artesanía, tomando en consideración las reflexiones de los especialistas americanos. Sobre cuatro parámetros (trabajo manual, manos artesanas, tradición e historia) se han definido las artesanías, como “aquellos bienes realizados para el consumo doméstico, funcional y/o ritual, siendo objetos portadores de un valor histórico, cultural, utilitario o estético y que cumplen con una función socialmente reconocida, realizados por artesanos, individual o colectivamente, mediante múltiples técnicas. Mientras que por artesano entendemos aquel individuo portador de una historia, que mediante el dominio de una técnica predominantemente manual y

13. El presidente de la Unión de Comités Comunitarios de Tijuana, Ocarío Vázquez García, se quejaba del obligado mimetismo: “Por temor a esa discriminación, a que se nos mire mal dentro de la sociedad, es que procuramos ocultar nuestros usos y costumbres”. “Persiste discriminación hacia cultura indígena”, *El Sol de Tijuana*, 7 de agosto de 2015, <<http://www.oem.com.mx/elsoldetijuana/notas/n3906780.htm>> [Consultado en fecha].

14. Cáceres, Agustín. “¿Cómo sería si América Latina y el Caribe fueran 100 personas?” *Blogs del Bid*, <<http://blogs.iadb.org/abierto-al-publico/2015/07/23/como-seria-america-latina-y-el-caribe-si-fueran-100-personas/>> [Consultado en junio de 2015]. Según datos obtenidos en los años 90, sólo cuatro países latinos tenían una cifra considerable de población indígena: Bolivia (censo de 1992: 59%), Ecuador (35.3%, según estimación de 1992), Guatemala (42.8%, del censo de 1994) y Perú (40.2%, estimado en 1992). Los demás no superaban el 10%. Cifras publicadas por la CEPAL en su web: <<http://www.cepal.org/cgi-bin/getProd.asp?xml=/prensa/noticias/comunicados/7/77/P77.xml>> [Consultada en junio de 2015].

15. Ley 27811, de 8 de agosto. Nemogá, G.R. (dir.) *Conocimientos Tradicionales: Riesgos y Retos de una protección efectiva*, Bogotá, Unal, 2003, pág. 18.

con el apoyo de algunas herramientas primarias, transforma la materia con la finalidad de crear objetos socialmente útiles”¹⁶.

A esta simplificación terminológica habría que agregar muchos detalles significativos, como el mismo autor hace. Tal como reconocer en el artesano al productor director y propietario de los medios de producción; trabajando generalmente en solitario o con el auxilio de un pequeño grupo, en que se incluyen los aprendices, y con un escaso capital financiero, o a veces sin él, ya que trabajan con los recursos que tienen en sus tierras y venden a distribuidores para sustentar o invertir nuevamente. La mecanización es escasa, siendo la herramienta “gobernada” por el operario y no al revés. Es importante entre los artesanos la transmisión de conocimientos de padres a hijos. Y por lo que respecta al destinatario de la producción, cabe decir que prevalece el autoconsumo, atendiendo a necesidades “utilitarias, ceremoniales o rituales, en el marco de una cultura determinada”, para reconocerse en sociedad actual, contribuyendo desde su seno a mejorarla¹⁷.

Las artesanías tienen un valor y un precio. El valor de las mismas es difícil de medir, como patrimonio inmaterial y material, como cultura, representación simbólica y expresión estética. ¿Qué hay detrás de cada obra de artesanía? Esfuerzo y conocimiento, material y técnica. Todo ello tiene un valor, no tanto por la calidad de los materiales, como por la complejidad de la técnica, pero sobre todo por el apego a la tradición y el origen de nuestras bases y raíces históricas. Los saberes tradicionales aportan a la creación artesanal valor añadido. El conocimiento forma parte del bagaje del artesano y se trasluce en su trabajo, y por ende en la historia y el patrimonio.

Las creaciones artesanales son parte de la herencia, el patrimonio o lo transferido por los ancestros. Tienen una entidad física, testimoniando la capacidad creativa del pueblo, el gusto cristalizado en generaciones, también el conocimiento acumulado y transformado en objeto, llevado de generación en generación. Se reconocen tales extremos, pero ahora se trabaja no sólo en su constatación, sino también en el rendimiento económico, para sostenimiento de la comunidad.

Las fórmulas arbitradas para poner en valor y hacerlo patente en la sociedad, son numerosas. Entre las más exitosas se encuentran

Valor y valoración

En lucha por defender valores y conocimiento

16. Angelotti Pasteur, G. *Artesanía prohibida*. México, INAH-ColMich-UAY, 2004, 1a. ed., pág. 26.

17. *Ibidem*, pág. 42. Una síntesis de diversos autores.

las citas festivas. Los festivales han llegado a tener importante poder de convocatoria; en 2015, por ejemplo, se ha celebrado la tercera edición del *Festival de Arte Dule*, en Panamá, “como un espacio para la reivindicación de las raíces indígenas del país”¹⁸.

La defensa de la tradición indígena tiene un punto de fuerza en “los conocimientos”. Desde el ámbito del derecho y en el mundo académico, se ha pugnado por proteger los “conocimientos tradicionales”, lo que engloba también la producción artesanal¹⁹.

Artesanías como identidad

Las artesanías tienen un valor añadido, además de sus calidades estéticas o representativas, que es el que le aporta el componente identitario. Son productos de la diversidad y testimonio de la identidad. Reciente es una publicación argentina que incide en esta cuestión de una manera muy clarividente²⁰. El abandono de las prácticas de asimilación de los ochenta, a expensas de las políticas gubernamentales neoliberales, y el reconocimiento de la diversidad cultural y humana en la década siguiente, favoreció la identidad indígena.

No hay que pasar por alto un hecho que puede resultar contradictorio con la idiosincrasia indígena, el que sea exhibida como un elemento exótico. Un espécimen en una vitrina o en el escaparate, nada más lejos de la visión abierta de la cultura social actual. Hay que evitar caer en la tentación de exhibir las culturas indígenas, con todo lo que ello conlleva, como signos de un pasado esplendor. Compartimos con los adeptos del “indigenismo” ciertas reservas por la musealización de las artesanías, pues si éstas se disponen en vitrinas devienen en muestra, que lleva un orden y un significado, todo impuesto por ideas y miradas ajenas (mayoritariamente occidentales), e inducen a apreciarlas como objetos inertes. Que no se vean como objetos exóticos, ni parte de un legado o como vestigio de un pasado esplendor. Por tanto se trata de testimonios de una comunidad vida, debiendo situarse en la actualidad y relacionándose con la sociedad.

Entendamos entre cómo se ve lo indígena desde fuera de una comunidad y cómo se ve desde el interior de la comunidad, es decir, siendo parte de ésta. “Lo indígena”, y en este caso, punto central, su

18. “Indígenas de Panamá continúan la lucha por vencer discriminación”. *HispanTV. Nexa Latino*, 8 de agosto de 2015, <<http://www.hispanTV.ir/newsdetail/Reportajes/52102/Indigenas-de-Panama-continuan-la-lucha-por-vencer-discriminacion>> [Consultado en fecha].

19. En concreto el grupo de investigación Plebio, con sede en la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, trabajó en la creación de un instrumento legal de protección de esos conocimientos.

20. Benedetti, Cecilia. *La diversidad como recurso. Producción artesanal chané destinada a la comercialización e identidad*. Buenos Aires, Antropofagia, 2014.



artesanía, existe originariamente no como algo material sino como un concepto que engloba muchas diferencias, tanto históricas, sociológicas, políticas, económicas, humanas y culturales. Y cuando con ello, al contrario, se excluyen como lo extravagante y desconocido dentro de una tierra, la tierra y el desconocido es quien está afuera, el externo a ellos, nosotros, aquellos quienes los miramos. Sólo nos reconocemos mediante la mirada del otro, no mirándolos como los otros, son reflejo, no medio, ni objeto, ni producto, no buscan romper, ni ser siempre pasado o historia, sino unificar en el ahora²¹. Y en relación con este pensamiento cabría referir múltiples noticias de actualidad,

Fig. 3. Venado de cerámica para uso ritual. Wixarika, Jalisco. Colección Juan Rafael Coronel Rivera, 2016. Fotografía: Francisco R. Rodríguez Estrada.

21. Bonfil Batalla, Guillermo, *Utopía y revolución. El pensamiento político contemporáneo de los indios en América Latina*. México, Nueva Imagen, 1981.

Francisco López Bárcenas, abogado Mixteco, hace un apunte importante en una entrevista por el diario *Desinformémonos México*. Aclarando que el concepto de indígena está construido en relación con el otro, quienes no se encuentran dentro de las comunidades porque ellas y ellos se llaman por el nombre de la "tribu" o comunidad ancestral a la que pertenecen históricamente y demográficamente, ya sea: mixteco, otomí wixárrica, etc. Y que no han sido asumidos con la idea de ciudadano después de la "conquista". [Consultado en enero de 2016]. Ernesto, miembro importante del Congreso Nacional Indígena (CNI) nos mencionó que cabe resaltar que entrevistando a algunas y algunos miembros de las comunidades Indígenas que conforman los pueblos del CNI, se dicen artesanos o hacen arte y artesanía, que "todos los indígenas son artesanos de alguna u otra forma y que no todos los artesanos son indígenas", mucho más en la actualidad. Los artesanos hacen "creación", y debemos entender que en primera instancia no va para un mercado, sino que lo principal es que los objetos son depositarios de ideales, de interpretación, espiritualidad, uso y praxis de tiempo y espacio.

pero baste la que emana de la prensa chilena al presentar la cultura chinchorro de Arica como un producto turístico²².

Recursos y alianzas

Para la protección de las artesanías y de la cultura material de los indígenas americanos, se han utilizado diversos recursos, entre éstos las alianzas con organismos e instituciones propias y ajenas, así como la divulgación y visibilización a través de los medios de comunicación social y de las distintas maneras en que se puede hacer patente la existencia de esta producción y sobre todo su calidad. Publicaciones en diversos formatos, encuentros científicos, exposiciones, etcétera. Algunos museos han asumido con entusiasmo la tarea, sobreponiéndose a su tradicional cometido de ser el depósito del patrimonio fosilizado. He ahí el caso del *American Museum of Natural History* de Nueva York, donde se exhiben y guardan innumerables objetos de procedencia americana y adquiridos entre las comunidades indígenas²³.

El *Smithsonian Institution* de Washington también presta atención a la creación de estos colectivos humanos. Como culturas vivas considera las de los pueblos originarios norteamericanos, a las que se ha dedicado la sección del *National Museum of the American Indian*. Una nueva sensibilidad que conecta con la Ley Federal de Repatriación de restos humanos y objetos culturales a los lugares de procedencia²⁴. Ese planteamiento ético se ha trasladado a otros centros culturales.

La capacidad de proyectarse de estas instituciones americanas es muy grande. Y sin lugar a dudas el hecho de que el museo haya servido de escenario a varias películas de la factoría Fox lo dice todo. Una de ellas, comercializada a nivel mundial, era la secuela de otra que había conseguido gran cuota de pantalla, *Night at the Museum*. Se

22. "Senatur Presenta Propuesta para que Cultura Chinchorro se convierta en Producto Turístico de Clase Mundial", *Arica al Día*, 29 de julio de 2015, <<http://www.aricaldia.cl/2015/07/29/sernatur-presenta-propuesta-para-que-cultura-chinchorro-se-convierta-en-producto-turistico-de-clase-mundial/>> [Consultado en fecha].

23. La antropóloga colombiana Herrera Vargas, en su estudio sobre las colecciones del Museo neoyorkino, menciona otras series importantes en Norteamérica, como el Peabody Museum de Harvard y el Field Museum de Chicago. Herrera Vargas, C. "Coleccionando el Amazonas. Museos, caucho y el viaje de Schmidt y Weiss por el Alto río Negro", *Baukara Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, núm. 6, 2014, págs. 9-35.

24. El Instituto Smithsonian la cumple, como propaga a través de sus medios, véase: <<http://anthropology.si.edu/repatriation/pdf/Annual%20Report%20of%20the%20Repatriation%20Activities%20of%20the%20Smithsonian%20Institution%202013.pdf>> [Consultado en diciembre de 2015]. Las cifras más recientes que se han dado al respecto son apabullantes: Restos de más de 6,000 seres humanos, 225,000 objetos funerarios y 1,100 objetos del patrimonio cultural, bien que mayoritariamente pertenecen a los pueblos asentados en tierras de Norteamérica.

trata de una producción de 2009 que reconocía en el propio título el lugar donde se rodó: *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian*²⁵.

El diseño se presenta como prueba de la personalidad de la producción artesanal, sustento de calidad y componente artístico del trabajo indígena, al igual que una muestra de cultura ancestral. No son pocos los diseños que se tienen como herencia prehispánica, así lo ponen de manifiesto algunos estudios académicos²⁶. De este modo se ha podido presentar como “una forma gráfica autóctona donde poder reconocerse”²⁷.

Llama la atención la actitud de Evo Morales que al llegar a la presidencia de Bolivia decidió vestir con diseños de origen Aymara. El mandatario, con buen criterio, quiso renovar el vestuario de Jefe de Estado, cambiando el atuendo para la toma de mando de 2006, con un corte que encomendó a la diseñadora Beatriz Canedo Patiño²⁸. Morales ha reivindicado la esencia indígena y ha querido hacerlo patente tanto a través de los patrones, como de la materia prima utilizada, la alpaca, que ha dejado de estar asociada a la población de menor nivel adquisitivo²⁹.

**Idea y creación.
Diseño
reaprovechado:
una inagotable
fuente de ideas**

25. El título se versionó al español, en Iberoamérica, como *Una noche en el museo 2: La batalla del Smithsonian*. Dirigida por Shawn Levy y protagonizada, como la primera, por Ben Stiller.

26. Pepe, E.G. *Diseño indígena argentino. Estudio de la coherencia formal como principio de reelaboración*. Buenos Aires, CommTOOLS, 2004; Barrera Jurado, G.S.; Quiñones Aguilar, A.C. *Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*, Bogotá, PUJ, 2006, 1a. ed.; Fiadone, Alejandro E. *El diseño indígena argentino. Una aproximación estética a la iconografía precolombina*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2014, 6a. impr. Previamente se había presentado en la Universidad de Palermo un trabajo en el master de diseño relativo a *Pueblos originarios y moda porteña. Variaciones sobre una relación productiva*, obra de Diana C. Aconcha Díaz (2010: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1045.pdf>. Estaba disponible en junio de 2015).

27. Pepe, E.G. *Diseño indígena...*, op.cit., “Introducción”, pág. 13.

28. *El País* le dedicaba un titular, detallando la información relativa a este caso. <http://elpais.com/elpais/2012/06/01/gente/1338571758_599184.html>, 2 de junio de 2012. [Consultado en junio de 2015]. La BBC se hizo eco de la “moda Evo” (“Evo Fashion”): ‘Evo Fashion’ arrives in Bolivia’. *BBC News*, 20 de enero de 2006. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4630370.stm>> [Consultado en junio de 2015].

29. Como se refleja en la nota de prensa citada más arriba: “El estilo Evo se ha puesto de moda, ha dado la vuelta al mundo, y en Bolivia ha generado nuevas fuentes de trabajo. “Me han plagiado mil veces, y tengo que reconocer que ha ayudado mucho a la exportación y a la imagen de Bolivia en el mundo”. Diplomáticos, políticos de distinto signo y sectores de la alta burguesía local llaman hoy a la puerta del taller de Beatriz Canedo.” Algunos meses más tarde era evidente que la provocadora actitud de Evo había puesto en marcha una maquinaria: En verano del 2102 podemos leer un texto en *La Estrella de Panamá*, que se titula: “Moda indígena boliviana busca su lugar en mercado de alta costura”, <<http://laestrella.com.pa/estilo/farandula/moda-indigena-boliviana-busca-lugar-mercado-alta-costura/23542061>> [Consultado en junio de 2015].



Fig. 4. Diversidad de objetos para uso ritual. Estado de México. Colección Juan Rafael Coronel Rivera, 2016. Fotografía: Francisco R. Rodríguez Estrada.

Los resultados de esta actitud congruente con los orígenes, no se han hecho esperar. Y hoy podemos reconocer un cambio en la actitud sobre el componente indígena en la alta moda americana. Recientemente, se daba un dato más con relación a la diseñadora ecuatoriana Lucía Guillín (*Churandy Moda Andina*), que había introducido el diseño de la etnia puruhá en su obra. En el éxito de sus productos influye, como no podía ser de otro modo, el que la presidenta de la Asamblea Nacional, Gabriela Rivadeneira, adoptara esta moda³⁰.

El ingreso de la moda indígena en las esferas del poder estimuló un cambio significativo en la geografía americana. Y así pudimos ver en las pasarelas internacionales prendas tocadas con detalles indígenas, como lo resalta la prensa a final de 2011, con pasajes como: “Las diseñadoras mexicanas, en número cada vez mayor, han creado prendas que dan a la tradición un giro contemporáneo después de que se inspiraran en las de estilo precolombino que algunas personalidades lucieron durante los festejos por el Bicentenario de la Independencia en 2010”³¹. Las modistas que afrontan una renovación sustancial son varias, destacando Lydia Lavín, Paulina Fosado o Malinali.

Para Lavín este nuevo estilismo comenzó en 2010, con las fiestas del Bicentenario, en la que se implicaron políticos, artistas

30. “La moda indígena capta el mercado mestizo del país”. *El Telégrafo*, 6 de junio de 2015, <<http://www.telegrafo.com.ec/sociedad/item/la-moda-indigena-capta-el-mercado-mestizo-del-pais.html>> [Consultado en junio de 2015].

31. “Vestimentas tradicionales inspiran las pasarelas”. *Diario La Razón*, 14 de noviembre de 2001, <<http://www.razon.com.mx/spip.php?article98705>> [Consultado en junio de 2015].

y otras figuras públicas, quienes decidieron vestir al estilo indígena. “Empezamos a ver cómo la gente empieza a revalorar el trabajo indígena”, comenta Fosado, añadiendo: “Si tú te ponías algo antes indígena de repente te veían un poco como: ‘¿por qué te pones eso?’” Añadamos que Ana Paula Fuentes, directora del Museo de Textiles de Oaxaca, reconoció el interés por la ropa tradicional: “Muchas chavas que quieren venir a aprender a hacer bordados. No es de la noche a la mañana”³².

Lo que la prensa y las revistas de actualidad están ilustrando ya tiene su trascendencia en una literatura más académica, de manera que podemos encontrar a título ilustrativo un Proyecto de Graduación, presentado en la Universidad de Palermo, Argentina, dedicado a la *Revalorización del tejido artesanal wichi en la Alta Costura*. Su autora, Catalina Clavijo³³.

Un conflicto reciente, suscitado entre las comunidades indígenas, apoyadas por un amplio sector de la sociedad, y la industria de la moda ha puesto en el candelero una práctica que no es nueva. La prensa aireó la supuesta apropiación de ciertos diseños bordados en los huipiles mixes del municipio de Santa María Tlahuitoltepec, en Oaxaca³⁴. Sólo un año antes ocurría algo parecido con la producción de los artesanos wayuú de la costa norte de Colombia³⁵.

No entramos en la discusión que se ha generado en ambos casos, con gran estruendo en el mexicano, porque falta la perspectiva necesaria para tener un conocimiento exacto de lo ocurrido. Es muy fina la línea que separa la creativa inspiración de la burda copia y muchas veces se ha traspasado sin pudor. Algunas voces autorizadas introducen un término en el debate de los “préstamos” creativos: el

Un surtidero de ideas para la industria

32. Ibídem.

33. Véase <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/907.pdf> [Consultado en diciembre de 2015].

34. La noticia era recogida en la página de moda Fashionmag.com, el 27 de mayo de 2015, <<http://es.fashionmag.com/news/Isabel-Marant-acusada-de-copiar-un-diseno-indigena-mexicano,488445.html#.VbNw2RxxKDE>> [Consultada en junio de 2015]. La autora del texto, Francelia Rodríguez Ceballos, recordaba que no era nueva esta situación, puesto que otras marcas de moda, como Hoffman, Hermès o incluso Pineda Covalín, habían sido acusadas del plagio de diseños indígenas. Las palabras acusatorias de Erasmo Hernández, las recoge Javier Brandoli en su crónica de 4 de junio, para *El Mundo*. <<http://www.elmundo.es/internacional/2015/06/04/556f7ef8e2704e7b538b459c.html>> [Consultado en fecha].

35. Las imágenes que se publica en la noticia dada por *Publimetro* en 3 de abril, no dejan lugar a dudas. Luz Lancheros firma la nota titulada “¡Escándalo! Acusan a diseñadora internacional de robar diseños de indígenas colombianos”. *Publimetro.cl*, 3 de abril de 2014, <http://www.publimetro.cl/nota/vida/escandalo-acusan-a-disenadora-internacional-de-robar-disenos-de-indigenas-colombianos/oEpndc!NWRP_4m4V2mNQq34yytvbw/> [Consultado en junio de 2015].

“despojo”³⁶. Con esto no queremos poner en duda el trabajo creativo de una industria que se ha caracterizado por repensar constantemente los patrones y elementos decorativos de sus productos³⁷.

La sismicidad de esta tierra creativa es constante. Recientemente se publicaba en Michoacán una noticia en que se hablaba de la defensa de las artesanías indígenas ante el embate de la industria china, que podría estar plagiándolas. El titular era llamativo y venía a recoger las palabras del presidente municipal de Santa Clara, que a la sazón festejaba el 50 aniversario de la Feria Nacional del Cobre³⁸.

Protección legal

En cualquier caso, el revuelo creado en torno a los huipiles mixes de Santa María de Tlahuitolpetec (Oaxaca) da motivos para estar esperanzados por el futuro de las artesanías indígenas. La supuesta “apropiación” de diseños había sido descubierta en mayo de 2015 por la cantante mexicana Susana Harp³⁹. Unas semanas más tarde el alcalde de la citada localidad, Erasmo Hernández González, en una conferencia dictada en el Museo Textil de Oaxaca condenó esta acción, criticando a “toda institución o empresa pública, privada, nacional o internacional que, con fines de lucro, se apropie de los elementos culturales que caracterizan a los pueblos indígenas”⁴⁰.

Sin embargo, el revuelo se generó en noviembre, según parece, al ponerse en tela de juicio la propiedad de los mixes sobre el diseño de su tradicional huipil⁴¹. Un conflicto de intereses que encendió los

36. Véase el ilustrativo texto de Osorio Pérez, F.E.; Barrera Jurado, G.S. “Por los caminos de la autonomía comunitaria: Debates y experiencias desde la autonomía Kamsá”, *Tabula Rasa*, núm. 19, 2013, págs. 245-265.

37. El año pasado la diseñadora canaria Lucía de Suñer presentaba su colección “Lucía de Su”, inspirada en el tejido rectangular “Kanga”, usado en algunas comunidades africanas. Ello le hizo merecedora de un reconocimiento del Club Unesco para la Protección del Patrimonio Intangible de las Civilizaciones Antiguas. Véase <http://www.casafrica.es/agenda_europa_africa.jsp?PROID=540512> [Consultado en diciembre de 2015].

38. Alejandro Mendoza Olvera era el nombre del titular del gobierno municipal, y el titular, tan sonoro como: “Ojitos de Rayita se la han pelao a los artesanos paisanos”. *La Extra*, 28 de julio de 2015, <<http://laextra.mx/ojitos-de-rayita-se-la-han-pelao-a-los-artesanos-paisanos/>> [Consultado en fecha].

39. El periódico *Milenio*, en su sección “Tendencias”, recoge pronto la noticia (19/11/2015): “Esta mañana, numerosos medios publicaron una supuesta demanda del gobierno francés en contra de los artesanos de Santa María Tlahuitoltepec, en la sierra de Oaxaca”. El titular es bien explícito: “Diseñadora plagió diseño mixe, pero no lo registró a su nombre”, <http://www.milenio.com/tendencias/Isabel_Marant-Santa_Maria_Tlahuitoltepec-Erasmo_Hernandez_Gonzalez_0_631137163.html> [Consultado en diciembre de 2015].

40. *Ibidem*.

41. Es evidente que la defensa de la tradición se ha montado sobre noticias ciertas, pero también rumores y algo de desinformación. En una de las versiones mejor documentadas que hemos podido leer, la del periódico *Milenio*, se llega más al fondo de la cuestión, recuperándose otros datos, como el que aporta la prensa inglesa, a propósito de la demanda interpuesta por otra casa de moda francesa por el uso de los diseños mixes, donde hemos

ánimos de la población mexicana y de quienes se han sensibilizado con la vulneración de derechos ancestrales de una comunidad indígena. Los mixes han poseído este bien material por legado intergeneracional. Una propiedad intransferible fuera de la propia comunidad. Así se entendió y así se defendió.

La prensa ocupó sus titulares con este asunto durante varios días, pero fueron las redes sociales las que sirvieron de caja de resonancia a la voz de los indignados. Y también fue el cauce utilizado por la propia diseñadora francesa para expresar su “contrariedad”. La opinión pública hizo bandera del huipil mixe, pero su queja se trasladó a las redes. La propia administración ha querido tomar parte en este asunto asumiendo un compromiso de defensa de la propiedad intelectual de las creaciones indígenas.

El debate ha sido ruidoso e intenso, concluyendo con el retorno a la normalidad, o quizás trasladándose de la superficie al subterráneo, donde seguirá latiendo, porque tanto éste como otros casos son fruto de una situación en que la propiedad intelectual no se protege. Y sólo cuando se envuelve en la bandera, mueve a la población en su defensa⁴². Con tiempo y perspectiva habrá que estudiar este suceso como uno de los hitos claves en el proceso de salvaguarda del diseño tradicional indígena.

Tiempo habrá para conocer los efectos últimos de esta polémica. No sabemos siquiera si motivará a las autoridades culturales del país a actuar. En cualquier caso, ya se aprecian cambios de actitud, aunque se ha producido ante todo entre las posibles “víctimas” de la industria textil. Antes de acabar el año 2015 las comunidades indígenas del norte de Jalisco se plantearon patentar sus diseños. Por ello los wixarikas habían solicitado ayuda legal, para sostener adecuadamente su acción⁴³.

podido leer: “The debate over cultural appropriation and intellectual property is an ongoing issue in the fashion industry, with numerous instances when Western fashion designers have controversially taken inspiration from cultures around the world”. *The Guardian*, *ibidem*. Para la editora de moda del periódico, Hannah Marriott, no es nueva esta actitud de la industria en relación con la propiedad intelectual. “Inspiration or plagiarism? Mexicans seek reparations for French designer’s look-alike blouse”. *The Guardian*, 17 de junio de 2015. Nota de Naomi Larsson, <<http://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/jun/17/mexican-mixe-blouse-isabel-marant>> [Consultado en diciembre de 2015]. Entre otros datos interesantes, compara los precios: el huipil mixe cuesta en Tlahuilottepec 300 pesos, en tanto que la camisa Net-a-porter de diseño francés vale 200 libras (4,500 pesos).

42. Por sólo apuntar otro frente abierto, en este caso con una guerra de banderas, es el de la “propiedad” de la causa y del ceviche. Reclamada por un sector de la población chilena, cuando los peruanos no dudan su origen. Léase un texto interesante del abogado Montezuma Páñez, Óscar, “¿Es posible proteger legalmente la gastronomía peruana?”, <<http://www.blawyer.org/2011/07/18/gastronomia/>> [Consultado en diciembre de 2015].

43. El presidente municipal Misael Cruz de Haro, razonaba: “Estamos en Nayarit, Durango, Zacatecas y Jalisco, y no hemos podido hacer algo como registrar una marca o una patente, por lo que esto ya se ha salido de control, yo veo en las calles de la zona metropolitana que inclu-

Artesanos y mercado

Por lo general, las artesanías se venden en mercados locales y al *por menor*. Es habitual incluso que sean los propios artesanos o familiares quienes den salida a esas mercancías, a través de sus propias tiendas o en espacios cedidos, cuando no en el ámbito público. Se han habilitado en muchos lugares espacios colectivos, para la venta diaria, pero también en encuentros ocasionales coincidiendo con fechas predeterminadas. Hay que resaltar las innumerables exposiciones convocadas en la mayoría de los países americanos.

México emprendió este camino, como pionero, en 1920, con la primera exposición de artes populares. Y desde 1936 sería el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (antecedente del Instituto Nacional Indigenista) quien velara por esta tarea comercializadora de labores artesanales⁴⁴. Prácticamente todas las ciudades capitalinas congregan a sus artesanos y en muchos casos muestran la producción del resto del país. Llama la atención por su tamaño el mercado de La Ciudadela, en la Ciudad de México, que concentran más de 300 tiendas artesanales⁴⁵. Por su parte, en Lima se abren todos los días diversos mercados de artesanías, que ofrecen productos provenientes de todos los rincones del país⁴⁶.

En Bogotá funciona como escaparate de la creación tradicional, desde 1891, el Pasaje Rivas y crece en visibilidad y reconocimiento el Mercado de las Pulgas de Usaquén, que cita a exhibidores y artesanos todos los domingos y festivos desde 1991⁴⁷.

También los países más pequeños tienen a gala la existencia de una actividad artesanal intensa, que hoy se muestra en parte en su propio centro mercantil. Significativo es el caso de Guatemala, país creativo, donde los artesanos mayas marcan tendencias. En mayo de 2015 se celebraba en la capital el 41 aniversario de su mercado artesanal.

Esta buena práctica no oculta algunos defectos funcionales. Entre otros, los conflictos entre los expendedores y los artesanos indígenas que manejan sus propios tiempos y espacios⁴⁸. Más arriba se ha

so los mestizos ya hacen artesanía o algunos son revendedores, abaratan las cosas y compran barato con el productor y al final de cuentas lo venden al doble o triple”, Ramírez Álvarez, Víctor. “Registrarán indígenas sus diseños en ropa y tejidos”. *El Occidental*, 27 de diciembre de 2015. <<http://www.oem.com.mx/eloccidental/notas/n4038734.htm>> [Consultado en fecha].

44. Más datos históricos y socio-económicos en la web del Inaes, en concreto en el documento: <http://www.inaes.gob.mx/doctos/pdf/guia_empresa/comercializacion_de_artesantias.pdf> [Consultado en diciembre de 2015].

45. Véase: <<http://laciudadela.com.mx/directorio/>> [Consultado en diciembre de 2015].

46. Una guía: <http://www.artesaniadelperu.gob.pe/archivos/descargas/inicio/guia_artesanal_centro.pdf> [Consultada en diciembre de 2015].

47. A propósito *Artesanías de Colombia* vende la imagen de “Bogotá, una ciudad artesanal”, <http://www.artesaniadecolombia.com.co/PortalAC/C_noticias/bogota-una-ciudad-artesanal_4460> [Consultado en diciembre de 2015].

48. Comerciantes de Amealco y Oaxaca se hacen presente en el municipio, provocando un incremento notable del número de artesanos indígenas. Preocupa a la sazón que ello

hecho mención a otras actividades poco lícitas o desleales. Sin duda, sigue faltando una regulación de cumplimiento obligado por todas las partes que intervienen en este proceso. Pero no hay que atribuir estos desajustes a los productores y vendedores. También hemos sabido de comportamientos inadecuados entre los propios responsables del control de la actividad y espacios públicos. Recordemos, a modo de testimonio, la queja del Grupo de Artesanos Indígenas de Chiapas, en el verano de 2013, por la actitud de ciertos representantes de la autoridad⁴⁹.

La tendencia de los últimos tiempos es hacer de las artesanías indígenas algo más que un producto cultural, una necesidad, para acabar cristalizando una marca. En los últimos años se ha trabajado en algunos lugares con una clara intención de promover su adecuada mercantilización, por ello se ha trabajado en el diseño de marca, como se verifica en países como Colombia. Sin embargo, no está siendo una tarea fácil, por lo complicado que es conciliar las necesidades de las comunidades indígenas con las ideas generadas en los organismos públicos en la asunción de sus responsabilidades.

Fracasó, por ejemplo, el intento que se había hecho en el departamento colombiano de Putumayo en pro de la competitividad de las artesanías de los ingas⁵⁰.

No se puede negar la dificultad, lo artificial e incluso contradictorio que resulta crear una marca para las creaciones indígenas, a las que por añadidura se les está poniendo límites. Aunque sale un tanto del marco geográfico de este trabajo, traemos a colación cómo la Ley de Artesanía de Andalucía determina la existencia de las “denomina-

De lo natural a la marca en las artesanías indígenas

genere conflictos. “Aumentan comerciantes indígenas”. *AM de Querétaro*, 11 de agosto de 2015, <<http://amqueretaro.com/queretaro/2015/08/11/aumentan-comerciantes-indigenas>> [Consultado en fecha].

49. Nayeli Pérez Maldonado, presidenta del citado Grupo de Artesanos denunció el hostigamiento a que habían sido sometidos, obligados a pagar “un canon” para poder ejercer tu labor. “Artesanos son amenazados por personal de regulación de comercio informal”, <<http://www.oem.com.mx/diariodelsur/notas/n3049290.htm>> [Consultado en junio de 2015].

50. A través de la Agencia de Noticias de la propia Universidad nos enteramos de un estudiante de la Universidad, en su sede de Palmira, Luz Aleidy Ortega Castañeda, estaba trabajando en un proyecto para “definir estrategias”, con las que los indígenas ingas pudieran “potenciar sus habilidades en la creación de artesanías y artículos de decoración”, pues “actualmente los indígenas están siendo explotados por terceros, pues no cuentan con las herramientas necesarias para ser competitivos en el mercado y vender sus productos sacando el mayor provecho, quisimos darle una solución a través de diferentes estrategias desde administración”, como manifiesta Ortega “Artesanías indígenas del Putumayo serán más competitivas”, 26 de noviembre de 2014, <<http://www.agencia-denoticias.unal.edu.co/ndetalle/article/artesantias-indigenas-del-putumayo-seran-mas-competitivas.html>> [Consultado en junio de 2015].

ciones de calidad artesana”, que en cierto modo trata de reconocer la existencia de productos de calidad atenuando la rigidez de marca⁵¹.

Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que se convierta en un recurso que permite ejercer un control sobre la producción de los artesanos, muchas veces para dificultarla, en cuanto que a través de ella se ejerce la defensa de los intereses del consumidor, antepuestos a los del productor, que en estos casos son artesanos cuya actividad no está exenta de dificultades. No en vano las leyes velan por el interés de los consumidores, antepuesto al de los productores. Y con relación a los artesanos, en algún lugar simplemente se les trata como parte del colectivo “consumidor”⁵².

Artesanías renovadas

En México se ha producido un importante desarrollo de las artesanías a partir de los antecedentes indígenas. Las propias comunidades han logrado renovarse, ofreciendo nuevos productos, que se basan tanto en los materiales como en los diseños y sistemas de trabajo, dentro de la tradición. Hemos conocido de primera mano la capacidad del pueblo Wixarika para manifestar sus saberes ancestrales acomodándose a lo que la actualidad demanda. Otras comunidades han respondido al reto igualmente, como ha ocurrido en Chiapas⁵³. Una modernización que, sin renunciar a las técnicas tradicionales y a los materiales que tienen al alcance dentro de sus comunidades, ofrece nuevos objetos, prendas de vestir y utensilios. Algunas entidades gubernamentales, como la Secretaría de Economía, han contribuido a esa mejora, implementado métodos a partir de viajes y traslados para conectar gente de diseño o turismo, y mostrar a los artesanos tendencias en la actualidad; sin embargo, lo más importante es no perder ese reflejo de ellos mismos y su disposición en la creación para todos.

51. Ley 15/2005, del 22 de diciembre. En la “Exposición de Motivos” se dice que “la presente Ley tiene por finalidad vertebrar el sector mediante el Registro de Artesanos de Andalucía y el Repertorio de Oficios Artesanos; estimular la formación de asociaciones con objeto de mejorar la necesaria comunicación entre los sectores implicados; fomentar, mediante su otorgamiento, el reconocimiento y dignidad social que implica la obtención de la Carta de Maestro Artesano, y por último, otorgar un adecuado marco jurídico a las distintas manifestaciones artesanales de Andalucía mediante denominaciones de calidad y su correcta utilización a través de la instauración de un régimen de infracciones y sanciones.”

52. En el artículo 2 del Reglamento a la “Ley de promoción de la competencia y defensa efectiva del consumidor” se menciona explícitamente al “artesano”: “Artesano: La persona física o entidad de hecho o de derecho que adquiera productos terminados o insumos para producir, transformar o reparar bienes, mediante un proceso en el que la mano de obra resulta el factor predominante, dando por resultado un producto individualizado, en que quede impreso el sello personal y que no corresponda a la producción industrial mecanizada y en serie. El artesano se considerará como consumidor para los efectos de la Ley y este Reglamento.” En vigor el 1 de julio de 1996.

53. Ramos Maza, Teresa. “Artesanas y artesanías: Indígenas y mestizas de Chiapas construyendo espacios de cambio”, *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 2004, II-1, págs. 50-71.



La transmisión de los conocimientos, son la clave en la pervivencia de esta tradición. Artesanos Wixarikas nos cuentan sus propias experiencias, como el artista Nikame José Carrillo Morales, en Tepic: “Cada uno de nosotros estamos formados en centros ceremoniales, se nos inculcan valores, de ahí aprendemos a escribir, dibujar cosmogonía; nos cargamos espiritualmente en los lugares sagrados...”

Por su parte Minerva Carrillo de la Cruz dice: “Uno lo visualiza, ves la imagen que quieres realizar en la mente; desde chica aprendí, al principio no entendía pero me gustaba cómo quedaban y conforme fui creciendo hice mis propios diseños en bordados para los vestidos de la salsa huichol, y luego aretes y collares”. Esta misma artesana transmite un sentimiento que ha de ser generalizado en la comunidad: “Nos gusta que los mestizos utilicen nuestras cosas, porque significa que les agrada lo que realizamos en fiestas tradicionales”⁵⁴.

Estos comentarios son relevantes porque nos dan a conocer que generalmente así nos vemos, casi como turistas, al mirar las artesanías separadas de sus autores, fuera de su vida, porque no podemos crear ni mirar como ellos miran su creación, ya que lo crean a partir de su visión del mundo y la vida, de lo que viven y cómo lo viven, por ello, somos externos a eso. No mestizos, mas cómo y qué queremos mirar.

Fig. 5. Figuras para uso ritual. Ameyaltepec, Guerrero. Colección Juan Rafael Coronel Rivera, 2016. Fotografía: Francisco R. Rodríguez Estrada.

54. Gómez Cancino, C.K. “Artesanías huicholes, atractivo para visitantes de Nayarit”. *Terra*, 31 de julio de 2015, <<http://deportes.terra.com/artesantias-huicholes-atractivo-para-visitantes-de-nayarit,4646e4748ce7c0a374021b48a8b14809q7osRCRD.html>> [Consultado en fecha].

Así en México como en otros países iberoamericanos, no peligra la tradición si a los artesanos se les ofrece la posibilidad de renovarse. Mejorar su producción, quizás renovar los diseños, pero siempre velar por los saberes tradicionales y su adecuada transmisión. Conciliar los patrones creativos vernáculos con la mejora de las capacidades de los artesanos es viable e incluso recomendable. Serían cambios que se producirían de la interacción de artesanos con otros actores sociales⁵⁵.

Insistimos, en México se está haciendo una labor interesante en este sentido, como la convocatoria de concursos de artes tradicionales, que animan a conjugar el conocimiento ancestral con una estética renovada. Recordemos las piezas exhibidas en el Museo Itinerante de Arte Indígena Contemporáneo (MAIC) entre los meses de julio y agosto⁵⁶. Por no cansar con el tema, una última propuesta, la del gobierno costarricense que, desde el Ministerio de Economía, Industria y Comercio, puso en marcha –entre julio de 2013 y marzo de 2014–, un “Programa de Mejora Artesanal”, dirigido a artesanos con producción, con el fin de que pudieran “reinventarla”⁵⁷.

En apoyo de las artesanías, sobre todo las indígenas, hay que resaltar su lugar en el engranaje económico del mundo rural. Razón de más para darles el apoyo que se merecen. Años atrás la FAO publicaba una investigación sobre el papel que las artesanías podrían jugar en el desarrollo rural, especialmente en Indonesia, advirtiendo sobre la necesidad de no perder de vista la demanda, lo que el mercado pide⁵⁸.

Sin embargo, como queda referido en este mismo texto, las artesanías tal como se plantean a nivel supranacional tienen más que ver con el aprovechamiento de los recursos naturales que brinda el entorno,

55. En uno de los trabajos realizados en el medio universitario colombiano se incide en esta cuestión. Ya en la introducción las autoras son claras: “El diálogo constante en nuestro quehacer académico con numerosos estudiantes y profesores en torno al diseño y la pertinencia o no de su aplicación en la artesanía, ...” “Algunos diseñadores consideran que se debe seguir aplicando el diseño a la artesanía...” Barrera Jurado, G.S.; Quiñones Aguilar, A.C. *Conspirando con los...*, op. cit. Estos autores toman en consideración estudios precedentes como el de Ángel de Chavarrí (1971), que plantea “la necesidad de implementar nuevos diseños para las artesanías”, pág. 23.

56. La noticia la daba el *Informador* (10 de julio de 2015), con el titular “¿Artesanía o arte?” A propósito, “Daniel Pascual, coordinador del museo, explicó que la intención es hablar sobre las definiciones tradicionales pese a que son temas que se pueden considerar contra lo establecido, o “contra corriente” por los delgados límites entre artesanía y arte popular, por lo que la propuesta es exponer nuevas categorías conceptuales.” <<http://www.informador.com.mx/cultura/2015/602590/6/artesania-o-arte.htm>> [Consultado en fecha].

57. García, Daniela. “Artesanos nacionales podrán capacitarse para renovar sus técnicas de diseño”. *Crhoy.com*, 27 de mayo de 2013, <<http://www.crhoy.com/artesanos-nacionales-podran-capacitarse-para-renovar-sus-tecnicas-de-diseno/>> [Consultado en diciembre de 2015].

58. Resalto: “Hay que idear modelos que combinen equilibradamente motivos y productos tradicionales con un conocimiento específico del mercado.” Kerr, K. “Posibilidades económicas de las artesanías para el desarrollo rural, en particular Indonesia”, *Unasyva. Revista internacional de silvicultura e industrias forestales*, 42/165, 1991, págs. 31-36.

que con el sostenimiento de una cultura y de un saber hacer. Se cuenta, por ejemplo, el caso del apoyo del *Aid to Artisans*, organización sin fines de lucro norteamericana, que financió, en el quinquenio 1985-1990 a más de 500 artesanos hondureños para que hicieran artesanías con los materiales a la mano, como flores secas, cuyo mayor logro fue la creación de la empresa *Amano*, que vendió en la Feria Internacional de Artesanías de Nueva York productos por valor de 40,000 dólares⁵⁹.

Sin embargo, no están obteniendo grandes beneficios otros proyectos impulsados en distintos lugares y en apoyo de sus respectivos pobladores indígenas. Valga el ejemplo de las artesanías *tawahkas*, en Honduras, realizadas por las mujeres de la comunidad⁶⁰. De todo lo dicho en las páginas antecedentes, apenas un bosquejo de una realidad muy compleja, queremos resaltar una idea: los indígenas viven –sobreviven– de la tierra; y de ella y su riqueza natural crean, a partir de su vida y su esencia, lo que generosamente comparten.

Crean a partir del otro y para todos, con eso nos disponen su vida, su forma de vivir, ya que siempre, dentro de la sociedad y de la mayoría de los gobiernos, no son escuchados, no son vistos, y si lo son, es posible a través de sus artesanías, las que por la globalización mundial hacen de ellos algo caduco, protagonistas en muchos casos de una historia nacionalista. Concluimos con las palabras del Ejército Zapatista de Liberación Nacional:

“Hablando en su corazón indio, la Patria sigue digna y con memoria... La flor de la palabra no muere, aunque en silencio caminen nuestros pasos. En silencio se siembra la palabra. Para que florezca a gritos se calla. La palabra se hace soldado para no morir en el olvido. Para vivir se muere la palabra, sembrada para siempre en el vientre del mundo. Naciendo y viviendo nos morimos. Siempre viviremos. Al olvido sólo regresarán quienes rinden su historia”⁶¹.

59. *Ibidem*.

60. El Instituto Hondureño de Antropología implementó un programa de apoyo a las artesanías, *Propaith*, que se pensaba iba a contribuir a la salvaguarda de las mismas. Gómez Suárez, A. *Mobilización política indígena en las selvas latinoamericanas. Los tawahka de la Mosquitia centroamericana*, México, Plaza y Valdés, 2003, pág. 153.

61. EZLN, *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona*. México, enero de 1996. Preliminares y punto III. En Wikisource: <https://es.wikisource.org/wiki/Cuarta_Declaración_de_la_Selva_Lacandona> [Consultado en diciembre de 2015].

Un acercamiento a las piezas y colecciones de arte indígena americano en museos españoles

Zara Ruiz Romero

Becaria FPU. Universidad Pablo de Olavide

zmruirom@gmail.com

Resumen

En España, distintos museos e instituciones tienen en su acervo piezas indígenas americanas, adquiridas por medio de viajes de estudio, compras o donaciones. La pertenencia de este tipo de objetos suele responder a dos tendencias: la generación deliberada de una colección, o la adquisición fortuita y no premeditada de uno o varios ejemplares. Su muestra al público suele seguir criterios antropológicos o etnográficos, aunque por razones temáticas, de calidad o de cantidad no siempre se exponen. En la presente investigación, tratamos algunas de las colecciones más conocidas, como las del Museo de América o el Museo Nacional de Antropología; al mismo tiempo que señalamos la presencia de la América indígena en otros enclaves museográficos de nuestra geografía.

Palabras clave: coleccionismo, museos, España, arte indígena americano.

Abstract

Many museums and institutions in Spain have Native American objects in their collections, which were obtained through archaeological research, purchases or donations. The ownership of these pieces usually arises in two cases: either the museum wishes to acquire the objects for a collection, or the museum obtains the objects unintentionally through bequests and legacies. These objects were valued because of their anthropological and ethnographic value, instead of their artistic value, which is represented in how they were displayed. In this study, collections of well-known museums such as the Museum of America or the National Museum of Anthropology are explored, in order to show the variations of these objects, their acquisition and their display.

Keywords: *collecting, museums, Spain, Native American Art.*

Hay en España distintos museos e instituciones¹ que tienen en su acervo testimonios de la etnografía americana. Una serie de objetos producidos por las poblaciones originarias desde diversos puntos geográficos: México, Alaska, Guatemala o Venezuela; y en distintos momentos de su historia, pues encontramos tanto objetos recogidos durante los siglos XVIII y XIX cuando los pueblos tenían poco o nulo contacto con el "hombre blanco", como objetos manufacturados recientemente y que en muchos casos ya tienen una intención comercial. Así, por ejemplo, la colección de etnografía americana del Museo de América se remonta a finales del siglo XVIII, por lo que es la más antigua documentada hasta el momento²; mientras que las piezas shipibo-konibo del Museo de Huelva proceden de una expedición a la selva amazónica organizada en la década de los 80 del siglo pasado³.

El modo de adquisición de estos objetos es diverso: compras, donaciones, viajes de estudio, investigaciones arqueológicas, etc. Si bien, la presencia de este tipo de piezas no siempre puede considerarse una "colección", ya que en casos como el Museo Cerralbo, el Museo Nacional de Investigación de Altamira o el Museo Nacional

1. Resulta imposible mostrar todas y cada una de las piezas y colecciones de etnografía americana presentes en nuestro país. Hemos hecho una selección a partir de diversas fuentes, en especial Pano Gracia, José Luis. "Arte americano en los museos y colecciones de América y Europa. Una aproximación al caso español", *Artigrama*, n.º. 24, 2009, págs. 17-82; "Ceres. Red Digital de Colecciones de Museo de España", <<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>> [Consultado el 26 de mayo de 2015]; y "Catálogo de Colecciones Iberoamericanas de los Museos Españoles", <<http://eu.www.mcu.es/museos/MC/CIMM/Colecciones.html>> [Consultado el 26 de mayo de 2015].

2. Sánchez Montañés, Emma. "Las colecciones de arte indígena americanas y el Museo de América de Madrid", *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, vol. 1, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pág. 757.

3. Fichas Museo de Huelva. "Catálogo de Colecciones Iberoamericanas de los Museos Españoles", op. cit.

de Arqueología Subacuática, la posesión de objetos de las poblaciones originarias de América es más un fruto de la casualidad, que de un verdadero empeño premeditado por conseguir un conjunto representativo de su tiempo y su cultura⁴.

En los museos que a continuación señalamos este tipo de objetos se muestran al público con una orientación antropológica y etnográfica, y tal como apunta Cecilia Mariana Benedetti: "se preservan como 'testimonio material' del pasado de la humanidad, exponentes de estadios primarios del desarrollo cultural en peligro de desaparición frente al avance de la cultura occidental"⁵. De manera que en la exposición de objetos de la América indígena, es posible observar ciertos rasgos de eurocentrismo y colonialismo, una hipótesis también sostenida por el investigador Félix Jiménez Villalba:

"Tradicionalmente, los museos europeos han adoptado una postura paternalista con respecto a América. Al presentar su cultura material como un importante logro en los diversos campos de la actividad artística (cerámica, pintura, escultura, etc.) dejan de lado aspectos muy significativos de esos materiales que permitirán una mejor comprensión de su papel dentro de la historia general del hombre. Es de sobra conocido que para visitar las colecciones americanas de los museos europeos no debemos dirigirnos a grandes instituciones museísticas como el Louvre o el Museo Británico, sino a los llamados museos etnológicos como el Museo del Hombre de París o el Museo Etnológico de Berlín. En parte, esta circunstancia viene dada por la propia tradición europea, pero también hay un cúmulo de prejuicios que desempeñan un papel importante. En algún momento de la historia museística europea alguien determinó que los grandes museos estatales solo dieran cabida a los materiales de culturas que tuvieran que ver con su historia, y el límite

4. "No estamos muy de acuerdo en llamar coleccionismo a la existencia de objetos de arte americano que aparezcan en museos, instituciones o en el ámbito privado. En la mayoría de los casos su presencia es puramente casual, es decir, están integrados en lo que habitualmente se llama colección, no porque hubiera una búsqueda y adquisición explícita de esa obra americana para integrarla dentro de un fondo planificado científicamente, sino porque llegaron hasta España por otras vías y distintas circunstancias". Esteras Martín, Cristina. "El coleccionismo de platería americana en España", *Artigrama*, n.º. 24, 2009, págs. 261-262.

5. Benedetti, Cecilia Mariana. "Producción artesanal indígena y comercialización: entre los 'buenitos' y los 'barateros'", *Maguaré*, n.º. 1, vol. 26, 2012, pág. 237.

temporal y geográfico fue establecido en Mesopotamia allá por el IV milenio antes de Jesucristo"⁶.

Sin embargo, no en todos los casos las piezas de etnografía americana se encuentran expuestas de manera permanente. A veces la propia naturaleza del museo (artístico, de arqueología local...) impide su muestra al público; del mismo modo que puede darse la circunstancia de que el número y calidad de las piezas no resulte suficiente para mostrar las características de una cultura. Así, aunque la presencia de este tipo de piezas en nuestro país resulta bastante representativa, siguen siendo las grandes olvidadas, desconocidas para gran parte del público y en muchas ocasiones tan solo admiradas por el personal de la institución y los especialistas e interesados en el tema.

A continuación, señalamos la presencia de objetos de los pueblos originarios de América en destacadas instituciones como el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología, ambas en Madrid. Del mismo modo que nos deleitamos en presentar piezas y colecciones no tan conocidas, como las que encontramos en el Museo de Huelva, el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena, Murcia), el Museo del Traje (Madrid), el Museo Etnográfico Andino-Amazónico (Barcelona), el Museo Cerralbo (Madrid), el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" (Valencia), el Museo Nacional Centro de Investigación de Altamira (Cantabria) y el Museo Ángel Oresanz y Artes de Serrablo (Huesca). Así como las piezas presentes en las colecciones universitarias de Sevilla y la Universidad Complutense de Madrid, esta última con el Museo de Colecciones de Arqueología y Etnología Americana.

Ubicado en Madrid, capital española, el **Museo de América**⁷ posee las colecciones americanas más importantes del país. Desde su fundación en 1941, su acervo asciende a más de 25,000 objetos⁸ que comprenden la América precolombina, el periodo colonial y

El Museo de América y el Museo Nacional de Antropología: las colecciones más representativas

6. Jiménez Villalba, Félix. "El redescubrimiento de América. El nuevo montaje antropológico", *Historia* 16, nº. 16, 20, 1995.

7. Para mayor información, véase: "Museo de América", <www.mecd.gob.es/museodeamerica> [Consultado el 18 de agosto de 2015]; Cabello Carro, Paz. "El Museo de América", *Anales del Museo de América*, nº. 1, 1993, págs. 11-21; Cabello Carro, Paz; Martínez de la Torre, Cruz. *Museo de América, Madrid*, Ibercaja, 1997; García Sáiz, María Concepción; Jiménez Villalba, Félix. "Museo de América, mucho más que un museo", *Artigrama*, nº. 24, 2009, págs. 83-118; Jiménez Villalba, Félix. "El Museo de América de Madrid: historia de un proyecto antropológico", *RdM: Revista de Museología*, nº. 4, 1995, págs. 31-34.

8. "Museo de América". URL, op. cit.

las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas posteriores a la conquista. La adquisición de estos objetos responde a compras, donaciones y, sobre todo, expediciones científicas, excavaciones arqueológicas y viajes de estudio emprendidos en territorio americano.

Como viene siendo habitual con este tipo de objetos, se exponen siguiendo criterios antropológicos, pues se ordenan según cinco grandes áreas temáticas: 1) el Conocimiento de América, 2) Geografía y Paisaje, 3) la Sociedad, 4) la Religión y 5) la Comunicación⁹. Un montaje museográfico renovado en el año 1994 y caracterizado por la mezcla del elemento etnográfico con lo colonial y lo precolombino en un mismo espacio. Una ordenación que bajo nuestro punto de vista, y tal como menciona José Luís Pano Gracia, puede resultar confusa y llamar a error entre los visitantes no eruditos o menos especializados¹⁰. Pero que sin embargo, sí resulta positiva para otros autores como María Concepción García Sáiz, actual directora del Museo, y Félix Jiménez Villalba, pues:

"... intenta romper con las limitaciones que nos imponen los materiales y plantea su exhibición desde la situación del hombre y su manera de resolver los problemas cotidianos de su existencia. Nos muestra la realidad americana de una perspectiva global en la que lo importante no son las manifestaciones particulares, sino las grandes constantes que son comunes al hombre y a sus variados tipos de sociedad"¹¹.

No obstante e independientemente de la naturaleza y características de su exposición, es innegable la alta calidad del componente etnográfico. Y entre los investigadores que han dedicado parte de su esfuerzo al estudio de este tipo de piezas, destacamos a Paz Cabello

9. García Sáiz, María Concepción; Jiménez Villalba, Félix. "Museo de América..."; op. cit.

10. "El único problema que sigue ocasionando este montaje, y hablo desde la experiencia del profesor que desde su inauguración en 1994 lleva todos los años a sus alumnos para que lo conozcan, es la fusión, en ocasiones, de elementos arqueológicos y etnográficos en una misma vitrina, cuando no de culturas y piezas de distintas épocas cronológicas, lo que conlleva una cierta confusión para los no entendidos" Pano Gracia, José Luís. "Arte americano en los museos y colecciones de América..."; op. cit., págs. 51-52.

11. García Sáiz, María Concepción; Jiménez Villalba, Félix. "Museo de América..."; op. cit. págs. 92-93.

Carro¹², Mercedes Amézaga Ramos¹³, Araceli Sánchez Garrido¹⁴ y Emma Sánchez Montañés¹⁵.

La primera de ellas, junto a Cruz Martínez de la Torre, realiza una presentación básica de la colección etnográfica en *Museo de América. Madrid*¹⁶, una obra fundamental para conocer el acervo del Museo y en la que destacan la presencia de piezas de la costa Noroeste y la costa Californiana: arpones, anzuelos, vestuario de guerra, cucharas, cestos y amuletos de los indios de las praderas; así como objetos de la América central, "entre los que sobresalen los de los indios Huicholes del norte de México y los pertenecientes a los diferentes grupos de indígenas mayas de Chiapas, México y, sobre todo, Guatemala"¹⁷. Igualmente, sendas autoras destacan las colecciones del área amazónica: una gran canoa, collares, semillas e incluso cabezas reducidas, entre las que encontramos objetos bastante antiguos recogidos en el siglo XIX por la Comisión Científica del Pacífico; así como piezas de los Araucanos de Chile o los indígenas del Chaco, y un conjunto de exvotos de plata y piezas procedentes de los indígenas andinos de Ecuador, Bolivia y Venezuela.

12. Cabello Carro, Paz. "Coleccionismo americano indígena..." , op. cit.; "La corona y el coleccionismo...", op. cit.; "Materiales etnográficos de la Costa Noroeste recogidos en el siglo XVIII por viajeros españoles", Peset, José Luis (ed.). *Culturas de la Costa Noroeste de América*. Madrid, Turner, 1989, págs. 61-80; Cabello Carro, Paz; Martínez de la Torre, Cruz. *Museo de América*, op. cit.; Cabello Carro et al. "La conjunción de noticias de Mociño sobre Nutka y los análisis de laboratorio: nuevos aportes sobre la composición de algunos objetos del siglo XVII de la Costa Noroeste", *Anales del Museo de América*, nº. 8, 2000, págs. 293-301.

13. Amézaga Ramos, Mercedes. "Restauración de plumería sobre tejido en el Museo de América: aplicación de nuevas tecnologías", *Anales del Museo de América*, nº. 14, 2006, págs. 381-406; "Restauración de un 'uncu' perteneciente a la expedición científica del Pacífico", *Anales del Museo de América*, nº. 12, 2004, págs. 325-336; "Restauración del material etnográfico: tratamiento y análisis de un impermeable inuit del Museo de América (Madrid)", *Anales del Museo de América*, nº. 20, 2012, págs. 291-315. Amézaga Ramos, Mercedes; Cerezo Ponte, Mercedes. "Historia y restauración de un tocado de jefe del archipiélago de Tonga que se conserva en el Museo de América, Madrid", *Anales del Museo de América*, nº. 21, 2013, págs. 117-135.

14. Sánchez Garrido, Araceli. "Colecciones etnográficas del Museo de América: coleccionismo accidental", *Boletín de la Anabad*, vol. 44, nº. 4, págs. 215-224; "Expresiones culturales de los indios de las praderas en el Museo de América de Madrid", *Anales del Museo de América*, nº. 3, 1995, págs. 165-177.

15. Sánchez Montañés, Emma. "Arte indígena en la Costa Noroeste (British Columbia) en el Museo de América de Madrid", *Revista Española de Estudios Canadienses*, Vol. I, nº. 2, págs. 229-250; "Las colecciones de arte indígena americano...", op. cit.; "Las expediciones españolas del siglo XVIII al Pacífico Norte y las colecciones del Museo de América (Madrid). La expedición de Arteaga en 1779", *Anales del Museo de América*, nº. 20, 2012, págs. 88-120; "Las expediciones españolas del siglo XVIII al Pacífico Norte y las colecciones del Museo de América de Madrid. La expedición de Juan Pérez de 1774", *Anales del Museo de América*, nº. 18, 2010, págs. 148-171.

16. Cabello Carro, Paz; Martínez de la Torre, Cruz. *Museo de América*, op. cit., págs. 101-142.

17. *Ibidem*, pág. 105.

En su caso, Sánchez Montañés destaca las piezas procedentes de Norteamérica, sobre todo de las costas de Alaska y la Columbia Británica. Las cuales, fueron recogidas a finales del siglo XVIII, lo que las convierte en la serie documentada más antigua, pues tal como expresa la autora:

"Son testimonio de unos pueblos que todavía no habían empezado a experimentar los procesos de cambio acelerado que traerían la posterior conquista y colonización"¹⁸.



Fig. 1. Amuleto. Cultura Haida. Archipiélago de la Reina Carlota (Columbia Británica, Canadá)¹⁹. Museo de América, Madrid.

18. Sánchez Montañés, Emma. "Las colecciones de arte indígena americano...", op. cit., pág. 762.

19. Núm. de inventario: 13042. Amuleto de marfil que representa a un ave. Es la única pieza de la colección de la que se conocen las circunstancias exactas de su recogida, acaecida en 1774. *Ibidem*, págs. 764-765.

En este contexto, la representación más numerosa proviene de la cultura Tlingit (Alaska) y está formada por más de 40 piezas recogidas por distintas expediciones, por lo que no es posible precisar en qué momento llegaron al Museo. La investigadora destaca, de la misma zona, las piezas de la cultura Nuu-chah-nulth, también conocida como Nutka, donde lo más representativo son los llamados "sombrosos jefe" recogidos en distintas expediciones como la de Juan Pérez en 1774 o Esteban Martínez en 1789, y cuya importancia reside en su escasez, pues solo se contabilizan 19 ejemplares repartidos por distintos museos del mundo²⁰.

De tal manera que las colecciones de los pueblos originarios de América presentes en el Museo destacan por su antigüedad y representatividad. Si bien, en lo concerniente al arte indígena actual, la presencia en el acervo de la institución es prácticamente nula, y tal como menciona Sánchez Montañés, "se produce así la impresión de que los indios y su arte se han desvanecido"²¹, pues las piezas más recientes exhibidas se remontan al siglo XIX.

Por otra parte, y en segundo lugar destacamos las colecciones de etnografía americana presentes en el **Museo Nacional de Antropología**²², institución que remonta sus orígenes a los inicios del siglo XX y que en la actualidad divide su exposición permanente en tres plantas, albergando en cada una de ellas distintos objetos representativos de las culturas de tres continentes: Asia, África y América.

La tercera planta, o sala número V, está dedicada por completo al continente americano, con una ordenación temática²³ de sus fondos en la que se entremezclan épocas y culturas, lo que en opinión de Rodrigo del Blanco "facilita al visitante la comprensión del mensaje que queremos transmitir: el conocimiento de distintas culturas mediante su comparación, analizando cambios, similitudes

20. *Ibíd.*

21. Sánchez Montañés, Emma. "Arte indígena contemporáneo ¿Arte popular?", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. Extraordinario, 2013, pág. 71.

22. Para mayor información sobre el Museo Nacional de Antropología y sus colecciones americanas, véase "Museo Nacional de Antropología", <mnantropologia.mcu.es> [Consultado el 20 de agosto de 2015]; Mateos Morante, Diana. "Propuesta de renovación de la exposición permanente de la Sala de América del Museo Nacional de Antropología", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º. 12, 2006; Rodrigo del Blanco, Javier. "América en el Museo Nacional de Antropología de Madrid", *Artígrama*, n.º. 24, 2009, págs. 119-133; Rodrigo del Blanco, Javier. *Guía de la Sala de América. Museo Nacional de Antropología*. Madrid, Subdirección General de Museos Estatales, 2006; Verde Casanova, Ana María. "La sección de América del Museo Nacional de Antropología", *Anales del Museo Nacional de Antropología: Nos-Otros*, n.º. 3, 1996, págs. 335-354.

23. 1) economía y transporte, 2) vivienda y ajuar doméstico, 3) indumentaria y adorno, 4) actividades lúdicas, 5) creencias. Rodrigo del Blanco, Javier. "América en el Museo Nacional..." op. cit. pág. 121.

y diferencias entre ellos"²⁴. Aun así, y aunque este tipo de montajes pueden resultar confusos para muchos visitantes, en esta ocasión debemos resaltar la mayoritaria presencia de objetos etnográficos, hecho que según Pano Gracia²⁵ se explica por el propio carácter del Museo.

Para el estudio de las colecciones de etnografía americana presentes en el Museo Nacional de Antropología tomamos como referencia a la investigadora Diana Mateos Morante, quien establece su origen en la Comisión Científica del Pacífico (1862-1865), en la que se recopilaban más de 300 objetos, a los que el Museo fue añadiendo nuevas adquisiciones a través de compras, donaciones y recolecciones, hasta llegar a un total de 2,387 objetos americanos en 2006, de los cuales 1,651 eran etnográficos²⁶. Conformándose una colección de cuya importancia también nos habla la investigadora Ana Verde Casanova:

"Los fondos de la sección de América, aunque reducidos numéricamente son importantes por su variedad, representatividad y antigüedad, y encuentran toda su significación en el contexto del Museo Nacional de Antropología, encaminado a mostrar el pluralismo cultural del hombre"²⁷.

A modo de ejemplo, y de nuevo tomando como referencia a Mateos Morante, señalamos la presencia en las colecciones del Museo de cestería de las mujeres hopis y navajo, y de objetos de los grupos amarakaeri, huarayos y quechua, estos últimos de la zona del Cuzco. Asimismo, recalamos la posesión de 49 objetos de los warao del Delta del Orinoco, en Venezuela, y una colección de objetos amazónicos procedentes de Brasil, Colombia y Perú. También de Guatemala constan 21 objetos de indumentaria textil que pasaron a formar parte del Museo a través de un depósito particular. Mientras que la colección Inuit es una de las más destacadas y está compuesta por distintos objetos, entre los que destaca un traje completo procedente de Canadá y una serie de fotografías²⁸. Por su

24. *Ibidem*.

25. Pano Gracia, José Luís. "Arte americano en los museos y colecciones de América...", *op. cit.*, pág. 53.

26. Mateos Morante, Diana. "Propuesta de renovación de la exposición...", *op. cit.*, pág. 134.

27. Verde Casanova, Ana María. "La sección de América del Museo Nacional...", *op. cit.*, pág. 351.

28. Verde Casanova, Ana María. "Fotografía y discurso antropológico: Inuit en Madrid, 1990", *Anales del Museo Nacional de Antropología: Nos-Otros*, nº. 7, 2000, págs. 191-230.

parte, de arte plumario²⁹ brasileño se compraron 20 objetos, entre los que encontramos adornos personales, plumas y máscaras. Un completo acervo que se vió aumentado en 1992 por la inclusión de objetos de la colección Seipoldy, en 1994 con la donación de la Fundación Cultural Banesto de más de 370 objetos del grupo étnico purépecha de México, y en 1995 con la compra por parte del Museo de una colección de más de 70 máscaras de grupos nativos procedentes de Perú, Bolivia y Argentina³⁰.

De modo que se ha conformado una colección que, si bien permite articular un discurso coherente y comprensible, presenta un gran desequilibrio geográfico y temático, pues el porcentaje³¹ de bienes procedentes de las distintas áreas culturales es el claro reflejo de una política de adquisición de colecciones asistemática y desigual³², que parece no buscar la representación museográfica de América en su totalidad.



Fig. 2. Cuna. Área de la Meseta (Estados Unidos y Canadá). Museo Nacional de Antropología, Madrid. Fotografía: Arantxa Boyero Lirón.

29. Mora Postigo, Concha; Martínez de Alegría Bilbao, Fernando. "Objetos de 'arte plumario' del Museo Nacional de Antropología", *Anales del Museo Nacional de Antropología: Nos-Otros*, nº. 7, 2000, págs. 191-230.

30. El listado de objetos que acabamos de desglosar, procede de Mateos Morante, Diana. "Propuesta de renovación de la exposición...", op. cit., págs. 134-135. Para más información sobre las piezas presentes en el Museo, véase Rodrigo del Blanco, Javier. "América en el Museo Nacional..." op. cit. págs. 119-133.

31. Ártico 3,42%, Subártico 0,16%, Bosques Orientales 0,04%, Costa del Noroeste 0,20%, Gran Cuenca 0,00%, Meseta 0,08%, Grandes Llanuras 1,19%, California 0,04%, Sureste 0,00%, Suroeste 0,76%, Mesoamérica 34,54%, Intermedia 0,60%, Circumcaribe 4,05%, Andina 6,72%, Amazónica 32,03%, Surandina 0,48%, Brasileña Oriental 0,00%, Chaco 5,21%, Pampeana 1,55%, Fueguina 0,32%. Rodrigo del Blanco, Javier. "América en el Museo Nacional..." op. cit. pág. 128.

32. "Las piezas americanas que ha ido albergando, a cuyo conjunto no siempre se le puede llamar colección por su escasez numérica, sean variadas en cuanto a temática científica - antropología física, prehistoria, arqueología y etnografía - procedencia y modo de adquisición, obedeciendo su acopio al interés científico de la época y al oportunismo de su obtención en cada momento". Verde Casanova, Ana María. "La sección de América del Museo Nacional...", op. cit., pág. 337.

Colecciones de etnografía americana en museos estatales y provinciales

Seguimos en Madrid, con la presencia de indumentaria y textiles americanos en el **Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico**³³, una institución dotada de colecciones de indumentaria histórica, contemporánea y popular, así como de una amplia colección de joyería y complementos.

Procedente de Perú (Tinta, Canchis) encontramos indumentaria relacionada con el "Traje de Tinta", del que han sido catalogados una montera (CE096034), una manta (CE096035), un jubón (CE096036) y una falda (CE096037)³⁴. Un conjunto de textiles utilizados durante el carnaval y las fiestas patronales, y dotados de una clara influencia española, pues "los profusos bordados, similares a los de la zona de Calcha, son de tradición barroca, mientras el jubón y la saya responden, con pocas variaciones, a las tipologías peninsulares"³⁵. Igualmente, de principios del siglo XX y procedente de Panamá, encontramos el "Traje de Diablo de Cucuá", utilizado para salir en las fiestas del Corpus en la provincia de Coclé, y del que se conservan una camisa (CE015539), un látigo (CE015541), un mono negro y rojo de rayas horizontales (CE015541), un pantalón (CE015538) y varias máscaras (CE015537, CE015542)³⁶.

Además, en el Museo del Traje encontramos fajas (CE041231, CE041232), tres bolsos (CE041233, CE041234, CE041235), una alfombra de lana (CE04815), un huipil o poncho (CE10021) procedente de Guatemala; así como un rebozo o chal (CE059140) de México, lugar de donde también procede una canana (CE014062)³⁷. Entre los instrumentos musicales, se catalogan cuatro flautas procedentes



Fig. 3. Silbato. Purépecha (Michoacán de Ocampo, México). Museo Nacional de Antropología, Madrid. Fotografía: Miguel Ángel Otero.

33. Para saber más sobre las colecciones del Museo, véase "Museo del Traje", <<http://museodeltraje.mcu.es/>> [Consultado el 01 de septiembre de 2015].

34. Fichas Museo del Traje. "Catálogo de Colecciones Iberoamericanas de los Museos Españoles", op. cit.

35. *Ibidem*.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*



de América, una de ellas de ascendencia chilena (CE039430), país donde se venden como recuerdo turístico, y el resto (CE040739, CE040740, CE040741) procedentes de Perú, y que según la ficha de catalogación siguen "el modelo de la *Quena*, llamada popularmente *flauta de los Andes* que se sigue utilizando en la actualidad en la música popular andina de Perú, Bolivia y Ecuador, y es descendiente de las antiguas flautas del Imperio Inca"³⁸.

Fig. 4. Diadema. Tapirapé (Brasil). Museo Nacional de Antropología, Madrid.

38. *Ibíd.*

En el también madrileño **Museo Cerralbo**³⁹, encontramos una única pieza de etnografía americana. Un instrumento musical: una maraca de madera datada entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, e inventariada dentro de la Colección de Antropología del Museo. Sobre su origen, María Ángeles Granados Ortega menciona que:

"(...) forma parte del conjunto de objetos exóticos que el marqués de Cerralbo adquirió hacia 1885, la mayor parte en las subastas del Hotel Douot de París, y reunió en el Salón Árabe instalado en su residencia hacia 1892. No obstante, se ignora su origen y más remota procedencia. Al contrario que los demás instrumentos musicales extraeuropeos del Museo Cerralbo, no fue adquirido en la subasta de la colección del Museo Instrumental de M. Adolphe Sax celebrada en París en diciembre de 1877"⁴⁰.

La pieza se expone en la Sala Árabe, situada en el Piso Principal⁴¹. Un espacio en el que se evocan los salones de tipo exótico y oriental que proliferaron en Madrid hasta bien entrado el siglo XX, y en los que aparecen curiosidades y objetos de colección, como armas, armaduras, especímenes animales, objetos relacionados con el consumo de tabaco o, como en nuestro caso, instrumentos musicales⁴².

Continuamos nuestra búsqueda de objetos etnográficos americanos por el sur del país, donde se sitúa el **Museo de Huelva**⁴³, institución que posee en sus fondos un total de 15 piezas cerámicas⁴⁴ de la cultura amazónica peruana shipibo-konibo. Una colección compuesta de una serie de platos y vasijas del siglo XX, recogida en la Cuenca del río Ucayali (Perú) en el transcurso

39. Para saber más sobre las colecciones del Museo, véase "Museo Cerralbo", <museocerralbo.mcu.es/> [Consultado el 21 de agosto de 2015].

40. Ficha Maraca, núm. de inventario 00646. Museo Cerralbo. "Catálogo de Colecciones Iberoamericanas de los Museos Españoles", op. cit.

41. Información aportada por M.^a Cristina Giménez Raurell, conservadora del Museo.

42. "Cuaderno de Salas". Museo Cerralbo. <http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/casa-museo/cuaderno_de_salas_2011.pdf> [Consultado el 24 de agosto de 2015].

43. Para saber más sobre las colecciones del Museo, véase "Museo de Huelva", <www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MHU> [Consultado el 21 de agosto de 2015].

44. ET/CE00069; ET/CE00070; ET/CE00071; ET/CE00072; ET/CE00073; ET/CE00074; ET/CE00075; ET/CE00076; ET/CE00077; ET/CE00078; ET/CE00079; ET/CE00079; ET/CE00080; ET/CE00081; ET/CE00082; ET/CE00083. Fichas Museo de Huelva. "Catálogo de Colecciones Iberoamericanas de los Museos Españoles", op. cit.



de una expedición organizada a finales del mismo siglo desde la provincia de Huelva, y que recorrió parte de la selva amazónica.

A continuación, visitamos el **Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí"**⁴⁵, centro ubicado en Valencia, y dotado de objetos de cerámica, mobiliario, piezas decorativas y carrozas, textiles, indumentaria y complementos, pintura y artes gráficas, y escultura⁴⁶. El cual, entre su colección textil posee un conjunto de 30 piezas: ponchos, fajas, chales, blusas...⁴⁷ procedentes

Fig. 5 (a y b). Vasija antropomorfa shipibokonibo. Museo de Huelva.

45. Para saber más sobre las colecciones del Museo, véase "Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias", URL: <<http://www.mecd.gob.es/mnceramica/home.html>> [Consultado el 01 de septiembre de 2015].

46. "Colecciones Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí'". URL: <<http://www.mecd.gob.es/mnceramica/colecciones/seleccion-piezas.html>> [Consultado el 01 de septiembre de 2015].

47. CE2/01362 Poncho, CE2/01354 Faja, CE2/01355 Faja, CE2/01356 Chal, CE2/01357 Chal, CE2/01359 Blusa, CE2/01360 Tejido bordado, CE2/01361 Tejido bordado, CE2/01363 Poncho, CE2/01396 Sarape, CE2/01368 Falda, CE2/01370 Ceñidor, CE2/01372 Ceñidor, CE2/01375 Poncho, CE2/01376 Poncho, CE2/01378 Blusa, CE2/01379 Blusa, CE2/01380 Blusa, CE2/01381 Blusa, CE2/01382 Blusa, CE2/01383 Cinturón, CE2/01384 Bolsa, CE2/01385 Cinturón, CE2/01386 Bolsa, CE2/01388 Cinturón, CE2/01586 Camisa, CE2/01588 Pantalón, CE2/01589 Blusa, CE2/01590 Falda, CE2/01364 Poncho. Fichas Mu-

de México, datadas en la primera mitad del siglo XX y donadas por por una particular, Manuela Ballester Vilaseca, en 1979.

Por su parte, en el **Museo Nacional de Arqueología Subacuática** (Cartagena, Murcia)⁴⁸ registramos la presencia de un curioso y destacado objeto: un fragmento de botijo de arcilla de inspiración precolombina (SN00002) realizado en el siglo XVIII en Puebla, México. El cual, procede del yacimiento subacuático de "Espalmador", en el puerto de Cartagena, y que tal como se especifica en su ficha de catalogación "pone de manifiesto la fuerte



Fig. 6. Botijo de arcilla de inspiración precolombina (Puebla, México). Archivo Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

actividad portuaria de la ciudad y su arsenal durante el setecientos, que era capaz de hacer llegar a su puerto productos realmente raros y extraños"⁴⁹.

seo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias 'González Martí': "Catálogo de Colecciones Iberoamericanas de los Museos Españoles", op. cit.

48. Para saber más sobre las colecciones del Museo, véase "Museo Nacional de Arqueología Subacuática", URL: <<http://museoarqua.mcu.es/>> [Consultado el 3 de septiembre de 2015].

49. Ficha SN00002, botijo de arcilla. Museo Nacional de Arqueología Subacuática. "Ceres. Red Digital de Colecciones de Museos de España", op. cit.

El **Museo Nacional Centro de Investigación de Altamira** (Cantabria)⁵⁰ tiene también entre sus colecciones una serie de objetos procedentes de América. Así, de cronología imprecisa y adquiridos por medio de subastas, encontramos un conjunto de puntas de proyectil, hachas y láminas procedentes de la Patagonia. Del mismo modo que destacan tres piezas depositadas por el Museo de América en el año 2001: un arpón (DE00017) de mediados del siglo XVIII procedente de la costa noroeste y recogido por la expedición Malaspina; un segundo arpón (DE00018) procedente de Fueguinos, y un chubasquero (DE00019) datado en el último tercio del siglo XVIII y perteneciente a la cultura Chugach, en Alaska; el cual, según su ficha de catalogación, fue elaborado "con tramos de intestino de morsa, cosidos con hilo fabricado de tendones"⁵¹.

Comenzamos en esta ocasión por los museos creados en el seno de las universidades, donde destacamos dos ejemplos: la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Sevilla. En la primera de ellas, y en concreto en el Departamento de Historia de América II de la Facultad de Filosofía y Letras, encontramos el **Museo de Colecciones de Arqueología y Etnología Americana**⁵², anteriormente conocido como Museo Antonio Ballesteros. Un espacio generado con una finalidad docente, compuesto por más de 1,000 piezas de material arqueológico, etnográfico y fotográfico⁵³, cuya colección, generada sobre todo gracias a viajes de estudio, comenzó ya a gestarse en la década de los 50 del siglo pasado. Entre las piezas etnográficas más destacadas de su acervo encontramos tejidos de los indios chaco paraguayos, trajes y sombreros de los indios shipibo-konibo y una colección de 30 objetos: adornos masculinos y femeninos, instrumentos musicales, objetos de ajuar doméstico... de los indios aguaruna, donados por la Compañía Misionera del Sagrado Corazón de Jesús⁵⁴.

La difusión de las colecciones etnográficas: otros ejemplos españoles

50. Para saber más sobre las colecciones del Museo, véase: "Museo Nacional Centro de Investigación Altamira", <<http://museodealtamira.mcu.es/>> [Consultado el 3 de septiembre de 2015].

51. Ficha DE00019. Museo Nacional Centro de Investigación de Altamira. "Ceres. Red Digital de Colecciones de Museos de España", op. cit.

52. Para saber más sobre las colecciones del Museo, véase "Blog Museocaea. Museo de Arqueología y Etnología de América", <<https://museocaea.wordpress.com/>> [Consultado el 3 de septiembre de 2015].

53. Pano Gracia, José Luís. "Arte americano en los museos y colecciones de América...", op. cit., pág. 50. Véase Sagaseta de Ilúrdoz, Alonso. *Colecciones de arqueología y etnología de América de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid, Editorial Complutense, 2000.

54. "Blog Museocaea...", op. cit.

Mientras que en el caso de la **Universidad de Sevilla**⁵⁵ encontramos una serie de objetos etnográficos americanos que forman parte de la Colección Etnológica, compuesta por un total de 89 elementos y ubicada en el Departamento de Antropología Social de la Facultad de Geografía e Historia. En concreto, contiene piezas procedentes de la etnia cayapa, en Ecuador, como una cerbatana (1957-12-74-ETN-87), una olla de barro cocido (1919-12-74-ETN-49) y una serie de esculturas antropomorfas, como "figura masculina" (1176-12-74-ETN-59), "niña con cesta en la espalda" (1180-12-74-ETN-57), o "niño con escopeta" (1179-12-74-ETN-58). Del mismo modo que contiene una paleta de madera (1916-12-74-ETN-46) y una maraca (1811-12-74-ETN-41), ambas procedentes de los indios piaroa.

Además de en las universidades, también encontramos piezas etnográficas americanas en museos de titularidad eclesiástica, como es el caso del **Museo Etnográfico Andino-Amazónico**⁵⁶, centro situado en el convento de los Capuchinos de Sariá, en Cataluña. Una institución que destaca en nuestro estudio tanto por su temática como por la importancia de sus colecciones, ya que contiene más de 1,200 piezas, en su mayoría recogidas por religiosos capuchinos en el Amazonas a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Por último, destacamos la presencia de objetos etnográficos americanos, en esta ocasión de época contemporánea, en el **Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo**⁵⁷, centro ubicado en la provincia de Huesca, que recoge utensilios tradicionales de las culturas pirenaicas, además de obras del escultor Ángel Orensanz. En total, registramos 35 objetos procedentes de distintos países como Bolivia, Perú, Argentina o México, los cuales, han sido recogidos *in situ* o adquiridos en establecimientos como Intermon, ONG "Incas", ambos en Barcelona, o Bamako, en Huesca. Entre estos objetos, encontramos una interesante colección de belenes, con la destacada presencia de un conjunto procedente de Perú (02127) en el que los personajes quedan representados por "los típicos cholos con sus

55. Para saber más sobre las colecciones de la Universidad de Sevilla, véase "Patrimonio Histórico-Artístico Universidad de Sevilla", <<http://www.patrimonioartístico.us.es/index.jsp>> [Consultado el 3 de septiembre de 2015].

56. Para saber más sobre el Museo, véase "Museo Etnogràfi Andino-Amazònic", <<http://www.barcelonaturisme.com/wv3/es/museu/18893/museu-etnografic-andino---amazonic.html>> [Consultado el 3 de septiembre de 2015].

57. Para saber más sobre las colecciones del Museo, véase: "Blog del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo", <<http://museo-orensanz-serrablo.blogspot.com.es/>> [Consultado el 3 de septiembre de 2015]. Asimismo, es posible consultar un catálogo online de sus colecciones en "Gobierno de Aragón. Ceres. Colecciones en red", <<http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/Main>> [Consultado el 3 de septiembre de 2015].

chullos andinos"⁵⁸. Sin olvidarnos de otros objetos curiosos como juguetes, esculturas, tapices, e incluso una piraña (02653) disecada por nativos de Leticia en el Amazonas colombiano.

En las líneas que anteceden hemos realizado un viaje por las piezas de etnografía americana presentes en museos españoles, desde las destacadas colecciones del Museo de América, a la presencia casual de una pieza etnográfica de imitación precolombina en el Museo de Arqueología Subacuática de Cartagena. Un viaje intenso, aunque necesariamente breve dado el espacio de que disponemos, y sobre todo, dada la magnitud de este conjunto de objetos.

Durante la investigación, hemos utilizado catálogos en línea, recursos bibliográficos y distintas páginas Web; las cuales, han quedado recogidas en el presente escrito. Con el objetivo, no solo de plantear una visión generalizada de la presencia de este tipo de piezas en distintos enclaves culturales de España, sino para mostrar de qué manera se ha tratado el tema desde el punto de vista de la historiografía contemporánea.

Podemos concluir con la satisfacción de que gracias a la presencia de este tipo de piezas y colecciones, la importancia y representatividad que adquiere la América indígena en los museos e instituciones españoles es sin duda notable. Si bien, es necesario tener en cuenta dos cuestiones. La primera de ellas, relativa al propio concepto de colección y coleccionismo, hace referencia al hecho de que la mera recolección de objetos de una etnia, cultura, región o continente no forma una colección, pues para ello debe existir intencionalidad, y si es posible, sistematización y un estudio previo a la adquisición de las piezas.

Mientras que la segunda cuestión, alude a un aspecto que creemos debería cambiar o mejorar, pues hemos observado cómo la gran mayoría de las piezas y colecciones no se encuentran expuestas al público, y cuando lo hacen siguen criterios etnográfico-antropológicos. Sin duda, la muestra al público de todos estos objetos redundaría positivamente en el conocimiento de los pueblos originarios de América, sobre todo si se hace siguiendo criterios museográficos actuales y libres de cualquier noción etnocentrista.

Reflexiones finales

58. Ficha 02027. Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo. "Gobierno de Aragón. Ceres. Colecciones en red", op. cit.

Ecós chamánicos en la escultura contemporánea

Pablo Navarro Morcillo
Universidad Pablo de Olavide
panamorc@gmail.com

Resumen

En este artículo se pretende dar una visión de la influencia y la presencia del tótem en parte de la obra de diferentes escultores contemporáneos, haciendo especial hincapié en Antonio Sosa y Francisco Toledo. La pervivencia de este modelo como recurso artístico también es apreciable en la obra de otros creadores como Carlos Rojas, Jörg Immendorf o Keith Haring.

Palabras clave: arte contemporáneo, escultura, arte del siglo XX, Antonio Sosa, Francisco Toledo.

Abstract

The aim of this article is to give a general view of the influence and presence of totemic representations as a part of the career of different contemporary sculptors, with special emphasis on Antonio Sosa and Francisco Toledo. The prevalence of this model, as an artistic resource, is also appreciable in the work of other artists like Carlos Rojas, Jörg Immendorf or Keith Haring.

Keywords: contemporary art, sculpture, XXth century art, Antonio Sosa, Francisco Toledo.

“Si se diera una fiel relación de las ideas del Hombre sobre la Divinidad, se vería obligado a reconocer que la palabra ‘dioses’ se ha utilizado casi siempre para expresar las causas ocultas, remotas, desconocidas, de los efectos que presenciaba; que aplica este término cuando la fuente de lo natural, la fuente de las causas conocidas, deja de ser visible.”

Paul Henri Dietrich, barón d’Holbach. Sistema de la Naturaleza (1770).

Durante gran parte de las denominadas vanguardias y la proyección de las mismas a lo largo del siglo XX, la fascinación por representaciones tribales o ajenas a lo asentado en el ámbito artístico del momento, cautivó a la vez que dinamizó la creación artística, dando lugar a la puesta en práctica de lenguajes genuinamente anónimos que bebían de tradiciones ancestrales. Máscaras, amuletos o tótems se convirtieron en modelos de creación en el convulso panorama artístico del siglo. Por parte de los artistas estos hechos suponían la aceptación, o al menos la valoración, de saberes y estados de vivencia pretéritos como una fuente de inspiración de primera magnitud¹.

Pensemos en Pablo Picasso y su obra *Cabeza de toro*, realizada a partir del manillar y el sillín de una bicicleta encontrados en la calle hacia 1942. La alusión al toro no es extraña en la cuenca mediterrá-

1. Resulta ilustrativo para lo que se comenta consultar el catálogo de la exposición “Primitivism” in 20th century art, celebrada entre septiembre 1984 y enero de 1985 en el MOMA de Nueva York. En la nota de prensa sobre la exposición se podía leer: “Few if any external influences on the work of modern painters and sculptors have been more critical than that of the tribal arts of Africa, Oceania and North America”. Visto en <https://www.moma.org/momaorg/shared//pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_7.pdf?2010> [Consultado el 02 de marzo de 2015].

nea desde los albores de la sociedad, y no resultaría tampoco muy excéntrico ponerlo en relación con los primeros bucráneos realizados en Çatalhöyük, los cuales no eran conocidos por el artista malagueño pues fueron excavados por primera vez a finales de la década de los cincuenta. La cuestión no es la conexión con el modelo primigenio o antiguo, es la asociación con modelos ancestrales mediante la herencia cultural.

Al fijar la mirada en lo chamánico como una presencia recurrente en algunas creaciones artísticas de la contemporaneidad debemos fijarnos en el propio término, no como una clasificación de los artistas sino como un recurso utilizado, una mirada al pasado, a las creencias y el poder sobrenatural como mediador entre las relaciones humanas, juez sobre lo que podría ocurrir y lo que no.

Estos lazos con lo desconocido y la definición de creaciones que tienden puentes con culturas atávicas tienen, en cierto modo y lanzando la mirada décadas adelante, una relación con la denominada posmodernidad, en el sentido del fin de la existencia de la vanguardia como un ritual de convulsión y crisis en el que unos cánones estéticos iban paulatinamente siendo sustituidos por otros². El posmodernismo, como fruto de sociedades posttecnológicas ha tenido un difícil encuadre en aspectos formales, siendo muchas veces forzado como una tendencia sin la existencia de un contexto o sustrato adecuado³.

Si como se ha mencionado los artistas de las primeras vanguardias vieron un dinamizador formal de sus obras en estos objetos, a partir de la segunda mitad del siglo XX la mirada de los diferentes creadores se podría centrar en el espíritu del mito y la magia como elementos estructuradores de las sociedades⁴. La visión antropológica que coloca este tipo de representaciones en el centro del modelo social vendría a ser un bálsamo para reparar y subsanar las barreras que se habían ido colocando entre los artistas y el público⁵ a lo largo de las diferentes décadas.

Podría resultar paradójica la dicotomía que se plantea entre el arte contemporáneo y las visiones relativas al culto tradicional, la pervivencia del mito o la presencia de lo totémico. Es mediante estos

2. Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Akal, 1998, pág. 898.

3. Power, Kevin. "Apuntes sobre España", *Arena Internacional*, nº 1, 1989, pág. 92 (trad. África Vidal). Para el caso concreto de España, Power mencionaba las evidentes diferencias con Estados Unidos y la asunción de elementos "más triviales", de los que ponía como ejemplo paradigmático la Movida Madrileña.

4. Varnedoe, Kirk. "Contemporary explorations", *"Primitivism" in 20th century art* (catálogo), Nueva York, MOMA, 1984, pág. 661.

5. *Ibidem*, pág. 681.

elementos como se puede asociar la figura de los artistas a los que se hace referencia en el presente artículo como una suerte de *chamanes*: basan sus propuestas en esta figura intermediaria entre lo desconocido y la realidad tangible para dotar a sus obras de elementos que entroncan con su pasado cultural. Sus obras pertenecen a un pueblo, a una estética y a una historia⁶ que también es la de su ciudad, su región o su país.

Debemos distinguir entre el interés por estos caminos en la práctica escultórica a la concepción del artista como chamán, ligada a la figura de Joseph Beuys⁷. Pese a esta diferenciación, quienes contemplan el resultado final, tanto en las acciones de Beuys como en los artistas que se exponen, deben reconstruir los significados a partir de la percepción de las obras⁸. La función de los creadores es la de un intermediario, facilitar el descubrimiento, *mostrar* el fruto de su creación. Enlazando esto con elementos relativos al posmodernismo, nos encontraríamos en esta praxis una “búsqueda de nuevos lenguajes para expresar lo que no se puede expresar en los lenguajes que hoy existen”⁹.

Centrándonos en la práctica escultórica podríamos asociar elementos como el retorno a un lenguaje alegórico y simbólico, basado en un interés hacia culturas alejadas de la realidad imperante en el momento. Los ecos de lo tribal, lo arcaico o las reminiscencias a lo prehistórico o arqueológico¹⁰, darán forma a creaciones evocadoras de lo desconocido. Si bien estas características podrían asociarse parcialmente a tendencias anteriores como el Cubismo y su génesis, la diferencia podemos encontrarla en la inmediatez de los resultados que se buscan, donde los cortes rudos e intencionados, en materiales

6. Monsiváis, Carlos. “Que le corten la cabeza a Toledo, dijo la iguana rajada”, en *Francisco Toledo* (catálogo), Madrid, Turner libros, 2000, pág. 88.

7. Bozal, Valeriano. *Modernos y postmodernos*. Madrid, Historia 16, nº 50, 1989, págs. 80-81. Bozal alude a esta calificación por el carácter totalmente programado de las acciones, que podrían asociarse con el rito y el carácter mágico que los rodea. Por otra parte, el uso de diferentes elementos está cargado de una fuerte simbología. Al contrario que Beuys, las creaciones escultóricas que se muestran en este artículo nos remiten al objeto fruto de la creación. Los artistas adaptan el lenguaje *chamánico* para centrar su discurso, sus dudas o sus críticas pero no se erigen en los protagonistas, quedan en un interesante segundo plano para dejar sembrados los planteamientos trabajados, todo lo contrario que Beuys, quien “se considera a sí mismo, nada menos, que representante de un muy extenso clan, la humanidad, el cual está emparentado con otro muy extenso conjunto de entes, todos los naturales”. Una suerte de elegido para interpretar los significados desconocidos. Salmerón Infante, Miguel. “Arte y política en la Alemania de los setenta: Beuys, Vostell, Immendorff”. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Política* nº 718, vol. 182, 2006, pág. 280.

8. Bozal, Valeriano. *Modernos...*, op. cit., pág. 81.

9. Souriau, Étienne. *Diccionario Akal...*, op. cit., pág. 899.

10. Dimitrijevic, Nena. “Sculpture after evolution”, *Flash Art*, nº 117, 1984, pág. 22.

como la madera, equivalen a los brochazos en la pintura¹¹. Por otra parte, la intención de revisionar todo un conjunto de elementos alejándose de la mera influencia formal dará lugar a nuevos lenguajes innovadores en sintonía con la creación del momento, dependiendo del contexto de cada uno de los artistas.

Pese a encontrar estos atisbos de influencia en artistas que eclosionan entre las décadas de los sesenta y ochenta, este eclecticismo podría enlazar durante un espectro de tiempo más amplio. Quizás la clave nos la otorga el hecho de la sustitución de la concepción de la realidad por la de la cultura¹², en el significado más amplio del término. Si el escultor se interesa por estos resultados adapta su visión a aspectos tradicionalmente ligados a la conciencia cotidiana de las sociedades como son la ignorancia, el miedo y el conflicto. Sobre estos tres pilares el arte y la política tejen una madeja cuya misión estriba en imposibilitar el cuestionamiento del rol de los individuos como sociedad, impidiendo una explicación de la mencionada conciencia cotidiana¹³.

La figura del tótem recoge gran parte de lo comentado hasta el momento, entendiendo el mismo como un elemento que simboliza “una forma de organización social y de práctica mágico-religiosa caracterizada por la asociación de algunos grupos (habitualmente clanes o linajes) interiores a una tribu, con ciertas clases de cosas animadas o inanimadas”¹⁴. Atendiendo a esta concepción entraríamos en la relación hombre-naturaleza cuando hablamos del tótem¹⁵, quedando la representación de estos elementos ligada al arte, que pone el punto de mira en el resultado, en el fruto de la labor artesanal que simbolizará la relación con el entorno. La importancia del tótem no puede entenderse sin un intermediario en ese binomio hombre-naturaleza, que no es otro que el chamán-escultor.

El recurso de lo chamánico y la mirada hacia el horizonte de la cultura se postulan como argumentos más que válidos para eliminar el exotismo con el que se observaban estos modelos durante las vanguardias. Los creadores que desarrollan parte de su obra bajo estos parámetros conocen el sustrato cultural del cual emana todo

11. *Ibíd.*, pág. 24.

12. *Ibíd.*, pág. 22.

13. Harris, Marvin. *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 13. (Trad. Juan Oliver Sánchez Fernández).

14. Definición de William Rivers citada en: Lévi-Strauss, Claude. *El totemismo en la actualidad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, pág. 22.

15. *Ibíd.*

el conjunto de percepciones a las que hemos hecho referencia, invitándonos a una reflexión acerca de lo comentado en un lenguaje en armonía, pero siempre desde el presente del momento, con los estratos culturales existentes.

Todo lo comentado se podría alinear con la obra de dos artistas que, cada uno en su contexto y métodos de creación, podrían relacionarse en la medida que interactúan con la historia asociada a su entorno más cercano y los materiales que utilizan. Estos creadores no son otros que Antonio Sosa (Coría del Río, Sevilla, 1952) y Francisco Toledo (Juchitán, Oaxaca, 1940). Ambos son prolíficos y, además de la escultura, abarcan varias disciplinas de creación, teniendo como elemento en común el uso de un lenguaje inserto plenamente en las prácticas del momento que resulta fiel a unos orígenes concretos.

Antonio Sosa es un artista volcánico. Ha ido modelando su trayectoria en función de sus inquietudes creadoras, no dejándose influenciar por periodos concretos ni teniendo miedo a saltar al vacío y empezar de cero en diversas etapas. Abarcamos un periodo comprendido entre los años 1983 y 1986, donde el artista muta su arte desde una praxis abstracta a un expresionismo que venía a actualizar “el misterio de lo arcaico”¹⁶. El uso de materiales ligados a su lugar de residencia¹⁷ viene a dotar estas obras de una ligazón con su entorno, a lo cual hemos de añadir una estética que remite al tótem como cristalización del miedo irracional a lo que no podemos abarcar.

Sosa acometía estas obras con materiales que antes ensamblaba. En este momento va a trabajar en el taller para dar significado a sus ensoñaciones y miedos que entran en relación con toda la especie humana. El carácter primitivo que nos lleva a plantearnos la obra como una reminiscencia mágica y evocadora de catarsis sería, por tanto, una consecuencia de los modos de trabajo empleados por el autor¹⁸. El cambio que experimentan las obras del artista sevillano se debe a una búsqueda de horizontes más globales, que entroncan con una reflexión profunda del mencionado binomio hombre-naturaleza¹⁹.

El prisma transcultural de Antonio Sosa y Francisco Toledo

16. Power, Kevin. “El alto volumen de la música”, *Andalucía Puerta de Europa* (catálogo), Madrid, 1985, pág. 63.

17. Hablamos de maderas procedentes de labores tradicionales como la construcción y reparación de embarcaciones o tareas agrícolas.

18. Marina, Alberto. “Pienso que la lucidez...”, *Antonio Sosa* (catálogo), Málaga, Museo de Bellas Artes, 1986, sin numerar.

19. Navarro Morcillo, Pablo. “Antonio Sosa: la memoria como herramienta arqueológica”, *En los entornos contemporáneos*, Colección Cuadernos del Aula, vol. 1, Carmona, 2014, pág. 77.



Fig. 1. Antonio Sosa.
Sin título. 1985.
Imagen cortesía de
Antonio Sosa.

Obras como *Sin título* (1985-86, Fig. 1) representan perfectamente el quehacer escultórico de estos momentos. A través de una talla tosca de la madera, de una forma casi automática, inflige los cortes al material más que tallarlo. Sosa representa una deidad femenina que tiene una serpiente enroscada a través de su cuerpo y aparece atada con una cuerda a un mástil que la atraviesa. La pieza se dispone en un tronco que hace las veces de pedestal para acentuar su carácter sacro, señalando un ritualismo que ilustra el interés en la figura del demiurgo-chamán.

Las diversas deidades salidas del taller del artista forman un escudo ante el miedo a lo desconocido, la búsqueda de la fertilidad o la advocación para tener buena fortuna. Estos tres elementos bien podrían ser parte del todo que plantean estas obras, que más allá de la iconografía escogida, nos hablan de estados psicológicos²⁰. A la solemnidad que constituyen estos aspectos hemos de sumar otro como es la casi total ausencia de color. La policromía se reduce al color blanco aplicado de forma rápida, que culmina la apariencia salvaje, a medio camino entre el temor y el fervor.

El trabajo no se verá reducido al taller, sino que será complementado con obras que se sitúan en los bordes de la instalación y que Kevin Power ha vinculado a una influencia proveniente del *Land Art*²¹ en la búsqueda del lugar como concepto. Aunque Sosa ha sido consciente de otras tendencias artísticas a lo largo de su carrera, deberíamos matizar esta apreciación situando el lugar en su entorno conocido, que es lo que le permite crear una interesante amalgama de culturas: desde lo arcaico y primitivo a la influencia católica que se funde con lo popular²² que impregna todo el Aljarafe sevillano.

El interés por el rito moverá al autor a extender el campo creativo hacia la recreación del lugar sagrado (Fig. 2), que no dejar de ser un espacio de relación del artista con el suelo, el entorno tangible y más inmediato. Usando madera, tierra o cuerdas combinadas con arena y máscaras o torsos realizados mediante vaciados de escayola, crea una atmósfera que impone el respeto de los lugares de creencia, que explican la existencia y construyen las religiones como estandartes de protección ante lo desconocido. De esta forma, Sosa crea una

20. Power, Kevin. "Un eje sur: José Abad, Antonio Sosa, Pedro Croft", *III Fira de l'Escultura Al Carrer* (catálogo), Tàrrega, 1986, sin numerar.

21. "Reflexiones tardías sobre Alfajar", *II Bienal de Escultura de Alfajar* (catálogo), Alfajar, 1986, sin numerar. (Trad. Margui López).

22. Navarro Morcillo, Pablo. *Antonio Sosa. Trayectoria artística y evolución*, trabajo fin de máster inédito dirigido por la Dra. M^a. del Valle Gómez de Terreros Guardiola, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2013. Pág. 58.



dualidad entre un pasado irracional y un presente tecnológico²³ en el que todavía persisten algunas de esas incógnitas primigenias.

Para Sosa la percepción de la obra de arte se circunscribe al proceso creativo, y este aspecto resulta importante para ver su relación con el rito o la tradición ancestral. La obra, al igual que el modelo totémico o el espacio ritual, se erige como un receptor. Un vórtice que atrae para sí mismo toda una serie de elementos asociados a las creencias arraigadas en su tierra y que tiene la capacidad de evocar una vez que se contempla. Quizás uno de los elementos más importantes

Fig. 2. Antonio Sosa. Sin título. 1986. Imagen cortesía de Antonio Sosa.

23. Power, Kevin. "Antonio Sosa: algunas reflexiones sobre lo primitivo contemporáneo", *Antonio Sosa* (catálogo), Sevilla, La Máquina Española, 1986, sin numerar. (Trad. Margarita Borja).

de los que son abordados por el artista sea la visión de los símbolos y su pérdida de significado: cómo paulatinamente nos queda una imagen que contemplamos pero que no acertamos a comprender en toda su magnitud y que no resulta más que una cáscara vacía²⁴, un vestigio del proceso de creación una vez finalizado.

Cuando Francisco Toledo se reencontró con sus raíces al volver a su Oaxaca natal desde París, fue a colisionar con los temas comunes de historias y conversaciones²⁵ para ver en ellos una vía para insuflar nuevos aires a sus obras. Como con el elemento más característico de la iconografía del tótem, su asociación con la fauna, el artista oaxaqueño dota a sus obras de un exuberante repertorio zoológico, creando unos personajes que no hacen distinción entre hombres y animales²⁶.



Fig. 3 Francisco Toledo.
Mujer Toro. 1987.
Imagen cortesía de
Francisco Toledo.

La transformación mágica del hombre en animal es el tema recurrente en el chamanismo, interesado por recorrer los caminos entre lo humano y lo espiritual. Toledo juega a adaptarlas saltándose al jaguar –la transformación chamánica clásica en México– e invocando a animales como iguanas, burros domésticos, escorpiones, peces o insectos²⁷. Las variantes son numerosas, llegando a recurrir a presencias como las del cerdo o el mono, tradicionalmente asociados a la representación del pecado o actitudes poco decorosas. La imaginación vuela en estas metamorfosis, donde el artista elige qué zonas le interesa actualizar de la tradición para entablar diálogos con la misma²⁸.

Obras como *Mujer toro* (1987, Fig. 3) o *Chrutli (viejo diablo suizo)* (1990) ponen de manifiesto el conocimiento del sustrato cultural de su entorno, pero lo que hace verdaderamente interesantes a esta clase de obras, al igual que con lo comentado en el caso de Antonio Sosa, es la actualización que suponen desde una óptica del presente²⁹. Toledo no es un artista indigenista

24. Este aspecto quedará totalmente asentado una vez superadas las obras que analizamos y con el artista sumergido en la creación de sus característicos vaciados de escayola, a partir del año 1987.

25. Lampert, Catherine. "Lachixopa, El Pochote y el mercado", *Francisco Toledo* (catálogo), Madrid, Turner libros, 2000, pág. 11.

26. Martín Martín, Fernando. "Francisco Toledo o el demiurgo fabulador", *Laboratorio de Arte*, 12, 1999, pág. 420.

27. Dawn, Ades. "Toledo", en *Francisco Toledo* (catálogo), Madrid, Turner libros, 2000, pág. 44.

28. Monsiváis, Carlos. "Toledo y Borges: las zoologías complementarias", *Zoología Fantástica. Francisco Toledo* (catálogo), Madrid, Casa de América, 2000, sin numerar.

29. Toledo rehúye de una sensibilidad indígena en su obra, alegando su interés por

sino que es consciente de la historia de la que está imbuido su entorno para crear unas obras personales:

“Nada de lo que aparece en su obra (el universo de Toledo) había existido antes, ni las leyendas específicas, ni el animismo cachondo en su interminable ars combinatoria, ni la sexualización de las imágenes que no perturba la sensualidad de la forma”³⁰.

Las esculturas, al igual que el resto de su producción artística, están estructuradas en diferentes niveles. Podríamos acercarnos a la figura a la de un ilustrador³¹ que mediante las Bellas Artes construye sus relatos imposibles inspirados en la más cruda realidad. Porque Toledo, desde su particular prisma, crea su lenguaje a partir de la observación del pasado. Desde el istmo de Tehuantepec como centenario lugar de paso³² a la cultura zapoteca o la tradición alfarera oaxaqueña, que encuadra algunas de sus obras más como cerámica modelada que como esculturas³³. *Mujer Toro* contiene toda la evocación de la transformación chamánica pero podemos observar cómo, a modo de ropajes tradicionales, un sencillo pero eficaz juego geométrico envuelve la obra, dotando al ser de una presencia que contrasta con la expresión salvajada del rostro.

El cañón de Juchitán (1993, Fig. 4) muestra un conejo encarado a un gran falo mientras otro parece agonizar atado al mismo. La forma creada nos remite irremediabilmente a la sexualidad humana, la cual es cabalgada por el conejo, símbolo de la astucia en la tradición zapoteca y que consigue sus propósitos mediante ardides³⁴. El juego creado discurriría entre lo lúdico y lo erótico, ese animal atado al falo que evoca la atracción irrefrenable de las más bajas pasiones, para acabar cuestionando la dignidad humana³⁵.

cuestiones “más cosmopolitas”. García, Manuel. “No vivir de glorias pasadas. Entrevista con Francisco Toledo”, en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, n.º. 151, 1999, pág. 31.

30. Monsiváis, Carlos. “Sergio Pitó y Francisco Toledo, Fábulas y aguafuertes”, *Revista de la Universidad de México*, n.º. 39, 2007, pág. 9.

31. Gómez, Lourdes. “Una retrospectiva en Londres saca de su aislamiento a Francisco Toledo. La muestra del pintor mexicano viajará en junio al Reina Sofía”, *El País*, 17 de abril de 2000.

32. García, Manuel. “No vivir de glorias pasadas...”, op. cit., págs. 31-32.

33. Martín Martín, Fernando. “Francisco Toledo...”, op. cit., pág. 424.

34. Morales Maita, Esther. “Francisco Toledo: Mito y leyenda”, *Boletín Antropológico de la Universidad de los Andes*, n.º. 60, 2004, pág. 130. En el artículo, la figura del conejo se pone en relación con la del coyote en el marco de la tradición oral zapotecana, aunque esta figuración resulta extrapolable a otras relaciones en las creaciones artísticas de Toledo.

35. Dawn, Ades. “Toledo...”, op. cit., pág. 45.



Fig. 4. Francisco Toledo.
Conejo va a la Guerra.
1993. Imagen cortesía
de Francisco Toledo.

La explosión de referencias y significados que se pueden interpretar u observar en cada una de las esculturas solo puede ser fruto de una mitología propia, desbordante y en constante construcción que pone a prueba continuamente al artista para no bajar la *guardia* creadora. No en vano Francisco Toledo ilustró *El diccionario de los seres imaginarios* de Borges, convergiendo en el cuestionamiento de un orden donde las formas ya habían llegado a su límite y donde era necesario recurrir a la memoria para crear otras nuevas. En este aspecto es donde Toledo readapta los seres, de forma que estos “no amenazan sino divierten, no representan los temores arraigados sino la lujuria o la ternura adecuadas a las circunstancias de este momento del relato”³⁶.

Comparadas con las de Sosa, las esculturas de Toledo resultan más elaboradas, con un ritmo de trabajo más relajado y pausado. Las del creador oriundo de Coria tenían en la inmediatez gran parte de su atractivo, pues el carácter demiúrgico del artista basculaba en la creación como una pulsión que impactaba mientras que, en el caso de Toledo, el detallismo y la narración también forman parte de la gestación de las mismas³⁷. Pese a ser fruto de procesos claramente distintos, las esculturas de ambos se podrían enmarcar en la tradición cultural de su entorno, donde vendrían a crear un lenguaje que, cogiendo reminiscencias del pasado, crea nuevos horizontes artísticos y cuestiona lo tradicionalmente asentado, sirviendo de altavoz a tensiones internas. Ambos artistas no se han centrado solo en la práctica escultórica, por lo que el recurso de la misma ha servido para dotar de aún más solemnidad a sus propuestas, creando un estilo personal inconfundible.

36. Monsiváis, Carlos. “Toledo y Borges...”, op. cit.

37. Monsiváis, Carlos. “Sergio Pitlor...”, op. cit., pág. 11.

No querría acabar esta contribución sin hacer mención a otros artistas que han adoptado la representación totémica como un ingrediente de sus creaciones escultóricas. Como ya se ha subrayado, el objeto de esta disertación no es inscribir a los artistas bajo un mismo paraguas, sino revalorizar la temática totémica como un elemento interesante y común a diferentes contextos artísticos, por lo que me interesa recurrir a creadores de diferentes coordenadas como son Carlos Rojas, Keith Haring o Jörg Immendorff.

Para Carlos Rojas (1933-1997), un escultor colombiano que se ha expresado mayoritariamente a través de la abstracción, el tótem resultó ser un nexo con el pasado prehispánico y una incitación a reflexiones trascendentales sobre el mundo y la existencia³⁸. En *Obelisco* (Fig. 5) Rojas vino a evocar la solemne verticalidad de las formas del tótem a través de diferentes planchas de metal que se elevaban formando varias caras, en las que contrastaba el fuerte color rojo utilizado y el reflejo provocado por la luz al incidir sobre ellas. La construcción, a partir de triángulos, plantea un juego con la inestabilidad de la composición para crear el ritmo ascendente³⁹, buscando fijar la mirada para ser centro de la introspección. A través de esta obra se puede interpretar cómo Rojas fija un modelo orgánico dentro de la abstracción para no someter su creación a los cánones constructivistas⁴⁰. Dicho modelo no sería otro que las tradiciones ancestrales, que este artista conocía y actualizaba mediante el uso de colores estridentes y materiales de producción industrial.

Jörg Immendorff (1945-2007) utilizó el tótem como una manifestación de un *alter ego*, una transformación en la figura de un mono que aparece en sus cuadros guiando la creación, sacudiendo al artista y evitando que las obras cai-

Más evocaciones. Revisiones de la forma



Fig. 5. Carlos Rojas. Obelisco. 1974. Imagen cortesía del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá – Espacio Escultórico Minuto de Dios.

38. Serrano, Eduardo. "Arte colombiano contemporáneo", en *Arte colombiano contemporáneo* (catálogo), Sevilla, 1992. pág. 9.

39. *Espacio escultórico Minuto de Dios* (catálogo), Bogotá, 2008. Visto en: <http://issuu.com/macbogota/docs/ilovepdf.com__1_> [Consultado el 16 de febrero de 2015].

40. Pérez, Carlos E. "Obelisco", *La obra de la semana*, Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, 25 de mayo de 2004. Visto en <http://virtual.uniminuto.edu/repositorio/files/repnumd_o_mac_rojas.pdf> [Consultado el 16 de febrero de 2015].



Fig. 6. Keith Haring.
Untitled. 1984.
Imagen Keith Haring
artwork © Keith Haring
Foundation.

gan en la rutina y la repetición de modelos⁴¹. El propio Immendorff decía lo siguiente:

“For me, the monkey was and is simply a second ego. Symbol for the ambivalence of existence as an artist, of conviction and self-doubt. It is silly and wise and stands for oppositions. The monkey appears sitting on my back, and in front of me is the picture I am painting which it attacks and then paints something else or paints over me”⁴².

La creación siempre corre el riesgo de convertirse en un proceso industrial, mecanizado. Por eso este simpático animal sacude al artista, para evitar que su obra caiga en la monotonía y, además, este posicionamiento desde fuera con un *alter ego* le permite cuestionarse el propio mundo del arte al que pertenece y la posición y el rol de los artistas dentro de la sociedad alemana⁴³. Llama la atención que, como en el caso de Toledo, el animal escogido sea el mono, asociado a la representación del pecado en otras épocas. En este caso la evocación, con transformación chamánica incluida⁴⁴, no se basa tanto en el recuerdo ancestral como en un intento de desdoblarse su actividad artística para no caer en repeticiones, fruto que es de las querencias del mercado.

Dentro de la práctica escultórica debemos señalar la serie *Malerstamm*⁴⁵, donde el tótem-mono aparece representado en diferentes versiones y actividades, una forma de homogeneizar parte de estas creaciones para alertar sobre los peligros de alienación en el proceso creativo. Estas obras realizadas en bronce representan toda una serie de actividades humanas que entroncan con elementos emblemáticos, como la paternidad, o se centran en aspectos más banales, como leer el periódico, correr o dirigirse a una audiencia. Aunque la presencia del simio también puede verse en las obras pictóricas, la focalización

41. Belgin, Tayfun. “Jörg Immendorff - Things of the world”, *Jörg Immendorff* (catálogo), Viena, ESSL Museum, 2008, pág. 63.

42. Kort, Pamela. “Tribe of apes, Jörg Immendorff in an interview with Pamela Kort in May 1992”, *Jörg Immendorff, Male Lago*, Colonia, 2005, sin paginar. Visto en <<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1042-1/542-joerg-immendorff.html>> [Consultado el 16 de febrero de 2015].

43. *Figurskulptur* (catálogo), Viena, Sammlung ESSL, 2005, pág. 82.

44. No hemos de olvidar que Immendorff fue alumno de Beuys en la Academia de Arte de Düsseldorf.

45. Ante la imposibilidad de obtener permisos para la reproducción de alguna obra, en el siguiente enlace puede verse una perteneciente a esta serie, <<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/jorch-let-s-go/CwENdWgaULSccQ?hl=es&projectId=art-project>> [Visto el 03 de marzo de 2015].

que se realiza en esta figura es un motivo más que suficiente para señalar su importancia en relación con lo que aquí se expone; el tótem salta al primer plano sugiriendo toda la carga simbólica asociada.

El *horror vacui* que caracteriza el trabajo de Keith Haring (1958-1990) proviene de una amalgama que va desde el estudio de la semiótica y la amistad con escritores de grafiti a elementos que podrían ser considerados más formales, como son la caligrafía japonesa, o la obra de Pierre Alechinsky. A todo esto también hemos de sumarle la propia experiencia vital del artista a través de la homosexualidad, su obsesión adolescente por la religión o el descubrimiento y experimentación con sustancias alucinógenas⁴⁶.

Haring trabajaba con la inmediatez, dibujaba directamente sobre el soporte sin estudios previos, en un proceso que el mismo autor relacionaba al de escritores como William S. Burroughs o Brion Gysin⁴⁷. *Sin título* (1984, Fig. 6) plasma todo este lenguaje en una escultura en madera que podríamos rápidamente asociar con un tótem que auna la serpiente y el perro. Sobre la sinuosidad de la madera se desarrolla toda una iconografía que, al contrario del arte Pop, asimila naturalmente la influencia de la publicidad y la óptica de la televisión como elementos que se integran en su lenguaje, donde lo más importante es que el mensaje se reconozca a través de dibujos que representan la vida, la enfermedad, la muerte, la fe, la alegría o la sexualidad⁴⁸. Esta inmediatez en el mensaje se debe, como el mismo autor reconocía, a un interés por la formación de modelos iconográficos que podemos poner en relación con la explicación del misterio del mundo por las distintas sociedades a través del tiempo:

“Mis dibujos no tratan de imitar la vida, sino de crearla, de inventarla. Por tanto se orientan principalmente hacia las así llamadas representaciones primitivas, y es por eso por lo que recuerdan tanto el arte de los aztecas, los egipcios, los aborígenes australianos y demás. Esta es la razón de que existan tantos motivos comunes. La actitud frente al dibujo es la misma: inventar imágenes”⁴⁹.

46. Galloway, David. “Drawing the line: the graphic legacy of Keith Haring”, *The Keith Haring Show* (Catálogo), Milán, 2005. Visto en <http://gladstonegallery.com/sites/default/files/KeithHaringShow_05.pdf> [Consultado el 23 de febrero de 2015].

47. Haring, Keith. “Untitled statement”, *Flash Art*, n.º. 116, 1984, pág. 22.

48. Zdnek, Felix, “Corrientes de símbolos”, *Keith Haring* (catálogo), Madrid, 1995, págs. 13-14.

49. *Ibidem*. Pág. 14. El autor cita una entrevista realizada a Haring por el crítico Cliff Flyman en el año 1980.

Por tanto no se trata únicamente de un encuentro entre formas primitivas y la teoría de la comunicación⁵⁰, sino de una mezcla de momentos y referencias que evocan el caos primigenio de la existencia. A través de todos estos ingredientes vitales, Haring traza una reflexión sobre la fuerza arrolladora del poder y su nexa con la explicación del mismo a través de una realidad sobrenatural, que entronca directamente con la fenomenología de lo sagrado⁵¹ para explicar el orden social o natural.

**Recapitulando.
A modo
de conclusión**

La vinculación del artista con el mundo del chamanismo ha servido de punto de partida para relacionar la escultura contemporánea con toda una fuente de inspiración como es la historia de las sociedades, que conserva a través de la tradición oral o escrita toda una construcción cultural que venimos a conocer con el nombre de acervo.

Las tipologías expuestas en el presente artículo tienen en común, con la excepción formal de la abstracción geométrica de Carlos Rojas, la representación de la relación entre el ser humano y la naturaleza. Podríamos llegar a afinar más en algunos casos, llegando al binomio ser humano-animal⁵². Desde tiempos inmemoriales los animales han servido como presas u objeto básico de alimentación pero, a la vez, se han establecido relaciones mistericas con ellos, desde compañeros de trabajo a enemigos temibles culminando con su valoración como objetos de culto religioso⁵³.

Tanto Antonio Sosa como Francisco Toledo han sido conscientes de la producción artesanal de sus lugares de procedencia para construir un lenguaje original e innovador que bebe del conocimiento del entorno. Parafraseando a Carlos Monsiváis sobre Francisco Toledo, también podríamos hacer extensible a Antonio Sosa aquello de “no es artista solitario, pertenece a un pueblo, a una estética (...) y a una historia”⁵⁴. Esto no solo puede asociarse a la estética que emana de sus creaciones, totalmente inédita pero con fuertes vínculos con la tradición, sino también con el uso de materiales arraigados a

50. Varnedoe, Kirk. “Contemporary...”, op. cit., pág. 682. El autor, para dar más lustre a esta afirmación, llegaba a realizar una analogía entre la pintura de las cavernas y la visión del metro como una gran cueva en el South Bronx donde Haring llevaba a cabo sus obras.

51. Celant, Germano. “El Olimpo metropolitano de Haring”, *Keith Haring* (catálogo), Madrid, 1995, pág. 36.

52. Esto resultaría más que notorio en los casos de Toledo, Immendorf o Haring.

53. Caro Baroja, Julio. “Los animales y su representación”, *La imagen del animal. Arte Prehistórico. Arte Contemporáneo* (catálogo), Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983, págs. 26-27.

54. Monsiváis, Carlos, “Que le corten la cabeza...”, op. cit., pág. 88.

las labores tradicionales del lugar: las maderas y la cal en el caso del sevillano o la cerámica en el del oaxaqueño.

La vinculación con las figuras de Rojas, Immendorf o Haring es solo la constatación del interés que un tema como el tótem y la figura del chamán han venido despertando en creadores de diversos contextos siendo, a tenor de lo visto, variados los enfoques con los que se han incluido estas referencias en las obras, desplegando todo un abanico creativo en busca de un lenguaje que tienda puentes entre la actualidad y el pasado, seres humanos, animales y la interrelación, ya sea entre ellos o de los propios humanos sobre realidades asentadas. En definitiva, los ecos de las prácticas chamánicas y el recurso del tótem nos acercan hacia el fenómeno de la transfiguración, que nos debe llevar a la reflexión de que, al final, parece que tampoco hemos cambiado tanto.

El sueño del artesano: Breves notas sobre la obra temprana de Jaime Suárez (1969-1975)

Daniel Expósito Sánchez

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

daniel.exposito@upr.edu

Resumen

Hasta el momento, la historiografía dedicada al estudio de la cerámica en Puerto Rico apenas ha prestado atención a la etapa temprana de Jaime Suárez. Se trata, por tanto, de un período muy poco conocido pero crucial para comprender su trayectoria posterior. En él, dejaría a un lado su formación como arquitecto para embarcarse en la creación de obras más vinculadas a la producción artesanal puertorriqueña. Reinterpretó, con ese fin, algunas imágenes populares de la isla y aportó una nueva visión de las técnicas usadas por los taínos, aunque empleando un vocabulario contemporáneo. En estos años iniciales, además, surgiría uno de sus temas fundamentales, el paisaje.

Palabras clave: cerámica, artesanía, raku, taíno, Puerto Rico, Caparra.

Abstract

So far, historiography devoted to the study of ceramics in Puerto Rico has barely paid attention to the early stage of Jaime Suárez. It is therefore a period little known but crucial to understanding his later career. In it, he leaves aside his training as an architect to embark on creating artifacts more related to the Puerto Rican handicraft production works. He reinterpreted some popular images of the island and brought a new vision of the techniques used by the taínos, although using a contemporary vocabulary. In these early years emerged two of his fundamental topics, the landscape and seascape.

Keywords: ceramics, handicrafts, raku, taíno, Puerto Rico, Caparra.

Nuestra historia podría comenzar en el año académico 1968-69. Durante el segundo semestre, un estudiante de arquitectura en The Catholic University of America llamado Jaime Suárez se matriculó en un curso electivo de cerámica, incluido en la oferta curricular de su bachillerato. Antes había escogido otras asignaturas optativas vinculadas con las artes plásticas, como fueron pintura, escultura, y educación artística para niños. La posibilidad de seleccionar materias del Departamento de Arte supuso, de hecho, el principal motivo por el que Suárez se decantó por esa institución, ya que otros centros estadounidenses similares se hallaban asociados a escuelas de ingeniería y, por tanto, a una dirección más técnica¹. Pero las inclinaciones intelectuales del joven puertorriqueño debían estar definidas: la ejecución de maquetas junto a su padre, el ingeniero Gumersindo Suárez, y el incentivo de Maribel Toro, su madre, en el terreno creativo habían sido determinantes a la hora de fijar su predilección hacia estas manifestaciones. Por su parte, la iniciativa de dos de sus profesoras en la Academia San José de Villa Caparra (Guaynabo) constituiría, en buena medida, un aliciente para desarrollar en él un ferviente interés en la ilustración y la realización de escenografías². Resulta evidente, pues, que desde temprano su futuro profesional se había ido delimitando hacia una dirección muy concreta.

Uno de los entretenimientos de su adolescencia consistía en dilucidar con algunos amigos cómo serían los planos de las viviendas

Trazar el inicio

1. Ya hicimos mención a ello en Expósito Sánchez, Daniel. "Vasijas (1983)", *Jaime Suárez: El laberinto de la creación*. Gurabo, Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad de Turabo, 2015, pág. 31. El mismo Suárez lo ha declarado en varias ocasiones durante su conferencia *La tierra al límite*, pronunciada en diversas instituciones académicas del país. Nos remitimos a la celebrada el 14 de abril de 2016 en la Galería Torres Martinó de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, con motivo de la inauguración de su exposición *Topografías*.

2. Ribas, Maite. "El hombre detrás del barro", *El Nuevo Día*, 31 de enero de 1985, pág. 56.

en función de la fachada edificada. “Cada uno hacía sus diseños”, afirmaría, “y luego los discutíamos”³. No hay que olvidar que las décadas de los cincuenta y sesenta se caracterizaron por el ímpetu constructivo del muñocismo, a partir del cual empezaron a alzarse múltiples urbanizaciones capitalinas y aledañas, caso de Garden Hills, situada en el municipio guaynabense. Dibujos y acuarelas, igualmente, debieron proporcionarle un complemento idóneo a la hora de plasmar en papel sus ideas y vivencias con mayor libertad, apartado todavía de las rigideces formativas. Por consejo de Ricardo E. Alegría, Toro había abandonado su intención de que su primogénito asistiera a clases de pintura, apostando por un progreso completamente natural basado en la observación y el estímulo. Pero, llegado el momento de elegir, Jaime se encontró en un dilema que tuvo fácil resolución: entre la arquitectura y el arte, la primera era estimada como una profesión *per se*, mientras que la segunda se consideraba una manera de esparcimiento⁴.

La verdad es que nada parecía preludiar la decisiva relación de Suárez con el barro. Sabemos que en eso jugó un papel fundamental su maestro, Alexander Giampietro, un notable escultor y ceramista de origen italiano asentado en los Estados Unidos desde 1928. Su labor pedagógica había destacado en distintas organizaciones académicas del país previo a su arribo a Washington D.C., donde pasaría inmediatamente a la universidad jesuítica a fin de impartir los talleres correspondientes a esas disciplinas⁵. Cabe suponer que fue consciente de la conexión inmediata de su alumno con el material: Suárez controlaba el encendido y apagado diario de los hornos, mezclaba esmaltes con absoluta libertad y, según ha indicado en más de una ocasión, su profunda inmersión en la cerámica casi le cuesta el no concluir su bachillerato⁶. El vínculo con su mentor, además, se vio reflejado en el ámbito personal: no solo alcanzó a comprender los rudimentos básicos de este medio, sino que también formaría parte

3. *Ibidem*, pág. 56.

4. Entrevista a Jaime Suárez realizada el 16 de febrero de 2016 en la Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan).

5. Malesky, Robert P. *The Catholic University of America*, Charleston SC, Arcadia Publishing, 2010, pág. 113. Además, Schudel, Matt. “Alexander Giampietro dies; Catholic University professor and sculptor”, *The Washington Post*, 29 de enero de 2010. Disponible en: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/01/29/AR2010012904255.html>> [Consultado el 31 de marzo de 2016]. La alusión a Giampietro ya apareció en Expósito Sánchez, Daniel. “Jaime Suárez ante la crítica de arte puertorriqueña. Impresiones de una década (1975-1985)”, *Revista Brasileira do Caribe*, n° 24, 2012, pág. 509.

6. Así lo mencionó en la conferencia citada en la nota 1. También, Expósito Sánchez, Daniel. “*Vasijas...*”, op. cit., pág. 31. “[...] le dediqué tanto tiempo y esfuerzo [a la cerámica] que por poco no termino mi tesis”. Ribas, Maite. “El hombre detrás...”, op. cit., pág. 56.

de la vida familiar de Giampietro⁷. Como resultado de esa experiencia llevaría a cabo una vasija a soga, de modestas dimensiones, recubierta en su superficie por esmalte transparente y fragmentos de tiza rallada (Fig. 1). En ella, ciertamente, parece insinuar algunos de los elementos que singularizarían su producción ulterior: cercana en sus formas a una botella de cerámica, sobresale su cuerpo globular, rematado con un minúsculo cuello o gollete que apenas permite la apertura a la boca circular. No existe, desde luego, una referencia conocida, aunque es muy probable que nuestro autor se dejara guiar por otros modelos vistos en el propio taller.



El final de su estadía en esta ciudad norteamericana no implicó el regreso inmediato a la isla. Tuvo ocasión de trabajar montando exposiciones en una galería y, concluido el grado, fue reclamado por el arquitecto puertorriqueño Harry Quintana, quien le ofertó una beca para cursar una maestría de Diseño Urbano en Columbia

Fig. 1. Jaime Suárez, Vasija (1969). Colección del artista. Fotografía: Cortesía Casa Candina.

7. "Definitivamente mi profesor tuvo un papel decisivo en mi carrera. Con él tuve la oportunidad de aprender todo sobre el taller, los materiales y los hornos y de compartir su talento, así como su vida de familia". *Ibidem*, pág. 56.

University (Nueva York)⁸. No hubo contacto alguno con la cerámica en este tiempo, pero la incesante actividad de la Gran Manzana debió proveerle un rico bagaje cultural. En 1970, ya de vuelta en Puerto Rico, colaboró como planificador en la Corporación de Renovación Urbana y Vivienda y, algo más tarde, en la prestigiosa firma de arquitectos Toro y Ferrer bajo esa ocupación. La experiencia adquirida junto a Quintana le indujo a descubrir los aspectos sociales de la arquitectura gracias a un proyecto de planificación urbana en el barrio latino neoyorquino, que finalmente se cancelaría por falta de fondos⁹. Una iniciativa semejante la llevó a cabo con su compañero de estudios Alfredo M. González en 1972, a través de un programa de viviendas de coste reducido para reubicar a los habitantes de los arrabales existentes en San Juan, y a las familias con ingresos insuficientes. Estaba compuesto por distintos núcleos vecinales en los que se intentaba fomentar la interacción entre los residentes, proveer los servicios necesarios para la vida cotidiana y erradicar la delincuencia. Para ello se aplicarían medidas como, por ejemplo, la instalación de un ascensor transparente cuyo interior fuera perceptible desde la plaza central que articulaba el recinto¹⁰.

Pero, como veremos, el vínculo con el barro se reanudó y Suárez acudiría a las clases que Ismael D'Alzina daba en el Taller de Bellos Oficios de la Universidad de Puerto Rico¹¹. La práctica, eso sí, fue muy breve: el artífice catalán permanecía anclado en una cerámica mimética que rememorara algunas de las etapas más sobresalientes de su historia usando temas locales. Jarrones campaniformes, escudillas, platonos, e incluso una pieza denominada “gaudiniana”, serían exhibidas casi un decenio después como representación de su acervo en ese material¹². Suárez, por otro lado, tenía unos propósitos muy diferentes, ligados más a repensar las fórmulas del pasado con un vocabulario contemporáneo que a reproducirlas fielmente. La búsqueda germinada en casa de sus padres significó, sin lugar a dudas, un primer paso.

8. *Ibidem*, pág. 56.

9. Entrevista a Jaime Suárez realizada el 16 de febrero de 2016 en la Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan).

10. 1972-1973, diciembre-enero, [San Juan]. González, Alfredo M. y Suárez, Jaime. *Vecindarios verticales. Propuesta para vivienda propia a bajo costo en alta densidad*, Archivo Jaime Suárez (en adelante, AJS). También, [s.f.], [San Juan]. *Nuevo Tipo de Vivienda Facilitará Relocalización De Residentes Arrabales*, AJS.

11. Moreno, María Luisa. “Jaime Suárez: El barro y sus formas”. *Jaime Suárez: Cerámica 1975-1978*. New York, Marimar Benítez, 1985, pág. 4.

12. *Ismael DALZINA: exposición póstuma*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, [s.f.], [s.p.].

Lo ocurrido en Villa Caparra a comienzos de los años setenta fue algo más que un cúmulo de circunstancias. En 1969, Gumersindo Suárez y Maribel Toro asistieron a la graduación de Jaime en Washington D.C. A su llegada a The Catholic University, Suárez les condujo en primer lugar al taller de Giampietro, donde les enseñó lo aprendido con el maestro italiano a lo largo del semestre. El entusiasmo del joven arquitecto por esa nueva disciplina debió contagiar a su madre, quien, en busca de una actividad que ocupara las horas nocturnas en las que su marido iba a un curso sobre bienes raíces, decidió continuar los pasos emprendidos por su hijo. El ambiente se mostraba muy favorable para ello: los llamados *hobby ceramics* habían proliferado mediada la década, por lo que no resultaba extraño que personas aficionadas a la cerámica se reunieran semanalmente en el domicilio de una de ellas. Bajo una dinámica de trabajo muy asequible a cualquier nivel de aprendizaje, se decoraban bizcochos que, posteriormente, eran cocidos en la vivienda o en otro sitio que dispusiera de un horno para tal fin¹³. Hay que tener presente que, a pesar del creciente interés que se venía produciendo en torno al barro, eran escasos los establecimientos dedicados o vinculados a su venta en Puerto Rico. La excepción a esa norma la constituyó La Casa del Barro, un negocio a cargo de un norteamericano, Jesse Cohn, localizado en Hato Rey. Esa singularidad, igualmente, se vería reflejada en el hecho de ser el único distribuidor en la isla de los famosos productos Duncan¹⁴.

De esta manera, Toro empezó a acudir a las clases que una maestra de escuela estadounidense, Ginnie Figueras, impartía cerca de su hogar. Debió manifestar aptitudes excepcionales respecto a sus compañeras en el manejo de los materiales, pues su mentora le recomendó que montara un taller propio, el cual, a su vez, serviría para desahogar el elevado número de alumnos a su cargo¹⁵. La que, hasta ese momento, había sido oficina de Gumersindo terminó convertida en un espacio casi improvisado para la manipulación y ornamentación de moldes, quemados más tarde en el horno de la cocina. Aun considerando la modestia de recursos, y para sorpresa de Maribel, el éxito de su propuesta fue inmediato: tanto las estudiantes de Figueras como otras señoras del vecindario se congregaban por las noches con la intención de seguir profundizando en todo aquello relacionado con

El surgimiento de Caparra

13. Entrevista a Jaime Suárez realizada el 16 de febrero de 2016 en la Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan).

14. "Duncan Ceramics Inc. Presents its Distributors", *Ceramics Monthly*, Oct. 1973, pág. 10. De La Casa del Barro se habla brevemente en Miranda, José David. "Breves apuntes sobre el desarrollo de la cerámica artística en Puerto Rico", *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004, pág. 290, nota 12.

15. Expósito Sánchez, Daniel. "Jaime Suárez ante la crítica...", op. cit., págs. 509-510.

el adorno de esos patrones. No había, empero, una intencionalidad netamente artística en estos encuentros sino, más bien, el ánimo de ejercer una actividad que, además de procurar una realización personal, permitía distraer la mente de las preocupaciones cotidianas.

Está claro que la reubicación de Suárez en la vivienda familiar y la iniciativa materna contribuyeron a reavivar su fervor hacia la cerámica. Con la ayuda de su padre, habilitó un área del patio con objeto de poder trabajar en la casa sin interferir en los quehaceres de Maribel y sus aprendices, al que incorporó un torno de pie. Su modo de manejar el barro llamaría rápidamente la atención de éstos: lejos del simple ornato, Suárez planteaba una exploración del material y sus posibilidades estéticas a partir de lo asimilado con Giampietro. Esa curiosidad por crear, más allá de la aplicación de colores, motivó que Toro pasara a su hijo los discípulos que, en función a su criterio, habían demostrado una capacidad superior al resto, organizándose en poco tiempo un segundo colectivo encabezado por él. De ahí arrancaron, justamente, una serie de investigaciones que sentarían las bases de la disciplina en la isla: algunas técnicas de construcción radicaban en la erección de un cilindro a partir de un conjunto de pedazos cuadrados de barro, punzados unos junto a otros componiendo su superficie; otras consistían en el rayado de moldes, todavía húmedos, por medio de utensilios como punzones, lo que servía como un sencillo ejercicio de esgrafiado¹⁶. Un plato efectuado por Suárez en el que se muestra la Capilla del Cristo, en San Juan, constituye un ejemplo muy elocuente. El dibujo, que ocupa el fondo y las paredes del recipiente, sobresale por su trazo ágil en la configuración arquitectónica de este emblemático edificio. Sus sombreados grises y negros otorgan mayor volumen tanto a los balcones y puertas de las casas laterales como a la propia Capilla, cuyo interior, en un sutil juego de perspectiva, se desplaza hacia la derecha del espectador, rompiendo, así, una excesiva frontalidad. Es plausible imaginar aquí un rápido apunte de un monumento de tal envergadura histórica, pero ¿no se trataba, por esa misma condición, de uno de los principales reclamos de las estampas, postales, y otros recuerdos que se vendían en la vieja ciudad colonial? ¿No era, en fin, el tema recurrente de unos objetos más o menos artesanales?

Antes de ahondar más en esta cuestión, quisiera detenerme un poco en otro aspecto de gran relevancia. Una de las aportaciones de Jaime al grupo de Caparra y, en general, a la cerámica puertorriqueña, fue la introducción del *raku*¹⁷. Este procedimiento oriundo de

16. Entrevista a Jaime Suárez realizada el 16 de febrero de 2016 en la Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan).

17. *Ibidem*.

Oriente había adquirido notoriedad en Estados Unidos a causa de su empleo por parte de Paul Soldner, uno de los jóvenes discípulos de Peter Voulkos en el legendario County Art Institute de Los Ángeles¹⁸. Su difusión por el resto del país debió ser relativamente rápida, pues Giampietro, ya en los sesenta, la incorporó a su currículo académico, de donde Suárez la aprendería durante su último semestre universitario. En ella vio un sistema eficaz para enseñar el uso y comportamiento de los esmaltes, comprados en La Casa del Barro y mezclados con varios ingredientes como el bórax¹⁹. Lo sugestivo de su proceso y el misterio que rodeaba a su desenlace motivó la popularidad entre los estudiantes, y no debe sorprender que una de las primeras exhibiciones instaladas en la galería inaugurada en Puerta de Tierra por él y su madre estuviera dedicada a ese método²⁰. La originalidad de nuestro autor, no obstante, residió en la fusión de lenguajes y conceptos: más que las raíces primigenias del *raku*, su atracción se dirigiría hacia la elaboración de texturas bajo los efectos insospechados del fuego, aunque sin apartar la vista de los asuntos *netamente puertorriqueños* que se cocían a su alrededor.

Con el nombre de Cerámicas Caparra, primero, y, algo después, como Estudio Caparra, el colectivo liderado por Toro y Suárez fue abriéndose paso en el panorama cultural de San Juan. Evitando, tal vez, la complacencia del taller, muy pronto algunos de estos ceramistas se lanzaron a la tarea de concurrir a los certámenes nacionales que, impulsados por distintas instituciones, solían celebrarse en la capital. Tal era el caso de la exposición anual que la Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico (ACA) organizaba en el claustro del antiguo convento dominico de santo Tomás, sede del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). Esa corporación, existente desde 1971, había sido fundada con el objetivo de “estimular el interés por la cerámica,

**Recrear el pasado,
repensar la
tradición**

18. Sobre la obra de Voulkos y Soldner dentro del contexto de la cerámica en Estados Unidos, es de obligada consulta Drexler Lynn, Martha. *American Studio Ceramics: Innovation and Identity, 1940 to 1979*, New Haven CT, Yale University Press, 2015, pág. 103 y ss. Igualmente, en la página web del segundo de estos artistas (www.paulsoldner.com) se encuentran disponibles buena parte de sus escritos.

19. Entrevista a Jaime Suárez realizada el 16 de febrero de 2016 en la Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan).

20. “Este proceso le ofrece al ceramista contempor[á]neo un gran potencial como forma de expresión artística y permite un contacto directo con todos los aspectos de la cerámica y en especial con el fuego del cual estamos conscientes durante todo el proceso. Por tres años los ceramistas del ESTUDIO CAPARRA han practicado el RAKU, experimentando y desarrollando sus propios métodos”. 1975, septiembre-octubre, San Juan. *Rakú*, AJS. En este documento, curiosamente, se hace mención a la importante labor ejercida por Paul Soldner: “[...] es el responsable del desarrollo y la dirección que ha tomado el RAKU en los Estados Unidos”.

proporcionando el intercambio de ideas y experiencias; presentar exposiciones, conferencias, etc. abiertas al público; y promover la instrucción de la cerámica como ocupación o entretenimiento”²¹. El último de dichos fines bastaba para emitir un juicio preciso sobre el valor que poseía la cerámica en estos momentos: al contrario que otras expresiones incluidas tradicionalmente en el terreno de las artes plásticas, ésta era percibida como una ramificación vinculada exclusivamente al ámbito de lo utilitario o, en su defecto, a un fin decorativo. Ya señalamos cómo el *hobby ceramics* contribuyó a instaurar una afición por este medio entre un público no especializado, y es posible que esa percepción fuera una de las razones que suscitaron los prejuicios que algunos autores (escultores, sobre todo) habrían de sentir respecto al barro como material de creación²².

Ahora bien, debemos tener en cuenta que el propio ICP había fomentado desde su arranque en 1955 una diferenciación muy acusada a través de sus talleres. Mientras los de artes gráficas o escultura iban destinados presumiblemente a la formación de potenciales artistas, los dedicados a mosaicos, vidrios y cerámica perseguían adiestrar a aquellas personas que desearan hacer de ello “su profesión y oficio”²³. Amadeo Benet, proveniente de la Escuela de Trabajo de la Diputación Provincial de Barcelona, fue el responsable de su dirección, pero la estética propugnada mediante sus obras tuvo que deberse a la influencia de Ricardo E. Alegría, regidor y cabeza visible del Instituto. Pese a que no se ha insistido lo suficiente en sus intentos por recuperar los motivos prehispánicos en la plástica boricua, lo cierto es que el afamado arqueólogo había propulsado diversos proyectos con esa pretensión, semejantes a los realizados en Cuba y República Dominicana. No es casualidad, desde luego, que Luis Leal arribara a la isla en la segunda mitad de los sesenta tras haber establecido en Santo Domingo la Cooperativa de Industrias Artesanales (Coindarte), y tampoco que su trabajo en la denominada Feria de la Paz estribara en la utilización de los ornatos taínos en la artesanía del país vecino²⁴. Sea como fuere, la contratación de este ceramista

21. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico: 2da exposición anual*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, [s.p.].

22. Llama la atención, por ejemplo, la publicidad usada por Duncan: “manufacturer of supplies for CERAMICS. The World’s Most Fascinating Hobby”. Véase “Duncan Ceramics Inc. Presents...”, op. cit., pág. 10. Ese debate acerca de la condición *artística* de la cerámica permaneció vigente a lo largo de los años ochenta, tal como se reflejó en Benítez, Marimar. “Pablo Rubio: sobre el barro, la cerámica y la escultura”, *El Reportero*, 10 de septiembre de 1983, págs. 8-9.

23. “Se inaugura el Taller de Cerámica”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, nº 13, 1961, pág. 56.

24. Todos estos aspectos han sido abordados en profundidad en nuestra tesis doctoral, aún inédita. Expósito Sánchez, Daniel. *La estética del barro: Orígenes y desarrollo de la cerámica*.

cubano en la Universidad de Puerto Rico (UPR) y, posteriormente, sustituyendo a Benet puede entenderse como una declaración de intenciones. Su exposición individual instalada en el Museo de la Universidad en abril de 1968 se dividió en varias categorías muy ilustrativas, afines al espíritu de Alegría: “reproducciones de piezas indígenas igneri [...] taínas [y] africanoides”, a las que acompañaban “porrones” y “formas libres”²⁵.

Las propuestas de Suárez, sin embargo, distaban en su planteamiento de estas ideas. Las piezas presentadas a la segunda y tercera edición del evento anual de la ACA readaptaban, en esencia, el estilo y las técnicas de las creaciones taínas conocidas, e incluso plasmaron asuntos estrechamente relacionados con la cultura religiosa puertorriqueña. Pero su concepción nada tenía que ver con una réplica más o menos fiel de esas obras pretéritas, sino que constataban su rechazo hacia determinadas poses intelectuales. Esta preocupación por alejarse de lo que llamó “la sofisticación del arquitecto” acabó por conducirle a lo que, para él, era su antagonista, el artesano, y por tanto a un mayor acercamiento a la naturaleza y a las imágenes “folclóricas” que éste cultivaba en sus objetos. Había, claro está, un factor subyacente que iba más allá de la simple identificación personal: esos *artefactos* no contendrían firma ni fecha (en alusión al anonimato artesanal), aunque su vocabulario sería completamente contemporáneo, acorde a tendencias vigentes en los Estados Unidos como era el movimiento de las *contemporary crafts*²⁶.

Centrémonos en algunas de estas obras. Ya en 1972 un *Jarrón colgante* obtuvo el segundo puesto de la muestra en la sección denominada “Construcción a Mano - Utilidad”, mientras que *3 reyes* (Fig. 2) logró tanto el primer premio en la categoría de “Escultura” como el reconocimiento de mejor pieza²⁷. Conectaba, ciertamente, con una de las iconografías más famosas de la talla de santos en Puerto Rico, la cual se había venido desarrollando a lo largo del siglo por diferentes municipios²⁸. La de Suárez presentaba algunas de las particularidades

mica contemporánea en Puerto Rico. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2015, pág. 84 y ss. Para una breve semblanza de Leal, véase Ochart, Ivonne. “El legado cultural de Luis Leal, incansable maestro alfarero de las Antillas”, *El Nuevo Día*, 3 de febrero de 1993, págs. 74-75.

25. *Cerámica de Luis Leal*. San Juan, Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1968, [s.p.].

26. Entrevista a Jaime Suárez realizada el 16 de febrero de 2016 en la Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan). Expósito Sánchez, Daniel. “Vasijas...”, op. cit., pág. 31.

27. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico: 2da exposición...*, op. cit., [s.p.].

28. Prueba de ello fueron obras como *El santero* (1955), de Rafael Tufiño, que ilustraban el valioso trabajo de estos artesanos. Véase Ríos Rigau, Adlín. “Los reyes magos en las artes visuales puertorriqueñas”, *Visión Doble*, mayo, 2015. Disponible en: <<http://www.visiondoble.net/2015/05/15/los-reyes-magos-en-las-artes-visuales-puertorriqueñas/>> [Consultado el 31 de marzo de 2016].



Fig. 2. Jaime Suárez, 3 reyes (1972). Colección del artista. Fotografía: Archivo Jaime Suárez.

que aparecerían poco después en otras obras similares: los célebres magos orientales permanecen de pie, no a caballo, y a su delicada estilización se añade, en la zona inferior de sus túnicas, un esgrafiado geométrico que, en base a líneas y círculos, repite un patrón que recorre la superficie de la tela. Es, precisamente, a través de ese manto que se adivinan los brazos ligeramente flexionados en cuyas manos unidas portan los simbólicos envases con oro, incienso y mirra. Su visión es, cuanto menos, peculiar: si sus cuerpos de perfil simulan caminar hacia la izquierda, el giro de sus cabezas y sus muecas hacia el espectador lo involucran directamente en la escena. Una instantánea conservada en el archivo personal de Suárez revela las cualidades de estos reyes y, al fondo, un conjunto de jarrones dejan entrever sus pautas decorativas derivadas, probablemente, de la práctica del *hobby ceramics*. No es raro, pues, que una pieza de tales características, alejada de los arquetipos vigentes, despertara la atención del jurado.

Una *Virgen con Niño* prosiguió, al año siguiente, esta reelaboración de los modelos populares del país. Su paradero actual se desconoce, pero conservamos una fotografía publicada en un reportaje de

prensa titulado *Del barro al arte por obra de Jaime Suárez*²⁹. Afirmaba el ceramista: “Esta pieza [...] fue la primera que esculpí, durante las navidades pasadas, con idea de hacer un Nacimiento completo [...] Quise crear algo distinto; algo que se apartara de la representación tradicional y convencional de las figuras que componen el Nacimiento, principalmente la Sagrada Familia [...] Por eso [...] aquí la Virgen no aparece arrodillada, inclinada hacia el Niño”³⁰. En efecto, su esquema deriva de los magos mencionados, aunque con una mayor esbeltez: ropaje y anatomía, en este caso, componen un único elemento, en tanto la falda o vestido de María cae en campana sobre la peana que la sostiene. De nuevo, los brazos están colocados levemente curvados y cruzados a fin de sostener al Niño, cuya testa, resumida en un diminuto círculo, apenas se atisba en el regazo de su madre. Resulta significativo que el rostro de ésta no desvele sus rasgos faciales, al contrario que su cabellera, que sí ofrece un tratamiento más minucioso. Enviada a un festival celebrado en Asbury (Nueva Jersey), conseguiría el primer premio en la categoría “Escultura profesional”; otras dos obras, sin identificar hasta la fecha, lograrían el segundo y tercer galardón en “Construcción a mano” y “Torno”, respectivamente³¹.

Por su parte, la exhibición organizada por la ACA en 1973 fue testigo de cómo Suárez continuó acaparando parte de la atención de esa tercera edición. Concurrió con *Táino II* y *Sylvia raku*³², que dieron una vuelta de tuerca a lo llevado a cabo hasta ese momento. En ambas dejó a un lado la temática cristiana para adentrarse en otros aspectos que, en opinión del ceramista, eran representativos de la idiosincrasia puertorriqueña. Así ocurrió, por ejemplo, con *Táino II* (Fig. 3): a partir del petroglifo conocido como “Sol de Jayuya”, localizado en el barrio Zamas de este municipio, Jaime planteó una placa de amplias dimensiones, dividida en cinco fragmentos conectados mediante la figura central de ese sol. Pero la pieza no se limitó a una mera reproducción formal de tan enigmático símbolo sino que, tomándolo como punto de partida, fue enriquecida con un prolífico esgrafiado. Se renovaba, en realidad, la técnica usada por la cultura homónima tanto en sus vasijas como en sus obras rupestres y líticas, y es eso, seguramente, lo que explica la complejidad de sus múltiples punteados y rayados imitando el repujado de una pieza de metal.

29. “Del barro al arte por obra de Jaime Suárez”, *El Nuevo Día*, 22 de mayo de 1973, pág. 32.

30. Landrón Bou, Iris. “Su estilo es sencillo y puro”, *El Nuevo Día*, 22 de mayo de 1973, pág. 27. Comentamos esta pieza anteriormente en Expósito Sánchez, Daniel. “Jaime Suárez ante la crítica...”, op. cit., pág. 512.

31. Landrón Bou, Iris. “Su estilo...”, op. cit., pág. 27.

32. *Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico: 3ra exposición anual*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1973, [s.p.].



Fig. 3. Jaime Suárez, Taíno II (1973). Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Fotografía: Archivo Jaime Suárez.

La actualización de esa herencia se hizo todavía más patente con la segunda de las obras mencionadas, *Sylvia raku*, elegida mejor pieza de la exhibición. Suárez retomó en ella la figura humana a través de una efigie de modestas proporciones de la actriz, cantante, coreógrafa y bailarina puertorriqueña Sylvia del Villard. Durante buena parte de su existencia, la polifacética artista había llevado a cabo actuaciones de diversa índole con la intención de reivindicar la verdadera trascendencia de la cultura africana en América. En el caso concreto de Puerto Rico alcanzó a fundar la compañía Teatro Afro-Boricua El Coquí, aunque serían sus actuaciones cinematográficas y su acalorada defensa de la poesía de Luis Palés Matos las que consolidarían su fama³³. Cabe pensar que la trascendencia de este personaje, todavía activo en los primeros años de la década, debió implicar para Jaime

33. Fundación Nacional para la Cultura Popular. *Sylvia del Villard*. Disponible en: <<https://prpop.org/biografias/sylvia-del-villard/>> [Consultado el 31 de marzo de 2016].

una imagen viva de ese legado que, junto a la tradición prehispánica, conformaba los aspectos “folclóricos” defendidos por el Instituto de Cultura. Pero la mirada de nuestro ceramista se hallaba lejos de una perspectiva simplemente pintoresca: Villard está de pie, modelada con detalle en todos sus frentes, con los miembros ocultos tras su manto de modo muy parecido a *3 reyes* y *Virgen con Niño*, solo que esta vez sí se observan tanto parte de sus piernas como sus pies. El rostro, igualmente, recoge algunos de los rasgos característicos de la teatrera: ojos grandes, ancha nariz, y el reconocible maquillaje que arqueaba sus cejas notablemente desde su tabique nasal hasta casi el nacimiento del cabello, recogido en un moño a manera de remate. Podría afirmarse que se trata de un sencillo homenaje a la conocida intérprete, pero no sería extraño que, ante la carencia de vestigios materiales de aquel continente, Suárez se decantara por su evocación directa en la persona de Villard. ¿No eran, acaso, el taíno y el africano dos de los emblemas que ilustraban el logotipo diseñado por Lorenzo Homar para el ICP?



De excepcional interés es también *Vejigante* (Fig. 4), una creación menos conocida y fechable hacia 1974. La conexión temática con las anteriores resulta más que evidente: otra estampa “folclórica”, los conocidos diablos que recorren las calles de Ponce y Loíza durante

Fig. 4. Jaime Suárez, *Vejigante* (1974). Colección particular. Fotografía: Archivo Jaime Suárez.

el carnaval y las fiestas de Santiago Apóstol³⁴, le sirvió para desplegar los efectos sorprendentes del *raku* sobre su superficie. Existen, no obstante, sutiles recursos que anunciaban el abandono de la figuración, pues el cuerpo humano ha desaparecido por completo dando paso a un amplísimo vestido que copa el protagonismo de la pieza. Ni la famosa máscara, rememorada con sus delgadas cornamentas y los orificios para ojos, nariz y boca, ni sus manos, insinuadas en los vértices superiores, aparentan importar tanto como el movimiento enérgico de su indumentaria, semejante a una capa, y que destella las calidades metálicas surgidas tras la acción del fuego. A tal dinámica se une la articulación cóncava y convexa de esa destacada prenda, con una tenue combadura que, junto a su cuello minúsculo, parece adelantar a nuestro demonio en actitud amenazante. ¿Sería ésta una despedida de sus relecturas de individuos y nombres populares puertorriqueños? ¿O sólo fue una señal de los cambios vertiginosos que se avecinarían en apenas un año?

Del mar a la tierra

El mar nunca fue ajeno a la vida de Jaime. Desde pequeño los Suárez marchaban cada domingo a la Isla de Cabras, donde disfrutaban de la tranquilidad de un día familiar a orillas del océano³⁵. De 1956 data una pequeña pieza efectuada con apenas diez años: se trata de un dibujo discreto en el que se muestra, de tres cuartos, a una mujer acompañada de sus dos hijos en un muelle. La escena revela algunas soluciones muy sugerentes: rostro y torso de la señora apenas se entrevén al estar tapados por la figura infantil de una niña, situada de espaldas al espectador, y que se alza en brazos de su madre. A su izquierda, el perfil de un muchacho con sombrero se nos presenta sentado en un bote, con la mano apoyada sobre el caperol. Los tres, curiosamente, parecen esperar algo o a alguien, lo que genera una tensión intrínseca incrementada gracias al cielo compuesto a través de rápidos trazos de azul, blanco y amarillo, evocando el atardecer. Pero lo que interesa verdaderamente no es el contraste de esos tonos con otros ocres, ni siquiera la infantil despreocupación por la luz, sino la construcción de esas figuras y su entorno. Sin rasgos faciales, con sus extremidades confeccionadas mediante manchas de color, delatan una presencia habitual que no necesita identificar y que se manifiesta como un episodio tal vez vivido por el futuro ceramista.

Tampoco la pesca constituyó una actividad desconocida para algunos de sus hermanos y, en consecuencia, para Suárez, tal como

34. Para mayor información sobre los vejigantes, resulta esclarecedor Vidal, Teodoro. *El vejigante ponceño*. San Juan, Ediciones Alba, 2003.

35. Ribas, Maite. "El hombre detrás...", op. cit., pág. 56.

se desprende de una acuarela ejecutada en torno a 1965. Cinco personajes masculinos de edades diversas conversan en una playa: sus actitudes están claramente individualizadas, pero los semblantes de dos de ellos, con sombrero y caña de pescar, vuelven a desvanecerse en simples pinceladas. Las posiciones de cada miembro de ese grupo confieren un ritmo ascendente-descendente a la zona izquierda de la obra, en contraste con la acentuada verticalidad aportada por los troncos de las palmeras dispersas en su parte posterior, y que a su vez le sirven para encuadrar sus distintos fragmentos. Dos extractos de hojas se asoman en el borde superior, estableciéndose como el centro del cuadro. Podemos asumir que esta vinculación con todo aquello enlazado a lo marino debió quedar impresa en el imaginario visual del joven estudiante de arquitectura. Durante su estadía en Washington D.C. llevó a cabo una mandala sobre un pedazo de tela amarilla, consistente en un círculo adornado por peces que, entrelazados unos con otros, se expandían sobre ese paño hasta cubrirlo casi en su totalidad³⁶. Es probable que estos no fueran más que sencillos ejercicios compositivos pero, en cierta manera, venían a advertir acerca de algunas líneas a seguir en la primera producción cerámica del artista.

A pesar de tan tempranas fechas, hubo que esperar a 1974 para constatar un auténtico desarrollo del tema. En ese año realizó varias piezas plagadas de estos animales marinos, y además de en sus formas, su verdadero atractivo radicó en la aparición de un nuevo concepto, el paisaje, que pasaría a convertirse en uno de los ejes centrales de su trayectoria. De ello da buena cuenta *Vasija con peces* (Fig. 5), cuyos volúmenes le proporcionaron suficiente extensión para verter esas criaturas alrededor de su superficie. Una banda ondulante alberga peces de diversos tamaños nadando a diestra y siniestra, enmarcados por curvas, paralelas y perpendiculares que en ocasiones logran confundirse con sus propios cuerpos. La estructura de este friso es, asimismo, puramente geométrica, y en esto volvemos a encontrar referencias inmediatas a los recipientes taínos, ya que diferentes polígonos irregulares, círculos concéntricos, o pirámides de tamaño variable, interactúan entre sí erigiendo un hipotético fondo marítimo. Pero, sin dejarse tentar por un decorativismo anecdótico, Suárez remite simultáneamente al arte de este significativo pueblo precolombino a través de una interpretación libre de sus técnicas: el refinamiento de estos diseños *contemporáneos* traspasa literalmente el mero modelado para deberse, principalmente, a un minucioso tallado aplicado sobre el barro. Incisiones más complejas y profundas,

36. Entrevista a Jaime Suárez realizada el 16 de febrero de 2016 en la Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan).



Fig. 5. Jaime Suárez,
Vasija con peces (1974).
Colección particular.
Fotografía: Archivo Jaime
Suárez.

aunque con un esquema parejo, se darían en una obra ulterior, *Peces en negro* (1975), donde, regresando al empleo del *raku*, prescindió de los esmaltes comerciales con el afán de comprobar el impacto de las llamas sobre el material desnudo³⁷.

No hay duda de que tales creaciones usaban la cerámica como un soporte para ahondar en la configuración (“evocación” lo denomina Jaime) de esas vistas subacuáticas, y es preciso señalar cómo en estos paisajes iniciáticos ya afloraba una fascinación hacia la naturaleza de la isla. Se trataba, eso sí, de una visión poética, muy ligada al *romanticismo* promovido por la contracultura de los sesenta y, por esta razón, alejada aún de los discursos transgresores acerca de la destrucción del medio ambiente prevalecientes algo más tarde³⁸. Pero si las paredes de esas vasijas acogían tan numeroso grupo de vertebrados, otra forma le valió para concederles un especial protagonismo. Los cilindros y jarrones más o menos alargados elaborados en ese mismo año se amoldaban a la anatomía de estos animales hasta el extremo de adoptar sus perfiles. Así lo vemos en *Pez jarrón I y II* (1974): la cabeza, que ejerce de base, apoya el peso de la obra sobre la boca abierta del pez, en tanto sus escamas, hechas mediante la superposición de relieves

37. *Ibidem*. *Peces en negro*, de hecho, sería elegida para participar en la exposición *Contemporary Crafts of the Americas*, organizada por la Colorado State University y el Smithsonian Institute.

38. *Ibidem*.

apaisados y cortadas en su centro por el eje de simetría, ejercen de punto de inflexión entre las partes inferior y superior. Podemos entender ambas piezas como floreros (las imágenes conservadas las muestran con flores secas en su interior, ciertamente³⁹), y es sintomático de ello el que recientemente Suárez las haya calificado de ese modo: “No sé si le pondría algo adentro o no, pero son como floreros, sí. Me interesaba la forma porque se prestaba para labrarla. Es decorativo, no en el sentido de que la pieza decore, sino en el sentido de que la pieza esté decorada”⁴⁰. Otras, como *Peces en cilindro I* (1974) (Fig. 6), hicieron más hincapié en esa última cuestión: el cuerpo prolongado de estos seres alternaría su posición hacia arriba y abajo, encajando ese modelo repetidas veces dentro del formato cilíndrico.

Se diría que este tipo de talla nunca desaparecería del todo en sus obras subsiguientes: en su primer mural de grandes dimensiones, *Paisaje geometrizado* (1977), se advierten incisiones similares al insinuar elementos arquitectónicos, al igual que los puntos de anclaje de sus placas recuerdan a los llamativos ojos concéntricos de aquellos animales. ¿No sería, al fin y al cabo, la confrontación entre lo artesanal y lo tecnológico la esencia de esta y otras creaciones monumentales, caso de *Un canto al sol* (1982)? ¿Habría que considerar, también, su *performance anónima* durante la inauguración de la exposición colectiva *La casa en ti y en mí* (septiembre-diciembre de 2014), donde vendió flores de barro efectuadas en serie al público asistente? Es posible, pues, que esa pulsión del artesano no se desvaneciera realmente con el surgimiento de las barrografías en 1975. Pero sí está claro que, en ese año decisivo, Jaime ascendería desde este universo de agua hasta la tierra misma. Hacia lo telúrico.



Fig. 6. Jaime Suárez, *Peces en cilindro I* (1974). Colección particular. Fotografía: Archivo Jaime Suárez.

39. Dichas imágenes se custodian en el archivo personal del artista.

40. Entrevista a Jaime Suárez realizada el 16 de febrero de 2016 en la Universidad Politécnica de Puerto Rico (San Juan).

Cosmovisión e identidades indígenas en el suroeste de la Amazonía en la primera mitad del siglo XVIII

Louise Cardoso de Mello

Universidad Pablo de Olavide

louise_ribeiro@hotmail.com

Resumen

La cosmovisión y la identidad de las sociedades amerindias durante el período colonial son temas de difícil inferencia desde la Etnohistoria. Ante este desafío, este artículo presenta un estudio acerca de la región del complejo hidrográfico del Madeira, en el suroeste de la Amazonía, durante la primera mitad del siglo XVIII. A partir de la revisión crítica de las principales fuentes primarias de la región, se pretende abarcar esta problemática mediante el análisis de las estrategias y los mecanismos de respuesta desarrollados por los amerindios. Con esto, este artículo pretende demostrar cómo el estudio de las relaciones interétnicas puede ayudar a revelar nuevos datos acerca de las dinámicas socioculturales de los distintos grupos indígenas, y a comprender cómo éstos construían y reformulaban sus identidades tanto étnicas como sociales.

Palabras clave: Cosmovisión, identidad, Amazonía, río Madeira, etnogénesis, relaciones interétnicas.

Abstract

Subjects such as the worldview and the identity of Amerindian societies throughout the colonial period are a difficult matter to infer from ethnohistorical data. Before this challenge, this article presents a study on the region of the Madeira River, in the southwest of Amazonia, during the first half of the eighteenth century. Based on the critical review of some of the most important primary sources available for the region, it aims at tackling this issue by means of the analysis of the strategies and response mechanisms developed by Amerindians. With this, this article hopes to demonstrate how the study of interethnic relations may contribute to unveil new data regarding the sociocultural dynamics of the indigenous groups, and to better understand how they constructed and refashioned both their ethnic and social identities.

Keywords: *Worldview, identity, Amazonia, Madeira River, ethnogenesis, interethnic relations.*

La escasa presencia y control del poder colonial sobre los más diversos ámbitos sociales y económicos de la Amazonía se hacían más que evidentes hacia mediados de 1700. De hecho, la historiografía brasileña considera la segunda mitad del siglo XVII y parte del siglo XVIII como un período de negligencia hacia la Amazonía por parte de la corona lusitana¹. Durante la primera mitad del siglo XVIII, se observa un escenario marcado por la ausencia de un poder central fuerte, en el que, por un lado, los colonos y *sertanistas*² sobrevivían de la extracción de drogas del *sertão*³, la caza de indígenas y/o una agricultura de subsistencia⁴, y por otro, las órdenes religiosas se desarrollaban con base en la captación de indígenas y la gestión de su mano de obra —ambas estrategias amparadas por la ley—; mientras la corona oscilaba esporádicamente entre unos y otros en intentos poco expresivos de reglarlos y limitarlos. De esta manera, el período que comprende la primera mitad del siglo XVIII, en el que las relaciones interétnicas se desarrollaban al margen del Estado en una dinámica y móvil balanza de poderes entre los actores regulares, seculares e indígenas, resulta de especial interés para la argumentación que se intenta plantear y sostener.

Ante esto, este artículo presenta un estudio acerca de la cosmovisión e identidades indígenas en la región del río Madeira, una zona de frontera en el suroeste de la Amazonía entre los dominios coloniales portugueses y castellanos (actualmente frontera entre Brasil

Introducción

1. Chambouleyron, Rafael. "Conquista y colonización de la Amazonía Brasileña (s. XVII)", en Santos Pérez, José Manuel, y Petit, Pere (eds.) *La Amazonía Brasileña en perspectiva histórica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pág. 16.

2. Eran exploradores o *bandeirantes*, cazadores de fortuna, desertores, pioneros en la exploración del interior del continente.

3. Término que hace referencia a los productos extraídos del interior o *sertão* brasileño, tales como el cacao, el clavo, la canela, la castaña, la zarzaparrilla, etc.

4. Chambouleyron, Rafael. "Conquista y colonización...", op. cit., pág. 17.

y Bolivia), durante la primera mitad del siglo XVIII. Su principal objetivo es comprender cómo los distintos grupos amerindios de la región percibían y asumían las lógicas del proceso colonial, y cómo reformularon sus identidades étnicas y sociales en el marco de las relaciones interétnicas. En concreto, este artículo pretende demostrar, primeramente, que los límites étnicos, al igual que los límites territoriales de la Amazonía son fluidos y móviles, y así como sus características culturales, se irán transformando. En segundo lugar, basándose en Boccara⁵, se señala cómo estas transformaciones se producen conforme cambian los contextos socio-políticos y económicos, y las relaciones de poder. Por último, a partir de estudios de caso, se argumenta contrariamente a la visión unidireccional que entiende las transformaciones culturales indígenas provocadas por el proceso colonial como un fenómeno de aculturación, y se propone interpretarlas como procesos de etnogénesis y/o metamorfosis etnoculturales, que se conforman en el marco de las relaciones interétnicas, pero sin que ello suponga necesariamente la extinción de las identidades indígenas⁶, sino más bien su reconstrucción.

Fredrik Barth define el concepto de “grupos étnicos” como “categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los actores mismos y tienen por tanto, la característica de organizar la interacción entre los individuos”⁷. Según añade el autor, el concepto debe ser comprendido como una comunidad cuyos miembros se identifican a sí mismos y así son identificados por otros, es decir, son grupos adscriptivos y exclusivos⁸. Es en ese ámbito que se puede hablar de límites étnicos⁹, es decir, de los rasgos culturales que definen y distinguen al miembro del grupo y al “extranjero”. Por otro lado, Boccara señala que algunas etnias amerindias son constructos coloniales resultantes de un doble proceso de etnificación y de etnogénesis¹⁰. Mientras el primero lo explica como el “proceso de cristalización de elementos culturales y políticos anteriormente fluidos”, el segundo lo define como las capacidades de adaptación y creación

5. Boccara, Guillaume. “Mundos nuevos en las fronteras del Nuevo Mundo”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates, 2005. <<http://nuevomundo.revues.org/426>> [consultado el 03 de noviembre de 2013].

6. Almeida, Maria Regina Celestino de. “Índios mestiços e selvagens civilizados de Debrét: reflexões sobre relações interétnicas e mestiçagens”, *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 25 (41), 2009, pág. 106.

7. Barth, Fredrik. “Introducción”, en Barth, Fredrik (org.) *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, págs. 10-11.

8. *Ibidem*, págs. 11-16.

9. Cardoso de Mello, Louise, *Os outros lados da fronteira: la historia del alto Madeira en el siglo XVIII desde el estudio de sus relaciones interétnicas*. Disertación de maestría, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2014.

10. Boccara, Guillaume, “Mundos nuevos...”, *op. cit.*

de las sociedades amerindias en el ámbito de nuevas configuraciones sociales que se dan no sólo a través de los procesos de fisión y fusión sino también mediante la incorporación de elementos alógenos, así como las transformaciones de los significados de *ego* en cuanto grupo (o *Self*)¹¹ – y consiguientemente de *alter*.

Al intentar, inicialmente, identificar los grupos humanos del marco geográfico de este estudio, para entonces examinar sus interrelaciones, se ha visto que el primero solamente es posible en el contexto del segundo, puesto que la construcción de la identidad o la identificación de un grupo sólo cobra sentido ante la construcción de la alteridad. A fin de cuentas, las identidades y clasificaciones étnicas son contrastivas y se establecen a partir de las interacciones entre los grupos¹². A la luz de esto, la metodología empleada se basa en la relectura crítica de las principales fuentes etnohistóricas de la región, las cuales, a pesar de su escasez, se revisan con la finalidad de despojarlas de sesgos del discurso colonial y sacar a la luz nuevos datos acerca de las variadas estrategias y mecanismos de respuestas desarrollados. Con ello, este estudio espera contribuir como un paradigma de cómo la etnohistoria en tanto método de trabajo, y las relaciones interétnicas como enfoque de estudio, pueden ayudar a revelar las dinámicas sociales y culturales de los distintos grupos indígenas.

Las fuentes etnohistóricas de la primera mitad del siglo XVIII de la región del complejo hídrico del Madeira (comprendiendo la confluencia de los ríos Beni, Guaporé, Mamoré y Madeira y su desagüe en el medio Amazonas), provienen principalmente de la administración jesuita y de las expediciones de reconocimiento, encabezadas tanto por la iniciativa estatal como privada. Su lectura crítica puede revelar, además de interesantes datos etnográficos, las estrategias y respuestas adaptativas por parte de los distintos actores involucrados, muchas veces diluidas en el discurso colonial y ocultadas por sus sesgos. Los principales ejemplos de las estrategias identificadas son: la reducción o *descimento* voluntario, la práctica del infanticidio, la fusión y fisión de grupos étnicos, los exónimos y denominaciones genéricas, y mecanismos como el uso de rehenes, intérpretes y la traducción

**Cosmovisión
e identidades
indígenas en
las relaciones
y alianzas
interétnicas**

11. *Ibidem*.

12. Oliveira, Roberto Cardoso, *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo, Editora Pioneira, 1976, en Barth, Fredrik (org.) *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976; y en Almeida, Maria Regina C. de. "Índios e mestiços no Rio de Janeiro: significados plurais e cambiantes (séculos XVIII-XIX)", *Memoria Americana*, nº 16 (1), Buenos Aires, 2008, pág. 23.

de categorías políticas, en las que se destaca el rol –y agencia– del intermediario, como veremos a continuación.

Descimentos voluntarios

El *descimento* de indígenas era el proceso de reducción por coacción realizado por los misioneros u otros intermediarios como los *sertanistas*, a cambio de protección y mejores condiciones de vida, incluyendo útiles materiales, especialmente herramientas de hierro, aguardiente, etc.¹³ Los principales datos acerca de esta práctica derivan de las misiones fundadas por los jesuitas en el bajo Madeira, las cuales relatan sobre todo el proceso de reducción o *descimentos* emprendidos a las poblaciones indígenas de la región. No obstante, estas fuentes etnohistóricas de principios del siglo XVIII explican –y justifican– esta alianza entre las sociedades amerindias y colonial según las distintas iniciativas y mecanismos empleados, entre los que cabe destacar los llamados “*descimentos voluntarios*”.

En una carta de 1719, por ejemplo, el padre jesuita Bartolomeu Rodrigues narra su visita a la aldea de los Andirases (bajo Madeira - véase Fig. 1) y cuenta que al preguntar a los indígenas si querían que se bautizaran a sus hijos, contestaron “que si no quisieran que sus hijos fueran bautizados no los hubieran traído a mi presencia”¹⁴. Esta cita pone en evidencia la importancia dada al bautismo para la salvación de los individuos. Pero al plantearse en qué consistía esa salvación o de qué se querían salvar, es importante considerar el fuerte poder coactivo de las enfermedades y epidemias entre las sociedades amerindias, ante las cuales no surtían efecto los rituales chamánicos, pero por veces sí los jesuíticos. En este contexto se puede cuestionar hasta qué punto se puede hablar de “*descimento voluntario*”, o mejor dicho, “redención voluntaria”; una discusión, en sus raíces, filosófica¹⁵, y que se puede trasladar incluso al campo de la neuropsicología¹⁶, en la que se parte del cuestionamiento del propio libre albedrío de los amerindios cuando la decisión de reducirse era la única que les quedaba ante su propia extinción.

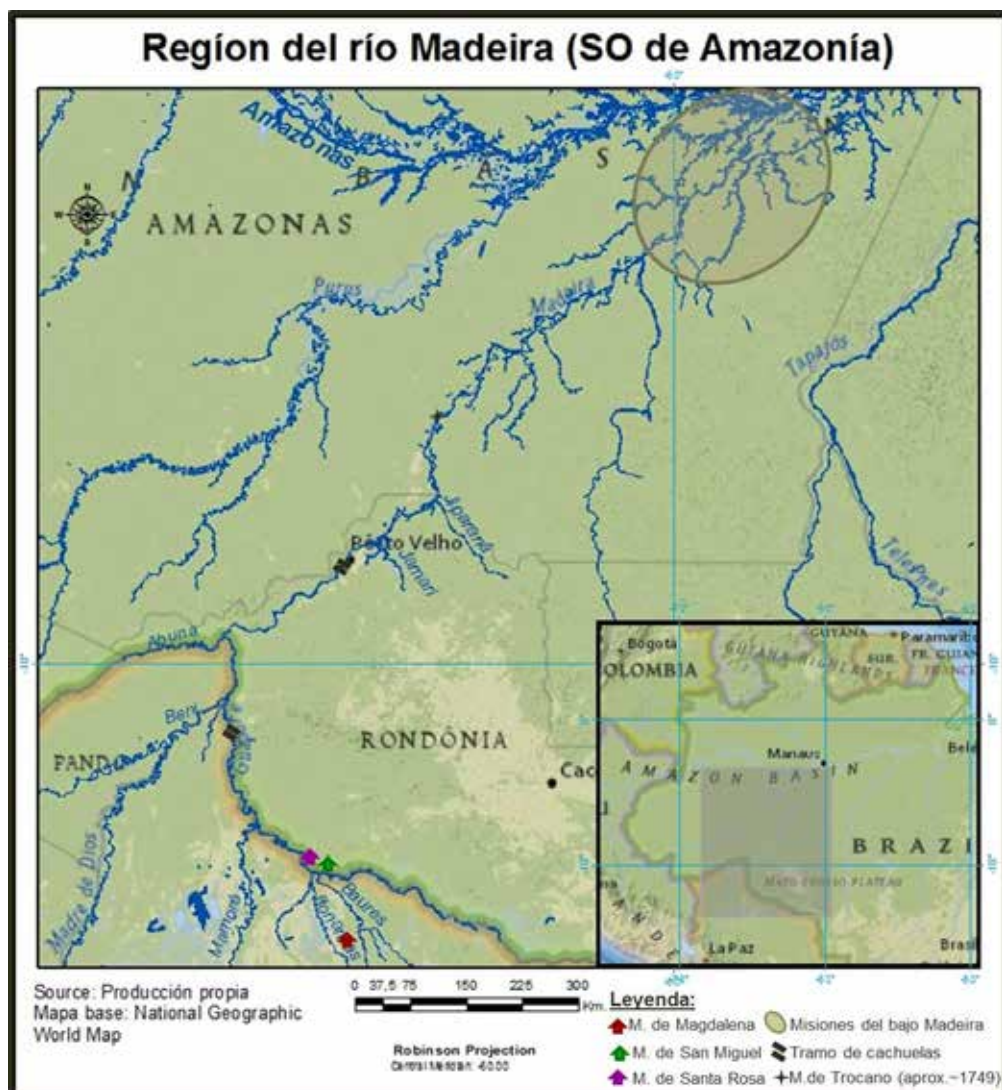
Otro ejemplo de esta “voluntariedad coaccionada” también se encuentra en la carta del padre Rodrigues, que cuenta además el caso de una joven indígena instruida en la fe católica, pero que, aunque enferma, no quería aceptar el bautismo, sin el cual, según el padre,

13. Domingues, Ângela. *Monarcas, Ministros e Cientistas. Mecanismos de Poder, Governação e Informação no Brasil Colonial*. Lisboa, Centro de História de Além-Mar (CHAM), 2012, pág. 55.

14. Carta do Padre Bartolomeu Rodrigues ao Padre Jacinto de Carvalho, 1719, en Leite, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*, vol. 3, Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1943, pág. 395 (traducción propia).

15. Vide Spinoza, Thomas Hobbes y John Locke.

16. Vide Benjamin Libet, Steven Pinker, Kathleen Vohs, Jonathan Schooler, etc.



no podía salvarse. Él al preguntarle cuál era la razón por la que tanto repugnaba el único remedio de su alma, obtuvo la siguiente respuesta: “no quiero ser bautizada porque luego mis parientes van a decir que ya he estado tan enferma que con miedo me dejé bautizar”¹⁷. Este miedo consciente a las enfermedades, ante las cuales el bautismo parecía ser el único remedio, es otro ejemplo que pone en evidencia el etnocentrismo del concepto de “*descimento* voluntario”. Voluntarios o no estos *descimentos* y bautismos no necesaria y exclusivamente representaban una rendición, sino más bien una forma de alianza y

Fig. 1. Mapa del complejo hidrográfico del Madeira, en el suroeste amazónico.

17. Carta do Padre..., en Leite, Serafim. *História da...*, op. cit., pág. 396 (traducción propia).

de reinención cultural, las cuales se traducen como estrategias de resistencia.

Infanticidio

Jonathan Hill, parafraseando al antropólogo James Clifford, define el concepto de etnogénesis como el proceso de reconstrucción auténtica de nuevas identidades sociales mediante el redescubrimiento creativo y la reconfiguración de componentes tradicionales¹⁸. Con esa definición se alinea lo que aquí se ha considerado alternativamente como “reinención cultural”, de la cual también es ejemplo la práctica ancestral del infanticidio, una práctica tradicional entre muchos grupos amerindios que cumple diversas finalidades, entre ellas el control de la reproducción social, pero que de igual manera, conforme se sigue practicando se apropia de distintos y nuevos significados en un marco de resistencia adaptativa. Sobre eso, el padre proporciona algunos ejemplos concretos sucedidos en la misión de los Tupinambarana, en el bajo Madeira (Fig. 1), como es el caso de la mujer principal¹⁹ de los indígenas Sapopés que dijo “que si pariera habría de enterrar a su hijo”, o el del Padre Lourenço Homem, “que cuando misionero en los Abacaxis, mandara desenterrar a un niño que su madre había enterrado [...] y encontrándolo vivo lo bautizó [...]”²⁰.

Fusión y fisión

La expedición de Francisco de Melo Palheta, en 1723, fue una de las primeras a explorar el río Madeira, bajo encargo del gobierno del Pará. En el tramo de cachuelas del alto curso de este río (Fig. 1), se relata el contacto con un grupo indígena al que le llaman Cavaripuna. No obstante, se encuentran solamente a una familia, que según cuentan “temiendo que los blancos les cautivaran vivían separados, cada uno por su norte distinguidos [...] pero que sabía que el principal Capejú que desde la otra banda del río vivía deseaba mucho tener habla de blancos para comercializar [...]”²¹. El padre de la familia indígena, en acuerdo con los exploradores se dispuso a facilitar ese contacto, pidiéndoles que le esperaran “después de pasada la última cachuela

18. Clifford, James. “Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska”, en *Current Anthropology*, 45 (1), 2004, y en Hill, Jonathan D., “Long-Term Patterns of Ethnogenesis in Indigenous Amazonia”, *The Archaeology of Hybrid Material Culture*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2013, pág. 165.

19. Término usado para referirse al jefe(a) de una tribu o grupo.

20. Carta do Padre..., en Leite, Serafim. *História da...* op. cit., págs. 361-372 (traducción propia).

21. Anónimo. “A bandeira de Francisco de Mello Palheta ao Madeira”, en Capistrano de Abreu, J. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2004, pág. 150 (traducción propia).

y que por firmeza de su palabra dejaría en nuestra compañía a su mujer e hijos [...]”²².

Aunque se tiene constancia de distintas tribus del mismo grupo étnico habitando distintas áreas así como márgenes opuestas del río Madeira, la disrupción de la organización social de este(os) grupo(s) se muestra aquí mucho más compleja que una simple relación de causa-efecto del contacto con el hombre blanco. En este caso en concreto, parece que no se trata de una decisión colectiva, sino que de una estrategia empleada por uno o algunos núcleos familiares, mientras que la otra parte del grupo, al otro lado del río, había optado por la vía del contacto con los blancos. Sería interesante conocer los motivos que respaldan esta discordancia entre las estrategias seguidas, pero solamente se permite considerar que en ambos casos se trataba de estrategias de supervivencia y adaptación, aunque distintas en sus medios, iguales en sus fines.

En este sentido, hacer deducciones resultaría hipotético pero no menos paradójico, considerando que tanto la fragmentación del grupo como su unión pueden tratarse de estrategias adaptativas. Mientras la fisión puede ser una forma de resistencia ante la expansión de otro grupo, al arrinconamiento y consiguiente reducción de recursos naturales y al declive poblacional resultante de ello así como de epidemias contagiosas; la fusión igualmente puede ser una respuesta en contextos de expansión y conflicto con un grupo rival / vecino dando lugar a nuevas alianzas bélicas, o ante el rápido declive poblacional (por epidemias) y el consiguiente riesgo de extinción. Como ejemplo de estas distintas estrategias, fuentes hispano-castellanas de fechas tan tempranas como 1695, dan noticias acerca de las expediciones del padre Agustín Zapata a los Llanos de Moxos, quien de camino a los poblados de indígenas Cayuvava (véase Fig. 2) se encontró con sus enemigos, los Canichana, que en gran número se habían juntado para obligar a los jesuitas a adoctrinarlos²³.

De una forma o de otra, el éxito o fracaso de cualquiera de las dos estrategias depende igualmente de la organización estructural del otro grupo, supuestamente en expansión. El proceso colonial, civilizatorio o expansionista, puede encontrar en sociedades de organización más compleja una mayor resistencia en términos político-económicos, tecnológicos y definitivamente bélicos, pero al mismo tiempo, estructuras de poder traducibles y más fácilmente reemplazables. La bandera de Manuel Félix, por ejemplo, una expedición de 1742 de iniciativa privada, al visitar la misión castellana de Magdalena, en el

22. *Ibidem* (traducción propia).

23. Equiluz, Diego de. *Relación de la misión apostólica de los Mojos*. Imprenta del Universo, C. Prince, 1884 [1696], British Library, ref. 1560/4651, pág. 32.



Fig. 2. Ilustración de un indígena Cayuvava, por Franz Keller (1875)²⁵.

bajo río Itonamas, en los Llanos de Moxos (Fig. 1), llama la atención al hecho de que a los caciques de los grupos reducidos se les asignaban el cargo de alcaides²⁴. Esto supone no sólo la incorporación de estructuras sociopolíticas indígenas sino también la asimilación de las estructuras coloniales de poder en las nuevas “microsociedades” que se constituyen –y se reconstruyen– en el espacio de las misiones. Es muy probable que estos nuevos estatus hubiesen surgido como regalías en el contexto de amansamiento y en realidad estuviesen acotados y relegados dentro de una jerarquía mucho mayor en la sociedad colonial.

Los exónimos y la representación de la alteridad

Volviendo a los indígenas Cavaripunas, basándose en fuentes posteriores del siglo XVIII que ubican tanto a éstos²⁶ como a los Karipuna en el tramo de las cachuelas o mencionan su reducción en la misión de Trocano, en el alto Madeira, se puede asumir que se trata del mismo grupo Karipuna²⁷ (véase Fig. 3). El término karipuna (caripuna y/o carapuna) –al igual que los Arara, e incluso los Iruri, en el medio Madeira–²⁸ es un ejemplo de denominación genérica colonial designada a diversos grupos indígenas; además del grupo étnico del río Madeira hay referencias a Caripuna en los ríos Solimões²⁹ y Blanco³⁰. Cabe recordar que muchas de las etnias que se conocen a partir del siglo XVI son constructos coloniales³¹. El término “caripuna”, o más concretamente “cari” es un vocablo tupí que se ha traducido de variadas formas: hombres blancos, europeos, civili-

24. Southey, Robert. *História do Brasil*, vol. 3. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Limitada, 1981, pág. 186.

25. Keller, Franz. *The Amazon and Madeira Rivers*. Philadelphia, Lippincott and Co., 1875, pág. 197. (A falta de ilustraciones de la primera mitad del siglo XVIII, se ha recurrido a fuentes más tardías, del siglo XIX, para al menos retratar a algunos de los grupos indígenas mencionados).

26. Anónimo. “A bandeira...”, op. cit., pág. 150.

27. Menéndez, Miguel. “Uma contribuição para a etno-história da área Tapajós-Madeira”, *Revista do Museu Paulista* (Nova Série), vol. 28, 1981-1982, pág. 311.

28. Parece ser que Iruri era una denominación genérica que incluía al menos a cinco grupos, a saber los Paraparixana, Aripuanã, Onicoré y los Tororises y la denominación específica de uno de ellos, los Iruri (Porro, Antônio. *O Povo das Águas*. Petrópolis, Vozes, 1996, págs. 86-87).

29. Acuña, Cristóbal de. *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas*. Madrid, 1891 [1641], págs. 144-146.

30. Porro, Antônio. *Dicionário etno-histórico da Amazônia colonial*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2007, págs. 31-32.

31. Taylor, William B., y Pease, Franklin (eds.) “Violence, Resistance, and Survival in the Americas”, Smithsonian Institution Press, 1994, en Boccara, Guillaume. *Mundos nuevos...*, op. cit.

zados, etc.³² A pesar de ser distintos, todos coinciden en la representación del otro.

Por lo tanto, el significante “caripuna” consiste en un concepto exclusivo en todos sus significados. De manera análoga al concepto de “extranjero”, no se trata de un autónimo de cualquiera de los grupos que lo utilizan, sino de una representación de la alteridad, originalmente aborigen, pero luego incorporada por el discurso colonial. Esta transformación de significados culturales refleja nuevas percepciones y designaciones tanto del “extranjero” como de “ego” en cuanto grupo, y se plasma en la superposición de los dualismos entre clanes, tribus y etnias por nuevos como el de “indígena x blanco”, “indígena x no-indígena”, y posteriormente “*índio x brasileiro*”.

Los “rehenes” intérpretes

Otra inferencia que se puede hacer a partir del extracto antes citado de la expedición de Palheta es acerca del establecimiento de alianzas mediante la práctica de “rehenes” (conforme se alude en el propio discurso colonial), posiblemente en representación de confianza y del comienzo de relaciones amigables. Ese mecanismo de suscripción de alianzas era relativamente común, y también se encuentra reflejado en las fuentes hispano-castellanas. Por ejemplo, en la expedición hacia los Cayuvava anteriormente aludida, hay referencias a “un muchacho que le dieron [al P. Agustín] luego con buena voluntad, y se lo llevó para enseñarle la lengua moxa, con ánimo de volver a ellos con este intérprete [...]”³⁴. Igualmente que el tupí, la lengua moxa fue instrumentalizada por los jesuitas como la lengua general³⁵ en la región de los Llanos de Moxos, en el Virreinato del Perú.

Asimismo, esta estrategia cumple una función de establecimiento de alianzas con grupos indígenas sobre todo a través de sus “élites”, en las que la asimilación y aculturación de –y por parte de– ellas jugaban un papel fundamental. Tal es el caso de la toma de contacto en el bajo Madeira entre jesuitas y los Iruri a finales del siglo XVII, que se concluyó con el envío del hijo del principal con el misionero para bautizarlo y enseñarle el portugués y la lengua



Fig. 3. Ilustración de un indígena Karipuna, por Franz Keller (1875)³³.

32. Porro, Antônio. *Dicionário etno-histórico...*, op. cit, págs. 31-32.

33. Keller, Franz, *The Amazon...*, op. cit., pág. 146.

34. Eguituz, Diego de. *Relación...*, op. cit., pág. 36.

35. El concepto de lengua general se refiere a su funcionalidad como lengua franca.

general en el Colegio de Pará³⁶. Esta práctica también fue empleada en la política colonial castellana, como es ejemplo el célebre Inca Garcilaso de la Vega³⁷. Yendo aún más lejos, su trasfondo teórico se remite, aunque análogamente, al sistema de gobierno decimonónico conocido como *Indirect Rule*, aplicado por el Imperio Británico en África. Según esta práctica, la metrópoli estimulaba e “invertía” en el afianzamiento del poder de las élites locales tradicionales, a cambio del establecimiento de confianza, estabilidad de las relaciones, así como diversos tipos de alianzas y, por supuesto, dependencia. Este sistema se desarrolló en respuesta a un contexto de poca presencia colonial o actuación directa de la metrópoli; como se ha expresado, una situación muy similar a la que se encuentra en los confines de la Amazonía hasta mediados del siglo XVIII.

De camino de vuelta a Belém, la expedición de Palheta se encontró nuevamente a los Karipuna, pero al bando de la otra orilla, del principal Capejú, que según habían sido informados, estaban interesados en entablar relaciones con los exploradores. Conforme se ha visto anteriormente, en el contacto inicial entre indígenas y la sociedad colonial el bautismo consistía en un ritual, en este caso cristiano, que legitimaba para ambas partes el establecimiento de una nueva alianza. Sin embargo, se relata en la crónica que antes de bautizarlos había que enseñarles la doctrina cristiana, “para lo cual les dejaba a un indígena catequista muy fiel a los blancos [...]. También [...] para que se reduzcan a los de la nación Apamas³⁸ y Matiris³⁹ cuyas poblaciones son cunhamenas de esta nación Cavaripunnas [...]”⁴⁰. De manera que en este segundo encuentro con los Karipuna, fueron los expedicionarios quienes dejaron con los amerindios a uno de los suyos, en este caso un indígena, pero no tanto en calidad de “rehén”, sino más bien en tarea evangelizadora. No obstante, ambos actores compartían el mismo rol de intérprete, ya sea entre dos lenguas ininteligibles o como traductor de distintos sistemas culturales. De ambas formas, ese indígena sería el intermediario articulador del proceso de alianza y reducción –lo cual apunta, además, a la multiplicidad y complejidad de roles de los distintos actores sociales en el contexto de las relaciones interétnicas.

36. Bettendorf, João Felipe. “Crónica da missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 72, 1ª parte, Rio de Janeiro, 1910, págs. 463-467.

37. Vega, Garcilaso de la. *Los comentarios reales*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985 [1609].

38. Pama.

39. ¿Camateris o Matanawi?

40. Anónimo, “A bandeira...”, op. cit., págs. 158-159 (traducción propia).

Finalmente, en la cita que se acaba de analizar, el cronista menciona una alianza existente entre los grupos Karipuna, Pama y Matiri (éstos cuñamenas de aquél)⁴¹. El término *cunhamena* es una palabra tupí para designar a un pariente político masculino (*male in-law*)⁴². Sin embargo, no se sabe a ciencia cierta si la relación aludida con el término cuñamena se refiere a una alianza matrimonial o no. En caso afirmativo –y más probable– ello apuntaría a una organización político-social probablemente jerárquica, la cual se articularía, de forma similar a los Tupinambarana⁴³, mediante la exogamia interétnica o intertribal de los Karipuna con los otros dos grupos. De hecho, según las observaciones del etnógrafo Giglioli, a principios del siglo XX los Pama eran un subgrupo de los Karipuna⁴⁴. Éstos a su vez pertenecían al tronco lingüístico pano⁴⁵, mientras que los Matiris no se tiene certeza a qué grupo correspondían. Sin embargo, se sostiene que se trata del mismo grupo citado en las fuentes etnohistóricas como Camateris⁴⁶. Esta hipótesis es bastante verosímil especialmente si se tiene en cuenta que tanto el etnónimo Matiris como Camateris son exónimos fonológicamente similares provenientes de diferentes grupos étnicos, posiblemente de distintas familias lingüísticas.

La última expedición analizada en este artículo, ya acercándose a su límite cronológico, es la de Luiz Fagundes Machado de 1749, más conocida por su cronista, José Gonçalves da Fonseca. Además de describir las 17 misiones castellanas de los Llanos de Moxos, entre otras del área montañosa de Apolobamba, la expedición visitó las misiones de Santa Rosa y San Miguel en el río Guaporé (Fig. 1). Al acercarse

**La reconstrucción
de identidades
ante nuevas
alteridades**

41. *Ibidem*, págs. 148-159.

42. Sommer, Barbara. "Alliance in the Sertão: The Competition for Power and Prestige in Eighteenth-Century Grão-Pará", en Márcia Mello e Souza (coord.) *Panel Sertões, Cities, and Lands: Perspectives on the Minor Nobility in Seventeenth and Eighteenth Century Colonial Amazonia*. Congresso Internacional Pequenas Nobrezas Nos Impérios Ibéricos do Antigo Regime, Lisboa, 18-21 Mayo 2011.

43. Cardoso de Mello, Louise. "De Cayari a Madeira: Procesos históricos de etnogénesis en el suroeste amazónico durante el período colonial". *Memorias: revista digital de historia y arqueología desde El Caribe*, 26. Dossier Revisitando la Historia Amazónica, 2015, <<http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/7353/7235>>.

44. Giglioli, Enrico. "Appunti sulle condizioni attuali delle tribu indigene dell'alto Madeira e regioni (Brasile e Bolivia)", en Landi, Andrea (org.) *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. 36, nº 49, Florence, 1906, y en Métraux, Alfred. *The native tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso*. Washington, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology Bulletin 134, United States Government Printing Office, 1942, págs. 45-53.

45. Fleck, David W., "Pano Language and Linguistics", *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, nº 99, pág. 21, <<http://digitalibrary.amnh.org/dspace/>> [consultado el 12 de diciembre de 2013].

46. Menéndez, Miguel, "Uma contribuição...", op. cit., pág. 311.

a ambas misiones, el primer contacto con los indígenas reducidos era bastante similar; eran recibidos por la saludación aparentemente usual, en castellano: “Amigos, amigos cristianos por la gracia de Dios [seguido del nombre de la misión] San Miguel, San Miguel...”⁴⁷. En esa expresión de saludo, se identifican tres elementos claves de identidad (identificación de sí mismos) y de alteridad (identificación de los otros) por parte de los indígenas reducidos: amistad / enemistad; cristiandad / incivilidad; y reducción / salvajismo. Estos dualismos son rasgos culturales definidos e identificados en el contexto de las relaciones entre indígenas reducidos, no-reducidos y no-indígenas. Rasgos culturales adscriptivos y exclusivos que posiblemente han sucedido a algunas dicotomías (no necesariamente dualismos) como: tribu / linaje; etnia / lengua; y “vasallaje” / alianza; e igualmente habiendo precedido a otras como: status jurídico / raza; clase social / patria; y Estados aliados / Estados enemigos, en el proceso de construcción de la identidad nacional.

Como se puede comprobar, en la primera mitad del siglo XVIII el complejo fronterizo del alto Madeira era trazado tan sólo por la frontera (del avance) colonial⁴⁸, la cual a su vez era yuxtapuesta por múltiples fronteras etnoculturales. En otras palabras, antes de castellanos o portugueses, eran cristianos, y eso ya de por sí constituía una alianza tácita avalada por la fe ante la barbarie. Por otro lado, como se ha explicado, esta situación cambiaría al adentrarse en la segunda mitad del siglo XVIII, con el inicio de los pleitos territoriales y las demarcaciones y tratados de límites en nuestra región de estudio. Por otro lado, al contrastar el relato de Gonçalves da Fonseca con una fuente referente a las visitas de los padres de la Compañía de Jesús a la misión de San Miguel, se pueden sacar nuevos datos a la luz. Según los padres de la Compañía, mientras los indígenas evangelizados no se asustaban al avistar a los portugueses, los “bárbaros” huían aterrorizados gritando: “Cristiano, Cristiano”⁴⁹. Esto refleja, una vez más, distintos significados culturales para un mismo significante: el de “cristiano”; un rasgo cultural de significado adscriptivo, como se ha visto anteriormente, ahora en su significado exclusivo.

Como se ha podido observar, la resignificación de identidades se produce a partir de la percepción de nuevas alteridades, y se plasma en la afirmación y reconstrucción de los rasgos culturales

47. Fonseca, José Gonçalves da. “Navegação feita da cidade do Gram-Pará até a boca do Rio Madeira”, en Almeida, Cândido Mendes de (ed.) *Memórias para a História do Extincto Estado do Maranhão*, Rio de Janeiro, 1874, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, OR 293, págs. 359-392.

48. Cardoso de Mello, Louise. “De Cayari...”, op. cit.

49. Anónimo. Cópia manuscrita sobre visitas às missões dos padres da Companhia de Jesus, (s/l), (s/f), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, lata 762, pasta 16.

que la definen y distinguen. En ese proceso de transformación, se pueden incorporar no sólo prácticas y elementos culturales alogenos, sino también sus propias alteridades; y es en este planteamiento que se basa la puesta en juicio del propio constructo del “indígena” como categoría –o denominación genérica– colonial. Asimismo, esta transformación cultural e identitaria se vio impulsada con la creación de nuevos espacios de interacción social, como eran las misiones. En ese sentido, las reducciones se configuraban como espacios multilingüísticos, multiétnicos y multiculturales, en los que se mantenían y se reconfiguraban rasgos culturales, estructuras de poder, como los alcaldes moxeños, y alianzas, mediante la convivencia entre distintos grupos, muchas veces, enemigos –una realidad no muy distinta a la que sucede en las tierras indígenas en la Amazonía brasileña en la actualidad.

A partir de la revisión de las principales fuentes primarias de la región del río Madeira en la primera mitad del siglo XVIII, se ha buscado sacar a la luz nuevos datos acerca de la cosmovisión e identidades amerindias, mediante la identificación de las estrategias y mecanismos de respuesta de los diversos grupos en la región, muchas veces ocultados en las fuentes por los sesgos de un discurso cargado de etnocentrismo. Con ello, se espera haber logrado resaltar la importancia del análisis de las relaciones interétnicas, en cuyo contexto, los procesos de etnogénesis, hibridismo, reinención etnocultural, o como se prefiera llamar, juegan un papel esencial, de igual manera que lo hacen sus articuladores. Dichos intermediarios entre distintos mundos merecen especial atención en los estudios americanistas, y sobre todo en aquellos de fronteras.

Consideraciones finales

Los que van al cerro: imágenes de la cosmovisión mixe en Oaxaca, México

María del Carmen Castillo Cisneros

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Oaxaca

carmen_castillo@inah.gob.mx

Resumen

Hablar de los pueblos indígenas de América es adentrarse en un universo pluricultural. A lo largo y ancho del continente americano, los distintos pueblos originarios son ejemplo de configuraciones culturales dinámicas que se reescriben día con día mostrando cómo su cotidianidad, manifiesta en las esferas de lo político, social, económico, religioso y ritual, está en constante relación con las artes, el saber y una cosmovisión compartida. Los *ayuujk jää'y* o mixes son uno de estos pueblos que, asentados en distintos nichos ecológicos en la Sierra Norte del estado de Oaxaca en México, mantienen similitudes culturales pero también diferencias en su lengua, vestimenta y otros rasgos, dando evidencia de un pueblo cuya heterogeneidad forma parte de la unidad. Lo que a continuación presento son una serie de imágenes etnográficas que los *ayuujk* me han compartido de su visión del mundo a lo largo de nueve años de trabajo en la región. Los datos pertenecen, en su mayoría, a la región alta, específicamente a la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec y son apenas una pequeña dosis de la complejidad cultural de la que este pueblo es portador.

Palabras clave: indígenas americanos, México, Oaxaca, mixes, cosmovisión.

Abstract

Speaking of the indigenous peoples of America is to explore a multicultural universe. In the Americas, the different indigenous peoples are examples of dynamic cultural configurations that everyday write their history showing how their daily life, manifested in the spheres of political, social, economic, religious and ritual is in constant contact with the arts, knowledge and a shared worldview. The ayuujk jää'y or mixes are one of these peoples, settled in different ecological niches in the northern highlands of Oaxaca in Mexico. They maintain cultural similarities but also differences in

language, dress and other features, giving evidence of their heterogeneity as part of their unit. What follows, presents ethnographic images shared to me by the ayuujk over nine years working in the region. The data belong mostly to the upper region, specifically the community of Santa María Tlahuitoltepec and they are just a small example of the cultural complexity of this people.

Keywords: *indians, Mexico, Oaxaca, mixes, worldview.*

Al escribir un artículo sobre los *ayuujk* o mixes, me envuelve la incógnita de caer en reiteraciones y lugares comunes. Somos muchos los académicos (propios y extraños) que, como resultado de diferentes tipos de relación y convivencia con este pueblo, hemos escrito infinidad de trabajos abordando distintas temáticas¹ y saberes que nos han sido compartidos. Pese a ello, es pertinente seguir reflexionando y ofrecer datos que puedan contribuir al conocimiento del pueblo mixe como de los pueblos indígenas en general, a partir del trabajo etnográfico.

Antes de comenzar esta comunicación, quisiera hacer dos aclaraciones. Primero, que utilizo indistintamente las palabras mixe y *ayuujk* para referirme a los protagonistas de estas páginas; y segundo, que cuando lo hago, lejos de querer crear afirmaciones o aseveraciones generales, mi intención es dar voz a posibles hipótesis que en su mayoría provienen de lo hablado con los habitantes de Santa María Tlahuitoltepec con quienes he convivido la mayor parte del tiempo y de quienes también he aprendido incipientemente su lengua, la

1. Para mayor información: Castillo, María del Carmen. "Los mixes en la etnografía". *Kojk Pääjtin: El encuentro con la raíz. Una etnografía ayuujk*. Tesis inédita de Doctorado en Estudios Avanzados en Antropología Social. Universidad de Barcelona, 2014, págs. 26-57.

forma de escribirla y pronunciarla. La cual, si bien es comprendida por el resto de los mixes (de otras comunidades), no representa una gramática *ayuujk* universal sino una de las múltiples maneras de escribir la lengua.

Estas aclaraciones las hago porque me interesa resaltar, que si los mixes conforman un pueblo, esto no es sinónimo de homogeneidad entre ellos, por el contrario, da cuenta de la diversidad existente al interior del mismo y la capacidad, como la de cualquier cultura, de generar nuevos contenidos en su estar en el mundo. Tómese, por tanto, lo siguiente como una mínima serie de instantáneas de lo “*ayuujk*” para ejemplificar los recursos cosmológicos presentes que suelen emplearse cuando se habla de artes, saberes y vivencias. Las imágenes escogidas incluyen, primeramente, notas generales sobre el territorio y una mirada del paisaje de la región *ayuujk* para luego dar paso a notas sobre mitología, persona, ritual y maíz, compartidas por los mixes de Tlahuitoltepec.

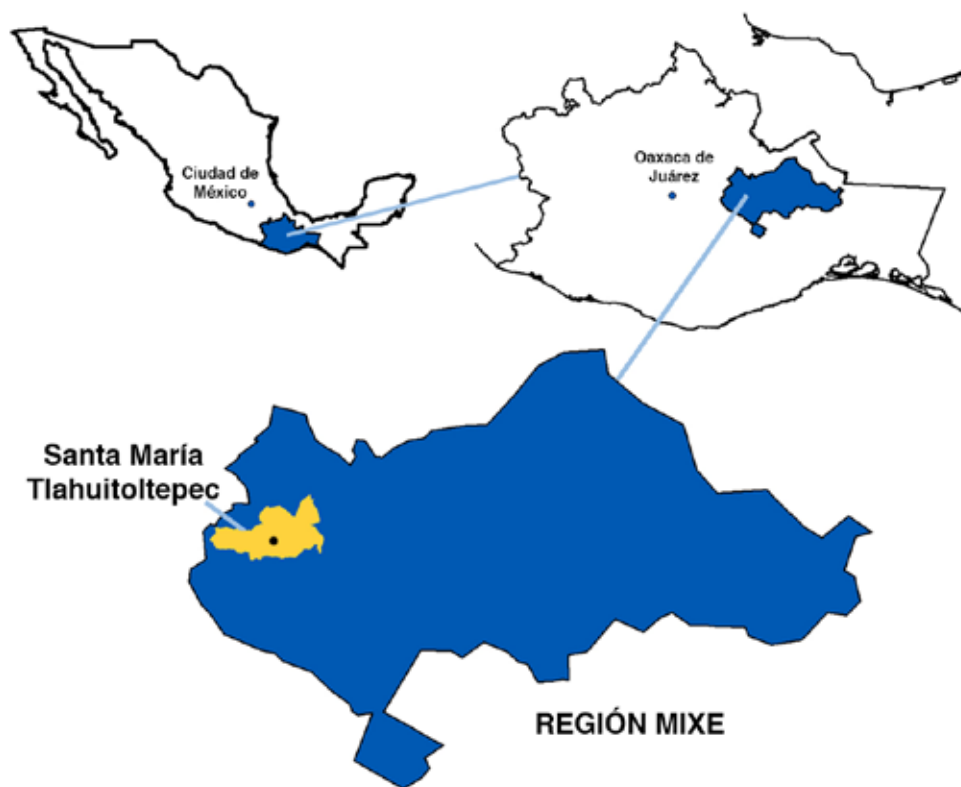
El territorio oaxaqueño

El estado de Oaxaca está situado al sur del país, justo donde éste se hace más angosto quedando entre el Golfo de México y el Océano Pacífico. Constituye así, un territorio muy fracturado, atravesado por dos cordilleras montañosas que ofrecen multiplicidad de suelos, climas, microclimas y ecosistemas que son hogar de fauna y flora endémicas, extensas y variadas. Territorialmente, el estado se divide en ocho regiones, 30 distritos y 570 municipios, siendo la entidad con mayor división municipal del país.

En las ocho regiones en que se divide (Valles Centrales, Sierra Norte, Sierra Sur, Mixteca, Costa, Cañada, Istmo y Papaloapan) se distribuyen los 30 distritos que a su vez encierran los cientos de municipios. Y en ellos, se encuentran repartidos 16 pueblos originarios² más la población mestiza que habita gran parte del estado, los afroestizos ubicados en la Costa Chica e indígenas (tzotziles) asentados hoy día en diferentes localidades. Además de contar con población extranjera, asentada mayormente en la capital y playas de la costa, y con el paso de migrantes centroamericanos en su andar hacia el “Norte”.

Por todo ello Oaxaca constituye un asombroso mosaico étnico, que a la vez que ofrece una gran riqueza en expresiones y tradiciones culturales, presenta fuertes problemáticas de todo tipo. A la diversidad étnica se le suman, como mencioné anteriormente,

2. Mixteco, zapoteco, amuzgo, chatino, chinanteco, cuicateco, mazateco, huave, chontal, triqui, zoque, nahua, chocholteco, ixcateco, tacuate y mixe.



Elaboró: Julio César Gallardo V.

Ubicación de Santa María Tlahuitoltepec (Xaamkējxp)

lo abrupto de su territorio, lo variado de sus ecosistemas, diversas formas de gobernanza que incluye a los sistemas normativos internos, presencia de distintas religiones, un campo agrícola desfavorecido y movimientos migratorios y sociales de importancia, por citar algunos.

Oaxaca, el estado con mayor número de población indígena, es un territorio que además de presentar límites geográficos, político-administrativos, geopolíticos y de fronteras; conforma un territorio simbólico, entendido éste como “un proceso producto de relaciones sociales en permanente cambio marcado por la cosmovisión, la mitología y las prácticas rituales” (Barabas)³ de los pueblos que lo conforman.

Fig. 1. Ubicación de Santa María Tlahuitoltepec. Julio César Gallardo, 2013.

3. Barabas, Alicia, “Introducción: Una mirada etnográfica sobre los territorios indígenas simbólicos”. Barabás, Alicia (coord.), *Diálogos con el territorio: simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*. Conaculta-INAH, Tomo I, 2003, pág. 22.

En este territorio pluricultural convivimos una gran diversidad de personas, entre ellos, los mixes, quienes como pueblo originario ocupan un territorio cultural o simbólico al que podría llamarse etnoterritorio.

De acuerdo con Barabas⁴ un etnoterritorio es el territorio histórico, cultural e identitario que cada grupo reconoce como propio, donde se encuentra habitación, sustento y reproducción, así como la oportunidad de reproducir la cultura y prácticas sociales a través del tiempo. Dicho concepto, remite al origen y la filiación de una cultura en el lugar, y los niveles de autorreconocimiento pueden ser étnicos, regionales, subregionales o comunales.

Los *ayuujk*, también llamados mixes, gente de la palabra florida o como a mí me han dicho “los que vamos al cerro”, son uno de los pueblos indígenas que habitan Oaxaca y que mantienen un fuerte vínculo con lo que ellos definen como su territorio. Esta característica, presente en la mitología, en los espacios que consideran sagrados para llevar a cabo su vida ritual, en su trabajo en el campo y en la forma en que se relacionan, deja ver que su visión del mundo y su identidad está íntimamente ligada al espacio y tiempo que habitan.

Fig. 2. Paisaje montañoso y arcoiris. María del Carmen Castillo, 2009. Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca.



La región *ayuujk* se divide en alta, media y baja de acuerdo con la altitud de sus suelos. Y esto nos da como resultado una región amplia y diversa en cuanto a manifestaciones culturales también.

Cuando pienso en los mixes, imagino rápidamente niebla, lluvia, lodo acumulado en las botas, niños de caras sonrojadas, mañanas frías y café caliente. Eso se debe a mis estancias prolongadas en la región alta, pero que no proporcionan necesariamente las mismas imágenes de lo que se vive en las zonas media o baja.

En la parte alta, la gente camina entre la neblina, casi siempre hace frío, cuando llueve y sale el arcoíris (*i'ijtsy*) se tiene la creencia que están naciendo venados, en cambio cuando se presenta su contraparte de lluvia fuerte y con rayos, se dice que están naciendo culebras.

Otro elemento que viene a mi mente son los cerros, las montañas y la vegetación tupida y espesa que cubre las lomas. La mayoría de las localidades mixes están rodeadas de estas elevadas formaciones que custodian como vigilantes a sus habitantes y que son, en la mayoría de los casos, lugares donde moran entidades extrahumanas⁵.

La lluvia (*tuuuj*) es también un personaje central en la región. Totontepec es el pueblo donde según cuentan sus habitantes hay tres meses de lluvia, tres meses de aguaceros, tres meses de lodo y tres meses de todo; dicho que proviene de lo relatado por José Antonio Gay⁶ en *Historia de Oaxaca* y que he confirmado en varias visitas. Existen varios tipos de lluvia, con trueno, aculebrada, suave y cada una tiene sus significados así como también hay tipos de rayos y sus colores dejan ver mensajes a los pobladores. Es así que lluvias, truenos y rayos no solamente se traducen en términos de climatología sino muchas veces tienen otras connotaciones culturales y pueden ser leídos como llamados de atención por parte de las entidades extrahumanas que habitan el territorio.

Este paisaje lluvioso y montañoso, de infinitos verdes que juegan al escondite con las nubes es el paisaje *ayuujk* de la parte alta, que nos sorprende desde que entramos por Ayutla, y es llevado a su máxima expresión en Cacalotepec, pueblo de casas flotantes, que se erige como un pedestal sobre la tierra desafiando a la gravedad. Del otro lado, bondadoso y fértil Tlahuitoltepec, donde los habitantes acostumbran hacer rituales en el cerro acompañados de cuantiosas ofrendas destinadas a las deidades.

El paisaje *ayuujk* y los seres que moran en él

5. Utilizo extrahumano como categoría que incorpora todo aquello que no es considerado humano pero que tiene capacidad de acción. Entre los extrahumanos tendríamos a los muertos, ancestros míticos, nagueles, *kumantuk* o seres que se quitan las cabezas, los *pä jää'* y o gente no-gente y entidades atmosféricas con capacidad de acción como los rayos, truenos, árboles, piedras, la madre naturaleza, lluvia y viento, entre otras.

6. Gay, José Antonio. *Historia de Oaxaca*. México D.F., Porrúa, 2006 [1881].

Zacatepec, es la cabecera del distrito mixe, un pueblo silencioso que lleva el peso del otrora cacique local Luis Rodríguez quien, hasta su muerte en 1959, fuera el máximo representante del poder político entre los mixes ejerciendo el control de la región.

Conforme uno va bajando, el paisaje cambia, el clima se vuelve cálido, los árboles de frutas tropicales aparecen y los gabanes van perdiendo protagonismo. En Cotzocón se hilaba y se continuaba tejiendo lienzos que después se convierten en hermosos huipiles que las mujeres portan gustosas bajo un clima templado.

Cuando visité Jaltepec de Candayoc, me fue difícil recordar que estaba en tierras mixes, superficies tan planas, con palmeras, calles anchas y personas descansando en hamacas. Pero cuando me acerqué al centro de la población, encontré que ahí estaban *Kontoy* y *Tajëew* (héroes míticos *ayuujk*) inmortalizados en el mural de la primaria. Ahí en Jaltepec conocí el lugar donde probablemente fue el primer asentamiento de los mixes. El calor se elevaba conforme pasaba el día y, contrariamente a la zona alta, refrescarse en un río cuando cae la tarde se vuelve tarea necesaria. Hasta entonces comprendí la heterogeneidad de la región, los contrastes y los múltiples caminos que la atraviesan.

Caminar la región es adentrarse en una cartografía infinita de veredas que conectan con montañas que han estado ahí atestiguando las historias de su gente. La Mitra en Totontepec, la Malinche en Alotepec, el Zempoaltépetl y el *Kumxëna'am* en Tlahuitoltepec y muchos cerros más, son lugares significativos del paisaje *ayuujk*, puntos de acceso al poder sobrenatural que se elevan majestuosos ofreciendo protección y alivio cuando se les visita y ofrenda. Alrededor de ellos se suceden relaciones rituales que forman parte fundamental del mundo mixe. El rey *Kontoy*, el *wintsën* o dueño, el *yikjujky'äjtpi* (el que crea y da vida), la *näax tääk* (madre tierra), el viento, el rayo, el trueno, la lluvia, son emisarios de la fuerza a quienes se invoca a través del *xëmaapyë* o especialista ritual.

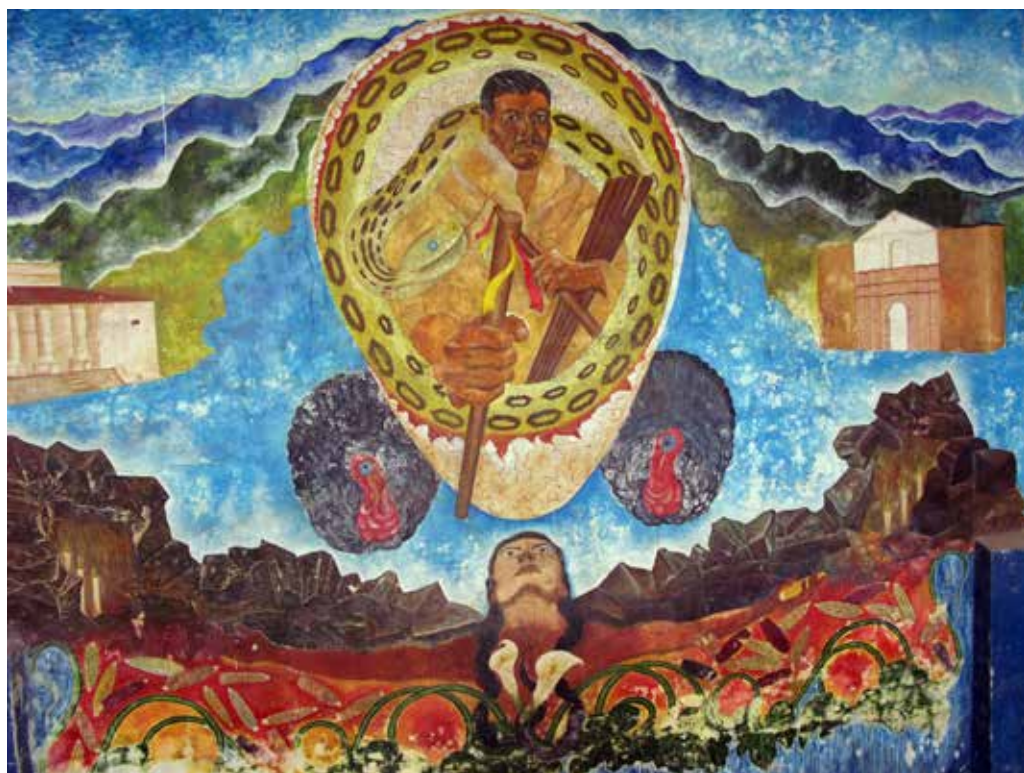
El monte, es también un lugar peligroso y los *ayuujk* están conscientes de ello. Esto lo podemos constatar por la presencia de narraciones que han sobrevivido en el tiempo en distintas partes del territorio mixe. Así conocemos que hay duendes, *pa jää'y* (hombres salvajes o falsos) que se conocen como changos y pueden robar mujeres, venados, el diablo, jaguares, naguales; que el viento se convierte en mujer y puede dejar rastro, que algunos árboles son también cruces, que hay serpientes bicéfalas, serpientes-venado y serpientes de doce cabezas.

Todo ese espectro comparte escenario con el cotidiano, los conflictos políticos, religiosos, sociales, las enfermedades, los pro-

blemas agrícolas, las catástrofes naturales, la muerte, el incumplimiento de cargos, pugnas vecinales, envidias, cacicazgos y todo lo que conlleva a una constante ruptura del orden secular. Un paisaje incierto orientado a buscar restablecer el orden a través de distintos mecanismos culturalmente establecidos como es la ritualidad.

Kontoy y *Tajëew*, una suerte de hermanos gemelos que nacen de un huevo, son los personajes centrales del mito de origen de los mixes. El mito, en su carácter de narración que se transmite oralmente y que perdura como un relato que pasa de generación en generación admite variaciones, añadiduras y transformaciones que le otorgan vitalidad, dinamismo y le permiten adaptarse a contextos contemporáneos. Y este mito, tal cual es contando y representado por los *ayuujk*, es muestra de ello.

***Kontoy*
Tajëew héroes
mitológicos
*ayuujk***



Las figuras míticas de *Kontoy* y *Tajëew* forman parte del imaginario mixe; su transitar por el mundo para ir formándolo, sus hazañas, su interacción con el entorno natural, social y sagrado son

Fig. 3. *Kontoy*. María del Carmen Castillo, 2010. Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca.

parte medular de la cosmología que los mixes comparten, aun cuando ésta no sea descrita de la misma manera en todas las localidades.

Lo cierto es que, en el cotidiano y en lo ritual, en la esfera de lo público y en lo privado se hace referencia a ellos, se les representa, se les implora y se dialoga en una especie de relación social que los hace tener una comunicación directa con lo que podríamos llamar sus “deidades”.

Una pequeña versión dada por Luisa González en 2009 narra lo siguiente:

“Hace muchos años una pareja encontró dos huevos muy grandes en el camino, los llevaron a su casa y con un palo grande los abrieron, de ahí nacieron Kontoy y Tajëew quienes se criaron al cuidado de la pareja desde niños. Ya mayor, un día Kontoy se fue a trabajar muy lejos, pero antes de irse le dijo a su hermana que preparará el nixtamal con dos surcos de maíz. Ella se equivocó y puso más maíz del que le indicó su hermano rompiendo así la olla de nixtamal. Temiendo un castigo (que su hermano le cortara la mano), huyó cargando la mano del metate rumbo a Rancho Frijol. Kontoy regresó a casa y al preguntar por ella le dijeron que había huido por temor a que él la regañara y le cortara la mano. Ella corrió de Rancho Frijol a Rancho Salinas y luego llegó a un lugar donde había mucho agua llamado Tuujnoam (Tres ríos) y ahí se escondió. Kontoy llegó y como tenía control de muchos fenómenos, azotó el agua y ésta se dividió en tres partes. Kontoy hizo uso del rayo para azotar el agua y dividirla. Tajëew se quedó escondida ahí y Kontoy sólo tomó un puño de arena y se la metió en la boca. Regresó rumbo a la casa diciendo:

–Hermana, ya no quiero hacerte nada, por favor regresa–, pero la hermana no respondió”⁷.

Dentro de la mitología mixe, *Tajëew* es a veces una niña; otras, una mujer; otras una serpiente, pero también es *jacutsääny* (venado-víbora), una serpiente benévola, que cuida el monte y no daña. Por eso, si alguien se la encuentra en su camino no la debe matar porque si no, ya no se produce nada. Si se llegara a matar habría desgracias, muertes o gente que enloquecería.

7. Este pasaje del mito coincide con el mito de los hermanos gemelos “sol y luna”, de acuerdo con Miguel Bartolomé (comunicación personal), el puñado de arena que en este caso Sol se mete a la boca, es su hermana. Por eso cuando la busca, no le responde, sino que está en su propia boca.

Por su parte *Kontoy*, representado como un niño, como un hombre fuerte con bastón de mando, como un ser humano pero con patas de ave, como un sabio viejito, o un hombre corpulento con capa de jaguar, es el arquetipo del chamán. Ese ser poderoso, es a la vez un hombre, un héroe civilizador, el que forma el territorio, el que enseña a sembrar, el que promete volver.

Kontoy se encuentra en toda la naturaleza (*et*), es el viento (*poj*), el trueno (*anaap*), el rayo (*wëtsuk*), un árbol (*ujts*), la madre tierra (*nääch tääk*), la lluvia (*tuuj*), el cerro (*kojpk*); es el rey (*Koonk*). Su tesoro son las plantas, los hombres, los animales, por eso protege los caminos para que sus hijos no encuentren obstáculos, no caigan. Controla a los animales, pero no puede con todos; por ejemplo no puede controlar a las serpientes que pertenezcan a lugares fuera de la Sierra mixe. Según los habitantes, sólo tiene poder donde se habla *ayuujk* y donde lo conocen.

De acuerdo con la creencia local, *Kontoy* y *Tajëew* son seres inmortales y se asocian a lo masculino y femenino. Ella es una serpiente relacionada con la tierra y la fertilidad. Se representa como una serpiente mordiendo su propia cola, lo cual constituye el principio *ayuujk* de que “nada se pierde y todo se transforma”, lo que nos recuerda el paso del tiempo que los mixes conciben como una espiral. Ella es la hermana de *Kontoy* y a pesar de ser hermanos, para los mixes ella es vista como una madre y *Kontoy* como el padre, lo que marca un principio de complementariedad simbólica dentro de su pensamiento.

Siguiendo la categorización de Barabas⁸ el mito de *Kontoy* también constituye un tipo de relato fundacional del etnoterritorio en el que se narran las hazañas de héroes culturales civilizadores (tesmósforos), muchas veces llamados reyes, a los que se considera ancestros míticos o personajes históricos. Además de “tesmósforos” (Barabas)⁹, estos héroes tienen como propósito crear lugares émicos, nombrándolos y en ocasiones delimitan las fronteras etnoterritoriales.

El mito de *Kontoy*, que es tan amplio como la creatividad de sus protagonistas y relatores, describe en otras versiones sus hazañas guerreras. Junto con su hermana, da origen a los cerros y otros accidentes geográficos donde dejan huellas de sí creando el territorio étnico *ayuujk*. También origina el maíz, comienza la agricultura y posteriormente defiende el territorio mixe¹⁰ logrando lo que ahora

8. Barabas, Alicia. *Dones, dueños y santos. Ensayo sobre religiones en Oaxaca*. México D.F., INAH, Porrúa, 2006, pág. 98.

9. *Ibidem*, pág. 28.

10. Beulink, Anne Marie. *Quítame un retrato: una etnografía de la región mixe*. México, Instituto Nacional Indigenista, Manuscrito, 1979. Miller, Walter S. *Cuentos mixes*. México,

constituye un orgullo para el pueblo *ayuuik*, el ser reconocidos como “los jamás vencidos”, “los nunca conquistados”.

La mayoría de los mixes saben de quién se habla cuando a *Kontoy* y *Tajëew* se hace referencia. Hablar de ellos en cualquier momento, contar sus historias o pedirles protección es parte de la cotidianidad y de los saberes que los *ayuuik* comparten.

Persona:
ayuuik jää'y

El mundo-tierra mixe cobra sentido a partir de los seres que lo habitan y las relaciones sociales que entre ellos se establecen. Para los mixes, quienes presumiblemente son lo más cercano a los primeros mesoamericanos; los *ayuuik jää'y* o “la gente” como ellos se llaman a sí mismos no existieron desde siempre.



Fig. 4. Veintena de Yumil.
María del Carmen Castillo,
2014. Santa María
Tlahuitoltepec, Oaxaca.

En el principio de los tiempos hubo otros seres que poblaron el territorio y que constituyeron una primera humanidad o bien una “humanidad fallida” denominada *koots jää'y* o seres de la oscuridad. Asimismo, se habla de otros seres llamados *pa jää'y* (falsa gente o

Instituto Nacional Indigenista, 1956. Rodríguez, Mauro; Ballesteros, Leopoldo. *La cultura mixe. Simbología de un humanismo*, México, 1974.

gente del monte) sobre los que hay relatos, cuentos y demás pasajes cargados de situaciones que no parecieran ser reales o posibles.

Se habla de estos seres como cercanos a los animales, o de seres pequeños pero con patas de animales, seres llamados “gentiles” que pudieron ser los primeros habitantes de lo que hoy se conoce como ruinas arqueológicas y que además se dice que no eran muy “civilizados”, pues se comían entre ellos o no respetaban parentesco.

Entonces, una vez que aparecieron los primeros *ayuujk jää’y* (probablemente estos fueron *Kontoy* y *Tajëëw*) se habla de gente verdadera, de gente que vive en la luz, que cultiva maíz y que se comporta en sociedad como los mixes actuales. Sin embargo, pareciera que para los *ayuujk*, la categoría de “persona” no está dada con el nacimiento de un ser humano; sino que es una construcción. Esto quiere decir que cuando alguien nace comienza un proceso para hacerse persona.

La persona es concebida como una entidad formada por un cuerpo (*ne’kx*), un alma o corazón (*anmajää’wën*), un doble, tona o compañero conocido indistintamente como *ts’ok* y una fuerza o esencia vital llamada *majääw*. Todos estos componentes son indispensables para que alguien sea considerado *jää’y*, para que esté en movimiento, erguido, con vida (Castillo)¹¹.

Según cuentan los mixes, en el momento de la concepción se forma el alma o corazón del nuevo ser (*anmajää’wën*) concebido como un centro vital, seguido por la formación del cuerpo que comienza con el *joojt-nii’jpy*¹² (interior-sangre), lo que se traduce como los órganos internos o las entrañas por donde comienza a circular el líquido vital. A continuación se da la formación del *ne’kx-kupäjk* (cuerpo-cabeza) del feto, lo que implica un sistema formado por la cabeza (*kupäjk*), los huesos (*päjk*), la carne (*xix*) y la piel (*auk*). Por último se forman el pelo (*wääy*) y las uñas (*xëëky*) los cuales no se consideran carne, pero sí parte del circuito de la sangre, y por tanto cuerpo.

Se puede decir entonces que cuando el feto está dentro del vientre materno posee un cuerpo y un alma propios, aunque esto no sea visible a los ojos de los demás. Sin embargo, tener cuerpo y alma no es suficiente para garantizar la vitalidad de un individuo. Si bien existe un cuerpo como envoltura y un alma que lo anima, hay otro componente que lo dota de características particulares y que es necesario para completarlo.

11. Castillo, María del Carmen. “La noción de persona entre los ayuujk”. *Sexta Mesa Redonda de Monte Albán*. Hotel Misión de los Ángeles, Oaxaca, Oax., 29 de junio a 2 de julio de 2011.

12. *Joojt* significa órganos, cavidad, interior. Una casa tiene *joojt*, al igual que un vaso o la boca. También se utiliza para hablar de la menstruación, se dice que el *joojt* está bajando. *Nii’jpy* significa sangre. Juntos forman un sistema de órganos con sangre, es decir, por donde circula el líquido vital.

Entre los mixes, esta otra entidad anímica es el *tso'ok*, doble, tona o coesencia que puede ser un animal o un fenómeno atmosférico; independiente del cuerpo y que aparece una vez que se da el nacimiento. El *tso'ok* se determina mediante la consulta a un adivino (*xëmaapyë*), puede ser soñado una vez que el niño es más grande o, de manera doméstica, se tenía conocimiento de él buscando inmediatamente después del parto huellas en la tierra alrededor de la casa donde había nacido la criatura.

Hasta ese momento el recién nacido contiene tres componentes: cuerpo, alma y tona o doble. Asimismo, es un ser pequeño, débil y aguado, en pocas palabras no está bien formado. Es por eso que a partir de entonces comienza un periodo que antiguamente era conocido como tiempo de “habitar el temazcal”. Esto consistía en que durante los veinte días siguientes (una veintena) al parto, la madre y el bebé se metían diariamente al temazcal o baño de vapor a fin de que el recién nacido terminara de formarse, se le acomodaran los órganos, madurara su piel.

Se sabe que durante ese tiempo, madre e hijo se encuentran vulnerables y en peligro de que alguno de los existentes extrahumanos (ávidos de cuerpos) que habitan el territorio (aire, muertos, animales, naguales) pueda apoderarse de su cuerpo, su alma o su doble y con ello enfermarles o provocarles la muerte.

Por tanto, hay un componente que en ambos casos (madre e hijo) es escaso y que debe procurarse lo antes posible. Esto es una fuerza vital que está presente en todo cuanto existe, la poseen el viento, los cerros, los dioses, los animales, el maíz, los naguales y todos los seres que habitan el territorio: el *majääw*. Una vez que el feto se encuentra en el vientre materno, es su madre quien le comparte de su propio *majääw* el cual le sirve para desarrollarse, nacer y tener una especie de reserva vital durante los primeros días de nacido pero que no le será suficiente para el transcurso de su vida.

Tradicionalmente a los veinte días de nacido (ahora se hace cuando se tiene tiempo y dinero), el bebé tiene su primer ritual, llamado *E'px xëw* (veinte soles) que es cuando, desde mi punto de vista, el recién nacido se hace persona adquiriendo por vez primera la fuerza o *majääw*. La primera adquisición de esta fuerza vital está dada a partir del consumo de un tamal especial llamado *tsujxk moojk mi'iky* (tamal de maíz verde) para el cual el maíz se remoja un día antes hasta que toma la consistencia de elote, luego se muele para hacer masa a la que se embarra puré de frijol y se envuelve en hierbasanta y luego en hoja de milpa para cocerse al vapor. El hecho de no nixtamalizar¹³ el maíz

13. Nixtamalización, del náhuatl *nixtli* (cenizas) y *tamalli* (masa). Consiste en cocer el maíz en una solución de cal con agua por un tiempo de 50 a 90 minutos y posteriormente

y sólo remojarlo hace que éste conserve su poder vivo, una fuerza que no se apaga. Se conoce como tamal verde por contener maíz molido en crudo y estar envuelto en hierbasanta, es seco, esponjado y se asemeja a los manojos (*xatsy*)¹⁴ llevados al cerro como ofrendas rituales para las deidades.

Sin extenderme en la fiesta y los diferentes procedimientos que involucra que son variados, lo importante a resaltar es que el “ser persona” entre los mixes responde a un proceso en donde intervienen diversos factores y el consumo primero de maíz. Lo cual deja ver que existe una particular manera de concebirse como seres humanos en una relación estrecha con el entorno que los rodea.

Un ritual, considerado un *kojpk pääjtín* o “encuentro con la raíz” implica una especial preparación, abstinencias, subir al cerro, dejar ofrendas, hacer sacrificios de aves, rezos, asistir a la iglesia, elaborar

Ritualidad mixe



dejarlo remojar unas 18 horas. Luego se retira el agua y se enjuaga el maíz. Posteriormente es molido para obtener una pasta conocida como masa.

14. Más información en: Castillo, María del Carmen. “Culebras de maíz: los *xatsy* del depósito ritual ayuujk en Oaxaca” *Les Cahiers ALHIM*, 25. Amérique Latine Histoire et Mémoire. Revista electrónica, <<http://alhim.revues.org/4455>>, 2013.

Fig. 5. Fiesta de Guadalupe. María del Carmen Castillo, 2009. Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca.

platillos especiales, compartirlos con la familia y seres queridos, música, baile y por supuesto todo acompañado de la guía de un especialista ritual o *xëmaapyë*. A través de estos actos, que varían de hogar en hogar, los mixes muestran las relaciones sociales que establecen con los diferentes seres que comparten su mundo.

Un *kojpk pääjtin* se efectúa para atender un compromiso que se adquiere con la comunidad, la familia y las entidades extrahumanas. Puede ser motivado por un pedimento de salud, el nacimiento de un bebé, el inicio de siembra o agradecimiento de cosechas, adquisición de un cargo cívico o religioso, por mayordomía de un santo, compromiso con las bandas musicales, por boda o cualquier otro evento importante en la vida familiar que busca notificarse y pedir respaldo de las entidades extrahumanas.

Visto como una conjunción de espacios, tiempos y actores, el ritual permite a la comunidad que los practica vincularse con la temporalidad fundamental de su cultura: con el tiempo cíclico propio de tradiciones agrarias cuyo proceso productivo se reitera anualmente y con el tiempo de los orígenes que establecen las narraciones míticas, relatos sagrados que aluden al momento inaugural en el cual las deidades instauraron la vida humana, haciendo referencia al pasado que es parte fundamental de la construcción de su presente.

El ritual es la puesta en escena de códigos compartidos. Para los *ayuujk* subir al cerro, en el sentido de efectuar un encuentro con la montaña y por tanto con las entidades que en ella moran significa legitimar su creer, sentir, actuar y comportarse en el mundo haciendo explícita la convergencia de lo social y lo cosmológico a través de relaciones sociales que se inscriben como marco de referencia de una identidad compartida.

Pero, la ritualidad *ayuujk* es también un despliegue de trabajo que genera gastos económicos fuertes. Aun así, la vida ritual es activa, dinámica y constante, y en el caso de Tlahuitoltepec, las generaciones jóvenes se siguen involucrando en ello de modo que siguen reproduciendo parte de su cultura en la actualidad.

Personajes como el *xëmaapyë* (especialista ritual) son indispensables para la ejecución y buen manejo del discurso ritual. Son ellos quienes elegidos por *Kontoy* a través del estado onírico reciben el llamado para ser depositarios de un saber chamánico que permite que hasta hoy día las sociedades muestren continuidades culturales que siguen siendo de gran peso en su historia como pueblos indígenas.

El maíz es el alimento por excelencia de Mesoamérica. Su origen, domesticación, consumo y variedad llevan implícitos años de adaptación y relación con el ser humano. Su presencia en la mitología de las etnias, el consumo generalizado en nuestro país, su personificación como nuestra carne o nuestro alimento, pero también el de las deidades, lo hace un elemento de suma importancia dentro de la cosmología.

El maíz para los ayuujk



Los nahuas dicen “*sintli ne toeso*” o “el maíz es nuestra sangre” para expresar la relación que existe entre el consumo de maíz y la adquisición de fuerza o *chicahualistli*. Su cosmología apunta que los seres humanos están vinculados al sol, animador sagrado, a través de los alimentos que ingieren, sobretodo el maíz. Éste absorbe entonces el calor del sol y al consumir este grano, que es de suma importancia en la dieta, las personas adquieren la energía que necesitan para vivir (Sandstrom)¹⁵.

Los mixes, también llamados *moojk jää’y* (gente de maíz), dicen ser descendientes directos de los *mokaya*, una cultura que habitó hace unos 4000 años en la región de Mazatán, el hoy Soconusco

Fig. 6. Ofrenda de primicias agrícolas. María del Carmen Castillo, 2007. Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca.

15. Sandstrom, Alan R. “Grupos toponímicos y organización de casas entre los nahuas del norte de Veracruz”, en Robichaux, David (ed.). *Familia y parentesco en México y Mesoamérica: unas miradas antropológicas*, 2005, pág. 161.

chiapaneco. La palabra *mokaya*, parece venir de la raíz mixe-zoque, *mok'haya* que significa la gente de maíz.

Por eso, para los *ayuujk*, el maíz o *moojk* es algo más que alimento, pues la relación que tienen con este grano forma parte de una cosmología compartida que va más allá de la ingesta. El maíz interfiere de varias formas y en varios momentos del acto ritual, está presente en la mitología, forma parte de los sistemas de reciprocidad y, por supuesto, es la base de la mayoría de las comidas que los mixes elaboran en su cotidianidad y en fechas especiales.

Es así que además de ser alimento base para la preparación de tamales, moles, atoles y un gran número de platillos, el maíz es utilizado para ofrendar a las deidades. Se ofrenda en forma de polvo de maíz y también como *xatsy* (manojos de palitos hechos de masa de maíz contados y amarrados con hierbasanta), figuritas antropomorfas o en forma de rayo, soles y monedas hechas de masa de maíz. Todo elaborado con maíz sin nixtamalizar de tal suerte que se cree que el maíz está vivo y otorga esta cualidad a quien se ofrenda, de quien a su vez se está pidiendo una transferencia de esa misma fuerza o vida.

En términos agrícolas, las primicias de maíz son cosechadas y ofrendadas a las entidades de la naturaleza por ser los mejores frutos, y de las primeras mazorcas también se guardan los granos que serán las semillas de las futuras siembras.

Los sueños con maíz también tienen significados especiales, o soñar con ciertos animales como culebras se debe a que la persona se quedó dormida con granos de maíz en sus pantalones. Se sabe, además, que el maíz no debe tirarse, ni se le puede negar a nadie, ya que está vivo. Se dice que el maíz siente, el maíz llora; a esta planta se le atribuyen sentimientos humanos y es así como muchas veces es considerada como un humano más con el que la gente se relaciona en un diálogo de tú a tú.

Los granos de maíz suelen utilizarse también para adivinar el futuro, para pronosticar. De la posición que toman al ser lanzados, los especialistas rituales hacen interpretaciones. Es así que fungen como oráculo en muchas comunidades.

Como vimos anteriormente *Kontoy* enseña a los mixes a cultivar el maíz, digamos que es el regalo que les hace y, de hecho, hay pasajes dentro del mito que hablan de este suceso, así como del castigo que le da a *Tajëew* por no poner atención en el maíz que pone en la olla o distintas acciones que hacen alusión al porqué un pueblo tiene más maíz que otro.

El maíz es, sin duda, para sociedades agrícolas como la mixe, fuente primaria de sustento y de la que dependen los demás abastos. Es también fuente de inspiración, pregunta y respuesta para muchos

aconteceres de la vida. El arte, saberes y vivencias de los *ayuujk*, como los de muchos otros pueblos indígenas que se relacionan con este cultivo y con las infinitas expresiones que a partir suyo se crean.

La selección de imágenes para hablar de la cosmología compartida por los *ayuujk* es circunstancial. Mucho podría escribirse de otros temas, coyunturales para los *ayuujk*, como lo es su historia política, las actuales pugnas y conflictos sociales, cuestiones relacionadas a la gestión de la tierra, los límites comunitarios, educación, interculturalidad, comunalidad, líderes, caciques, procesos migratorios, derechos indígenas. Son tópicos que dejan ver cómo un pueblo reelabora su cultura día con día. Todos ellos tópicos que desde la antropología y otras ciencias sociales pueden abordarse para comprender mejor los contextos locales.

El pueblo *ayuujk* es también cuna de grandes músicos y artistas plásticos. Las composiciones y las obras de estos artistas dejan ver el peso de una cosmogonía compartida que, intercalada con saberes prestados, sigue abriéndose paso para dar a conocer quiénes son y cómo conciben el mundo “los que suben al cerro”.

La tarea etnográfica es una labor de mucha paciencia, de diálogos constantes con los protagonistas de una cultura y con uno mismo. Fue a través de este método, característico de mi disciplina y a partir de estancias prologadas de convivencia con el pueblo mixe que todo este *corpus* cosmogónico, del que solamente puedo mostrar pequeños retratos, me fue compartido. Tratar de reproducirlo en estas páginas es imposible, pero no deja de ser un ejercicio que da cuenta de los múltiples conocimientos que forman parte de saberes y vivencias que son patrimonio de los pueblos indígenas de América.

A manera de cierre

Todos Santos o Fieles Difuntos: la celebración del Día de Muertos, expresión de la diversidad cultural en México

Felicitas Estela Vega Deloya

Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura y
Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH)
estevega@hotmail.com

Resumen

Una de las primeras nominaciones sobre el Patrimonio Inmaterial que declaró la Unesco como *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la humanidad*, fue la Declaratoria de la *Festividad Indígena dedicada a los muertos*. El presente artículo trata de hacer visible la diversidad de expresiones culturales que se manifiestan en México respecto a la celebración del Día de Muertos, entendida como una herencia cultural de inagotables reelaboraciones simbólicas que devienen de la cosmovisión de nuestras culturas ancestrales, fundamentadas en el ciclo agrícola y las fiestas a conmemorar.

La celebración de muertos es reconocida entre los especialistas como de tradición ancestral indígena y sincrética con la cultura española, poco se ha explorado sobre las nuevas interpretaciones que se han generado en las expresiones culturales; al reproducirse la tradición se van incorporando nuevos y renovados elementos, y otros permanecen, como el sistema de milpa y sus fiestas en el calendario católico; así también se han compartido elementos comunes entre las distintas regiones de México como las calaveritas de dulce, la comida, etc., que son los que conservan la tradición y muchas veces, con una visión estática se mira a los nuevos elementos, esta limitación cognoscitiva acota la perspectiva y provoca la dimensión cultural de las prácticas. La celebración del Día de Muertos es una diversidad de formas, un prisma de colores, sabores, olores, sentires, las muy variadas maneras, de expresar y percibir, entender y dar sentido a la cercanía con los ancestros y una explicación del universo que nos rodea, de las relaciones con la naturaleza, de las diversas cosmovisiones que son compartidas por la historia en común de tradición ancestral que aún perviven frente a un mundo globalizado, por ejemplo, en las comidas que fortalecen y son un anclaje cultural desde la tradición ancestral.

Palabras clave: tradición, innovación, día de muertos, patrimonio inmaterial.

Abstract

One of the first nominations on Intangible Heritage declared Unesco as a Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity, was the Declaration of Indigenous Festivity dedicated to the dead. This article try to make visible the diversity of cultural expressions manifested in Mexico regarding the celebration of the Day of the Dead, understood as a cultural heritage of inexhaustible symbolic reworkings that arise from the worldview of our ancestral cultures, based on the agricultural cycle and parties to celebrate.

Holding dead is known among specialists as syncretic indigenous and ancestral tradition with Spanish culture, little has been explored about the new interpretations that have been generated in cultural expressions; to reproduce the tradition they are incorporating new and refurbished items, and others remain, as the system of cornfields and festivals in the Catholic calendar; and also they have shared common elements between the different regions of Mexico as calaveritas sweet, food, etc., which are those that preserve the tradition and often with a static view looks at the new elements, this cognitive limitation narrows the perspective and causes the cultural dimension of practices.

The celebration of the Day of the Dead is a variety of ways, a prism of colors, tastes, smells, feelings, the varied ways, to express and perceive, understand and make sense of closeness with ancestors and an explanation of the universe that we surrounds, relations with nature, the various world views that are shared by the common history of ancestral traditions that still survive in a globalized world, for example, in foods that strengthen and are a cultural anchor from the ancestral tradition.

Keywords: tradition, innovation, Day of the Dead, intangible heritage.

Introducción

El presente artículo tratará de hacer visible la diversidad de expresiones culturales que se manifiestan en México respecto a la celebración del Día de Muertos, entendida como una herencia cultural de inagotables reelaboraciones simbólicas "... las imágenes simbólicas presentes en las cosmovisiones mesoamericanas han sido reformuladas de manera continua, semejando partituras musicales en constante y múltiple interpretación..."¹ que devienen de la cosmovisión² de nuestras culturas ancestrales, fundamentadas en el ciclo agrícola y los "...ciclos de fiestas que acompañan a las actividades agrícolas en concordancia con los ciclos climáticos y estacionales"³.

La imposición del calendario católico y sus fiestas se armonizaba con el tiempo de secas, parte del ciclo climático que fundamentaba el calendario mesoamericano, con base en la observación astronómica, que encontraba su fin práctico en la agricultura, en el ciclo del sistema de milpa y sus fiestas, interpretación de la sociedad en su relación hombre-naturaleza y los muertos como deidades del panteón sagrado porque cuidan la milpa y el sustento de los vivos, "... se trata de rituales íntimamente vinculados a los fenómenos de la naturaleza: el cultivo del maíz como alimento básico..."⁴. De tradición ancestral era el ciclo de fiestas correspondientes al calendario mesoamericano, se practicaba cuando llegaron los españoles con la costumbre del 2 de noviembre para festejar a Todos Santos y sus Fieles Difuntos con una convivencia en el panteón que recordaba al fallecido.

En México el proceso de evangelización española tenía la misión de institucionalizar la religión católica, esta imposición permitiría que en los siglos subsecuentes la tradicional celebración de muertos se hiciera una costumbre nacional, transmitida de generación en generación como un proceso de larga duración⁵, como una herencia cultural que también se sostiene por la innovación creativa de los mexicanos, quienes han incorporado a la festividad del Día de Muertos signos y símbolos referentes a la vida pública, política

1. Broda, Johanna. "Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexica", Broda, Johanna; Good, Catharine. *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. Etnografía de los pueblos indígenas de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia-INAH, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pág. 36.

2. El término cosmovisión alude a una parte del ámbito religioso y se liga a las creencias, a las explicaciones del mundo y al lugar del hombre en relación con el universo, pero de ninguna manera puede sustituir el concepto más amplio de la religión. *Ibíd*em, pág. 21.

3. *Ibíd*em, pág. 60.

4. *Ibíd*em.

5. Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1987.



y social mexicana, entendida en el presente trabajo como procesos rituales por la acción festiva de la celebración.

“La particularidad del ritual reside en el hecho atinadamente señalado por Maurice Bloch (1986), de constituirse a medias entre *statement and action*, entre la afirmación verbal de nociones y creencias, y la acción [...] el ritual induce a sus participantes a involucrarse en las acciones comunitarias, lo cual implica también un complejo proceso de trabajo que se desarrolla en beneficio de las fiestas”⁶ que evidencian las profundas raíces simbólicas mesoamericanas de una cosmovisión que forma parte de las ideologías en México.

Así también resulta oportuno hacer visibles las diferencias que se han desarrollado en las formas de expresar y practicar la celebración de los muertos, a los Fieles Difuntos o Todos Santos y el Día de Muertos, con las similitudes que devienen de tradición ancestral, como un reconocimiento a la diversidad cultural⁷ que existe en México y que se manifiesta en los significados del arte indígena, en las diferentes lenguas como transmisoras de la cultura, los signos y los símbolos del “costumbre”, las tradiciones de los “pueblos originarios” y las costumbres de las localidades urbanas, estas últimas, como un lugar propicio, un espacio donde se manifiestan las nuevas formas de expresión como el *performance*, cartonería, teatralización-

Fig. 1. El maíz de los cuatro rumbos. Fotografía: Estela Vega Deloya. 2 de noviembre, Mercado de Xochimilco, Ciudad de México, 2014.

6. Broda, Johanna, Good, Catharine. *Historia y vida ceremonial...*, op.cit.

7. [...] se refiere a la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y de las sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y la sociedad. *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales*. Unesco, 2005, pág. 4.

nes y escenografías alusivas al Día de Muertos, sociedades que se encuentran inmersas en los procesos interculturales que se viven en las grandes urbes, como la Ciudad de México, en donde se observa y se siente la diversidad cultural, sustentada en la pluralidad étnica y cultural que representa a nuestro país.



Fig. 2. Los espacios etéreos de la muerte. Fotografía: Estela Vega Deloya. 1 de noviembre, Calle de Tigre, Barrio de Actipan, Delegación Miguel Hidalgo, Ciudad de México, 2014.

La celebración de muertos como Patrimonio y Diversidad Cultural

Una de las primeras nominaciones sobre el Patrimonio Inmaterial que declaró la Unesco como *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la humanidad*⁸, fue la Declaratoria de la *Festividad Indígena dedicada a los Muertos*, el expediente mexicano hizo visible la celebración de los muertos desde la matriz cultural mesoamericana, como una de las expresiones culturales de tradición indígena que ha pervivido en el tiempo y que muestra el marcado sincretismo con la religión católica. En este orden de ideas se reconoció un área geográfica común, como únicos reproductores de la práctica cultural.

Los pueblos indígenas que reproducen la tradición cultural de las celebraciones a los muertos se encuentran localizados en áreas específicas de 20 de los 31 estados que integran la República Mexicana, además del Distrito Federal: Campeche, Chiapas, Durango, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas⁹.

8. 18 de mayo del 2001, Unesco.

9. *La festividad indígena dedicada a los muertos en México, Obra Maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad*, Unesco, Dirección General de Culturas Populares-Conaculta, México, 2005.

Los estados inscritos en la Declaratoria se encuentran ubicados dentro de un área geográfica cultural, que se caracteriza por los elementos culturales y simbólicos que propone Paul Kirchhoff en su definición de Mesoamérica:

“...dentro de la zona de los cultivadores superiores se puede delimitar una superárea ‘Mesoamérica’ cuyos límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales comunes son los siguientes: cultivo en manos de los hombres, maíz, frijol, calabaza, cerámica, construcciones de piedra y barro, sandalias, algodón, terrazas para cultivo, puentes colgantes, balsas de calabazos, yuca dulce, chile (ají), piña, aguacate, papaya, zapote, concha spondia, perro mudo, cebado, pato, escudos entretejidos, picas, metalurgia, calzadas empedradas, mercados, clanes del tipo calpulli-ayllu¹⁰, sacar corazón a hombres vivos, rociar santuarios con sangre, aventador de cestería, platones para cocer pan, juego con pelota de hule, tambor de madera con lengüetas y adorno del borde de la oreja...

Falta también la división de esta ‘superárea’ en áreas culturales que se distinguen no sólo por la presencia o ausencia de determinados ‘elementos’ sino por el grado de desarrollo y complejidad, que han alcanzado, siendo las más típicamente mesoamericanas las más desarrolladas y complejas...”¹¹.

Las otras superáreas a las que se refiere Kirchhoff son las denominadas Aridoamérica y Oasis América¹² que se encuentran en el norte de nuestro país, frontera con Estados Unidos y que no necesariamente contienen rasgos comunes con Mesoamérica aunque tienen prácticas culturales como la celebración a sus muertos; por ejemplo, en la cultura *kumiai* de San José de la Zorra en Baja California, celebran a los muertos en un día específico de su calendario con cantos y danzas *kuri-kuri*¹³, que no corresponden al sistema cultural de ofrendas que se derivan del sistema de milpa mesoamericano, el rasgo

10. En comparación con los clanes incas, hoy quechuas y aymaras ubicados en Perú y Bolivia.

11. Prologo. Kirchhoff, Paul, *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. Xalapa, Veracruz, Al fin liebre Ediciones Digitales, 2009, pág. 12, <<http://alfinliebre.blogspot.com>>.

12. Superáreas que Kirchhoff planteó en su documento sobre Mesoamérica y que dejó como herencia a desarrollar.

13. *Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México*. Programa de Patrimonio de la Dirección de Desarrollo Regional y Municipal, Dirección General de Culturas Populares DGCP-Conaculta, 2012.

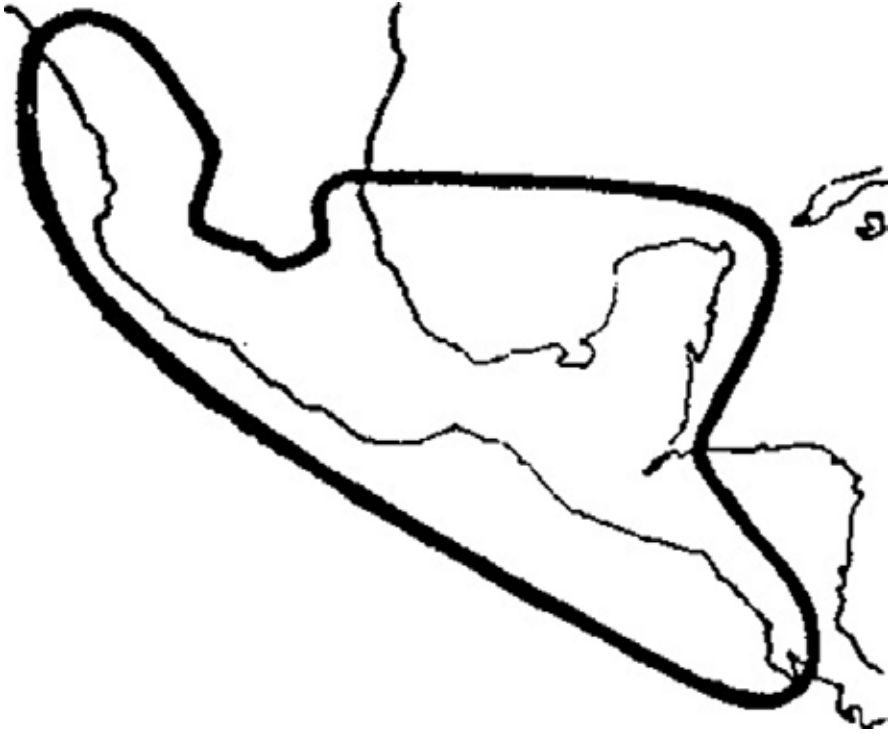


Fig. 3. Mapa de Mesoamérica. Paul Kirchoff, libro, 2014.

común es la celebración a los muertos y como ofrenda se presenta una expresión oral.

Resulta oportuno mencionar que para fines de este artículo el concepto de territorio está direccionado "...como un proceso producto de relaciones sociales en permanente cambio es atractiva y más o menos certera cuando nos referimos a territorios simbólicos, aquellos que vemos marcados por la cosmovisión, la mitología y las prácticas rituales"¹⁴ porque ofrece la posibilidad de explicar las prácticas culturales comunes, de un estado¹⁵ a otro muy distante, dando lugar a la interacción de los elementos culturales, como es la celebración a los muertos.

El concepto de Mesoamérica visibiliza la complejidad de nuestras culturas ancestrales, lo que para Pedro Carrasco¹⁶ es desde

14. Barabas, Alicia M. (coord.) "Introducción: Una mirada etnográfica sobre los territorios simbólicos indígenas", *Diálogos con el territorio, simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, págs. 21-22.

15. Marcas jurídicas divididas en la Independencia de México por Estados de la República.

16. Etnohistoriador mexicano que explica la complejidad cultural prehispánica desde la teoría del "entreveramiento".

la segmentación social¹⁷ y su conexión con el territorio, que puede ser contiguo “...o estar disperso en varias regiones y entreverado con los otros [...] se trata de una estructura que da acceso a los recursos de todos los territorios dominados a todos los segmentos de una entidad política. Todo ello es de importancia capital para mantener la solidaridad social y para la organización económica”¹⁸. Así también, refiere que la segmentación y la territorialidad se conectan con la tierra y con la naturaleza a través de la organización del *calpulli* (barrio) actualmente en pueblos denominados “originarios” donde “...hay mucho en el inconsciente sobre la cultura mesoamericana, como se advierte en las grandes fiestas tradicionales, como la de la Santa Cruz y la de Muertos...”¹⁹.

Sobre la base de las consideraciones anteriores, ubiquemos al territorio en los procesos históricos y la experiencia cultural del Día de Muertos, como de convergencia y de préstamos interculturales en un espacio común: las prácticas culturales de la celebración a los muertos en México. Abordar el territorio desde la noción de espacio, frente a las marcas jurídicas²⁰, permitirá concebirlo desde la apropiación y la valoración cultural²¹ de un espacio determinado. En este orden de ideas, consideramos al territorio con un enfoque de perspectiva sociocultural desde su dimensión simbólica y sus procesos históricos. Experimentar la celebración del Día de Muertos posibilita el acto de nombrarlo, de apropiarse, de identificarse como mexicano en una identidad común al interior de la diversidad cultural, pero sobre todo, permite a las personas, a través del recuerdo, de la memoria, traer al presente sucesos, acontecimientos históricos y aventuras que se vivieron con los ahora difuntos y que ya pasaron, pero son reconocidos como huellas, marcas o señales visuales que trascienden cualquier territorio formal.

17. Se entiende por segmentos las subdivisiones de una entidad política, que abarcan generalmente tanto un territorio como una población de características culturales distintas y que desempeñan, cada una, funciones especializadas dentro de la organización total. Carrasco, Pedro. *Estructura Político-Territorial del Imperio Tenochca: La Triple Alianza de Tenochtitlan, Tetzco y Tlacopan*, México, FCE, Colmex, FHA, 1996, págs. 17-18.

18. *Ibidem*.

19. Medina, Andrés. *En las cuatro esquinas, en el centro, etnografía de la cosmovisión mesoamericana*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pág. 17.

20. Esta división, respecto a las prácticas culturales ha generado confusión, de manera particular en la aplicación de las Políticas Públicas para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial porque no se ha reconocido que una práctica cultural puede estar entreverada en diversas culturas que comparten una historia en común, un ejemplo son los “viejos” también llamados huehues, huehuenches, huehuentones por mencionar algunos, otro ejemplo son los mixtecos que viven en Oaxaca, Puebla y Guerrero que comparten históricamente “la maroma” o “el porrazo”, por mencionar algunos.

21. Giménez, Gilberto. “Territorio y Cultura”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. II, n.º. 4, Colima, Universidad de Colima, 1996, págs. 30-90.

Con referencia a lo anterior, consideramos que el Día de Muertos es el espacio de convergencia cultural, una herencia cuya valoración para los mexicanos es una marca simbólica, que permite ser una expresión del México diverso en torno a esta celebración. Espacio cultural en donde se desarrollan y reelaboran simbólicamente, acciones propias de la historia primigenia y común, que se traen al presente como hilo conductor para reproducir una propia visión del mundo, respecto a la celebración de muertos. De esta manera coloca a las prácticas locales como anclajes, que les confiere una poderosa fuerza común, para contraponer y frenar la velocidad dinámica del mundo globalizado a través de la Innovación creativa en las expresiones culturales del Día de Muertos, Fieles Difuntos o Todos Santos, desde el espacio cultural en donde nos encontremos ubicados.

En este orden de ideas, podríamos explicar los procesos migratorios generados por el estado moderno y, sobre todo, el incremento en las últimas décadas, como resultado de las políticas de la globalización que han impactado en algunas prácticas culturales y que se han visto modificadas o transformadas en dirección a la incorporación de nuevos elementos, lo cual, consideramos, ha mantenido símbolos y significados reelaborados desde la cosmovisión, permitiendo con ello, la transmisión cultural entre los portadores. El antropólogo mexicano Antonio Machuca refiere que “las migraciones, especialmente de los pueblos indígenas en México, han tenido como consecuencia su desplazamiento y modos de producir y transmitir ciertos significados que siendo originalmente endógenos y propios de las comunidades tradicionales, se han reorientado hacia una dinámica más centrífuga: la de los procesos migratorios en los que las formas de construcción simbólica adquieren nuevos matices”²².

De acuerdo con los razonamientos que se han venido realizando y a 12 años de la declaratoria sobre el patrimonio intangible de la Festividad del Día de Muertos, me parece oportuno, reflexionar sobre la diversidad de prácticas culturales que se expresan en México con relación a la celebración de muertos y visibilizar que la innovación cultural sostiene la tradición ancestral y que de ser transmitida de generación en generación es patrimonio cultural inmaterial, propósito de este artículo. Es entonces que brevemente quiero contribuir al reconocimiento de las nuevas y renovadas expresiones culturales, en momentos históricos de la historia y la importancia del santoral

22. Machuca, Antonio. “Transmisión y producción del sentido en el fenómeno migratorio: su incidencia en la conceptualización del Patrimonio Inmaterial”, *Compartir el patrimonio cultural inmaterial, narrativas y representaciones*, Memoria Histórica, México, Universidad Nacional Autónoma de México-CRIM, Dirección General de Culturas Populares DGCP-Conaculta, 2011, pág. 282.

católico, Todos Santos o Fieles Difuntos del calendario cristiano, correlacionado con el sistema de milpa y sus festividades, en relación con las Fiestas del Día de Muertos, a la que denominamos de tradición ancestral, que ha impactado en la innovación cultural.

Considero que resulta oportuno este orden de ideas porque no fue posible explicar estos nuevos elementos en el Expediente que se entregó a la Unesco sobre el Día de Muertos, en tanto que tampoco era el objetivo de la Declaratoria. Sin embargo, estos elementos que se han incorporado principalmente a la ofrenda de muertos y a la festividad forman parte de la historia cultural mexicana; personajes como la Muerte “Catrina”²³ del grabador mexicano José Guadalupe Posadas que en su tiempo retrató de forma burlona la situación del país²⁴ y el pedir la “calaverita” que en Día de Muertos era costumbre que después de las “funciones de títeres, comedias o zarzuelas; las familias de recursos daban a sus sirvientes la Calavera, es decir un obsequio en dinero...”²⁵ entre otros ejemplos, como los versos que se escriben en alusión a los muertos, forman parte de estos acontecimientos históricos en donde la costumbre se hace tradición y hoy estos personajes forman parte del imaginario, de la memoria colectiva, que son interpretados en las diversas expresiones culturales que se representan en la actualidad; nuevas y renovadas prácticas culturales son las que han perfilado la permanencia de la festividad del Día de Muertos durante más de cinco siglos, frente a la agonía del sistema de milpa en México, la innovación creativa se hace presente.

La celebración de muertos es reconocida entre los especialistas como de tradición ancestral indígena y sincrética con la cultura española, poco se ha explorado sobre las nuevas interpretaciones que se han generado en las expresiones culturales, al reproducirse la tradición se van incorporando nuevos y renovados elementos, y otros permanecen, como el sistema de milpa y sus fiestas en el calendario católico, así también, se han compartido elementos comunes entre las regiones en México como las calaveritas de dulce, comida, entre otros elementos, son los que conservan la tradición, muchas veces con una visión estática se mira a los nuevos elementos, esta limitación cognoscitiva acota la perspectiva y la dimensión cultural de las prácticas, y, entonces, ¿cómo es que ha permanecido en el tiempo sino es por la innovación creativa que ha permitido

23. Calavera vestida con ropas de gala, que bebe pulque, monta a caballo, en fiestas de la alta sociedad o de un barrio, y que en su tiempo retrató la hipocresía de la alta burguesía y que en la actualidad es pieza importante en la fiesta de Día de Muertos.

24. En el siglo XIX y principios del XX durante los gobiernos de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz, los dibujos de cráneos y esqueletos que estaban acompañados de textos que criticaban a las clases sociales.

25. Zarauz López, Héctor L. *La fiesta de la muerte*. México, Conaculta, 2004, pág. 127.

su vigencia? A decir de la antropóloga mexicana Lourdes Arizpe, respecto a las prácticas culturales y sus alcances en la Convención del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), señala que los individuos y las colectividades “...están inmersos en un proceso de recuperar, revalorizar, salvaguardar, adaptar, fundir, descartar e inventar una gran diversidad de lenguajes culturales. Estos lenguajes pueden ser lingüísticos, sociales, rituales, performativos, festivos o vinculados a la biósfera y a los otros existentes con los que en ella convivimos”²⁶.

De acuerdo con los razonamientos que se han venido realizando, resulta necesario el reconocimiento de la diversidad de las expresiones culturales en torno a la festividad del Día de Muertos como patrimonio cultural inmaterial, haciendo visible las reelaboraciones de la tradición ancestral y la innovación creativa que ha sostenido a la práctica cultural. Así como, las diferencias y convergencias en las culturas indígenas, respecto a *Todos Santos* o *Fieles Difuntos* porque son referentes que nos permiten comprender la cosmovisión en sus particularidades culturales, de lo que se preserva como “original” y lo que se incorpora al acervo de la práctica cultural, a partir de los nuevos contextos.

Después de lo anterior expuesto, es importante subrayar que la institucionalización del Día de Muertos radica en la datación marcada en el calendario oficial mexicano, a razón de una imposición que viene desde la conversión religiosa colonial: estos días son el 1° y 2 de noviembre como lo marca la tradición católica para *Fieles Difuntos* y *Todos Santos*; sin embargo, las culturas “originarias” y pueblos tradicionales han hecho de la imposición, una reelaboración simbólica que se practica en la intimidad de las costumbres y en los espacios públicos.

Las celebraciones indígenas en torno a los muertos se llevan a cabo los últimos días del mes de octubre (25 al 30) y los primeros de noviembre (1 al 3). Sin embargo, existen poblaciones indígenas en las que dichas festividades llegan a extenderse a lo largo de todo el mes de noviembre como en el caso de los chontales de Tabasco, o se constriñen a periodos muy reducidos de dos días al inicio del penúltimo mes del año²⁷.

De acuerdo con los razonamientos que se han venido realizando, consideramos que la celebración de muertos en México de ninguna manera es homogénea, como se difunde y reproduce desde la cultura hegemónica nacional, es decir, desde la tradición mexica

26. Arizpe, Lourdes (coord.) “Fusión y fricción en la creatividad cultural”, *Compartir el Patrimonio Cultural Inmaterial, narrativas y representaciones*, Memoria Histórica, México, Universidad Nacional Autónoma de México-CRIM, Dirección General de Culturas Populares-Conaculta, 2011, págs. 33-34.

27. *Convención sobre la protección y promoción...*, op.cit., pág. 8.

y su poder central con un marcado sincretismo con el catolicismo español que se implantó en México.

El tema de la celebración de muertos se ha abordado desde distintos enfoques, que reconoce los rasgos sincréticos de la festividad católica de *Todos Santos y Fieles Difuntos* que se amalgama con la tradición mesoamericana. En España los días 1° y 2 de noviembre eran considerados de celebración a los muertos, tradición de influencia árabe de *Todos Santos y Fieles Difuntos*, días de culto para la comunidad, las personas acudían "...a los cementerios para ofrendar flores de color amarillo a sus muertos. En algunas regiones la familia llevaba comida a la tumba y posteriormente los consumía"²⁸. El proceso de evangelización, institucionalizó estos días, el punto de encuentro se dio en el calendario católico y el mesoamericano y los dioses como protectores del sistema de milpa, "...los muertos y ancestros cumplían un papel muy importante en el ciclo agrícola. Ellos velaban por el bienestar de su comunidad y prestaban ayuda para que se desarrollaran exitosamente las actividades productivas. En este sentido, los mexicas hacían ofrendas a los muertos durante el mes de mayo (*Toxcal*) al inicio del año agrícola; lo hacían nuevamente en agosto y septiembre (*Xocotlhuetzi*). La llegada de los difuntos en la actual fiesta de San Miguel parece ser un remanente de esta cosmovisión, al igual que la permanencia de ellos hasta el Día de Muertos (o hasta San Andrés, el 30 de noviembre), cuando se celebra la cosecha"²⁹. Celebraciones que contenían dimensiones rituales y místicas para los pueblos mesoamericanos, sustentadas en el ciclo vital del tiempo de lluvias y de secas que es cuando inicia el ciclo ceremonial y festivo. El carácter ancestral del ritual dentro de la celebración se ha mantenido en la intimidad de las costumbres de los pueblos indígenas de México, haciendo con ello una reelaboración simbólica de la tradición occidental.

Se reconoce que existen elementos comunes como el culto a los antepasados que contiene rituales tanto familiares como comunitarios, es decir, privados y colectivos, en el caso de las comunidades indígenas, a decir del antropólogo mexicano Druzo Maldonado "...combinan en su reactualización dialéctica tanto elementos del sustrato prehispánico mesoamericano como de carácter judeo-cristiano introducidos por la orden de los franciscanos en la Colonia"³⁰.

Memoria y reelaboración simbólica

28. Zarauz López, Héctor L. *La fiesta de la muerte*, op.cit., pág. 97.

29. Broda, Johanna. "Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica...", op.cit., pág. 78.

30. Maldonado Jiménez, Druzo, "El culto a los muertos en Coatetelco, Morelos: una perspectiva histórica y etnográfica". Broda, Johanna; Good, Catharine. *Historia y vida ceremonial...*, op.cit., pág. 178.

Asimismo, nos dice que en las comunidades campesinas, el culto involucra a tres instituciones sociales como integradoras de la identidad comunitaria: las unidades domésticas, la Iglesia y el panteón, que están interrelacionadas con el calendario ritual del sistema de milpa. En este orden de ideas, también se puede trasladar desde su aspecto público, a los festejos que se realizan actualmente, porque se montan ofrendas en las instituciones culturales como la escuela, las casas de cultura, las universidades, los museos, entre otros espacios y en algunas ciudades, se han incorporado actividades lúdicas, escenificadas en las calles y lugares acondicionados para celebrar la fiesta de muertos. Las expresiones actuales hacen visible la tradición del Día de Muertos desde la época prehispánica hasta nuestros días con profundas innovaciones creativas.

De acuerdo con lo anterior podríamos hablar de la celebración de muertos como una herencia cultural, de un patrimonio que se transmite a las nuevas generaciones y que se expresa culturalmente sin perder su esencia ceremonial, ya sea en su carácter lúdico o festivo y, como atinadamente lo plantea la antropóloga ecuatoriana Gabriela Eljuri, como tres conceptos básicos que durante el proceso histórico no aparecen aislados sino que interactúan conformando un patrimonio y que son la Herencia, la Memoria y la Identidad, que en el imaginario popular, están íntimamente ligadas al patrimonio "...entendiendo a la herencia como conjunto de bienes que una persona, en este caso un pueblo, recibe de sus antepasados. Incluso, cabe recordar que en lengua inglesa, el concepto no se ha liberado de tal connotación; el término utilizado para referirse a patrimonio es, precisamente *heritage*³¹, noción que prevalece en la Unesco. Y memoria, que según Halbwachs "...la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad. Este pasado vivido es distinto a la historia, la cual se refiere más bien a la serie de fechas y eventos registrados, como datos y como hechos, independientemente de si éstos han sido sentidos y experimentados por alguien [...] que permite trastocar e inventar el pasado cuando haga menester"³².

Sobre la base de las consideraciones anteriores, la memoria la ubicamos en un espacio, los recuerdos son marcas del lugar, como si el tiempo que ha transcurrido desde el proceso sincrético de la

31. Eljuri, Gabriela. "Patrimonio Inmaterial: Herencia, Memoria e Identidad" en *Patrimonio Cultural: Modalidades, problemática, actual y experiencias relevantes en Iberoamérica*. Dossier Mirada Antropológica, Nueva Época, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla México, 2009-2010. Págs. 179-180.

32. Aguilar D., Miguel Ángel (trad.) "Fragmentos de la Memoria Colectiva, Maurice Halbwachs", *Athenea Digital*, Núm. 2, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2002, pág. 2, <<http://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n2/15788946n2a5.pdf>>.

evangelización, se ubicara en el espacio de la memoria respecto al culto a los muertos de la cultura mesoamericana y española, dando pie a nuestras muy diversas maneras de expresar la celebración del Día de Muertos.

Siguiendo los planteamientos anteriores, la celebración de Todos Santos y Fieles Difuntos en las comunidades agrícolas también se inscriben en las fechas del ciclo agrícola mesoamericano en su interpretación con el calendario católico y las fiestas a los santos patronos de los pueblos. Broda plantea que las fiestas de los santos se relaciona con el calendario del ciclo agrícola, "...el mes de septiembre, en el altiplano en general y en Morelos y en Guerrero en particular, se dedica a festejar la maduración de los primeros elotes. Este periodo culmina en el Día de San Miguel, el 29 de septiembre [...] en Amayaltepec, Guerrero, los muertos hacen su aparición en la fiesta de San Miguel y comparten con sus familiares la alegría de los primeros elotes"³³.

Cabe agregar que en algunas poblaciones indígenas, la participación de las danzas en la celebración de muertos, es considerada como un elemento que se ofrenda a los fieles difuntos que vienen a cuidar y bendecir la cosecha de maíz. Entre las comunidades de negros en la costa de Oaxaca encontramos la "danza de los diablos", se recitan durante la festividad de día de muertos versos que aluden a sus vecinos fallecidos. En Acatlán, Puebla, la danza de los tecuanes, danzan el 2 de noviembre en honor a las ánimas en una plaza afuera del cementerio.

En Zozocolco de Hidalgo, Veracruz en el Totonacapan en su región sur se comparten rasgos culturales con Huehuetla, que pertenece a la región Sierra Norte de Puebla; ambos municipios comparten la cultura *totonaku*, la división política que los separa, no desdibuja el territorio, sino que lo reactualiza a partir de sus prácticas culturales, como la celebración de Todos Santos, como parte de su sistema festivo del ciclo agrícola en correspondencia con el calendario católico.

Entre los pueblos totonacos de la Sierra Madre Oriental, la celebración de Todos Santos marca el inicio del ciclo festivo después de las cosechas del maíz. En Zozocolco de Hidalgo y Huehuetla, se le suma a la ofrenda la cosecha de la vainilla y la del café, mismos productos que se colocan en los altares de Todos Santos, elaborados con arcos cubiertos de la planta ceremonial del tepejilote, que recubre las paredes, los techos del altar y la mesa que se ofrenda a los muertos.

Todos Santos o Fieles Difuntos

33. Broda, Johanna. "Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica...", op.cit., pág. 36.



Fig. 4. El tepejilote.
Fotografía: Estela Vega
Deloya, 2014.

Las celebraciones empiezan desde el día 28 de octubre cuando se seleccionan los productos del campo que llevará la ofrenda, se recibe a los muertos que no tienen parientes. El segundo día, “día de las almas”, se inicia la elevación de globos de papel de china que simboliza la luminosidad de las almas que se van al “cielo”. (Fig. 5).

Es importante resaltar que en Zozocolco de Hidalgo, la elevación de los globos ya forma parte de la innovación creativa de los jóvenes del municipio y cada año después de las celebraciones de los muertos se lleva a cabo *El Festival Internacional de globos de papel de China*. Lugar propicio para exponer el caleidoscopio de la cultura zozocolquense.

“Los días 30 y 31 de octubre en Zozocolco y Huehuetla se convida comida para las otras ofrendas de la comunidad, en este día se festeja a las mujeres muertas en el parto, a los ahogados, los muertos de susto y otros males.

El día 1 de noviembre se pone la ofrenda a los niños con tamalitos dulces, calabaza y juguetes.

El día 2 se “honra” a los adultos, y se les festeja con huapango y mole. El día 3 se bendice el panteón, se quema la ropa del difunto, se reparte comida y se empieza el novenario para las personas que murieron fuera del pueblo, de sus casas, de los que no se sabe nada de ellos, de los que murieron en la frontera y de los que llegaron al pueblo sólo a morir. Y a los ocho días vuelven a hacer comida para despedir a los Todos los Santos.” (Testimonio de doña Mary en Zozocolco)

En comparación con la celebración de los Fieles Difuntos en Coatetelco, Morelos, localidad de tradición nahua que se ubica en el Municipio de Miacatlán, Morelos, en el trayecto que va a la zona arqueológica de Xochicalco, el culto a los muertos está marcado por el ciclo de temporal del crecimiento de la milpa, por lo que las celebraciones comienzan desde octubre y terminan los días 1° y 2 de noviembre.

“... comprende un periodo que se extiende desde el 28 de septiembre, fecha que marca el inicio del culto con un huentle (ofrenda en Coatetelco) de los primeros frutos –elotes y tamales de elote de la cosecha de temporal– en el panteón, hasta el 31 de octubre (ofrenda en la unidad familiar para los niños), el 1° de noviembre a los adultos, el 2 de noviembre es el fin del culto, cuando regresan al panteón que se vincula con la cosecha del maíz nuevo. El 28 de septiembre es la víspera del día de San Miguel, uno de los siete arcángeles y patrono de las batallas y los difuntos, entre otros atributos... se correlaciona con las fechas del ciclo agrícola de temporal y marca el comienzo del culto a los parientes muertos”³⁴.



Fig.5. Elevación de globo romboide con luz para los muertos. Fotografía: Estela Vega Deloya, 2014.

El antropólogo mexicano Druzo Maldonado en su trabajo de campo recopiló testimonios acerca de la celebración de muertos en el calendario católico y el ciclo de temporal interpretado en el santoral, y nos dice que en Coatetelco los días 27 y 28 de octubre, ocurren las vísperas del día de San Simón; en estos días, la ofrenda de muertos consiste en calabaza en dulce de piloncillo para hacer conexión con San Simón³⁵ que representa a los “matados”, y en estos días se le celebra y se explica esta comparación, en razón de que dicho santo simboliza la muerte violenta.

Para pueblos que provienen de una matriz muy antigua, la fiesta de Todos Santos y Fieles Difuntos que se conmemora en gran parte del mundo occidental, ha terminado por concebirse como un patrimonio propio desde la visión del sistema de milpa de tradición mesoamericana.

34. Maldonado Jiménez, Druzo, “El culto a los muertos en Coatetelco...”, op.cit., pág. 179.

35. Iconográficamente san Simón aparece con “... una sierra; a veces con una lanza; con un listón, representando la comunidad de los santos, perdón de los pecados”. Ibidem, pág. 184.

En este mismo orden de ideas y dirección, en Xochimilco en la delegación política del mismo nombre en el Distrito Federal, las celebraciones a los muertos, inician el 31 de octubre con la colocación de ofrendas y concluyen el 1° y 2 de noviembre.



Fig.6. Ofrenda mesoamericana en el Mercado de Xochimilco. Fotografía: Estela Vega Deloya, 2014.

En contraste con las actividades que se realizan en la ciudad de México para el Día de Muertos, se ponen ofrendas en las instituciones, en las escuelas, los museos, recintos culturales y no culturales como los centros comerciales que han venido a sustituir el espacio público, entre innumerables recintos en todo el país.

A manera de consideraciones finales: elementos comunes que se han institucionalizado en la celebración a los muertos

En la actualidad la celebración del Día de Muertos es más visible que en épocas anteriores, sobre todo, por la diversidad de expresiones y prácticas culturales que se exteriorizan en el espacio público o privado, en el seno mismo de la identidad desde la memoria ancestral, transmitida de generación en generación (Convención del Patrimonio Cultural Inmaterial: 2003), y por la diversidad creativa que van innovando las mismas expresiones culturales que hoy en día componen el caleidoscopio de nuestra herencia cultural que deviene desde la época prehispánica, sincrética con el calendario católico y sus fiestas de Todos Santos y Fieles Difuntos, como lo plantea Johanna Broda, de igual forma es intercultural y creativa como la diversidad cultural, en una celebración en donde convergen diversas culturas,

cada una con su creencia, su cosmovisión y su costumbre de celebrar a los muertos.

Se presentan danzas y comidas, ceremonias y rituales que son considerados en este trabajo, como el espacio propicio donde convergen y se confrontan las diferentes visiones del mundo, las diversas identidades culturales con sus distintos signos, símbolos y códigos valorativos que se expresan en los valores comunes, que se manifiestan en la ofrenda a los muertos, ya sea en la intimidad de sus hogares como en los espacios públicos y los panteones como en Coatetelco, Morelos, donde “las ofrendas se iluminan con velas e impregnadas del humo que despiden los sahumeros con copal, son adornadas con coronas colocadas en las cruces, las cuales lucen múltiples flores de papel, además de colocar las diferentes flores de la época”³⁶.

Durante los meses de septiembre, octubre, noviembre y diciembre, en las comunidades campesinas que conservan la tradición de las fiestas del santoral católico con el ciclo agrícola, se dan cita diversos encuentros ceremoniales con relación a Todos Santos y a sus Fieles Difuntos, que son considerados como santos protectores del alimento y fieles guardianes de la vida de los que aún quedan vivos, según lo descrito por Druzo Maldonado para la tradición de Coatetelco, Morelos.

En el marco de las observaciones anteriores, se plantea que la diversidad de representaciones han dado lugar a una arquitectura simbólica en torno a la celebración de los muertos, rituales, ceremonias y fiestas, se manifiestan en común con los altares y en las múltiples creaciones artísticas, los *performance*, obras plásticas, objetos artesanales y muestras de arte efímero que se producen en todo el país.

Una diversidad de formas, un prisma de colores, sabores, olores, sentires, las muy variadas maneras, de expresar y percibir, entender y dar sentido a la cercanía con los ancestros y una explicación del universo que nos rodea, de las relaciones con la naturaleza, es decir, de las diversas cosmovisiones que son compartidas, por la historia en común de tradición ancestral, como la celebración del Día de Muertos; las comidas, por ejemplo, que aún perviven frente a un mundo globalizado que fortalecen y son un anclaje cultural desde la tradición ancestral. La antropóloga norteamericana Catherine Good nos dice que “en las ofrendas a los muertos el incienso, los

36. *Ibíd.*, pág. 80.

sabores fuertes, los vapores, y las flores y velas perfumadas crean un punto de conexión entre el mundo material y el mundo habitado por los muertos³⁷.

En México existe una gran variedad de elementos que integran una ofrenda, depende del dinero y de la buena cosecha, pero, sobre todo, se mantiene la costumbre; elementos comunes convergen y se comparten entre las diversas culturas de México:

Algunos elementos comunes

- En las comunidades indígenas y campesinas la ofrenda incluye el alimento del tiempo de la siembra y la cosecha. El ciclo agrícola del maíz sería inconcebible sin la intervención de los antepasados, una visión del cosmos que encuentra en la celebración a los muertos el espacio propicio para la expresión. Una reciprocidad simbólica entre los vivos y los muertos y una fiesta dedicada a los muertos.
- Es aromática por las plantas originarias de cada una de la regiones de México que se dan en el campo y de fácil adquisición como el pericón, el *yauhtli* (*Tagetes lucida*), la planta ritual por excelencia de los antepasados³⁸, arbusto llamado *tlapaneca* de flor de color blanco, el pericón que se trae de los campos del cerro *Cuentepetzin*, antiguo asentamiento del pueblo de *Cuentepec* (en cercanía con Xochicalco).
- La sal, entendida como elemento purificador.
- El agua se ofrece a las ánimas para mitigar la sed del camino. También puede simbolizar la pureza del alma, depende si es para Todos Santos.
- Velas y veladoras que simboliza la luz que alumbró el camino hacia la ofrenda.
- Copal e incienso se utilizan para aromatizar y limpiar el espacio en donde se coloca la ofrenda.
- Flores de cempasúchil se utilizan para aromatizar y trazar la ruta de las ánimas.

37. Good Eshelman, Catharine. "El trabajo de los muertos en la Sierra de Guerrero", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. XXVI, México, 1996, pág. 62.

38. Maldonado Jiménez, Druzo, "El culto a los muertos en Coatepec...", op.cit., pág. 180.

- El alhelí y la flor de nube por su color significan “pureza” y acompañan a las ánimas de los niños.
- La calaverita de azúcar (también llamada alfeñique).
- El camote y la calabaza, es la comida que se produce en el sistema de milpa, se le ha añadido diferentes frutas en almíbar.
- El papel picado, sirve para adornar la ofrenda y sólo se acostumbra en el centro de México.

Un análisis de *La Judea* de Jiménez del Téul en Zacatecas, México. Ceremonia de Semana Santa.

María Cristina Morales Viramontes

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Zacatecas
crismorv@hotmail.com

Resumen

La conquista del estado de Zacatecas, como en general en el norte del país, representó para los españoles más de 40 años de lucha, debido al carácter indómito de sus habitantes quienes con justa razón se opusieron terminantemente a perder sus territorios a la vez de su libertad. Fue de esta manera que la táctica de lucha tuvo que cambiarse por una conquista sobre conquista, pues se acude a la importación de indígenas del sur, que son transportados en condiciones especiales, a puntos clave, a fin de que a través de su influencia, los indios del lugar adopten las costumbres ya adquiridas por aquéllos, de ello resultan las tradiciones propias del estado, ricas en simbolismo como lo es la representación de *La Judea* en el municipio de Jiménez del Téul.

Palabras clave: Conquista, Judea, Teatro masivo.

Abstract

*The conquest at Zacatecas state, represented to the spaniards more than 40 years of fights, due specialy to the untamned charachter of the inhabitants, who where oppossed - with all their right- to a situation in which they would loose their lands and freedom. That 's why that, looking to conclude the process, they changed the fighting tactics for that we call a conquest over a conquest, which means that they imported indians from the southern area, already pacified and culturised, who were transported in special conditions imposed by themselves, to selected points, in order to use their influence over the local indians to induce them to adopt the already aquired customs. The result is the grew of new own traditions at the estate, plenty of syncretism and symbolism as we find at *La Judea* from Jiménez del Téul.*

Keywords: *Conquest, Judea, Massive Drama.*

La conquista del estado de Zacatecas, como en general en el norte del país, representó para los españoles más de 40 años de lucha, debido al carácter indómito de sus habitantes quienes con justa razón se opusieron terminantemente a perder sus territorios a la vez de su libertad. Fue de esta manera que la táctica de lucha tuvo que cambiarse por una conquista sobre conquista, pues se acude a la importación de indígenas del sur, que son transportados en condiciones especiales, a puntos clave, a fin de que a través de su influencia, los indios del lugar adoptaran las costumbres ya adquiridas por aquéllos¹. Una tradición propia del estado, rica en simbolismo es la representación de La Judea en el municipio de Jiménez del Téul.

San Andrés del Téul, que es como se nombró en su origen a esta población, es uno de estos sitios poblados en este caso por tlaxcaltecas, que anteponiendo sus condiciones se instalan en esta área del territorio, condiciones entre las que está el respeto irrestricto a su nuevo hábitat, a la vez del respeto a la presencia del tipo de población, en donde no se permitiría el arribo de otras etnias.

Se establecen y continúan manteniendo su propia cultura². Esto se consigue en principio durante la época colonial, y así permanecen hasta que con la guerra de Independencia se hace una nueva división del estado en cantones, y finalmente el federalismo crea los estados como actualmente están, la condición marginal del resto de los habitantes de la región desaparece. Así, a partir de entonces encontramos una cultura mestiza; y los restos de lo que fue esa cultura

Introducción

1. Powell, Phillip W. *La guerra Chichimeca (1550-1600)*, traducción de Juan José Utrilla. México: Secretaría de Educación Pública, Cultura SEP, Fondo de Cultura Económica, 1977.
2. Powell, Phillip W. *Capitán Mestizo, Miguel Caldera y la frontera norteña; la pacificación de los chichimecas 1548-1597*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

original indígena se diluyen en el mestizaje³. Sin embargo, la cultura antigua tiene su fuerza y ésta se va a ver reflejada en varios elementos de la vida cotidiana del lugar, y en eventos como el que deseamos describir como La Judea.

Se trata de una representación que se lleva a cabo durante la Semana Santa, con motivo de las celebraciones de tipo religioso que en general en el país se realizan para conmemorar la pasión y muerte de Jesucristo. En ella se sigue el ritual católico como es costumbre, pero cuenta con un agregado al que le llaman La Judea, que normalmente en otras poblaciones consiste en la presencia de personajes que representan a todos aquellos que participaron en lo que fue este acontecimiento, es decir los fariseos, los ladrones, Judas, etcétera, personajes que aquí se presentan, pero con un aspecto y significación especiales.

La fiesta que denominamos de esta manera debido al colorido y alegría que presenta, cuenta con alrededor de 400 años de existencia.

En Jiménez del Téul nos encontramos elementos que se acercan en mucho a los de la cultura indígena de los alrededores, San Andrés del Téul, fue el nombre que en principio se asignó al pueblo.

Este espectáculo de teatro masivo, que ahora se designaría como teatro de la calle, nos muestra una interpretación muy propia, en la que reina la alegría y el color. En ella encontramos diversos personajes, que siguiendo su propia organización, van llevando el desarrollo de la trama de su obra. Los atuendos son sencillos, pero vistosos y atractivos; ya que para ellos solo es necesario el papel de colores y la pintura.

Entrando en materia, diremos que este evento, como ya se adelantaba, tiene alrededor de 400 años de existir; en sus orígenes era organizado por la cofradía de los Hermanos de Nuestro Padre Jesús, que empezaba a reunir a los principales integrantes de la misma, desde el inicio de la Cuaresma. Con el tiempo desapareció la cofradía debido a diversas razones, que incluyen entre ellas la prohibición por parte de los sacerdotes de realizar el evento que consideraban de corte pagano. Sin embargo, después de algunos años, se vuelven a organizar, y basándose en los recuerdos continúan llevando a cabo la celebración.

Son variados personajes los que aparecen en esta fiesta.

3. Guevara Pérez, Ponciano. *San Andrés del Téul la última frontera, el oeste bárbaro*. En esta obra se documentan puntualmente todos los cambios que experimentó la población.

El mayor contingente es el denominado La Judea, del que de acuerdo al día o el momento, a veces aparecen sólo diez o quince, pero, en especial el último día se presentan en gran número que puede oscilar entre los 40 o 50. Su atuendo constaba en un principio de pantalón o calzón blanco de manta, con su camisa del mismo material, adicionado de una servilleta bordada, y de un pitillo de carrizo. Esta, salvo la servilleta y el pitillo, solía ser la vestimenta indígena tradicional, a ella solo le agregan un vistoso penacho de papel de colores, montado sobre un alto gorro, ya sea cónico o tubular, que mide alrededor de 40 centímetros de alto; actualmente son pocos los que llevan el calzón blanco, y en general su ropa es común y corriente, consistente en un pantalón y una camiseta sencillos, aunque el último día predominan los tonos claros o blancos. Con ellos participan:

La Judea

Los Capitanes.- Son los que organizan al grupo y van a la cabeza de ellos dirigiendo los movimientos. Su tocado muestra una diferencia; está montado sobre un sombrero al que se le hacen unos cortes, dejando sólo la parte de enfrente y se le agregan seis salientes, como picos que simulan las patas de un alacrán, formándole en la parte de atrás una punta, que sería la cola del mismo.; sobre él se arma y se entretije en un tejido multicolor y rizado en pedazos de papel con la figura de alacrán. Estos sombreros de los capitanes han pasado de generación en generación, y solamente cada año se renueva el adorno de papel. Originalmente eran cuatro capitanes que se relevaban durante los diferentes momentos que dura el evento, que resulta un poco cansado; actualmente son dos, y a veces llega algún refuerzo. (Fig. 1)



Judíos del juego.- Ellos visten igual que los otros judíos de las filas, pero no portan el pitillo; llevan machetes y cargan cadenas que lanzan al aire durante las carreras. Entre ellos hay tres principales; el de la mantilla o mantel, el de la canasta, y el de la baraja. La mantilla representa la túnica de Cristo que fue rifada entre los soldados romanos, sus captores, la canasta el lugar donde se depositan las apuestas, y las cartas de la baraja, la apuesta misma en un juego de azar.

Fig. 1. Un capitán de La Judea. Fotografía: Cristina Morales Viramontes.

Judíos de la mano.- Se caracterizan por portar una mano de madera, misma que traen barnizada con un preparado negro con base en crema y tizne de las ollas, que es con lo que todos se tiñen la cara, o con aceite quemado; con la mano golpean a los que se quedan atrás de las filas, de modo que al dar golpes, se marca la mano en la ropa

de los golpeados. La mano simboliza las bofetadas que le fueron propinadas a Cristo durante su pasión.

La vaca y el tambor.- Son de los primeros en participar en el ritual; La vaca es un personaje que no va disfrazado, aunque sí lleva un pañuelo amarrado a la cabeza, pero que porta un cuerno con el que emite sonidos semejantes al mugido de una vaca, con los que invitan a la gente a acercarse al inicio de los eventos. Junto con él también aparece una persona con un tambor de doble parche, emitiendo un toque específico. Ellos inician su actuación participando en la peregrinación que se realiza el Miércoles de Ceniza, al iniciar la cuaresma, y después en la del Domingo de Ramos.

Los cuerudos.- Son dos: uno que participa en las filas, y otro en el juego. Su atuendo difiere, pues ellos portan sobre la espalda una piel de venado y borrego respectivamente, agregando un sombrero adornado con astas de venado, y llevan en la mano un chicote. Simbolizan a los verdugos que torturaron a Cristo, y les es permitido chicotear a los de La Judea que no lleven un comportamiento adecuado.



Fig. 2. Jesús crucificado al lado de los ladrones. Fotografía: Cristina Morales Viramontes.

Los ladrones o Barrabases.- Ellos se caracterizan por portar un gorro tubular alto forrado de papel metálico, en el que en letras grandes aparece su nombre, es decir Dimas, Gestas y Barrabás, y portan una especie de peluca de cabello muy largo. Llevan la cara pintada en colores, y traen una especie de delantal bordado amarrado a la cintura. (Fig. 2)

Custodios.- Forman parte de La Judea, y llevan el mismo atuendo, pero ellos portan cadenas con las que llevan amarrados a los ladrones. Todo el tiempo del recorrido hay forcejeo entre ellos, ya que los ladrones intentan liberarse de las cadenas y escaparse, y los judíos los someten.

Muertes.- Representan la muerte de cada uno de los crucificados, anuncian la cercanía de la muerte del Cristo. Empiezan a aparecerse desde el jueves por la noche. Su atuendo en principio es igual a los de los judíos, aunque se ve diferente, ya que ellos sí tienen interés por mostrar una vestimenta en una base en blanco y pintada en negro,

simulando muchos de ellos la muerte y sus huesos, y llevan una capucha de manta, en la que se ha pintado una cara en negro. Portan una hoz pequeña en la mano, que simboliza el instrumento que puede terminar con la vida del hombre. También portan un pitillo de carrizo, que usan para comunicarse mediante sonidos, pues no hablan, pero tienen una función como de bufones, y van haciendo bromas a los espectadores.

Apóstoles.- Ellos son doce, y aparecen el jueves santo en la ceremonia del lavatorio de los pies, representan a los apóstoles, y visten una túnica y un gorro blancos.

Judas.- Aunque es también un apóstol, este tiene su papel especial por ser quien entrega al Cristo, y lo vende por monedas. Aparece vestido de negro, con un gorro negro y una peluca, y la cara totalmente pintada de negro.

Centuriones.- Representan a los soldados romanos, Ellos aparecen montados sobre un caballo negro, a más de que van vestidos de negro, y llevan la cara cubierta con un velo negro, portando en la mano un bastón adornado con papel de china de colores con el que participan con los judíos en el juego. (Fig. 3)

Fariseos.- Aparecen con atuendos normales, pero llevando en las manos una larga vara de carrizo adornada de papeles multicolor. (Fig. 3)

Fig. 3. Los fariseos con sus grandes varas a colores. A caballo los centuriones. Fotografía: Cristina Morales Viramontes.



Carpinteros.- Los distinguen el uso de un paliacate en la cabeza, son los encargados de elaborar las cruces para la crucifixión, llevan herramientas de carpintería como serrucho o martillo, y simulan estar construyendo la cruz, a lo que los barrabases se oponen y les quitan sus instrumentos y les avientan sus materiales.

Las Verónicas.- Son mujeres que por lo general se visten de blanco y representan a las mujeres que apoyaron a Cristo durante su arduo recorrido con la cruz a cuestas.

Espías.- Representa a los espías de los sacerdotes que vigilaban los movimientos de Cristo, sólo aparecen el Domingo de Ramos; visten una túnica morada y una capa blanca.

Mujeres piadosas.- Son jovencitas vestidas de negro que representan a las santas mujeres que ayudaron a bajar el cuerpo de Cristo de la cruz y proporcionan la manta en la que será envuelto el mismo, y finalmente le dan sepultura, colocándolo en el catafalco.

Jueces.- Representan a Caifás, Herodes y Pilatos; visten de negro, cubren su cara con capuchas y portan bastones de carrizo adornados con papel de China negro. Simbolizan los pecados y pasiones de los hombres.

Perro.- También se acostumbraba la presencia de un perro que llevaba una rama de árbol atada al lomo, con la que se suponía que borraba las huellas dejadas por los judíos durante su recorrido.

Una particularidad es que todos los de la Judea van pintados en su mayoría de negro y a veces con algo de rojo. Es un tinte que elaboran con el tizne de las ollas, al que le agregan aceite o crema y lo embarran en la cara, a esto se le denomina borrarse, ya que al desaparecer sus facciones, se desligan de la maldad que significa todo el proceso de la pasión y muerte de Cristo, en el mismo sentido está el uso de las máscaras de las muertes.

Desarrollo de la fiesta

Este evento, que es esperado por todos, en el que cuando no se participa como actor, se hace siguiendo al grupo y constituye la fiesta más importante del pueblo. En ella, como ya se adelantaba, se realiza una especie de juego en relación con lo que significa todo el proceso relacionado con el ritual de Semana Santa alusivo a la Pasión de Cristo. Nos muestra a distintos personajes con funciones específicas a lo largo de la representación. Para empezar, como lo adelantábamos, todos

los participantes llevan la cara pintada de negro o de rojo, a lo que denominan “borrarse”, es decir que se desconocen como actores en el evento relacionado con Cristo. El primer suceso que nos indica la cercanía de la fiesta, es el que se realiza el Miércoles de Ceniza con la presencia de la vaca y el tambor que recorren el pueblo, y lo mismo vuelven a hacer en la procesión del domingo de Ramos, sin embargo, la actividad y la representación tiene inicio el Miércoles Santo.

Existen ciertas condiciones establecidas para que se realice el evento. La primera son los permisos por parte de las autoridades civiles, o sea la presidencia municipal, y por las religiosas, que es el sacerdote de la parroquia. También había la costumbre de que desde el momento en que los judíos salían a la calle, se convertían en autoridad, y les entregaban las llaves de la cárcel, con el fin de que encerraran a quienes realizaran actos impropios para el tiempo santo, entre los que estaba considerado el que los novios platicaran o se tomaran de la mano, en la misma situación estaría el hecho de ingerir alcohol en la vía pública o escuchar música diferente a la religiosa. Incluso, en épocas anteriores se debían suspender todas las labores del campo y del hogar, y al que no lo hiciera lo sancionaban. Así llega el día y la hora para iniciar, y se presentan en la plaza del pueblo dos personajes; la persona que

porta un cuerno de vaca, y que lo toca, junto con el del tambor, que también hace su toque específico irrumpiendo en el silencio del pueblo al que atrae y llama. Ante tal llamado, acuden los de La Judea, ya ataviados con el penacho de colores, aunque como adelantábamos, su ropa es sencilla, la cotidiana, consistente en una playera y un pantalón, aunque se puede

observar la tendencia a vestir en blanco o colores claros. Inician entonces un recorrido por el pueblo (Fig. 4). El lugar original de partida es la capilla de La Guadalupana desde donde, siguiendo el sonido de la vaca y del tambor van corriendo de frente como 50 metros y se regresan, se ponen en el suelo, sacan un mantelito (manta) en el que tiran cartas de la baraja española y repiten los nombres de las cartas que van saliendo al azar, que podrían ser por ejemplo as de oros, cinco de diamantes, tres de copas, dos de bastos, y así sucesivamente



Fig. 4. La Judea en su largo correr; al frente el cuerudo y un centurión a caballo. Fotografía: Cristina Morales Viramontes.

mientras que todos repiten los nombres; después de cuatro o cinco cartas, recogen las cosas, se paran y continúan con su carrera. Mientras ellos repiten los nombres, dos grupos, dirigidos por sus respectivos capitanes, dan una vuelta formando grupos en un círculo que rodea a la gente unos para un lado y otros para el otro.

Fig. 5. Esquema del movimiento. Las flechas verde y azul son la forma como se mueve la línea de La Judea. El círculo rojo es el resto de la gente a la que rodean.



Podría pensarse en una especie de sitio a los espectadores que representan al pueblo. De esa forma recorren todo el pueblo hasta llegar a la iglesia. El templo ha sido previamente adornado con ramas para simular el Huerto de los Olivos, en donde se coloca una imagen de Cristo. Las bancas se ponen a los lados alineadas a lo largo del templo, dejando un amplio pasillo que conduce al Huerto de los Olivos. Cuando llega La Judea, aquéllos se quedan afuera mientras que en el interior del templo está la gente del pueblo rezando el Rosario. Poco

después de haber terminado con la oración, hace su irrupción Judas que va vestido y pintado de negro, y con un gorro alto también negro, junto con otros personajes y los fariseos, que se habían adherido al grupo durante el recorrido, y que se caracterizan porque portan unas varas largas adornadas con papel de colores. Judas lleva en las manos una bolsa con las monedas y le da un



Fig. 6. Judas entra a la iglesia frente al Huerto de los Olivos a entregar a Jesús. Fotografía: Cristina Morales Viramontes.

beso a la imagen del Cristo que se encuentra situada en el interior de la iglesia en el espacio ya descrito adornado con ramas que simula el Huerto de los Olivos. (Fig. 6)

Acto seguido, levantan la imagen y se la llevan en procesión hacia afuera del templo, y el pueblo la acompaña en dicha procesión,

con cantos y plegarias religiosos católicos alusivos al prendimiento y la pasión. Se realiza un recorrido en la misma forma descrita con las carreras de los de La Judea, solamente que el primer recorrido se hizo en el sentido del reloj, y ahora se hace en sentido inverso, y regresan al templo, donde van a depositar al Cristo en un lugar preparado expresamente, consistente en un espacio en forma de casita con ramas, al que le llaman El Recinto, y está situado afuera de la iglesia, que simula la prisión. En esa forma termina esa primera etapa, en que se supone que el Cristo queda vigilado por La Judea, aunque desde hace algunos años la imagen se resguarda en el templo durante la noche y ya no lo velan.

Es interesante el juego que realiza La Judea, pues explican que tiene como simbología el hecho de que los soldados romanos se rifaron la capa de Cristo, es por eso que en cada parada repiten las cartas de la baraja.

El siguiente día, el jueves, por la mañana se vela a la imagen, y por la tarde es la ceremonia del lavatorio de pies, siguen con el ritual cristiano, a la vez de la simbología de la cena. En este día aparecen los doce apóstoles, que como adelantamos, llevan túnicas blancas y su gorro de papel blanco; participan en la ceremonia del lavatorio de los pies, y al final reparten pan del tradicional rancharo de la región, dentro del simbolismo de la última cena con la institución de la comunión. Se realiza el recorrido por el pueblo llegando a las diferentes capillas y templos para completar las siete casas. El recorrido se realiza de la misma manera, con las carreras de La Judea, y llevando siempre la Imagen del Cristo prisionero.

El viernes es la ceremonia del viacrucis. Este día inicia con la búsqueda de los Barrabases, que son los ladrones, y que se supone que se andan escondiendo para que no los agarren. Los días anteriores se habían presentado paseando por el pueblo y siguiendo las procesiones, pero ahora ellos son perseguidos y todos en el pueblo los buscan y estos corren y se esconden, hasta que finalmente los encuentran, y los apresan encadenándolos. A partir de ese momento cuentan con sus vigilantes que van a llevarlos y seguirlos de cerca. Después de esto, inicia el viacrucis. Este día es cuando hacen su presencia las Muertes, que actúan junto con los que buscan a los Barrabases. Ellos van vestidos de blanco con especies de costales pequeños en la cara y el cuerpo pintado de negro.

El viacrucis sale de la iglesia, aunque también se afirma que puede salir de la capilla de Guadalupe, y van parándose en las distintas estaciones, en donde los habitantes del pueblo han preparado sus altares para el evento; los nuevos elementos de este día los constituyen las Muertes ya descritas, que aparecen en gran número, y que al parecer, en este caso no hay restricción en cuanto a la edad, pues se ven

muchos niños portando el disfraz. Por su parte los Barrabases, que es como designan a los ladrones Dimas, Gestas y Barrabás, tienen papel importante en el evento de este día además de los centuriones vestidos de negro y montados sobre un caballo negro, portando grandes lanzas. Ellos se acercan al altar y permanecen mientras se realiza la



Fig. 7. Una estación del viacrucis, con el sacerdote, fariseos, una muerte y La Judea. Fotografía. Cristina Morales Viramontes.

oración. Así, mientras el viacrucis sigue su curso, al frente siempre va la Judea realizando las consabidas carreras, y al llegar a las estaciones, mientras el grupo se detiene a rezar, ellos se sientan y hacen silencio (Fig. 7). Se realiza el recorrido hasta terminar en el templo, allí la imagen del Cristo es colocada en lo alto del altar, sobre su cruz; es una imagen articulada y ahí queda instalada, dejando a cada uno de los lados a los ladrones, Dimas y Gestas, que son los personajes ya descritos, que terminan también al frente del altar a ambos lados del Cristo. Se quedan allí hasta que llega el ritual de las siete palabras junto con la muerte del Cristo, en que desprenden la imagen de la cruz y la depositan en un catafalco, en el que recorrerá el pueblo. En esta parte del ritual participan varias jovencitas representando a las santas mujeres. Al terminar se llevan de nuevo la imagen del Santo entierro en procesión, hasta regresar al templo. A partir de este momento desaparece todo el contingente de la Judea, y continúan los siguientes oficios de Semana Santa.

Este ritual que es en sí la representación de la pasión y muerte de Cristo, con la peculiaridad de la presencia de la Judea, nos muestra una nueva interpretación de una danza o teatro de conquista, en la que los que representan a la Judea realmente representan a los indígenas oriundos de la región, llevando su ropa blanca tradicional de manta, con los adornos coloridos que acostumbraban usar, y el hecho de pintarse o borrarse como una muestra de desconocerse como personas o cristianos al realizar toda la ceremonia en la que la simbología del borrado es la simbología del que se intenta borrar sus culpas tras la pintura o el disfraz.

Las danzas y fiestas prehispánicas

Tlahuizcalpantecutli González Estrada

Gestor Cultural

tlahuizgonzalez@yahoo.com.mx

Resumen

En el presente documento se hace un análisis sobre la danza como forma original, conocida como la más antigua expresión humana. A través del cuerpo y del lenguaje, la danza tiene una poderosa conexión con los mundos emocional y espiritual. En la cultura tradicional aborigen, la danza es para el alma, como una especie de medicina sagrada. El milenar silencio de América no sólo era rasgado por el canto y la danza que resultaban del ímpetu guerrero o de la salvaje algarabía de algunas tribus aborígenes, sino también por los purísimos sonidos del teponaxtle que hacían trascender la señorial y enigmática música de los indígenas al cual se enfrentaban los españoles a su llegada.

Palabras clave: danza, cultura, música.

Abstract

The present document is an analysis of the original dance, better known as an antique expression of humanity. Through body and language, the dance has a powerful connection with the emotional and spiritual world. In the aborigine's culture and traditions, the dance is for the soul like a species of sacred medicine. The millennial silence of America was not only torn by song and dance but by the impetus warrior or wild gibberish of some aboriginal tribes, but also for the purest sounds of the teponaxtle, who transcended stately and enigmatic music of the indigenous which the Spaniards faced upon their arrival.

Keywords: dance, culture, music.

Reconocer a la cultura, toda ella, no como objeto impreciso, sino como algo que está en movimiento, es la utopía de cada pueblo, es buscar entender esa continua metamorfosis, como una realidad, la cual nos ofrece distintos elementos relacionados con la vida cotidiana de los habitantes de algún país.

En el presente trabajo se intenta ofrecer a la sociedad una perspectiva etnográfica con una visión única, cuya finalidad es dar a conocer con más cuidado y detalle la riqueza de las expresiones culturales (la danza como un elemento cultural) en contraposición a la desenfrenada modernización y globalización.

Vivimos una época en la que el modernismo, con su propio proyecto político y económico sigue buscando una mejor forma de cambiar nuestras vidas a favor de intereses que atentan contra el sentido histórico y cultural de cada pueblo. La necesidad que existe hoy en día de reconocernos como parte de una nación es lo que nos impulsa a buscar, conocer y comprender nuestras costumbres y tradiciones.

La danza ha formado parte de la historia de la humanidad desde el principio de los tiempos. Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de 10,000 años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza. Esto nos da una idea de la importancia de la danza en la primitiva sociedad humana¹.

La danza es la forma original, la más antigua expresión humana. A través del cuerpo y de su lenguaje, la danza tiene una poderosa conexión con los mundos emocional y espiritual. En la cultura tradicional aborígen, la danza es para el alma, como una especie de

1. Stephen, page trad: *Revista de las Artes Escénicas: Artez*, <http://escueladeextencion-cultural.webs.com/la_danza.htm> [Consultado el 10 de septiembre 2009].

medicina sagrada. La antropología señala que el hombre prehistórico consideró la danza como una de las actividades distintivas que le separaban de los animales que junto con el habla, es un elemento diferenciador entre el hombre tribal y los animales de la selva.

A lo largo de la historia, las danzas se han transmitido de un país a otro. En la danza existen variedad de estilos y tradiciones que son tan numerosas como los grupos sociales urbanos y rurales de los diversos continentes en todo el mundo. Sin embargo, podemos observar algunos aspectos comunes del importante papel de la danza como vehículo de expresión o comunicación social, emocional y espiritual.

La danza desde la antigüedad se refería, por ejemplo, a la fertilidad, la caza, los ritos de iniciación, crecimiento y recolección de cosechas hasta la veneración de los dioses. Como parte de los rituales religiosos, la danza puede considerarse como una forma simbólica de comunicación, es decir un acercamiento del ser humano con sus dioses. Otro aspecto importante de la danza, es aquel por el cual dicha representación se refiere a mitos de creación, relatar historias morales, religiosas o simplemente entretener o divertir. Algunas danzas se extendieron a otros continentes por medio de la colonización o el comercio de esclavos entre otras formas.

Uno de los factores expresivos y comunicantes de mayor significación humana, es indudablemente, la danza que el indígena de América también posee, como medio para exteriorizar la profunda intimidad de su sentimiento y la recia turbulencia de su inclinación a conservar su patrimonio sociocultural. De ahí que estas características se revelen en sus bailes y cantos, de concepción rudimentaria, pero en los que se mezclan la tristeza del alma y la agresividad del instinto.

De la parte belicosa del indígena se observa danzar en torno a la hoguera, y de la otra el tierno canto festivo, o amoroso. Sin embargo, el milenario silencio de América no sólo era rasgado por el canto y la danza que resultaban del ímpetu guerrero o de la salvaje algarabía de algunas tribus aborígenes, sino también por los purísimos sonidos del huéhuatl y el teponaxtle que hacían trascender la señorial y enigmática música de los caxcanes.

No obstante ser tan imperfecta su música, eran bellísimas sus danzas; desde niños se ejercitaban en ellas bajo la dirección de los sacerdotes. Eran de diversas suertes y con diferentes nombres que expresaban la calidad de la danza o las circunstancias de la fiesta en que se usaban. Vestíanse para la danza los nobles con los más ricos vestidos; adornados con brazaletes, zarcillos, pendientes de oro, plumas y pedrería, y llevaban en una mano un pequeño escudo cubierto de las más vistosas plumas y en la otra un *ayacaxtli*, que era un cala-

bacillo con muchos agujeros y cantidad de pedrezuelas dentro, que agitaban acompañando su ruido, que no era desagradable, con el son de los instrumentos.

Danzar para los nativos es una manera de practicar la religión, como se ha escrito en un artículo reciente “Las danzas de origen indígena y colonial” que señala que en México por lo general tienen un carácter ritual que permite establecer contacto con lo divino. El contacto se establece también con el pasado y con la identidad más profunda de los danzantes que en ellas se revela. Desde los principios de la Conquista, los españoles se sorprendían al ver la importancia que tenía para los indígenas el canto y los bailes².

Existían dos tipos de danza: las danzas menores, era aquellas que se hacían en los palacios para recreación de los señores o en los templos por devoción particular. Las danzas mayores, que se tenían en las plazas grandes y en el atrio del templo mayor, se diferenciaban de las menores en el orden y forma, y en el número de danzantes. La danza se acompañaba casi siempre del canto cuya entonación eran versos, repetidos por el total de participantes³.

Consideramos la llegada del colonizador como el primer aporte de una cultura varias veces centenaria, que portando el mensaje de la Cruz se asomó a estas tierras con el sol de matinal y bajo el claro cielo de América. En un revolver de siglos los sonidos y las voces, a fuerza de entremezclarse, se hacen mestizos primero, para después mexicanizarse. Es cuando aparece el “inter-estrato” llamado pueblo, que comienza a elaborar lo “suyo” como resultado de la evolución natural de lo indio y la lógica asimilación de lo hispano⁴.

En los primeros tiempos de la iglesia en Europa, el culto incluía la danza mientras que en otras épocas la danza fue desterrada en el mundo occidental, por ser considerada *proveniente* de una cultura bárbara. La actitud de la Iglesia católica hacia la danza, a partir del siglo IV y durante la Edad Media fue ambivalente. Por un lado encontramos el rechazo a la danza como catalizadora de la permisividad sexual, lascivia y éxtasis por líderes de la Iglesia como San Agustín (354–430) cuya influencia continuó durante dicha época. Por otro lado, los antiguos padres de la Iglesia intentaron incorporar las danzas propias de las tribus del norte, celtas, anglosajonas, galas... etc. en los cultos cristianos. A principios del siglo IX Carlomagno

2. Cardaillac, Louis; Campos, Araceli. "Danzando con Santiago", *Indios y Cristianos: Cómo en México el Santiago Español se hizo Indio*. Editorial ITACA Universidad Autónoma de México, Colegio de Jalisco, 2007, págs. 69-70.

3. Clavijero, Francisco Javier: "La Danza, libro VII" en *Historia antigua de México*. Editorial Porrúa. "SEPAN CUANTOS...", n.º. 29 México, D.F. 1991, págs. 243-245.

4. <<http://fuerteargentino.itgo.com/histmus/html>>, [Consultado el 10 de septiembre de 2010].

prohibió la danza, pero el bando no fue respetado. La danza continuó como parte de los ritos religiosos de los pueblos europeos aunque camufladas con nuevos nombres y nuevos propósitos⁵.

Las fiestas y celebraciones tienen un lugar prominente en la cultura latinoamericana y por supuesto, México no es la excepción. Nuestro país fue conquistado por España en 1521 cuando el ejército de Hernán Cortés finalmente logró derrotar a los mexicas.

Las diferentes culturas que formaban lo que hoy en día conocemos como México, estaban constituidas por pueblos indígenas cuya religión era politeísta. Los españoles, por su parte, creían en un solo Dios y eran católicos. Con la conquista física, también lograron establecer una conquista religiosa con la que se convirtió a los indígenas al catolicismo. Esta transición no fue fácil y no triunfó del todo; pero hoy en día entre un 82 y 90% de los mexicanos son católicos, aun cuando, a la fecha, podemos observar vestigios de ideas y tradiciones religiosas de las antiguas culturas. Así tenemos un país (México) en su mayoría católico, pero con algunas tradiciones paganas que se han incorporado a la religión.

La historia de la danza en México nos ha sido legada en documentos y objetos artísticos que datan de hace más de tres mil años. Algunas de sus representaciones se han encontrado en todo el país desde los hallazgos de Tlatilco (1400 a.C.), donde aparecieron figurillas de barro que representaban bailarines con máscaras, sonajas en las manos y cascabeles en las piernas; los códices Borbónico y de Tlatelolco; los testimonios de los cronistas del siglo XVI: Sahagún, Durán, Motolinía, Mendieta y Landa, entre otros.

Los conquistadores trajeron también sus bailes a la Nueva España, transformando aquellas danzas referentes a los guerreros águila y guerreros jaguar en las de moros y cristianos, entretejiendo así la “hermosa trenza dorada” de la danza mexicana, es decir, fue a partir del siglo XVI que bajo el dominio de la “cultura de conquista” entraron en contacto dos corpus de fiesta, uno traído de Europa y el otro ya existente en el México prehispánico⁶.

Poseedoras de aguda imaginación y de elevados poderes de invención, las diversas razas indígenas de México modificaron de muy diversas maneras sus ancestrales tradiciones dancísticas. Estas modificaciones fueron, con mucha frecuencia, más cosa de apariencia que verdaderamente fundamentales y parece indudable que, a pesar de esas transformaciones que aún hoy en día siguen teniendo lugar, el

5. *Ibidem*, pág. 4.

6. Medrano de Luna, Gabriel: “Teoría de la Danza”, *Danza de Indios de Mesillas: una Danza de conquista en Tepepalá, Aguascalientes*. Colegio de Michoacán, Zamora Michoacán, 2001, págs. 82-95.

gran número de los pasos y movimientos que se ejecutan actualmente en las danzas tienen una gran antigüedad. Muchos de ellos se remontan a tiempos precortesianos, al igual que las vestimentas que se utilizan durante su ejecución.

En lo que respecta a la vestimenta, se puede ver en los códices y relieves esculpidos que, efectivamente, constituyen con frecuencia adaptaciones de los ropajes y adornos utilizados de la antigüedad. En cuanto a las danzas, no existe información completa de la forma de interpretación que tenían. Incluso las formas contemporáneas de notación coreográfica, resultan hasta cierto punto insuficientes para describir en su totalidad el complejo fenómeno de la danza y los indígenas americanos no dejaron más que alguna representación de pequeños instantes de ciertas danzas. Sin embargo, no parece muy aventurado afirmar que algunas danzas conservan buena parte de sus contenidos primitivos⁷.

Dado que la población de nuestro país en su mayoría es católica y altamente creyente, las celebraciones religiosas forman parte de un fragmento esencial y central en la vida de los mexicanos.

El pueblo mexicano recuerda la llegada de su santo patrono en las leyendas que cuentan cómo el santo o la Virgen decidieron quedarse en su comunidad, después de haberlo intentado en otras sin éxito. Es evidente que los misioneros españoles utilizaron este recurso para lograr sus propósitos de catequización y cada comunidad adoptó un santo patrono al cual festejan.



Fig. 1. Salida de la imagen de Santo Santiago, 23 de julio de 2013. Fotografía: Tlahuizcalpantecutli González Estrada.

7. <www.folklorico.com/danza/danzas/html> [Consultado el 10 de septiembre de 2010].

Estas celebraciones, por supuesto, se llevan a cabo en los atrios de las iglesias, seguidas por una fiesta en casa de los organizadores o lugares donde se ubique el altar en honor al santo venerado. Dichos festejos son muy importantes porque refuerzan la identidad de cada localidad o, en otros casos, la de un gremio. Las formas empleadas para festejar pueden ser tanto una fiesta con feria, ofrendas y danzas o una romería que, integrada por miles de peregrinos provenientes de varias localidades, llegan al lugar donde está el santuario.

La inevitable relación entre los grupos y el empeño de los evangelizadores para hacer aceptable la imposición de los ritos católicos, ocasionó una gran ruptura cultural y social que significó el proceso de conquista y evangelización de las sociedades de la Nueva España, inició uno de los más impresionantes esfuerzos de transculturación de que se tenga memoria; fomentó el culto en el que se incorporaron elementos que formaron parte de la tradición indígena, haciendo más festivos y espectaculares los actos litúrgicos externos, desde el momento en que indios, negros y españoles empezaron a convivir más intensamente.

A lo largo del extenso territorio que es México, las danzas tradicionales tienen muy diversa importancia según las regiones de que se trate. Hay sitios, como el istmo de Tehuantepec y la península de Yucatán, en los que las danzas rituales han desaparecido por completo, en tanto que en la región central de la República las danzas continúan interpretándose con mayor frecuencia y variedad. En lo que respecta al norte, los indígenas que siguen practicando danzas antiguas son: los huicholes, los coras y los yaquis, que viven en la costa noroccidental del país, y no parecen tener la más mínima influencia española por ejemplo: de la Danza del Venado y las llamadas Pascolas⁸.

La conquista dio como resultado el vasallaje y la servidumbre de los indios a la Corona española, miraban que su conversión y el bautismo constituirían un remedio poderoso que los salvaría de las crueldades de los españoles, para ellos el bautismo los haría formar parte de la familia de su protector, tal vez los caciques por esta razón obligaban a sus súbditos a recibir la fe cristiana, esto sirvió a los misioneros para su labor de convencimiento.

La imposición de nuevas ideas religiosas por los frailes llegados de España modificó la danza, en sus formas coreográficas, pasos y, sobre todo, el sentido y significado para ejecutarla. Los antiguos dioses realizados en barro y piedra fueron sustituidos por santos y vírgenes, a quienes de igual manera habría que adorar. Los cánticos de los ritos sanguinarios, enseñados por el diablo que sonaban llenos de tristeza y melancólica en los oídos de los españoles, continuaban oyéndose

de modo irremediable mezclados en las ceremonias de la iglesia y las danzas agotadoras estallaban con su frenesí de plumas y de joyas al menor pretexto. Otras veces “el manto azul de la Virgen encubría a Tonantzin, la Chihuacóatl madre de los dioses; veneraban las arrugas de Tocitzin en las que mostraba Santa Ana y a Tepochitli, su gran Tezcatlipoca, siguieron adorándolo la capa del casto evangelista⁹.”

En la actualidad, en la República Mexicana, 526 localidades de más de mil habitantes llevan el nombre de Santiago y otras 109 lo tienen como santo patrón sin poseer su nombre. Lo que quiere decir que el 25 de julio, día en que se celebra al santo en, por lo menos, 635 lugares, se le rinde culto con mucha devoción. De modo que se puede afirmar que el primer país jacobeo en el mundo es México.

Toda una tradición se vive en los festejos al Apóstol Santiago, que tiene su templo en el corazón del pueblo de Apozol Zacatecas. Son variadas las formas de expresión para celebrar a su santo patrón en todo el territorio nacional, las cuales comienzan con algunas semanas de anticipación, mismas que van desde peregrinaciones, novenarios, hasta una gran variedad de danzas. La intervención legendaria de “Santo Santiago” perdura siendo así el apóstol guerrero, el personaje principal, como si se quisiera rendir perpetuo homenaje al que en muchas ocasiones, así reza la leyenda, decidió la suerte de esas batallas en favor de sus protegidos.

Hablar de una de las tantas danzas en honor a Santiago Apóstol es la de los “tastoanes”; una de las representaciones prehispánicas con mayor tradición en el Estado de Jalisco así como en el sur del Estado de Zacatecas; dicha danza está inspirada en las representaciones de las guerras entre moros y cristianos traídas por los españoles a México.

Para el ingeniero Ezequiel Estrada Reynoso en su libro *La fiesta*¹⁰, señala que la fiesta de los tastoanes es un festejo popular en donde el conquistador, buscando un ascenso social como consecuencia de sus hazañas, fue el brazo armado de la religión, a cambio de riqueza y gloria. Santiago volvía a cabalgar junto a sus hijos predilectos, segando vidas infieles. De nuevo la Santa Cruz, refulgente en el cielo aterrorizaba a los aborígenes, los hacía deponer las armas y aceptar el bautismo. La danza jugó un papel importante en el apoyo a la evangelización y constituyó uno más de los recursos para reeducar a los nativos y junto con el teatro fue un instrumento eficaz para difundir la verdad de la fe cristiana. Primeramente debemos señalar

9. Biblioteca Encarta 2005 Microsoft 1993-2004, Microsoft Corporation.

10. Estrada Reynoso, Ezequiel. *La fiesta*. 2000, págs. 64-66.

Fig. 2. Capilla de Santo Santiago Apóstol, 24 de julio de 2013. Fotografía: Tlahuizcalpantecutli González Estrada.



Fig. 3. Los Tastoanes en el bailadero (lugar dedicado a danzar), 25 de julio de 2013. Fotografía: Tlahuizcalpantecutli González Estrada.



que la palabra tastoán viene de la voz náhuatl “tlahtoani” que significa “El que habla”¹¹.

El antropólogo Guillermo Peña señala: “esta danza se origina en la época de la Colonia y tiene como significado el triunfo de los indios sobre Santiago Apóstol (que representaba a los conquistadores)”. Otra interpretación de esta danza es el apoyo del apóstol Santiago a los españoles en la conquista de la región. La interpretación del etnólogo Alberto Santoscoy, señala que esta fiesta comenzó a celebrarse probablemente en el siglo XVI, como una conmemoración de

11. <<https://es.wikipedia.org/wiki/Tlahtoani>>. [Consultado el 30 de abril de 2010].

la milagrosa intervención del apóstol en varias batallas de la guerra del Mixtón¹².

Señala el historiador zacatecano Elías Amador en su libro *Bosquejo Histórico de Zacatecas*¹³ que en esta leyenda, en la que por cierto no representa un papel muy humanitario el Apóstol Santiago, parece ser más bien una creación fantástica del espíritu visionario y supersticioso dominante de aquella época, lo que no impidió que se transmitiera (con toda la apariencia de la verdad) de generación en generación, pues todavía en nuestros días subsiste, entre algunas gentes de los pueblos inmediatos al Mixtón, la creencia de que el Apóstol Santiago ayudó a los españoles a vencer a los indios, y aún se tiene como milagrosa y alegórica una figura natural o ficticia que parece representar al guerrero apóstol en un reliz o peña tajada que se encuentra en la Sierra de Morones, cerca de Tepechtlán.

Entonces, esta fiesta de los tastoanes es una tradición ritual, mezcla de cristianismo, conquista, idolatría, mitología y cultura morisca (árabe), algo entre la realidad y la fantasía, muestra que se vive y se siente como parte de ese México mágico desconocido, en donde la gente no se ha desprendido de su pasado, se ha quedado con él por medio de su fiesta colmada de alegría y música que incita, introduce, aviva y acrecienta los ánimos escondidos detrás de sus máscaras.

Esta fiesta que puede ser una leyenda viviente, en donde los tastoanes luchan contra el Santiago a caballo oponiéndose al nuevo orden de ideas de una cultura occidental. Así pues, la máscara, la montera y el cuerno de venado son símbolos de una idolatría, paganismo, mitología y magia que los aborígenes utilizaban para protegerse de los malos espíritus y del conquistador. Las motas que cuelgan del sostén de la montera o de la nariz de la máscara son sin duda, herencia de una cultura morisca, que después de ocho siglos de dominación no puede dejar de influir en la cultura¹⁴.

Con el paso de los años la Danza de los Tastoanes ha ido evolucionando en diferentes aspectos. En la actualidad es más espectacular desde su forma de convivir, su indumentaria, es decir, su ajuar, la participación del Santiago, las travesuras del mismo tastoán, entre muchas otras cosas; a pesar de los años transcurridos, en ciertos momentos dentro de los días de la festividad aún se utiliza la música original, (violín, tambora y redoblante), pero algunos tastoanes jóvenes prefieren la música de viento; el atuendo del *tastoán* también ha ido cambiando: según los antecedentes de esta danza las máscaras

12. Ramos, Margarita. <<http://www.eventola.com/eventViewer.php?eid=html>>, [Consultado el 23 de noviembre de 2009].

13. Amador, Elías. *Bosquejo Histórico de Zacatecas*. Vol. I, 1982, págs. 180-181.

14. <<http://mayahua.org/ezequielestradareynoso.asp>> [Consultado el 23 de julio de 2009].

que utilizaban eran de animales, gatos, puercos, vacas, quizás para dar a conocer su furia irracional o la fuerza de su sangre, el material era de mostóchil; las monteras en la antigüedad, eran hechas de ixtle pegadas a un bonete, un gabán de jerga, sin chivarras y con huaraches.

Actualmente el danzante se viste de la siguiente forma: utiliza una montera con 30 o 40 colas de res de diferentes colores pero predominando las de color blanco, amarradas o fijas de un bonete de sotol, una máscara de madera, con bigotes de cola de res y en ocasiones con motas hechas de estambre de vistosos colores, chivarras o chaparreras de cuero de res o de cerdo, botas de trabajo o de minero, toalla en la cabeza, un pañuelo amarrado sobre la frente otro en la boca, chamarra y pantalón de mezclilla, un gabán de jerga. El *tastoán* está dispuesto a ser maltratado físicamente por el Santiago y por los otros danzantes. Para algunas personas que han observado la danza o la persona que se viste (corre o baila), su carácter o forma de ser se transforma en persona ruda sin escrúpulos, se convierte en un ser salvaje.



Fig. 4. Los Tastoanes danzando durante el recorrido por el pueblo de Apozol Zacatecas. Fotografía: Tlahuizcalpantecutli González Estrada.

Las melodías que en esta danza se tocan son sones pegajosos y picosos, entonados por una banda de viento con sones movidos y con melodías modernas, la música de la tambora y el violín es lo que marca el compás de los pasos del danzante para su propia protección, el *tastoán* que no sabe bailar acompañado del violín y la tambora es una persona que brinca y flota y fácil de poder ser derribado, los sones que son comunes de escuchar son: Las tres pelonas, El sapito, Las coloradas, El palo verde, Juan Colorado, La rielera, El carretero, Pájaros azules, El palmero, En ayunas, Gavilancillo, Mamá Carlota,

La pavita, Camino real de Colima, El sauz y la palma, Las perlitas, El torito, El mono de alambre, La revoltura, La cocaleca, El meco, La mala palabra, El quelite, La chirriona, El pávido navido, La loba del mal, El barrilito, Ojitos verdes, entre otras movidas y con gran ritmo. Siendo algunos sones que se escuchan el día de la celebración en los jardines de la plaza principal y a lo largo y ancho del pueblo al momento de recorrer las calles, en esta difícil tarea de ser músico de los tastoanes debemos de mencionar a algunas personas que en su profesión se dieron a la tarea de expresar dichas melodías.

La danza tal como se celebra a nivel popular, sigue siendo para los seres humanos de diferentes países una expresión y afirmación de sus valores, tradiciones y gustos culturales: el disfrute de la comunidad y el goce del intercambio social reflejados en los atuendos utilizados por aquellos que forman parte de ese ritual, es lo que hacen de estas fiestas, ser de las tradiciones más importantes del pueblo¹⁵.

Retomando a Rodolfo Múzquiz Fuentes quien en su libro *“Algo más que máscaras”* señala que: “nuestras danzas son de dos: rico-pobre, hombre-mujer, viejo-joven, tiempo dual de purificación, de lucha del bien contra el mal, en la que los trabajadores crean y recrean; fecha en la que dejan las máquinas de la ciudad para volver al terruño e integrarse a su comunidad, en la fiesta que todo lo permite, morir y resucitar, pecar y arrepentirse, quemar el pasado y tener fe en el futuro. La danza nos habla y mucho, del sentir del indígena y el mestizo



Fig. 5. Fieles devotos acompañando a la imagen de Santo Santiago Apóstol a la celebración de la misa, 25 de julio de 2013. Fotografía: Tlahuizcalpantecutli González Estrada.

15. González Estrada, Tlahuizcalpantecutli. “El Origen de las Danzas”, Los Tastoanes: Historia, Tradición y Cultura en el Municipio de Apozol Zacatecas. Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”, Zacatecas, 2012.

enraizado y aferrado a un mundo lleno de magia. El hombre, en su evolución, va creando patrones de conducta en sus relaciones sociales y religiosas; los pueblos agricultores sienten las mismas necesidades, nace el pensamiento mágico y crea los mismo símbolos que son universales para hacer propicia su vida y la de su pueblo”¹⁶.

La evolución de los tiempos y la invasión de referentes culturales de distintos signos han dejado en situación precaria a las creencias y costumbres de una comunidad concreta. Si se me permite, las diversas tradiciones culturales como la danza, son una *especie de producciones amenazadas* por nuevos factores socioculturales que han invadido el ámbito natural de su existencia, son producciones que se hallan en fase de extinción y que requieren un tratamiento especial de protección: y por ello, ahora es necesario darles el valor que merecen desde de su estudio, recopilación de la información hasta su clasificación, para devolverlos al mismo pueblo, a los herederos de las gentes que las crearon y que durante siglos los mantuvieron vivas.

Aunque para algunos, la cultura popular está enferma de muerte en algunos de sus sectores y no sólo por ser afectada desde fuera, para otros de estos, el reconocer la grandeza de su pueblo lo es todo. Pese a la protección oficial en algunos casos, los vestidos regionales se convierten en curiosidades de feria y de museo. Muchos de los rasgos constitutivos de nuestra cultura nacional, estatal y municipal muestran síntomas de envejecimiento y en mucho de los casos al olvido¹⁷.



Fig. 6. Danzando en el atrio de la iglesia Santa María Magdalena, 25 de julio de 2013. Fotografía: Tlahuizcalpantecutli González Estrada.

16. Múzquiz Fuentes, Rodolfo: "Introducción" en *Algo más que máscaras*, colección DGETI, México D.F. 1996, pág. 11.

17. González González, Luis. "Las tradiciones se despiden" en *Todo es Historia*. Editorial Cal y Arena; Delegación Cuauhtémoc, n°. 06140. México D.F. Noviembre de 1999, págs. 289-294.

Por último retomaremos las palabras de Albertos Santoscoy referentes al informe solicitado por el gobernador del estado de Jalisco el General Ramón Corona en 1889 sobre la fiesta de los Tastoanes: “Esa fiesta (los tastoanes) que indiferentemente vemos pasar entre nosotros, burlándonos de ella, porque no comprendemos su significación, es todo un monumento histórico, crónica viva que conserva hechos precisos de nuestros anales, que guarda después de muchos siglos casi vivitas muchas de las costumbres de los antiguos y naturales dueños del país, y que es imperecedero recuerdo de la unión de las dos razas que han dado presencia al actual pueblo mexicano: la india y la española”.

“Cuántas otras gentes no quisieran, en medio de los esplendores de la civilización que gozan, poder contemplar, por decirlo así, las sombras de sus antepasados, y ver los hechos heroicos de su historia perpetuados a pesar de todos los vaivenes y de todas las convulsiones por las que los pueblos tienen que pasar, según la voluntad providencial”. “Ya que no se puede otra cosa, dejemos en paz a esa humilde fiesta y no pretendamos, si llevados de un mal entendido celo civilizador, aconsejados también por nuestra propia ignorancia, echar abajo ese monumento vivo de pasadas memorias, de días gloriosísimos para la raza que heroicamente supo defender su país hasta casi verse extinguida, y de aquella no menos heroica que con audacia y ardor verdaderamente caballeresco acometió una empresa que hoy nos parece imposible”.

Distribución y ocupación del espacio. Las estructuras de los asentamientos en el área cultural tairona y su relación con el medio natural

Nayibe Gutiérrez Montoya

Universidad Pablo de Olavide

ngutmon@acu.upo.es

Resumen

Las soluciones y estrategias de adaptación al entorno que hallamos entre los pueblos nativos americanos en la construcción de su hábitat, son diversas y creativas. En el caso de territorios montañosos, los asentamientos indígenas solían estar ubicados en las alturas, en lugares despejados y aun abruptos, donde se pudiera asegurar el correcto drenaje de las aguas de lluvia, al resguardo de los vientos, la defensa ante posibles enemigos, etcétera. En el caso de los pueblos que ocuparon la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia, éstos optaron por situar sus asentamientos en las cuencas altas de ríos y quebradas, y su capacidad de transformar el paisaje les permitió la construcción de cientos de muros y terrazas distribuidos en más de 250 emplazamientos, la mayoría de los cuales estaban conectados por importantes redes de comunicación, constituyendo un sistema espacial jerarquizado de asentamientos principales o cabeceras, y núcleos medianos y pequeños de viviendas, los cuales conforman en su conjunto una elaborada estructura espacial instalada en un medio natural rico en recursos naturales.

Palabras clave: Arquitectura y tecnologías indígenas, estrategias de adaptación, Sierra Nevada de Santa Marta, control vertical, nichos ecológicos, Buritaca, Chairama, Tairona, sistema espacial, organización del territorio, transformación del paisaje, recursos naturales, redes de comunicación.

Abstract

Solutions and strategies for adaptation to the environment that we have among native american peoples in the construction of their habitat, are diverse and creative. In the case of mountainous territories, indigenous settlements were usually located in the highest, on clear and even abrupt places where you could ensure proper drainage of rainwater, the defense

of winds, defense against possible enemies, etc. In the case of peoples who occupied the Sierra Nevada de Santa Marta in Colombia, they chose to locate their settlements in the upper reaches of rivers and streams, and their ability to transform the landscape allowed the construction of hundreds of walls and terraces distributed in over 250 locations, most of which were connected by major communication networks, providing a medium spatial system hierarchy major settlement or headers, and nuclei and small houses, which altogether form an elaborate spatial structure installed a rich environment in natural resources.

Keywords: *Settlements , environment , adaptation strategies, Sierra Nevada de Santa Marta, vertical control, ecological niches, Buritaca, Chairama, Tairona, spatial planning system, transformation of the landscape, natural resources, communications networks.*

Una de las principales características de los asentamientos indígenas americanos es, sin duda alguna, el conocimiento y respeto de las condiciones naturales: “El equilibrio con la naturaleza es punto de partida y llegada para el ciclo vital de las comunidades indígenas”¹. Estas comunidades comprendieron la importancia de no enfrentarse a la naturaleza como estrategia de sobrevivencia, justificando las prácticas y modos de acercamiento al medio bajo la forma de mitos que dotan a la propia naturaleza y a todos los seres que la componen de espíritus divinos que habitan un universo superior al humano, y con el cual hay que mantener una relación de respeto y obediencia.

1. Gutiérrez, Ramón. *Pueblo de indios: otro urbanismo en la región andina*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, pág. 30.

Las condiciones naturales definen tanto las estrategias de adaptación al terreno como la morfología de los poblados y, a su vez, la forma de habitarlos. Todas estas características de los asentamientos humanos responden a una adaptación tecnológica a cada medio natural. En los más de cien mil versos que Castellanos escribiera, podemos encontrar gran variedad de descripciones sobre las soluciones materiales que las comunidades indígenas encontraron como respuesta a las limitaciones que les planteaba el medio natural, a fin de alcanzar una relación óptima con el medio y desarrollarse como sociedades. Desde las comunidades del Guaviare, donde toda la comunidad vivía agrupada en grandes tambos, o las altas torres que sobresalían entre los árboles en la selva del Amazonas; entre los asentamientos del Chocó construidos sobre barbacoas para evitar las inundaciones, donde las aguas les servían también de refugio y abrigo, hasta los pueblos circundados por murallas que se levantaban hasta los seis metros, donde las comunidades encerradas con su reserva de alimentos y con el agua que recogían mediante los canales que “tenían en las alas de las casas que estaban dirigidos a vasos que estaban contrapuestos”², quedaban protegidos y aislados en caso de guerras.

Estaban también los poblados, en tierras del cacique Dabaibe, que construidos sobre los árboles se protegían de las crecidas periódicas del río Atrato, de donde dice Balboa que salieron 4,000 naturales a combatirlos.³ Sobre esta región también nos habla Fernández de Oviedo, cuando describe un tipo muy especial de viviendas en el río grande de Urabá, en tierras de los indios chocoes o tal vez kativos, “en el cual hay muchas palmas juntas nacidas, y sobre ellas están en lo alto las casas armadas... y asaz mayores, y donde están muchos vecinos juntos, y tienen sus canoas atadas al pie de las dichas palmas para se servir de la tierra, y salir y entrar cuando les conviene”.⁴

Entre sus reseñas sobre las diferentes formas de habitar el espacio, cita también Castellanos las casas excavadas en cuevas,⁵ en la zona de los Vélez, que les sirven de refugio para el calor, y las fortalezas del cacique de Tundamá, rodeadas de lagunas;⁶ o las grandísimas ramadas construidas frente a las casas, en la zona de Río Hacha, para

2. Castellanos, Juan de. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Cali, Editorial Gerardo Rivas, 1997, págs. 1055-1056.

3. Restrepo Tirado, Ernesto. *Estudio sobre los aborígenes de Colombia*. Bogotá, Publicaciones La Luz, 1892, c.l.

4. Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo. *Historia General y Natural de las Indias*. Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1851, pág. 53; Ortwin Sauer, Carl. *Descubrimiento y dominación española del Caribe*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pág. 358.

5. Castellanos, Juan de. *Elegías de Varones ilustres...* op.cit., pág. 1237.

6. *Ibidem*, pág. 1312.

dar sombra y aprovechar los frescos vientos⁷; y en diversas ocasiones recuerda las infinitas escaleras, pasos estrechos, pueblos repletos de terrazas y cultivos, y asentamientos inaccesibles de la Sierra Nevada de Santa Marta, donde los “... escalones van hechos a mano / en las que son insuperables cuevas / que no pueden subir los pies humanos...”⁸.

Desde el punto de vista ecológico, en países montañosos se preferiría localizar los asentamientos en sitios altos, despejados y aun abruptos, para asegurar simultáneamente la buena ventilación y las condiciones de salubridad, el drenaje adecuado de las aguas de lluvia y la seguridad ante posibles enemigos; este es el caso de muchos de los asentamientos en la Sierra Nevada de Santa Marta. Así los sistemas hidrológicos y ecológicos que representan cada una de las cuencas de la Sierra constituyeron una potencial localidad para las comunidades. Los antiguos constructores prefirieron enclavar los pueblos en los valles montañosos, y por esta razón prescindieron de cualquier tipo de construcción defensiva, como sí precisaron otras comunidades de la provincia que habitaban las tierras bajas, construyendo palenques, albarradas y barreras de árboles, diseñando artificios y cancelas para controlar el acceso a las poblaciones⁹. Todas estas características de los pueblos responden a una adaptación tecnológica a cada medio natural.

Castellanos señalaba que los indígenas vivían en armonía con la naturaleza, y en función de ella arbitraban sus costumbres y sus formas de socialización; atendían sus señales que entendían como lenguaje de sus divinidades¹⁰. De todo lo cual se devenía un profundo sentido de identificación del hombre con el medio. El hombre no es superior a la naturaleza, concluye Juan Marchena, sino parte de la misma; conocerla, admirarla y respetarla es parte importante del respeto hacia uno mismo¹¹.

La capacidad de transformación del paisaje o, como escribió el maestro Franklin Pease cuando redactó el prólogo de la primera edición de *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, la

7. Ibíd, pág. 507.

8. Ibíd, pág. 491.

9. Patiño, Víctor Manuel. *En la América Equinoccial*, Bogotá, Imprenta Patriótica, Instituto Caro y Cuervo, 1990-1993, t. 2, cap.XIV: Estructuras para la defensa.

10. Serje de la Ossa, Margarita. “Arquitectura y Urbanismo en la Cultura Tairona”, *Escala Revista de Arquitectura, Arte, Ingeniería, Ciencia y Tecnología*, n.º. 9, 1987, págs. 87-88.

11. Marchena Fernández, Juan. *Desde las tinieblas del Olvido. Los universos indígenas en los infinitos endecasílabos de Juan de Castellanos*. Tunja, Academia Boyacense de Historia, UPTC, 2005, pág. 106; Valderrama Andrade, Bernardo y Fonseca Truque, Guillermo. “Explotación en la vertiente norte de la Sierra Nevada de Santa Marta”, *Boletín Museo del Oro*, Año 4, mayo-agosto, Bogotá, 1984, pág. 10.

siempre vigente tesis de John Murra¹² (1975) la “modificación de su ambiente natural”, fue determinante en el desarrollo de los grupos humanos en la denominada área Tairona. Antes de Murra, Carl Sauer con su tesis sobre “Ecología cultural”, y Carl Troll¹³, con su “Ecología del paisaje”, ya habían llamado la atención sobre las posibles variables de la altura y su relación con la producción agrícola en el área andina, estudios que fueron continuados, entre otros investigadores, por Pulgar Vidal, quien se preocupó por profundizar en la ecología andina. Pero fue Murra quien logró acercarse con más detalle a la concepción del espacio como un elemento fundamental de la cultura andina, sus leyes, su manejo, su administración, el aprovechamiento de recursos y la organización social desarrollada por las sociedades andinas en torno a éstos.

Murra intentó conocer y explicar en las *Formaciones económicas*, y en *Los límites y las limitaciones*¹⁴, en qué medida los sistemas de producción y los modelos de ocupación del espacio respondieron a un sistema de control vertical. Nosotros defendemos aquí que para el caso de los asentamientos en las vertientes norte y occidental de la Sierra Nevada, que a partir de ahora llamaremos área cultural Tairona, dicho control vertical responde a un modelo de archipiélagos productivos, que las comunidades pusieron en práctica a través de estrategias de adaptación y mediante el desarrollo de técnicas de transformación del paisaje que les permitieron un mayor aprovechamiento de los recursos. Factores tales como materiales de construcción, específicamente en obras de arquitectura e infraestructura de terrazas, número y calidad de los edificios, estructuras especiales (almacenes, talleres o servicios de dotación de agua y/o eliminación de residuos), habitantes por unidad de superficie, zonificación y áreas ocupadas, agrupación de centros, sistemas de cultivo y relación de los asentamientos con fuentes de agua y otros asentamientos vecinos... son aspectos de la adaptación al medio natural¹⁵. Conocer en qué medida se interrelacionaron cada una de estas variables con las demás, nos permite reconstruir los posibles modelos de ocupación del espacio y su relación con el territorio.

12. Murra, John V. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, IEP ediciones, 1975.

13. Troll, Carl y Finster, Richard. “Los mapas de la cordillera Real y el valle de La Paz y la historia pleistocénica de los Andes Centrales”, *Petermanns Geographische Mitteilungen*, v. 81, n.º. 11, págs. 393-399, y n.º. 12, págs. 445-455.

14. Murra, John V. “Los límites y las limitaciones...”, op. cit., pág. 95.

15. Groot Saenz, Ana María et al. *Proyecto arqueológico Sierra Nevada de Santa Marta. Documento Base*. Bogotá, s/e, 1983, pág. 9; Aprile-Gnisset, Jacques. *La Ciudad Colombiana. Prehispánica de conquista e indiana*, Bogotá, Biblioteca del Banco Popular, 1991, pág. 25.

Analizando las estrategias y técnicas empleadas, el modelo de ocupación del espacio desarrollado y puesto en práctica en el área cultural Tairona tuvo características bien peculiares que le otorgan una gran singularidad local, y se traduce en al menos tres modelos de asentamientos. En primer lugar los asentamientos principales o cabeceras, que pueden representar un centro político y/o administrativo, y habían sido sede de algún tipo de élite o grupo de autoridades¹⁶, y donde pudieron llevarse a cabo ceremonias de tipo religioso pero, probablemente, sin llegar a constituir un centro ceremonial, o al menos no hay razones para afirmarlo. Dichas cabeceras se encontraron preferentemente en pisos ecológicos intermedios, equidistantes de los diferentes sistemas altitudinales¹⁷, y se caracterizaron por poseer zonas de reunión como plazas y patios; los centros principales debían estar en capacidad de congregar las comunidades de los diversos asentamientos, subordinados, en determinadas épocas del año, para fiestas y celebraciones comunitarias de diferente índole¹⁸, además, los sectores de producción que se han podido identificar en estas poblaciones están orientados principalmente al trabajo artesanal manufacturero o a los servicios. También observamos en esta área cultural otros núcleos de población de tamaño mediano, o asentamientos secundarios, los cuales se distribuyen en el territorio para acercar a la población a la mayor cantidad posible de nichos ecológicos; estos asentamientos medianos estaban probablemente asociados a la producción artesanal especializada¹⁹. Y para finalizar, hallamos los pequeños núcleos, que se encuentran dispersos por la zona y presentan características de unidades parentales, las cuales están dedicadas casi exclusivamente a la producción de alimentos²⁰.

Cada uno de los aproximadamente 250 asentamientos que se han reconocido hasta el momento en la Sierra Nevada de Santa

16. Langebaek, Rueda, Carl Henrik. "Patterns of human mobility and elite finances in 16th Century Northern Colombia and Western Venezuela", *Caciques, intercambio y poder: interacción regional en el área intermedia de las Américas*, Bogotá, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, 1996, pág. 163.

17. Renfrew, Colin. *Approaches to Social archaeology*. Cambridge, Harvard University Press, 1984, págs. 225-257.

18. Uribe, María Victoria, y Osorio Santos, Álvaro, "Ciudad Perdida...", op.cit., pág. 123; Aprile-Gnisset, Jacques, *La Ciudad Colombiana...*, op. cit., pág. 27.

19. Groot de Mahecha, Ana María. "Los Tairona: agricultores y arquitectos de la Sierra Nevada", *Parques Arqueológicos de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología y Banco del Comercio, 1990, pág. 87; *Ibidem*, "Informe de excavaciones Buritaca entre los años 1973-1979", *Informes Antropológicos*, n° 1, Instituto Colombiano de Antropología, 1985.

20. Hoy en día los pueblos de la Sierra Nevada conservan modelos de asentamiento propios de las adaptaciones serranas de control vertical que en algunos casos están explotadas por unidades productivas de familias independientes que hacen parte de una comunidad y dependen, más o menos, de un centro o pueblo para algunas actividades.

Marta²¹ refleja características locales. Todos estos centros de población contaban con áreas de recursos gradualmente diferenciados en función de la altitud a la que se encontraban, aspecto que favorece la hipótesis de control vertical. En la disposición de los distintos asentamientos, observamos pautas de organización espacial que indican que existió una relación directa con las variables ecológicas y geográficas de la zona de instalación²², pero cuando estudiamos su distribución territorial, encontramos que hay una clara asociación entre todos ellos, y en muchos casos la relación es de interacción y dependencia de unos con otros²³. En la medida en que este tipo de asociaciones pudieron extenderse hasta articular varias comunidades, se conseguía asegurar el acceso a, cada vez, mayor número de productos, bien fueran de consumo básico o bienes suntuarios; pero también se conseguía aumentar la fuerza de trabajo, y posibilitar, así, alcanzar mayores y más lejanos recursos o emprender tareas colectivas más ambiciosas²⁴. Solo de esta manera podemos entender la alta capacidad de transformación del medio que consiguieron las comunidades de dicha región y especialmente aquellas que ocuparon la zona norte y occidental de la Sierra Nevada²⁵.

21. Es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo entre las décadas de los 70 y 80, las de Herrera y Cadavid (1985) y las anteriores expediciones de universidades norteamericanas, de Jack Wynn y Paul Bahn (1973 y 1975). Los sondeos que llevaron a cabo Herrera y Cadavid pudieron reconocer un total de 216 sitios con características similares a Chairama y calcularon un total construido que podía alcanzar las 100 ha. Posteriormente el número se ha elevado hasta más de 250 sitios con características de asentamientos complejos. Soto Holguín, Álvaro. *La ciudad perdida de los Tayrona*, Bogotá, Editorial Nomos, 2006, pág. 154; Cadavid Camargo, Gilberto. *Características de los sitios arqueológicos de la Sierra Nevada de Santa Marta por cuencas hidrográficas, s/e*, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1988; Giraldo calcula que solamente en las caras norte y noroccidente de la sierra, pueden haber aproximadamente unas 150 ha. construidas entre asentamientos, caminos u obras hidráulicas. Giraldo Peláez, Santiago, *Lords of the snow ranges: politics, place, and landscape transformation in two tairon towns in the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*, Tesis doctoral, s/e, University of Chicago, 2010, pág. 70. Como dato anecdótico mencionamos que entre los informes que Herrera y Cadavid recibieron de parte de los colonos y huaqueros, se hablaba de los aproximadamente “10,000 pueblos” que había en la región. Herrera, Luisa Fernanda, y Cadavid Camargo, Gilberto. *Proyecto de reconocimiento y ubicación de sitios en el área Tairona*. Bogotá, Comisión arqueológica Sierra Nevada de Santa Marta, Instituto Colombiano de Antropología, 1973.

22. Como señala Álvaro Soto Holguín en *La ciudad perdida...*, op. cit., pág. 45.

23. Castaño Uribe, Carlos. *Dinámica y procesos de conformación a través de las unidades sincrónicas de asentamiento en Buritaca-200*, Bogotá, Tesis de grado, s/e, Universidad de los Andes, 1982, pág. 17.

24. Garavaglia, Juan Carlos, y Marchena, Fernández, Juan. *América Latina de los orígenes a la Independencia. América precolombina y la consolidación del espacio colonial*, Barcelona, Editorial Crítica, v.1, 2005, pág.79.

25. Restrepo Arcila, Roberto A. *Los cacicazgos del área intermedia. Sabiduría poder y comprensión: América se piensa desde sus orígenes*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2002, pág. 162.



Dichos asentamientos se encuentran dispersos desde el nivel del mar hasta aproximadamente los 2,500 msnm, notándose una mayor densidad entre los 200 y los 1,200 msnm. Entre la cota de los 1,300 y 2,000 m. su número disminuye paulatinamente y su tamaño es menor, y por encima de los 2,000 m. se observan terrazas dispersas, pocas concentraciones de instalaciones y, en ocasiones, cortos tramos de caminos. Al parecer, en estos asientos dispersos pudieron haber existido viviendas habitadas estacionalmente para controlar los cultivos de tierra fría, o lugares ceremoniales²⁶; Fray Pedro de Aguado

Fig. 1. Representación aproximada de los yacimientos área Tairona. Soto Holguín, Álvaro. *La ciudad perdida...*, op. cit., pág. 35.

26. Groot de Mahecha, Ana María. "Los Tairona: agricultores y arquitectos de la Sierra Nevada", *Parques Arqueológicos de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología y Banco del Comercio, 1990; Langebaek Rueda, Carl Henrik. "Algunos aspectos de la economía Tairona en el litoral adyacente a Ciénaga", *Maguaré*, Bogotá, Revista Departamento de Antropología Universidad Nacional de Colombia, n.º. 5, 1987, pág. 64; Soto Holguín, Álvaro. *La ciudad perdida...*, op. cit., pág. 33.

escribía que “... hay, en algunas partes, indios que tienen a dos y tres casas, y todas son de un solo dueño”²⁷.

Como se observa en la imagen anterior, el índice de concentración de estos asentamientos es superior en la vertiente occidental de la Sierra que en la cara norte; Por tanto, allí debía existir una fuerte relación con la vertiente de la Ciénaga y las lagunas. Cada área poblada podía contar con uno o varios núcleos principales, desde donde, probablemente, se ejercía el control sobre el conjunto de las zonas de producción. Según Reichel-Dolmatoff, es posible que entre los núcleos principales existiera alguna rivalidad fundada en la competitividad por la producción y control sobre los recursos²⁸, aunque es un tema para ser detenidamente estudiado; desde luego entendemos que las comunidades complejas tuvieron un claro sentido de la soberanía sobre su territorio. Estos núcleos principales podrían constituir el centro de un modelo de ocupación del espacio practicado en la Sierra Nevada que mencionamos arriba, donde dichos centros hicieron las veces de cabecera de un sistema de tipo molecular con núcleos satelitales dispersos en el territorio²⁹.

Por lo general, los asentamientos más pequeños se encuentran en pisos climatológicos o en condiciones más adversas que los asentamientos mayores, y al contrario es muy posible que los mayo-

27. Aguado, Fray Pedro de. *Recopilación Historial*. Bogotá, Biblioteca de la Presidencia, n.º. 31-34, 1956, v. I, pág. 166; Seifriz anotaba en 1934 la gran inversión en la construcción realizada por los pueblos Kogui, refiriéndose a la cantidad de pueblos de esta comunidad que se encontraban en la sierra, muchos de los cuales estaban desocupados buena parte del año. Pero Dolmatoff se encargaría un par de décadas después a explicarnos a qué se debía este aparente abandono, debido a que cada familia podía tener más de una vivienda, “cada una rodeada por pequeños cultivos y situada en diferentes niveles altitudinales. Este patrón de ocupación con escala vertical en las laderas de las sierras, les permite participar en diferentes sistemas ecológicos... Entonces los asentamientos son simples lugares de reunión donde los vecinos acuden juntos periódicamente a intercambiar noticias, a discutir asuntos comunitarios o realizar algunos rituales o a tratar con algunos visitantes campesinos criollos...” Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *The sacred mountain of colombia s Kogui Indians. Iconography of religions IX*. Institute of Religious Iconography, State University Groningen, Leiden, E.J. Brill, 1990, pág. 2. El mismo Dolmatof agrega que aun para mediados del siglo XX la comunidad Kogui se distribuye en las diversas zonas ecológicas, y “generalmente cada familia kogui tiene varias casas, en distintas zonas económicas climáticas. Una de estas casas se encuentra en las tierras frescas más altas, otra en las tierras bajas calientes y otra en o cerca de la población entre estas dos zonas”. Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *Los Kogui de Sierra Nevada de Santa Marta*. Palma de Mallorca, Biztoc, 1996, pág. 49.

28. Reichel-Dolmatoff, Gerardo. “Contactos y cambios culturales en la Sierra Nevada de Santa Marta”, *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá n.º.1, 1953, pág. 58.

29. Jaramillo Uribe, Jaime, “La población indígena de Colombia en el momento de la conquista y sus posteriores transformaciones”, *Anuario colombiano de Historia Social y de la cultura*, Bogotá, n.º. 2, Universidad Nacional, 1964, pág. 261; Rodríguez Navarro, Guillermo y Salazar, Fernando. *Investigaciones arqueológicas en el Alto de Mira, Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá, 1984, pág. 135.

res centros de población buscaran condiciones medioambientales favorables para el mantenimiento de un mayor número de población; es el caso del asentamiento llamado Buritaca, conocido popularmente como “Ciudad Perdida”, localizado sobre los 900 msnm que a pesar de sufrir cierta rigurosidad en los períodos de verano o invierno, los parámetros climáticos son homogéneos durante todo el año. Dicha estabilidad podemos verla manifiesta en la fauna y la flora que encontramos en el sitio, y en la presencia de “algunas especies estenotermas, es decir, que no pueden vivir sino en límites de temperaturas muy estrechas, como las parásitas (epífitas), los feneróficicos y caméfitas”³⁰.

En esta relación simbiótica entre los asentamientos que hacen parte de la red, los núcleos cabecera interactúan con la comunidad de los asentamientos satélites “asegurándose beneficios y prestando servicios. Cierta número de lugares, sin importar su complejidad, dependerán de los Centros Mayores”³¹, y éstos a su vez se relacionarían con los núcleos más pequeños.

Valderrama y Fonseca así lo expresan cuando, al referirse a las jerarquías políticas, señalan: “Todo esto bajo una fuerte red de poder encabezada por algún cacique mayor, posiblemente asentado en la capital, Taironaca, en el contiguo valle Don Diego, que junto con los valles del Guachaca y el Palomino hacen parte del sistema de pueblos y ciudades”³². Según las expediciones que realizara Ambrosio Alfinger, enviado por la familia de los Welser como factor de la Casa de Sevilla, en el valle del Cesar pudo haber una estructura de asentamientos moleculares jerarquizados: “Alrededor de Thamara (hoy Tamalameque) habían otros muchos pueblos a una, dos, tres y cuatro

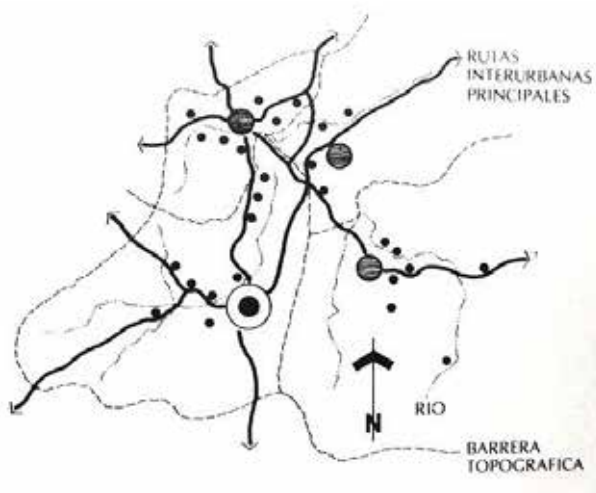


Fig. 2. Esquema de organización territorial (centros principales, secundarios y satélites). Serje, Margarita, *Organización urbana...*, op. cit., pág. 18.

30. Castaño Uribe, Carlos. *Dinámica y procesos de conformación...*, op.cit., pág. 47; Uribe, María Victoria, y Osorio Santos, Álvaro. “Ciudad Perdida: un paisaje cultural en Sierra Nevada de Santa Marta”, *Paisajes culturales en los Andes: Memoria narrativa, casos de estudio, conclusiones y recomendaciones de la Reunión de expertos*, Arequipa y Chivay, Perú, mayo de 1998, pág. 119.

31. Castaño Uribe, Carlos. *Dinámica y procesos de conformación...* op. cit., pág. 151; Restrepo Arcila, Roberto. “Los cacicazgos del área intermedia”..., op. cit., pág. 163.

32. Valderrama Andrade, Bernardo y Fonseca Truque, Guillermo. “Explotación en la vertiente norte...”, op. cit., pág. 12.

leguas, aunque no tan grandes como aquél, que son como sus casales o aldeas; y acuden a Thamara de todos ellos y de otras muchas partes, como a pueblo metropolitano o cabeza de provincia”³³.

Pero no está muy clara cuál era la relación y los mecanismos de sujeción que tenían los asentamientos satélites con los núcleos principales. Parece que desde las cabeceras se ejercía un cierto tipo de control local; sin embargo quedan muchas dudas en denominar a este sistema como una estructura centralizada. Oyuela Caicedo, en su artículo sobre *Centralización...* soporta la posible aplicación de este concepto en que se trataba de sociedades cacicales, y algunos teóricos parecen coincidir en que la centralización fue un producto de la organización cacical. Pero hay que añadir que el concepto de la redistribución está directamente asociado a dicha centralidad, generando no sólo intercambios económicos, sino también funciones sociales, políticas y religiosas³⁴. Según Colin Renfrew, el surgimiento de los lugares centrales es el resultado del intercambio de bienes³⁵.

Es evidente que la variación ecológica dentro de una región promueve inevitablemente el intercambio y favorece el desarrollo de lugares centrales, desarrollando una estructura molecular de asentamientos agrupados y conectados a través de una compleja y extensa red de caminos que se extienden en el territorio.

Otros autores como Steponaitis, luego de su análisis de un caso en Misisipi, exponen que la centralización se vincula con el dominio político de un cacique. Según este autor, el cacique es el resultado de la organización compleja del trabajo; “Un cacique de alto rango controla cierto número de jefes de rango menor, cada uno de los cuales, a su vez, controla directamente un determinado distrito territorial o unidad social [...] Una jerarquía política de diferentes nodos se asocia normalmente con asentamientos centralizados dispersos”³⁶.

La cuestión es que para nuestro caso, estos sistemas jerárquicos deben ser reconocibles en los registros arqueológicos. Y para que sea así pensamos que en las estructuras espaciales de la Sierra Nevada,

33. Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo. *Historia General y Natural de las Indias...* op.cit., v. III, pág. 12; Restrepo Tirado, Ernesto. *Historia de la provincia de Santa Marta* (1862). Santa Marta, Biblioteca autores colombianos, Editorial ABC, Ministerio de Educación Nacional, 1953, pág. 106; AGI. Patronato, 27, r. 9. “Relación de la Conquista de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada”, autor anónimo, s/f, *Relaciones Históricas de América. Primera Mitad del siglo XVI*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1916.

34. Oyuela Caycedo, Augusto. “Centralización e integración en la Sierra Nevada de Santa Marta”, *Boletín del Museo del Oro*, n.º. 38-39, Bogotá, Instituto Amazónico de Investigaciones de la Universidad Nacional de Colombia, 1995.

35. Renfrew, Colin. *Approaches to Social archaeology...* op. cit., págs. 90-91.

36. Steponaitis, Vincas P. *Location theory and complex chiefdoms: a Mississippian example*, See Smith, 1978, pág. 421; Oberg, Kilervo. “Types of social structure among the lowland tribes of South Central America”, *American Anthropologist*, n.º. 57, 1955, pág. 484.

dichas evidencias se acercan mucho más a otros esquemas observados por Feinman y Neitzel³⁷ en ciertas organizaciones políticas de la región del actual Panamá, “su estudio demuestra [...] la variación, en el número y el tipo de funciones que mantiene un cacique con relación al tamaño de las poblaciones; concluyendo que los cacicazgos son organizaciones de comunidades que giran en torno a centros locales y que tienen una organización jerárquica que se refleja en un sistema de núcleos dispersos”³⁸.

Reichel-Dolmatoff concluyó que, para nuestro caso de estudio, la estructura jerárquica de estos sistemas moleculares estaban en transformación, y que para los comienzos del “siglo XVI gran número de poblaciones se habían aglutinado alrededor de dos centros urbanos³⁹ importantes y de este modo comenzaban a formarse dos federaciones, dos pequeños estados incipientes y antagónicos. Uno con centro en Bonda, y el otro en Pocigüeica”⁴⁰. El primero se localizaba en la parte llana cerca de la actual Santa Marta, y el segundo en las faldas abruptas que dominan las cabeceras de los ríos Frío y Don Diego, uno de la vertiente occidental y el otro de la vertiente norte.

Todos estos asentamientos de los valles, de las sabanas, del piedemonte y del litoral, que hemos rastreado en los documentos estaban relacionados culturalmente, porque como escribió Antonio Julián: “... por todas las montañas y valles de aquella dilatada sierra se extendía esta nación de indios”. Esparcidas en un amplio territorio, contaban con centros principales y poblaciones satélites. Muy probablemente la mayoría de estas poblaciones se mantuvieron activas hasta mediados

37. Feinman, Gary M. y Neitzel, Jill, “Too many types: An overview of sedentary prestate societies in the Americas”, *Advances in Archaeological Method and Theory*, n.º. 7, 1984, pág. 19; Langebaek Rueda, Carl Henrik, “Poblamiento prehispánico de las bahías de Santa Marta: contribución al estudio del desarrollo de los cacicazgos Tairona del norte de Colombia”, *Latin American Archaeology Reports*, n.º. 4, University of Pittsburgh, 2005, pág. 70.

38. Johnson, Allen W., y Earle, Timothy. *The evolution of human societies: From foraging group to agrarian state*, Stanford University Press, 1987, págs. 215, 217; Earle, Timothy. “Economic and social organization of complex chiefdoms: The Halelaea District, Kaua‘i, Hawaii”, *Anthropology Papers*, n.º. 63, University of Michigan, 1978, pág. 288.

39. Según H. Childe el concepto de “lo urbano” está relacionado con “asentamiento permanente en un amplio territorio ocupado por una sociedad que lo considera su hogar y que tiene un significativo número de residentes, unos miles son necesarios, los cuales comparten actividades, roles, prácticas, experiencias identitarias y actitudes de vida significativamente diferentes de los miembros de otras sociedades cercanas identificadas como rurales”. Childe, H. *The ancient city*, 1950, *Lords of the Snowy Ranges...*, op. cit., pág. 19. Castaño Uribe también ha aplicado el término a sociedades antiguas para esta región. Castaño Uribe, Carlos. *Dinámica y procesos de conformación...*, op. cit., pág. 161. Nosotros nos abstendremos de utilizar este término y únicamente lo usaremos para respetar la fidelidad de las citas textuales.

40. Reichel-Dolmatoff, Gerardo. “Colombia Indígena: Período Prehispánico”, *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Biblioteca Colombiana de Cultura, t. I, 1978, págs. 93-94.

del siglo XVI. Pero, ni todas eran iguales ni pretendían serlo. Existía una clara jerarquización entre ellas que ahora debemos establecer.

Pero es evidente que su ubicación era un referente fundamental. Cabe señalar que el sistema de cuencas hidrográficas constituía la columna vertebral de la organización espacial de los pueblos en la Sierra Nevada de Santa Marta, todos los yacimientos están relacionados con una o varias cuencas. Las vertientes de ríos y quebradas determinaron una suerte de características culturales locales dentro del territorio denominado Tairona, cuyos territorios podían extenderse desde las nieves perpetuas hasta el mar⁴¹; y la mayoría de los sitios los encontramos instalados en las cuchillas de los cerros y montañas donde pueden aprovechar la máxima exposición al sol. Algunos estudiosos defienden que en el caso de las vertientes norte y orientales de la sierra, la alta densidad de asentamientos se debió a la facilidad de movilización y explotación de dichas vertientes, que, junto con la fácil accesibilidad al litoral, constituyeron factores determinantes para el desarrollo de las comunidades y para su seguridad y defensa, antes y después de la conquista⁴².

Respondiendo a la estructura espacial que arriba mencionamos encontramos una asociación con el tamaño de los asentamientos según la cual los centros principales eran, al parecer, asentamientos densamente poblados con aproximadamente unas 200 terrazas o más, los asentamientos secundarios tendrían un promedio de 80 a 50 terrazas⁴³, y los asentamientos satélites estarían constituidos por pequeños núcleos dispersos, con un reducido número de construcciones probablemente ocupadas por una misma parentela. Esta clasificación se ajusta también a los resultados de otros análisis sobre la posible jerarquía de los asentamientos con base en las características de las infraestructuras encontradas en ellos.

Para Rodríguez Navarro, la presencia y calidad de las construcciones pueden ayudarnos a identificar posibles patrones entre los asentamientos; así “los asentamiento pueden ser clasificados según los

41. Serje de la Ossa, Margarita. “La invención de la Sierra Nevada”, *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, v. 7, fas. 1, 2008, pág. 212; Mason, John Alden. “Parte 2, sec. 1, Objects of stone, shell, bone, metal”, *Field Museum of Natural History Anthropological Series XX*, Chicago, 1936; Reichel-Dolmatoff, Gerardo. “La lengua chimila”, *Journal de la Société des Américanistes*, Musée de l'Homme, n.º. 26, 1947; Cadavid Camargo, Gilberto, y Herrera de Turbay, Luisa Fernanda. “Manifestaciones culturales en el área tairona”, *Informes Antropológicos*, n.º. 1, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1985; Serje de la Ossa, Margarita. “Arquitectura y Urbanismo...”, op. cit.

42. Valderrama Andrade, Bernardo y Fonseca Truque, Guillermo. “Explotación en la vertiente norte...”, op. cit., pág. 15.

43. Serje de la Ossa, Margarita. “Arquitectura y urbanismo...”, op. cit., pág. 89.

elementos que los componen”⁴⁴. De esta manera los asentamientos según sus sectores, barrios, zonas, aldeas o parcialidades, pueden brindarnos diferentes niveles de complejidad espacial. Un primer rango de clasificación consiste en observar si sus muros, enlosados y diversas estructuras de plataformas presentan un alto grado de elaboración. A ellos llegan generalmente los caminos principales, y en la mayoría de los casos están asociados con lugares de uso comunitario de diferente índole. Los de segundo orden presentan también grandes terrazas de gran elaboración, que están asociados con actividades productivas o de intercambio y también residencial de autoridades o cercanas a ellas⁴⁵. Y los sectores de tercer orden, por lo general, corresponden a plataformas de vivienda simples que conforman la mayor parte de los asentamientos y que, como dice Serje, pueden conformar un asentamiento por sí solos⁴⁶. Según esta clasificación, tanto Buritaca, Chairama y Antigua se corresponderían con centros principales.

Santiago Giraldo se refiere a Buritaca y a Chairama como: “centros urbanos regionales”⁴⁷, término utilizado por Castaño Uribe en 1985, para referirse a los sitios de Buritaca y Antigua; y otros como Chairama, Nulicuandecue, Alto de Mira, Tankua, entre otros, los denomina centros secundarios⁴⁸.

Haremos ahora un rápido recorrido por algunas de las cuencas hidrográficas dentro del área Tairona en las cuales los trabajos arqueológicos nos han permitido estudiar la construcción de los posibles modelos de ocupación del territorio de los grupos culturales que los habitaban, y aunque en un trabajo más extenso deberíamos considerar otros factores fundamentales para la clasificación de los asentamientos como: sistemas de producción, manejo de recursos, organizaciones políticas y sociales, etcétera, aquí exploraremos las diferencias espaciales basándonos en factores como: su localización, ubicación geográfica y altitud, tipos y técnicas de construcción, proximidad y asociabilidad.

Entre dichas cuencas están: el valle del Buritaca, el río Frío y uno de sus afluentes la quebrada El Congo, La cuenca de la quebrada La Aguja junto con la serranía de La Secreta, la cuenca

44. Rodríguez Navarro, Guillermo. “Reconocimiento arqueológico de la quebrada El Congo”..., op. cit., pág. 27.

45. Carneiro, Roberto. “The chiefdom: Precursor of the state”, *The transition to statehood in the New World*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pág. 54.

46. Serje de la Ossa, Margarita. “Organización urbana en Ciudad Perdida”, *Escala: Cuadernos de Arquitectura*, n.º. 9, Bogotá, 1984.

47. Giraldo Peláez, Santiago. *Lords of the Snowy Ranges...*, op. cit., pág. 18.

48. Castaño Uribe, Carlos. “La vivienda y el enterramiento como unidades de interpretación: Anatomía de dos casos de transición del modelo de cacicazgo”, *Chiefdoms in the Americas*, Lanham, University Press of America, 1957, pág. 3.

del río Manzanares y las del río Gaira, del Toribio y la serranía de San Lorenzo.

El valle del río Buritaca, en la cara norte de la Sierra, que según Rodríguez y Botero podría ser el mencionado por los cronistas como valle de la Caldera⁴⁹ es, hasta ahora, una de las vertientes más ricas en yacimientos arqueológicos, con un grupo aproximado de 23 asentamientos reconocidos hasta el momento, que parecen representar diferentes categorías y rangos⁵⁰; entre los cuales el más importante identificado hasta este momento

es Buritaca, o “Ciudad Perdida”. Gracias a que un alto porcentaje de trabajos se han llevado a cabo en o sobre Buritaca la mayor cantidad de información con la cual contamos es sobre dicho asentamiento, y todos los datos indican que éste “fue un centro regional de destacada importancia tanto económica como social”⁵¹.

Según Margarita Serje, Buritaca puede muy bien ser considerada una capital en el territorio que abarca el valle medio y alto del río que lleva el mismo nombre, gracias a su configuración, localización y alto nivel de elaboración. Sus estudios atestiguan la existencia de un sector de la población dedicado a actividades “eminente-mente urbanas, dependiente para su sustento de las aldeas y caseríos que explotaron las zonas de cultivo localizadas en su mayoría en los territorios del bajo Buritaca [...] sobre

los que Buritaca ejercía control”⁵². En palabras de Aprile, la jurisdicción de Buritaca “abarca un amplio territorio de tamaño comarcal, compuesto por varios asentamientos solidarios que se encuentran satelizados alrededor de ella”⁵³.

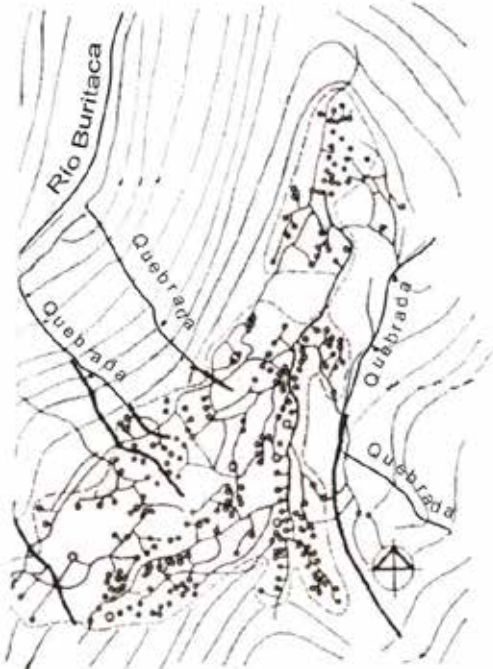


Fig. 3. Yacimiento arqueológico de Buritaca. Aprile-Gnisset, Jacques. *La Ciudad Colombiana...*, op. cit., pág. 26.

49. Rodríguez Navarro, Guillermo, y Botero, Sylvia. “Estimativo de población para Ciudad Perdida”, s/e, Instituto Colombiano de Antropología, 1983.

50. Soto Holguín, Álvaro, *La ciudad perdida...*, op. cit., pág. 129; Rodríguez Navarro, Guillermo y Salazar, Fernando. *Investigaciones arqueológicas...*, op. cit., pág. 129; Aprile-Gnisset, Jacques. *La Ciudad Colombiana...*, op. cit., pág. 26; Cadavid Camargo, Gilberto, *Informe sobre el proyecto Sierra Nevada de Santa Marta 1973-1986*, s/e, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1986, pág. 9.

51. Uribe, María Victoria, y Osorio Santos, Álvaro. “Ciudad Perdida...”, op. cit., pág. 123.

52. Serje de la Ossa, Margarita. “Arquitectura y urbanismo...”, op. cit., págs. 95-96.

53. Aprile-Gnisset, Jacques. *La Ciudad Colombiana...*, op. cit., pág. 107.

Dicha jurisdicción que puede abarcar los 32 asentamientos ya mencionamos, todos localizados en el valle alto y medio del río Buritaca, escalonados entre los 400 y los 1,700 msnm⁵⁴, conforman un sistema de asentamientos jerarquizados⁵⁵, ya mencionado, de centros principales, cabeceras y satélites, en el cual probablemente Buritaca ocupó el lugar principal como centro económico y de redistribución de otros asentamientos satélites, actividades que combinaría con otras de tipo político, administrativo y/o económico.

Probablemente sitios como Alto de Mira, Tankua y Casa Troja, con dimensiones y población mucho menor que la de Buritaca, pudieran haber hecho las veces de centros secundarios, seguidas por otros centros satélites, más pequeños, entre los que se han podido identificar, hasta ahora, al menos siete: Frontera, Julepia, El Pañuelo, La Cora, Zancudo, Tigres y La Estrella⁵⁶. Según Rodríguez y Salazar, Alto de Mira, por las relaciones que se han podido deducir con los asentamientos vecinos, pudo cumplir un papel jerárquico dentro del sistema de asentamientos de la región, según lo cual estaría asociada a los asentamientos satélites de Julepia, El Pañuelo, La Cora y Zancudo⁵⁷.

Entre los estudios llevados a cabo en la vertiente del río Frío y en las cuencas adyacentes, en la zona occidental de la Sierra, se ha podido reconocer una distribución espacial similar a la de la cuenca del Buritaca. Entre las estructuras identificadas se encuentran, en la vertiente de la quebrada El Congo, al menos 33 asentamientos dispersos, que podrían sumar un aproximado de 820 terrazas, que en conjunto evidencian una estructura de centros principales y asentamientos satélites; entre los cuales el sitio llamado Antigua parece formar un gran núcleo poblacional junto a otros dos sitios, adyacentes a éste, denominados QC20 y QC21 en la nomenclatura arqueológica de 1973, y que según la tradición Kogui habría recibido el nombre de Noanasi⁵⁸; éste habría sido el más importante o uno de

54. Rodríguez Navarro, Guillermo y Salazar, Fernando. *Investigaciones arqueológicas...*, op. cit., pág. 124; Soto Holguín, Álvaro. *Buritaca 200: Proyecto especial, Sierra Nevada de Santa Marta*, s/e, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1979; Groot de Mahecha, Ana María. "Los Tairona: agricultores y arquitectos...", op. cit., pág. 87; *Ibidem*, "Informe de excavaciones Buritaca...", op. cit., pág. 96; Soto Holguín, Álvaro. *La ciudad perdida...*, op. cit., pág. 139.

55. Serje de la Ossa, Margarita, "Arquitectura y urbanismo...", op. cit., pág. 89.

56. Herrera de Turbay, Luisa Fernanda. "El manejo del medio ambiente natural por el hombre prehispánico en la Sierra Nevada de Santa Marta", *Boletín del Museo del Oro*, n.º. 19, 1987.

57. Rodríguez Navarro, Guillermo y Salazar, Fernando. *Investigaciones arqueológicas...*, op. cit., pág. 3.

58. Rivera, Sergio, "Excavaciones arqueológicas en la plataforma 14 de Antigua", *Investigaciones Arqueológicas en la quebrada El Congo. Vertiente occidental de la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá, s/e, Informe FIAN Banco de la República, 1990, pág. 99.

los más importantes centros de esta región⁵⁹, ocupado desde fechas relativamente tempranas en la periodización Tairona⁶⁰, lo que lo hace contemporáneo de los grandes centros de Buritaca y Chairama, y probablemente era vecina de la famosa ciudad de Pocigüeica o integraba parte de ella.

En la vertiente del río Frío pueden reconocerse ciertas zonificaciones y particularidades locales que hacen que sea esta cuenca algo más compleja que otras cuencas en la Sierra Nevada; y gracias a dicha complejidad los restos han sido clasificados en dos grupos claramente diferenciados: los sitios de las tierras altas y los sitios de las cuencas medias y bajas.

Los primeros conforman un grupo que según Cadavid tiene alrededor de ocho asentamientos que figuran en el tercer informe de la comisión de reconocimientos de yacimientos⁶¹. Estos sitios están todos localizados por encima de los 1,600 y hasta un máximo de 4,200 msnm, y sus terrazas se organizan siguiendo las cuchillas transversales y paralelas al río Frío y sus afluentes. En la zona media y baja de la cuenca se han podido reconocer hasta el momento 16 sitios que se encuentran cercanos entre sí y más o menos agrupados, dando la impresión de un gran conglomerado, similar a los asentamientos en las cuencas del río Buritaca y también de la quebrada La Aguja, que a continuación mencionaremos; y aunque al parecer estos asentamientos pudieron alcanzar grandes dimensiones, todo parece indicar que la densidad de población no fue alta⁶².

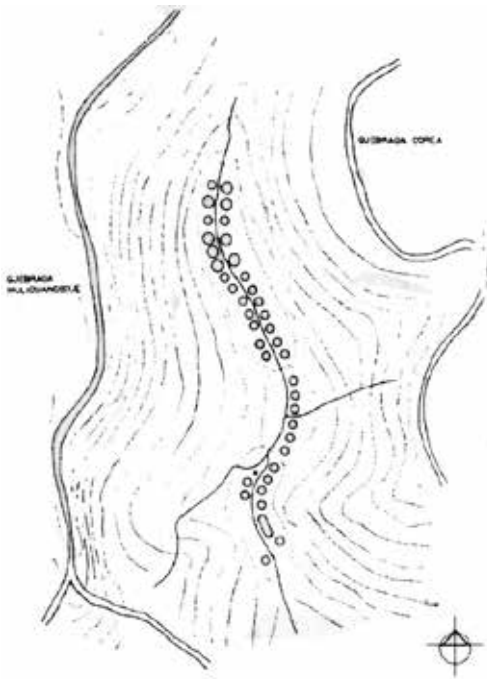


Fig. 4. Modelo asentamiento que ocupa las cuchillas de cerros y montañas. Aprile-Gnisset, Jacques. *La Ciudad Colombiana...*, op. cit., pág. 28.

Otra de las cuencas importantes de la cara occidental de la Sierra es la vertiente de la quebrada de La Aguja, que forma un conjunto espacial con la serranía de La Secreta. Los sitios registrados en esta región, que hasta hoy suman 27 yacimientos demuestran que ésta pudo ser una de las zonas más densamente pobladas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Entre estos asentamientos se encuentra un

59. Rodríguez Navarro, Guillermo. "Reconocimiento arqueológico...", op. cit., pág. 28.

60. Rivera, Sergio, "Excavaciones arqueológicas...", op. cit., pág. 100; Cadavid Camargo, Gilberto, *Río Frío 69*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, s.f.

61. Dicho informe se encuentra dentro del documento general del proyecto de reconocimiento de sitios arqueológicos de 1973. Herrera, Luisa Fernanda, y Gilberto Cadavid Camargo, *Proyecto de reconocimiento y ubicación...*, op. cit.

62. Cadavid Camargo, Gilberto. *Características de los sitios...*, op. cit., págs. 4-5.

yacimiento arqueológico de gran tamaño y formas complejas, que por su localización podría corresponder al sitio denominado en las crónicas como Girogüica⁶³. Los 27 sitios se encuentran distribuidos desde la cabecera de la quebrada, aproximadamente a los 1,200 msnm, y hasta alcanzar la llanura costera, y según las excavaciones, muchos de ellos presentan la apariencia de pequeños núcleos, próximos, que se agrupan entre sí, y se pueden encuadrar en el modelo de terrazas alineadas sobre las cuchillas de cerros y montañas, que descienden por las laderas en dirección de los flujos de agua⁶⁴. Las zonas bajas también tenían toda su importancia.

En su estudio de las bahías, Langebaek y Dever intentaron demostrar la existencia de algún asentamiento que demostrara cierta posición de jerarquía por encima de las demás. Dichos estudios se llevaron a cabo en un ámbito aproximado de 91 km² en las bahías al oriente de Santa Marta, una zona con condiciones aparentemente homogéneas en términos de suelo y clima; y si bien, dicho estudio no consiguió identificar la jerarquización entre los asentamientos, parece claro que algunos de ellos crecieron de forma diferente en el período tardío. Cuando sitios como Concha tenía una extensión aproximada de 7.4 ha., Chenge llegó a las 11.98, Naguage a 9.4 y Cinto, que fue el más grande de todos, llegó a cubrir hasta 14.55 ha.⁶⁵ Creemos que estos asentamientos pudieron estar apoyados por otros, que no se encontraban directamente sobre el litoral, pero que estaban cercanos a él, que tenían mejores condiciones de habitabilidad y que estaban comunicados a través de caminos con las ensenadas, lo cual nos sugiere una posible hipótesis en la cual pequeños asentamientos costeros de ocupación estacional estarían apoyados por otros más grandes con mejores condiciones de subsistencia⁶⁶.

63. Simón, Fray Pedro. *Noticias históricas de la conquista de Tierra Firme en las Indias Occidentales* (1626). Editorial Medardo Rivas, Bogotá, 1892. Reeditado por Biblioteca de Autores Colombianos, Bogotá, 1953, cap. XIII, 3, pág. 190.

64. *Ibidem*, pág. 3; Cadavid Camargo, Gilberto y Luisa Fernanda Herrera de Turbay, "Manifestaciones culturales...", op. cit.

65. Langebaek Rueda, Carl y Dever, Alejandro. "Estudio regional en las bahías del Parque Tairona: arqueología, medio ambiente y desarrollo de sociedades prehispánicas", *Boletín de Arqueología*, v. 17, n.º. 1, enero, 2002, pág. 12. Reeditado por FIAN, Bogotá, 2003, págs. 5-11; Langebaek Rueda, Carl Henrik, "Poblamiento prehispánico...", op. cit., pág. 71.

66. Según Murdy durante los períodos de sequía, la mayoría de la población de las bahías permaneció en pueblos nucleados, no inmediatos al mar, dedicados principalmente tratar de sus asuntos comerciales con las áreas vecinas; y probablemente durante las épocas de lluvia sólo una parte de la población se dirigiría a la costa para participar en la pesca y recolección de recursos marinos, como las tortugas, quedándose temporalmente en los campamentos en las bahías. Murdy, Carson N. "La economía y densidad de población en los asentamientos de la cultura tirona en la árida zona litoral de la Sierra Nevada de Santa Marta", *Memorias del congreso Nacional de Historiadores y Antropólogos I*, Santa Marta, editorial Argemiro Salazar, Medellín, 1975, pág. 139.

Tras el estudio sobre *Poblamiento prehispánico* en la región de las bahías, Langebaek concluyó que “el desarrollo de jerarquías de asentamiento es un fenómeno tardío y no muy marcado [...] Ningún asentamiento en el área parece reunir las características que se podrían esperar de un centro regional importante”⁶⁷.

En la región de la cuenca del río Manzanares, la misma en la que se encuentra la ciudad de Santa Marta, podemos encontrar hoy en día toponímicos de asentamientos indígenas que aparecen reiteradamente en las crónicas del siglo XVI como Bondigua, Girocasaca o Masinga⁶⁸. En esta región se han registrado hasta el momento 16 yacimientos arqueológicos, que han sido clasificados en tres grupos según la altitud a la que se encuentra en el valle, con relación al nivel del mar (los sitios de las tierras bajas, medias y altas del río Manzanares), todos los cuales se distribuyen a lo largo de las cuencas desde las cabeceras 860 msnm y hasta los 150 msnm, con una especial concentración en la zona media y alta de la cuenca y, como muchos otros asentamientos en la Sierra Nevada, éstos están localizados, preferiblemente en las cuchillas de los cerros y montañas, y se extienden siguiendo las cotas del terreno en dirección de los ríos y quebradas.



Fig. 5. Las vertientes y las bahías de la costa norte. Elaboración propia a partir de imagen satelital.

En la cuenca del río Gaira se han encontrado al menos una veintena de sitios la mitad de los cuales aún no han sido registrados, pero sus restos nos señalan que están dispersos siguiendo el curso

67. Langebaek Rueda, Carl Henrik. “Poblamiento prehispánico...”, op. cit., pág. 71.

68. Cadavid Camargo, Gilberto. *Características de los sitios...*, op. cit.

del río, con especial concentración en el piedemonte de los cerros cerca de las llanuras aluviales más favorables para la agricultura⁶⁹. Hay al menos tres pequeños asientos en primera línea de costa, que igual que los asientos en las bahías norte debieron responder a campamentos estacionales para la recolección de recursos marinos. Al sur del río Gaira, en la zona río Toribio y la serranía de San Lorenzo se han podido contabilizar hasta el momento un número similar de sitios⁷⁰; todos en una franja altitudinal que va desde los 150 y hasta los 1,400 msnm⁷¹.

En la zona norte de la Sierra se han registrado formalmente, al menos 12 sitios inmediatos al litoral, todos localizados por debajo de los 150 msnm, entre los que se encuentran los yacimientos de las ensenadas de Gairaca, Neguaje, Cinto y Taganga⁷². La ausencia de terrazas es casi total en estos sitios y la poca infraestructura que se encuentra parece asociada con algunas obras hidráulicas como canalizaciones de quebradas o aljibes, y algunos tramos de caminos que se internan en la sierra⁷³. Como mencionamos antes, estos asentamientos debieron corresponder con campamentos estacionales.

En otras cuencas y valles de baja altitud y cercanos del litoral, como los ríos Jordán, Piedras y Guachaca⁷⁴, y la quebrada Concha podemos encontrar un número de algo más de cincuenta yacimientos arqueológicos que presentan un modelo que se acerca a los patrones serranos con terrazas sobre cuchillas longitudinales que descienden hacia las fuentes de agua⁷⁵. Y los tres sitios que se han hallado en la vertiente del río Mendiguaca responden al modelo de los asentamientos de la zona de las bahías.

Los diferentes estudios arqueológicos indican que las dificultades de establecer un sistema agrícola en esta franja ecológica de pisos bajos, que abarca buena parte de las bahías desde Punta Brava al sur de Gaira hasta, aproximadamente, el río Piedras⁷⁶, favorecieron el desarrollo de un sistema de producción con base en los recursos marinos. Las poblaciones que se establecieron en las bahías

69. Herrera, Luisa Fernanda, y Cadavid Camargo, Gilberto. *Proyecto de reconocimiento y ubicación...*, op. cit.

70. Mason, John Alden. *Archaeology of Santa Marta Colombia: The Tairona cultur. Marshall, field Archaeological expedition to Colombia 1922-23*. Chicago, Field Museum of Natural History, 1936-1939; Cadavid Camargo, Gilberto, y Herrera de Turbay, Luisa Fernanda, "Manifestaciones culturales...", op. cit.

71. Cadavid Camargo, Gilberto, *Características de los sitios...*, op. cit., pág. 3.

72. Herrera, Luisa Fernanda, y Cadavid Camargo, Gilberto. *Proyecto de reconocimiento y ubicación...*, op. cit.

73. Cadavid Camargo, Gilberto. *Características de los sitios...*, op. cit., pág. 5.

74. *Ibidem*.

75. *Ibid*, pág. 6.

76. Murdy, Carson N. "La economía y densidad...", op. cit., págs. 134-137.

de Gairaca, Naguange, Guachaquita y Palmarito, que son las que presentan mayores problemas con el abastecimiento de agua dulce, especialmente en verano, se vieron obligadas a construir aljibes, canales y acequias⁷⁷ con el fin de alcanzar un mínimo de producción agrícola. Pero en otras partes del litoral, como en las vegas y planicies, en la zona baja de los valles río Gaira y el Manzanares, se pueden encontrar suelos aluviales muy fértiles, con predominio de aguas freáticas ascendentes, cerca de las cuales se localizan diversos yacimientos arqueológicos, a los que hemos hecho mención anteriormente; en el caso de Gaira estas tierras habrían servido como principal sustento dado que los recursos marinos en la bahía era pobres⁷⁸. También estaban los nichos con alto potencial agrícola de las bahías de Cinto y Gairaca que fueron seguramente aprovechados para sembrar maíz, entre otros productos.

Es muy posible que la pesca se practicara, en la mayor parte de las bahías, sólo durante los meses de invierno, esto explicaría la presencia de pesas de redes en asentamientos que no se encuentran en la línea litoral y que podrían ser la residencia de algunas comunidades de pescadores temporales. Además hay indicios de que la recolección de sal también se practicó como actividad estacional alternada con la agricultura⁷⁹.

Según las características anteriormente mencionadas se pueden reconocer al menos tres modelos espaciales de ocupación del territorio en el área cultural Tairona, uno para los asentamientos serranos y otro para el litoral y zonas de llanuras, y un tercer modelo híbrido de los dos anteriores al cual corresponden los núcleos que se encontraban en el piedemonte, los cuales aprovechan las ventajas de emplazar sus terrazas y viviendas en la sierra y mantener grandes extensiones de cultivos en las llanuras.

77. Groot Saenz, Ana María, et al. *Proyecto arqueológico Sierra Nevada de Santa Marta...*, op. cit.; Cárdenas Arroyo, Felipe. *Los Cacicazgos Taironas: Un acercamiento arqueológico y etnohistórico*. s/e, Tesis de grado, Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Ciencias, Departamento de Antropológica, 1983, pág. 52; Campo Mier, Enrique Alfredo. *Contribución a la arqueología de la Sierra Nevada de Santa Marta (Bahía Concha)*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1990, pág. 7.

78. Oyuela Caycedo, Augusto, "Gaira: una introducción a la ecología...", op. cit., págs. 35, 38; De acuerdo con González Afanador estas diferencias obedecen a las variaciones existentes en cuanto a la salinidad, temperatura clima regional (precipitación, concentración de nutrientes). González Afanador, Edith, "Los hábitats costeros de los peces jóvenes en la región de Punta Gloria a las islas de Salamanca, Caribe Colombiano", *Anales del Instituto de Investigación Mar Punta*, Boletín, n°. 14, Santa Marta, 1984.

79. Oyuela Caycedo, Augusto. "Gaira una introducción a la ecología y arqueología del Litoral de Sierra Nevada de Santa Marta", *Boletín Museo del oro*, Banco de la República, n°. 19, mayo-agosto, 1987, págs. 35, 43.

Cuando observamos estos asentamientos a través de los ojos de John Murra⁸⁰ y los conceptos del control vertical, podremos comprender cómo las técnicas de manejo del territorio evolucionaron hasta lograr modelos locales; de esta manera los asentamientos de las zonas serranas se identifican por aspectos como: la construcción de terrazas y escaleras, selección de materiales de construcción, conservación de cierto tipo de arborización, métodos de cultivo, conducción y drenaje de aguas, así como los sistemas de producción y organización política y social, etcétera; mientras que los pueblos asentados en el litoral y en los llanos, desarrollan construcciones como infraestructuras para reservas de agua y sistemas de riego como zanjas, acequias y fosos, tanto en huertos como en campos de cultivo, lo cual les permitiría asegurar la producción de alimentos durante todo el año⁸¹. Es decir, dependiendo de las condiciones particulares de cada localización se pusieron en práctica diferentes técnicas que permitieron la transformación de su medio ambiente, basados en un principio de diálogo con el medio natural⁸².

80. Murra, John V., *Formaciones económicas y políticas...*, op. cit.

81. Herrera de Turbay, Luisa Fernanda. "Buritaca 200: Estudio de polen...", op. cit., pág. 107; Oyuela Caycedo, Augusto. "De los Tairona a los Kogui: Una interpretación del cambio cultural", *Boletín del Museo del Oro*, n.º. 17, 1986.

82. Serje de la Ossa, Margarita, "Arquitectura y urbanismo...", op. cit., págs. 87-88; Garavaglia, Juan Carlos, y Marchena, Fernández, Juan. *América Latina...*, op. cit., pág. 62.

Los que vienen y van: migración e hibridación del Patrimonio Cultural Inmaterial

Beatriz Carrera Maldonado

Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”

beatriz@beatrizcarrera.com

Resumen

Zacatecas es uno de los estados mexicanos que históricamente ha tenido altos índices migratorios hacia Estados Unidos de América, y esto ha trascendido en el ámbito de la cultura popular. La gente al migrar lleva consigo significados que se transforman en las regiones a las que se traslada y la distancia que los separa de sus comunidades de origen propicia que intenten preservar sus tradiciones, así como el vínculo con la tierra que los vio nacer.

Al respecto podemos mencionar el aporte económico que otorgan para el desarrollo de las fiestas patronales en su comunidad de origen; la transformación o integración de elementos a la indumentaria de las danzas tradicionales o el recrear la fiesta patronal en territorio estadounidense. En esta ocasión se abordará la devoción a San José y Santo Santiago.

Palabras clave: Patrimonio Cultural Inmaterial, devoción, migración, hibridación.

Abstract

Zacatecas is one of the Mexican states with highest migration rates to the United States of America. Among other impacts, migrations has an important effect on their traditions, both at their homeland and the new places where they settle.

The distance and the intention to keep a link to their homeland have encourage migrants to attempt to preserve their traditions, which are transformed when adapted to their new hometowns, visible for example in the outfits, that now are not only made with the traditional elements but also include elements of their new context. These influences are also present

back in the community of origin, as an example there are economical sponsorships to the local festivities granted by "the absent".

This article focuses on analysing the impacts on the celebrations to San José and Santo Santiago.

Keywords: *Intangible Cultural Heritage, devotion, migration, hybridization.*

Migración

México es el segundo país con mayor migración internacional, con el 5.7 por ciento del total de migrantes, lo que corresponde a 13.2 millones de personas. A su vez, Estados Unidos es el principal receptor, con un aproximado de 45.8 millones de individuos. En ese sentido, los principales corredores migratorios en el mundo son el Rusia-Ucrania y el México-Estados Unidos; en el 2013, transitaron 3.5 millones de personas en el primero y 13 millones en el segundo¹.

Se calcula que en el 2014 vivían 35.8 millones de mexicanos en Estados Unidos, de cuales 11.5 eran migrantes, 12.1 integraban la segunda generación y los 12.2 millones restantes pertenecían a una tercera generación. Durante el 2010, en México el fenómeno migratorio con su vecino del norte, se vivió en una de cada 46 viviendas².

Zacatecas es uno de los estados mexicanos que pertenece a la región tradicional de migración a Estados Unidos y acorde a datos

Consideraciones teóricas y conceptuales

1. *Anuario de Migración y remesas México 2015*, Fundación BBVA Bancomer y Consejo Nacional de Población, 2014, págs. 24-27, formato disponible en <migracionyremesas.org> [Consultado en enero de 2016].

2. *Ibidem*, págs. 37 y 39.

basados en matrículas consulares expedidas entre el 2012 y 2013, sus pobladores que cruzaron la frontera norte para vivir en Estados Unidos representaron el 3.7 por ciento del total nacional, lo cual corresponde a 34,742 personas³.

El corredor migratorio de Zacatecas hacia Estados Unidos tiene como principales destinos: California con el 31 por ciento, Texas con el 28.7 por ciento, Illinois con el 9.1 por ciento, Colorado con el 5.7 por ciento y a Oklahoma con el tres por ciento⁴. Las fiestas tradicionales mexicanas recreadas en los Estados Unidos precisamente se localizan en los dos primeros estados.

En Zacatecas, hasta 2004 y durante medio siglo se habían marchado a Estados Unidos 700 mil personas “quienes junto con sus descendientes rozan la cifra de dos millones” en ese país, además de las 11 mil personas –en aquel entonces– que iban y venían cada año⁵, y acorde con datos oficiales, en 2004 eran más las personas originarias que vivían fuera del estado que las que radicaban en Zacatecas⁶. En 2005 la tendencia al desdoblamiento se incrementó, ya que 42 municipios de Zacatecas presentaban esa característica, mientras que en el 2000 y con referencia a 1995, sólo eran 34⁷.

En cuanto al aspecto económico, el ingreso de los hogares zacatecanos es de los más bajos en México ya que representa el 54.7 por ciento del ingreso per cápita promedio y el sexto más bajo del país⁸, de hecho es una de las que tienen mayor dependencia de las remesas, pues representan el 4.5 por ciento de su producto interno bruto, lo cual lo ubica en la cuarta posición⁹.

Para tener una idea de la trascendencia de las remesas, su ingreso neto equivalió al 120 por ciento del valor de las exportaciones de petróleo crudo en los primeros meses del 2015, y al 85 por ciento

3. *Ibíd.*, pág. 58.

4. *Ibíd.*, pág. 59.

5. Amador, Ángel. *La otra marcha de Zacatecas*. Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura y Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, 2007, pág. 17.

6. Moctezuma, Miguel. *La migración internacional de Zacatecas y su relación con el desarrollo y la biodiversidad*. Zacatecas, Programa de Doctorado en Estudios del Desarrollo de la Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013, pág. 1, y Amador, Ángel. *La otra marcha de Zacatecas...*, op.cit., pág. 25.

7. Moctezuma, Miguel. *Diagnóstico de la migración internacional y lineamientos de intervención para la región centro occidente*. Informe de investigación, México, Fondo de Población de las Naciones Unidas (México), Coordinado por Coespo, 2009, pág.13.

8. Moctezuma, Miguel. *La migración internacional de Zacatecas y su relación con el desarrollo y la biodiversidad...*, op.cit., págs. 3 y 4.

9. *Anuario de Migración y remesas México 2015...*, op.cit., pág. 160.

de la entrada de recursos al país por inversión extranjera directa, en el 2014 y 2015 repuntaron las remesas tras “años de debilidad”¹⁰.

En la actualidad México tiene la quinta posición de los países que reciben remesas, lo cual comprende el 4.2 por ciento del total global, es decir 24,231 millones de dólares. De igual forma, percibe más de la tercera parte del total de América Latina y el Caribe. Por su parte, Estados Unidos es el principal país de origen de remesas con 135.7 millones de dólares¹¹.

De acuerdo a datos publicados en el portal del Banco de México en el año 2013 Zacatecas recibió 632.9 millones de dólares; al año siguiente 700.2 millones de dólares, mientras que en el periodo de enero a septiembre del 2015 fueron 577.1 millones de dólares, es decir 61.7 millones de dólares más en el mismo periodo del año previo. No obstante estos ingresos, en comparación con la media nacional han representado en promedio el tres por ciento desde el 2013 hasta septiembre del 2015, lo cual lo ubica en el sexto lugar, por debajo de Michoacán, Jalisco, Oaxaca, Puebla, Veracruz y Tamaulipas¹².

Referente al aspecto sociocultural, además de reproducir la cultura y vida zacatecana en el extranjero, esta población ha “fomentado desde Estados Unidos distintas formas de *ciudadanía social* expresadas en el desarrollo de grandes organizaciones de migrantes”, lo cual se traduce en un enriquecimiento cultural “que caracteriza a Zacatecas”¹³.

Cultura

La Unesco señala, en su interpretación más amplia, que la cultura puede ser considerada como “el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y efectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social”, inclusive también considera “los modos de vivir, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores y las creencias”¹⁴.

10. Leyva, Jeannette. *Ingreso por remesas superan el valor de la exportación petrolera*, en el periódico *El Financiero*, 2015, <m.elfinanciero.com.mx/economía/ingresos-por-remesas-superan-valor-de-exportacion-petrolera.html> [Consultado en enero de 2016].

11. *Anuario de Migración y remesas México 2015...*, op.cit., págs. 149 y 150.

12. Véase: <www.banxico.org>.

13. *Ibidem*.

14. Declaración de México sobre las Políticas Culturales, aprobada por la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, realizada el 6 de agosto de 1982 en México, disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000546/054668mb.pdf> [Consultado en 2011].

A su vez, García Canclini expone que la cultura comprende “el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación de la vida social”; así, se habla de procesos sociales que muestran a la cultura como un objeto que es posible transformar a través de los “usos y reappropriaciones sociales”¹⁵.

Con el paso del tiempo, la cultura acumula los conocimientos adquiridos a través de las generaciones, además de proporcionar esquemas de conocimientos y darles un carácter de recomendación u obligatoriedad, ya que ésta une a los seres humanos, pero también reglamenta sus relaciones¹⁶.

En ese sentido, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de 2003, la Unesco acordó que el PCI corresponde a “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”¹⁷.

Generación tras generación el PCI es transmitido, “recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”¹⁸.

Los portadores de la cultura, son aquellos que la mantienen viva, la custodian, renuevan y salvaguardan. Así, cada pueblo acumula un acervo de elementos culturales que han adoptado a lo largo de su historia, por tanto este patrimonio se vincula a la memoria colectiva y, como resultado, a la construcción de la identidad de un grupo o de una sociedad.

Por ello, la patrimonialización se propicia por la búsqueda de los orígenes y la propia continuidad en el tiempo, también responde a la necesidad de preservar la identidad colectiva con la escenificación del pasado en la actualidad¹⁹. “Y como la memoria es generadora y

15. García Canclini, Néstor, “La cultura extraviada en sus definiciones”, en *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, Gedisa, 2004.

16. Schoeck, H., *Diccionario de Sociología*, Barcelona, Herder, 1981, pág. 661.

17. Text of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, Unesco 2003, disponible en <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>> [Consultado en 2011].

18. *Ibidem*.

19. Candau, Joel. “Mémoire et Identité”. Paris, Presses Universitaires de France en *Cuaderno de trabajo 1. Patrimonio Cultural Inmaterial del Seminario México Diverso las Culturas Vivas*. México, Dirección General de Culturas Populares del Conaculta, 2008, pág. 156.

nutriente de identidad, responde también a la necesidad de crear o mantener una identidad colectiva mediante la escenificación del pasado en el presente”²⁰.

La cultura va acumulando los conocimientos adquiridos en el transcurso de innumerables generaciones, proporciona esquemas de conocimiento, incluso puede recomendarlos o hacerlos obligatorios. La sociedad y la cultura se encuentran en planos distintos, aunque se necesiten mutuamente. La cultura une a los hombres y a los pequeños grupos; sin embargo también reglamenta sus relaciones²¹.

Para Teixeira²², la cultura tiene como rasgo principal el movimiento; al paso del tiempo, todas las culturas de una u otra forma experimentan cambios. La fuente principal es la tecnología, aunque otros factores pueden ser: los cambios en el tamaño o distribución de la población y producir migración o también en el medio físico, sean abruptos como un terremoto o que se realicen con lentitud que la variabilidad producida no sea notoria²³.

Por su parte, Giménez señala que “la globalización es el proceso de desterritorialización de sectores muy importantes de las relaciones sociales a escala mundial” e indica que implica una reorganización –al menos parcial– “de la geografía macro-social, en el sentido de que el espacio de las relaciones sociales en esta escala ya no puede ser cartografiado en términos de lugares, distancias y fronteras territoriales”²⁴.

La globalidad para Grimson, ha generado múltiples debates, desde los que afirman que la globalización arrasa todas las formas culturales previas, hasta aquellos que sostienen que sólo es un nuevo nombre para un antiguo fenómeno de expansión occidental. El concepto de heterogeneidad nos es útil para explicar los distintos

20. Bonfil, Guillermo. “Pensar nuestra cultura”, en *Antología sobre culturas populares e indígenas I*, lecturas del seminario Diálogos en Acción Primera Etapa. México, Dirección General de Culturas Populares del Conaculta, 1991.

21. Cohen, Bruce. *Introducción a la Sociología*, México, Serie Schaum-McGraw-Hill, 1985, pág. 24.

22. Teixeira, José. *Cultura, globalización y sociedad*, Material de lectura de la Unidad de Enseñanza Aprendizaje 1 y 2 del Posgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural, México, Conaculta-Cenart/OEI/ UAM- I, 2010.

23. Cohen, Bruce. *Introducción a la Sociología...op.cit.*, págs. 28 y 29.

24. Giménez, Gilberto. *Esquema para entender la globalización*, 2010, disponible en <<http://www.paginasprodigy.com/peimber/GLOBALIZACION.htm>> [Consultado en septiembre de 2010].

“efectos” o usos que tiene un mismo producto cultural en diversos lugares y grupos²⁵.

La gente que migra, lleva consigo significados que recrean en las regiones a las que se trasladan o por los que circulan. Asimismo, mantienen vínculos de carácter económico, político y cultural con sus comunidades de origen²⁶.

En ese sentido, Teixeira²⁷ afirma que la cultura amplía los territorios; además se considera que la gente al trasladarse, viaja con su equipaje cultural como lo nombra Grimson²⁸; sin embargo esa cultura no se mantiene intacta al ir de un contexto histórico a otro, lo cual se hace patente en mayor medida con las migraciones circulares.

Incluso Grimson también ha señalado que la distancia con las zonas de procedencia puede propiciar que la gente intente recuperar sus tradiciones, rituales y costumbres, a los cuales –quizá– no les había otorgado tanta importancia en su lugar de origen.

Así, el fenómeno migratorio desafía la idea de que la cultura se ubica e identifica con un solo territorio. Los símbolos, las tradiciones, la música, la gastronomía e incluso la tradición oral atraviesan las fronteras y pueden ser reinterpretadas, difundidas o rechazadas. También pueden mezclarse con otras, competir o ser olvidadas²⁹.

En cuanto a la cultura y el territorio, Teixeira³⁰ señala que el segundo se puede ampliar o reducir conforme al punto de referencia, es decir, ya no es un dominio rígido. Por el contrario, se le debe considerar como uno de los elementos del proceso de identificación cultural.

“La identidad acostumbrada, se fija, preexistente al individuo inmutable, de tal forma, que el territorio lo determinaba de manera invisible”. Se podría decir –en palabras de Teixeira– que “lo que define un territorio para alguien es el hecho de haber establecido alguna convivencia con el área y sus ocupantes³¹”.

Lo anterior da origen a las hibridaciones, que en palabras de García Canclini son “los procesos socioculturales o prácticas discretas, que existían de forma separada y se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. De este modo, la hibridación,

25. Grimson, Alejandro. *Cultura, globalización y sociedad*, Material de lectura de la Unidad de Enseñanza Aprendizaje 1 y 2 del Posgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural, México, Conaculta-Cenart/ OEI/ UAM-I, 2010, pág. 11.

26. *Ibidem*.

27. Teixeira, José. *Cultura, globalización y sociedad...*, op. cit.

28. Grimson, Alejandro. *Cultura, globalización y sociedad...*, op. cit.

29. *Ibidem*.

30. Teixeira, José. *Cultura, globalización y sociedad...*, op. cit.

31. *Ibidem*.

“aparece más dúctil para nombrar no sólo las mezclas de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales posmodernos”³².

No obstante, es necesario subrayar el hecho de que esas estructuras discretas a su vez son el resultado de hibridaciones previas, por tanto no es posible que se les considere como puras de manera absoluta, inclusive apunta que “el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación”, los cuales “llevan a revitalizar la noción de identidad”³³.

Así, los territorios se han convertido en entidades que migran como las personas que de ellos originan, “los propios territorios originales se desterritorializan y cambian de sitio”³⁴. De tal forma que al verse reducidas las distancias espacio-temporales, la globalización propicia un incremento cualitativo de las interacciones entre los grupos sociales y culturales³⁵.

Los territorios e identidades “se vuelven flexibles y ampliables de una forma que depende sólo de la situación y condición en que se encuentra un sujeto de cultura en particular, sujeto que ahora tiene más posibilidades de afirmarse como tal”³⁶.

A través de los años se ha intentado definir a la cultura bajo diversos enfoques; sin embargo, el concepto establecido por la Unesco es el que ha tenido mayor aceptación por la explicación que brindan en el sentido más amplio de la palabra, considerando a la cultura como una herramienta que:

“(...) le otorga al hombre la capacidad de reflexión sobre él mismo y que eso es lo que propicia que los seres humanos sean racionales, críticos y comprometidos éticamente, a través del discernimiento de valores y elección de opciones. Se considera que es a través de la cultura que el hombre se expresa y toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, cuestione sus propias realizaciones

32. García Canclini, Néstor. *La globalización: ¿productora de culturas híbridas?*, en Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL, pág. 8, disponible en <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>> [Consultado en septiembre de 2010].

33. *Ibidem*.

34. Teixeira, José. *Cultura, globalización y sociedad...*, op. cit.

35. Grimson, Alejandro. *Cultura, globalización y sociedad...*, op. cit.

36. Teixeira, José. *Cultura, globalización y sociedad...*, op. cit.

y busque de manera incansable nuevas significaciones y cree obras que trasciendan”³⁷.

Los portadores de la cultura, son aquellos que la mantienen viva, la custodian, la renuevan y la salvaguardan; por tanto el PCI se vincula a la memoria colectiva y como resultado, a la construcción de la identidad de un grupo o una sociedad. Para preservar el patrimonio cultural inmaterial es indispensable conocerlo y que las nuevas generaciones se sientan parte de ello.

Tradiciones

La mayoría de las fiestas patronales de Zacatecas reciben aportaciones de los migrantes. Asimismo, un número importante de los que participan en las danzas de atrio viaja específicamente para ejecutar los sones y profesar su devoción a determinado santo durante las mencionadas celebraciones.

De igual forma, debido al estatus migratorio irregular de quienes residen en Estados Unidos, se han organizado para reproducir la fiesta en ese país y no faltar a su manda de “bailar hasta que el cuerpo lo permita”, en esta ocasión se hablará del caso de la Devoción al Señor San José en el municipio de Juan Aldama y a Santo Santiago con los Tastoanes en la región denominada como Los Cañones, la cual comprende a los municipios de Huanusco, Tabasco, Jalpa, Apozol, Moyahua y Juchipila, así como la recreación de estas tradiciones en Estados Unidos, en particular Arlington, Texas, y Gustine, California.

A su vez, la modificación de algunos elementos de las vestimentas son producidos por la migración; por ejemplo, se puede mencionar que algunos tastoanes añaden a su vestimenta toallas con imágenes de la vida cotidiana norteamericana tales como billetes de dólar, equipos de fútbol americano o baloncesto, entre otros.

Devoción al Señor San José en Juan Aldama, Zacatecas

La devoción al Señor San José dio origen a la Danza de Palma o Pluma en la cabecera municipal de Juan Aldama, la cual celebró en el año 2008 un siglo de haber sido fundada. De acuerdo a relatos orales, en 1905 campesinos del lugar se habían trasladado a la Sierra de Palotes, ubicada en el área de Cuencamé, Durango, para cortar

37. Division des politiques culturelles et du dialogue interculturel de l'Unesco. *L'UNESCO et la question de la diversité culturelle: bilan et stratégies, 1946-2004*, Francia, Unesco, 2004, pág. 16, disponible en <portal.unesco.org/cultura/fr/ev.php-URL-ID=34321&URL_SECTION=201.html> [Consultado en 2009 y 2016].

guayule, de tal suerte que un día, y sin razón aparente, los burros que eran utilizados como transporte se enfermaron³⁸. Entonces, don Gregorio Mendieta fue quien sugirió a sus compañeros organizar una danza en honor al Señor San José para quitarles a sus burros el mal del malacate³⁹.

De tal forma que la primera ejecución de la Danza de Pluma fue para curar a sus burros y de acuerdo al cronista de Juan Aldama –Mario Garduño Galván– como los campesinos habían prometido bailar si su fuente de manutención se salvaba, al regresar en 1908 al barrio de la Rata –hoy de Las Flores– conformaron la danza de Pluma. La gente participa en la danza por tradición familiar o para cumplir alguna promesa. Los niños se integran a los 6 años, edad promedio de quienes interpretan a la Malinche, hija del Monarca.

En los primeros años, sólo había una Malinche para ejecutar todos los sones; sin embargo, ahora participan dos o tres niños, quienes se alternan para bailar; asimismo el atuendo de éstas ha cambiado, Jesús Lara⁴⁰ –danzante– explicó que ahora ya no acostumbran a caracterizarlos de manera formal, sólo se les coloca en su cabello algunos caireles artificiales, además de llevar vestido, calcetas, zapatos blancos y una corona dorada.

Respecto a la vestimenta, los danzantes y el Monarca portan el mismo tipo de prendas, la diferencia es que éste porta una máscara, la primera fue traída de Viesca, Coahuila. La indumentaria tradicional consta de camisa blanca de manga larga, pantalón y zapatos negros, mantilla de franela de color rojo, bordada con lentejuela –en ocasiones se le coloca una imagen del Señor San José, la cual también se adorna con lentejuelas– guaje, palma elaborada a base de plumas con dos tonos y al centro se forma una cruz –al principio la palma era elaborada con hojas de árboles–, además de una corona formada por flores de maguey, elaboradas por artesanos de Juan Aldama⁴¹.

Acorde con Josefina Rodríguez⁴², habitante de Juan Aldama, las flores se elaboran con la capa que recubre a las pencas de maguey, la cual se pone a secar y luego se corta cada pétalo con moldes de lámina para luego teñirlos con el mismo colorante mineral utilizado

38. Entrevista realizada en marzo del año 2009 a Jesús Pérez Mendieta, quien en ese entonces cumplió 45 años como Monarca de la danza.

39. Consiste en que los animales dan vueltas sobre sí mismos.

40. Entrevista realizada en marzo del año 2009.

41. En la década de los 40 al sufrir una baja en el campo, en el municipio surgió el arte de elaborar estas flores.

42. Entrevistas realizadas en marzo de 2009.



Fig. 1. Indumentaria de los danzantes. Juan Aldama, Zacatecas, México. Marzo de 2009. Autora: Beatriz Carrera Maldonado.

para las cobijas de lana. Enseguida se planchan y se les da la vuelta en la orilla para formar la curva del rosal, que se le conoce como patita, para después armar las coronas, las cuales utilizan de 25 a 28 flores”. En cuanto a los viejos de la danza –cuya labor es mantener la disciplina entre los danzantes– se visten como vagabundos.

La celebración

Las actividades inician el 18 de Marzo, cuando se desarrolla el ensayo real que, acorde con Héctor Zúñiga⁴³ –viejo de la danza– consiste en verificar que todos puedan bailar con el ajuar; lo único que no portan es la corona, ni el Monarca su máscara. Al comienzo eran siete días de ensayo real, ahora sólo se realiza un día antes, ya que algunos danzantes vienen de Estados Unidos –Fort Worth, Arlington u Oklahoma– y tienen el tiempo justo para cumplir con su *promesa*⁴⁴ y regresar.

El 19 de marzo los danzantes se reúnen antes de las cinco de la mañana para cantar las mañanitas al Señor San José en su capilla y después llegan todos a misa a la iglesia de San Juan Bautista, patrón

43. *Ibidem*.

44. La gente al pedirle favores a Dios, la Virgen o algún Santo, se compromete a realizar alguna acción para agradecer la intercesión divina y a esto se le conoce como *promesa* o *manda*.



de la ciudad. En seguida, inicia la romería de regreso a la capilla del Señor San José para que se oficie misa y se detienen a danzar en cada uno de los altares que han colocado a su paso. La gente sigue a la danza en peregrinación. Todo el barrio participa, ya sea bailando o cooperando para sufragar los gastos de la fiesta.

Al término de la ceremonia religiosa, continúan ejecutando los sones hasta entrada la noche; por la tarde se desarrollan los juegos, los cuales consisten en el rapto de la Malinche por parte de los viejos. Los danzantes ayudan al Monarca a rescatarla. En el 2015 participaron 60 danzantes⁴⁵.

Fort Worth, Texas

La devoción al Señor San José es tal, que una vez que la gente empieza a danzar en su honor hacen lo posible para no faltar a la fiesta patronal en su comunidad de origen. Tal es el caso de Jesús Lara, quien por tradición familiar desde niño participó como Malinche y al crecer se integró como danzante. En 1987 migró a Estados Unidos y ante la posibilidad de legalizar su estatus migratorio a través de la Amnistía anunciada en 1988, le prometió al Señor San José que si

Fig. 2. Romería, imagen del Señor San José acompañada por danzantes, Monarca, Malinche y viejos de la danza. Juan Aldama, Zacatecas, México. Marzo de 2009. Autora: Beatriz Carrera Maldonado.

45. Entrevista realizada a Ignacio Lara en mayo de 2015.



Fig. 3. Ubicación geográfica de Juan Aldama y Fort Worth.

podía “arreglar sus papeles” regresaría cada año a Juan Aldama para participar en la fiesta⁴⁶.

Durante su estancia en Texas, Jesús Lara y su amigo Noé Pérez se percataron que varios danzantes de Juan Aldama no tenían las condiciones para regresar a Zacatecas en marzo para la fiesta patronal. Por lo anterior, en el 2008 decidieron que se recrearía la tradición en la Unión Americana, de tal forma que comenzaron con la elaboración de los ajuares, las flores de magüey de las coronas las mandaban hacer a Juan Aldama, mientras que algunas palmas las hacían ellos mismos. En 2009 danzaron el dos de febrero, día de la Candelaria y en ese entonces participaron 26 personas, además de cinco provenientes de Oklahoma, quienes incrementaron su asistencia ya que en 2015 fueron ocho en total⁴⁷.

Desde entonces la danza ha contado con tres violinistas y dos tamboreros. El primer violinista, don Refugio Vidaña, participó desde el 2008 hasta el 2015, ya que falleció a mediados de mayo, del periodo mencionado sólo se ausentó durante casi dos años, tiempo en el cual participó el joven Roy y tras la muerte de don Refugio se incorporó don Lalo, quien tocó el violín el día que lo sepultaron. En cuanto a los tamboreros, el primero se separó de

46. Entrevistas realizadas a Jesús Lara en marzo de 2009, y junio de 2015.

47. *Ibidem*.

la danza tras su retorno permanente a México y el actual se llama Valente de la Cruz⁴⁸.

Cabe mencionar que por razones climatológicas han intentado que se efectúe en abril. En 2015 se realizó el cuarto día de ese mes y participaron 30 danzantes en Fort Worth, algunos de ellos asentados en Waco y Commerce, Texas, así como Oklahoma⁴⁹. El primer año bailaron en una iglesia de la calle Collins, al segundo en la iglesia de Saint Matthew y del 2010 al 2014 en un lienzo charro de la ciudad, ya que el dueño era devoto de la Virgen de Guadalupe, al cambiar de dueño el sitio la fiesta tradicional también fue reubicada a una gran casa particular ubicada en la calle center⁵⁰.

También participan en otras celebraciones; por ejemplo le han danzado a la Virgen de Guadalupe en Commerce, Texas; sin embargo, dejaron de ir porque las personas que los invitaban se cambiaron de religión. A su vez a la Santa Cruz en Clever, Texas; pero como el dueño de la imagen regresó de manera permanente a su natal Sombrerete, Zacatecas, también se perdió esa tradición⁵¹.

En cuanto a la gastronomía, el primer año todos los participantes cooperaron y las hermanas de Jesús Lara prepararon asado rojo, frijoles y pastas con la receta tradicional, de hecho él lleva el chile rojo para el guisado de Juan Aldama. A partir del año siguiente se compró la comida con parte de las limosnas que reunieron para el Señor San José⁵².

Desde hace tres años, quien aporta el asado como manda es el señor Andrés, compadre de Jesús Lara, quien tuvo que viajar a Juan Aldama para sepultar a su padre y tuvo problemas para ingresar de nueva cuenta a Estados Unidos porque no tenía papeles, entonces le hizo la promesa al Señor San José⁵³.

La palabra *tastoan*, acorde con las investigaciones del Cronista del municipio de Jalpa –Héctor Pascual Gómez Soto–⁵⁴ evoca la voz náhuatl *tlatoani*, que significa los señores, aquellos que tienen la

Fiesta a Santo Santiago en la región de los cañones de Zacatecas

48. Entrevista realizada a Jesús Lara en junio de 2015.

49. *Ibidem*.

50. *Ibid*.

51. *Ibid*.

52. *Ibid*.

53. *Ibid*.

54. Entrevistas realizadas en marzo de 2009, junio de 2010 y febrero de 2011.

autoridad de mandar. Con ese nombre, los caxcanes de la región reconocían a Santo Santiago, figura que los frailes encomenderos divulgaron como parte del proceso de pacificación que culmina con la Guerra del Mixtón.

Los festejos en honor a Santo Santiago tienen más de un siglo de historia y se llevan a cabo en julio, el 25 en la mayoría y en la *Octava*⁵⁵. Estas danzas de conquista se ejecutan en la región de los cañones de Zacatecas, que comprende los municipios de Huanusco, Tabasco, Jalpa, Apozol, Moyahua y Juchipila y son representaciones de la lucha del bien contra el mal.

El vestuario del tastoán puede tener rasgos particulares en cada municipio aunque sus elementos esenciales son máscara de madera, montera fabricada sobre una copa alta de sombrero de soyate, con unas seis varas de otate o chichahualon o con pita encerada y sujetas a ellas colas de res –en tono natural o varios colores– las cuales hacen alusión a las cabelleras de los caxcanes; a los lados de la máscara y bajo la nariz cuelgan motas de estambre de diversos colores, “reminiscencia del atuendo morisco”. Las prendas secundarias son: gabán de lana y chaparreras de cuero.

El propósito del gabán es protegerlos de los sablazos que Santo Santiago les propina y en palabras de Pascual Gómez Soto, esta prenda “nos recuerda el traje talar⁵⁶ de los señores consejeros de las tribus”. Es necesario mencionar que algunos también utilizan guantes de cuero para protegerse las manos al cogerse de la silla de montar del personaje de Santo Santiago, otros portan un asta de venado o de bovino –colgado de la mano derecha– para despejar de su vista las cerdas de la montera.

En cuanto a las modificaciones en la vestimenta, indicó que se ha agregado una toalla que cubre la cara de cada tastoán, para protegerlo de la madera de la máscara y ahora ese elemento muestra figuras publicitarias de la cultura americana, ya sean imágenes de billetes de dólar, equipos de básquetbol de la NBA, fútbol americano de la NFL o alusivas a sitios turísticos norteamericanos, inclusive elementos de personajes de la cultura norteamericana como los guantes

55. La Octava es una segunda fiesta en honor a Santo Santiago que ocurre ocho días después y cuyos protagonistas son los niños, quienes son los responsables de efectuar las representaciones correspondientes.

56. Es el traje que llega hasta los talones, como la sotana o las togas.



que podemos ver en la siguiente imagen, los cuales pertenecen al famoso Mickey Mouse de Disney⁵⁷.

En Moyahua, la fiesta religiosa en honor a Santo Santiago se desarrolla del 24 al 26 de julio, siendo el día mayor el 25. Acorde con investigaciones de la Cronista Municipal de Moyahua, Eleticia Quintero Lara, los personajes que participan en la celebración son los tastoanes, El Santiago quien es la persona que representa a Santo Santiago y que monta un caballo de preferencia blanco, con chaleco rojo, sombrero y espada, de igual forma hay otros Santiagos quienes son los responsables de cobrar las mandas, para lo cual se colocan a la salida del templo y reparten sablazos a los creyentes.

A su vez están los capitanes, quienes acorde a la cronista “son los que ponen orden al desorden”, también organizan las celebraciones del Ángel y la vieja Chinana, para distinguirse portan chaleco rojo así como una especie de contraseña con la imagen del Santo Patrono de Moyahua, el apóstol Santiago.

Fig. 4. Hibridación cultural. Moyahua, Zacatecas. Julio de 2015. Autor: Abraham Escobedo Salas, Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes Fonca 2014-2015.

57. Abraham Escobedo Salas, el autor de esta imagen se encuentra en la etapa final de producción de *Tastoán*, el cual en sus palabras “es un documental que sigue la fiesta de los tastoanes en Moyahua, Zacatecas, a fin de buscar la identidad que les da a sus habitantes”, el proyecto comenzó en el 2013 y se tiene previsto presentarlo a partir de la primavera del 2016.

La celebración del Ángel se efectúa el 25 de julio y emula el rechazo de algunos indígenas ante las tradiciones y creencias impuestas por los españoles, para ello los tastoanes lo someten y le lanzan frutas podridas tales como tunas o duraznos.

En cuanto a la vieja o los viejos de la Chinana, ellos eran la gente de respeto, los sabios o hechiceros y sus máscaras representan al jabalí y al mono, animales que existían en esa época en la región y según Eleticia Quintero era una sátira de la victoria. Con ellos se representa el triunfo del cristianismo y la caída de la hechicería.

De tal forma que el 26 de julio se desarrolla el ritual, se disfraz a un viejo y a una vieja, los trepan a una burra y los conducen al kiosco del pueblo entre bailes y tirones, ahí los despide la gente porque ya no tendrán permiso de volver.

Gustine, California

Por su parte, los zacatecanos radicados en California recrean la tradición, en su momento se desarrollaron hasta tres celebraciones a Santo Santiago; pero la más concurrida se efectuó por primera vez en Gustine en el año 2000; sin embargo el organizador de ésta, en 1997 por primera vez celebró el día de Santo Santiago en Estados Unidos, José Alfredo Morán y su familia recrearon sus tradiciones en un ambiente familiar y en el año 2000 fue cuando la organizaron por primera vez para el público en general con una asistencia de 1,200 personas⁵⁸.

José Alfredo⁵⁹ en su infancia participó como tastoán⁶⁰, su padre también participó cuando aún no se utilizaban las chaparreras ni los gabanes de colores o toallas grandes y su abuelo era artesano y elaboraba las máscaras de copal para los tastoanes, además de las monteras de colas de vaca, y fue él quien le regaló su primera máscara.

Su familia migró a Estados Unidos cuando él tenía 11 años, y poco a poco él fue adquiriendo elementos del atuendo de tastoán hasta que en 1997 tuvo casi completo el ajuar y fue cuando surgió la tradición de venerar a Santo Santiago a la usanza zacatecana, su familia se reunía en el patio de las trailas⁶¹ de Gustine y así “despertaron

58. Entrevista realizada a Clara Vera - Morán en julio de 2014.

59. Entrevista realizada en mayo de 2015.

60. La Cronista de Moyahua explica que se le conoce como “El Semillero” a la fiesta en honor a Santo Santiago que se efectúa con los tastoanes chicos o tastoancitos, los niños son quienes hacen las representaciones y los moyahuenses radicados en Estados Unidos son quienes sufragan los gastos para la comida, música y ajuares.

61. Remolques.



Fig. 5. Ubicación geográfica de Moyahua y Gustine.

la curiosidad y añoranza de los vecinos, los cuales con el tiempo se unieron a la celebración”⁶².

En la primera celebración pública en Gustine, se efectuó una misa y de la iglesia partió una peregrinación hasta el salón de fiestas donde se desarrollaría la fiesta, la cual se había planeado para 200 personas y al final del día estaban presentes 1,200. Sólo tenían cuatro o cinco ajuares; sin embargo la gente esperaba su turno para portar el traje de tastoan y poder bailarle a Santo Santiago, ya que muchos de ellos tenían varios años sin poder regresar a su tierra para asistir a su fiesta patronal.

José Alfredo Morán⁶³ tuvo que cumplir varios requisitos para organizar esa actividad, así como sortear obstáculos burocráticos, que en su opinión, surgieron por discriminación por los orígenes de la tradición, ya que en ese entonces los representantes de Gustine eran de origen portugués, inclusive tuvo que acudir a los consulados mexicanos en Fresno y Sacramento, así como a varios medios de comunicación como canales de televisión y periódicos locales, además de dos congresistas para poder obtener los permisos.

Así, desde el año 2000 iniciaron una tradición en su comunidad y como resultado, las nuevas generaciones que han crecido con la fiesta de Gustine, California, muestran mayor interés por conocer

62. Entrevista a José Alfredo Morán y Clara Vera - Morán.

63. Entrevista realizada en mayo de 2015.

más a fondo sus raíces y sobre todo la curiosidad por viajar a la fiesta patronal de Moyahua, Zacatecas⁶⁴.

En el 2014 se desarrolló en Bella Vista Park en Gustine, participaron aproximadamente 50 tastoanes, además de los feligreses provenientes de Oregon, Washington, Nevada, Texas, Illinois, Carolina del Norte, entre otros.

Asimismo, Gustine es uno de los primeros lugares en los que tastoanes de diferentes regiones⁶⁵ se reúnen en una misma celebración, tardó poco más de cinco años para que se acoplaran y pudieran bailar juntos, ya que existen algunas variaciones en sus tradiciones dependiendo de su lugar de origen⁶⁶.



Fig. 6. Santo Santiago en andas. Gustine, California, Estados Unidos. Julio de 2014. Colección de José Alfredo Morán.

64. Entrevista realizada a Clara Vera - Morán en julio de 2014.

65. En su mayoría de Juchipila, Apozol y Moyahua.

66. Entrevista realizada a José Alfredo Morán en mayo de 2015.

Cabe mencionar que la recreación de la tradición se debe ajustar a las condiciones de vida que prevalecen en Estados Unidos; por ejemplo en Zacatecas, sin importar en qué día de la semana sea la fiesta patronal de Santo Santiago se desarrolla, mientras que el resto debe ajustarse a los requisitos y fechas disponibles del lugar donde se lleva a cabo la fiesta, así como que no sea día laboral, entre otros factores. Otro ejemplo tiene que ver con la imagen a la que le rinden culto, al principio sólo utilizaban una de Santo Santiago que había sido traída de Moyahua; sin embargo, con el paso del tiempo se ha ido integrando en el mismo santuario, así como en la misma celebración en su honor pero de otras regiones. En palabras de José Alfredo Morán, los devotos son celosos de sus santos; sin embargo la gente se acomoda a las necesidades que se presentan al vivir en otro país y prefieren tener una celebración “adaptada” a no tenerla.

La tradición oral en la construcción del pasado prehispánico en la zona arqueológica de La Quemada, Zacatecas, México

Carlos Alberto Torreblanca Padilla

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación Zacatecas

catp70@yahoo.com

*Y la ventana de burgués aliño,
dirá: ¡Aquí te esperaba un fiel cariño!
Y el templo: –Aquí rezaste cuando niño.*

*Dirá la casa: –¡Verme te consuela!
¿Nunca piensas en mí? –dirá la escuela–
y –¡Qué travieso fuiste! –la plazuela.*

Luis G. Urbina
Elegía del retorno

Resumen

Los restos de antiguas ciudades localizadas en los cerros han llamado poderosamente la atención, de esta manera encontramos en la tradición oral narraciones que explican los posibles sucesos acontecidos en el pasado en esos espacios. Es así que en torno a la zona arqueológica de La Quemada existen varias narraciones que explican eventos como el propio descubrimiento de las ruinas, la identificación del lugar con el mítico Chicomoztoc y la destrucción por el fuego de la ciudad. Con ellas se comenzó a construir el pasado prehispánico de esta región septentrional de Mesoamérica y persisten aún a pesar de existir explicaciones distintas con base en las investigaciones profesionales. Esta es la forma de apropiarse de los espacios y existencia de otras explicaciones tradicionales de ellos.

Palabras clave: Tradición oral, Pasado prehispánico, arqueología, La Quemada, Zacatecas.

Abstract

The remains of the old cities on the ridges have received attention over time and are dealt with in local folktales. Around La Quemada archaeological site, there exist oral narratives on the origins of the remains, them being also thought of as the location of the mythical Chicomoztoc as well as

stories about it being burnt down by fire. This site marks the origin of the pre-Hispanic past of this Mesoamerican area.

Keywords: *Folktales, Prehispanic past, Archaeology, Zacatecas.*

Como si las cosas hablaran y recordaran cada acontecimiento acaecido en el pasado, encontramos relatos de personas quienes rescatan una historia sobre aquellos objetos o lugares donde existen restos materiales de culturas desaparecidas. Sin duda existen varias explicaciones en torno al origen de esos objetos, una de ellas es el conocimiento tradicional de las personas que habitan esos lugares, las cuales se sustentan en la observación y el empirismo. En esta ocasión, abordaremos esas otras historias que están en la narrativa popular que explican el origen y acontecimientos del sitio arqueológico de La Quemada, Villanueva, dentro del territorio del actual estado de Zacatecas.

La tradición oral forma parte de ese patrimonio cultural intangible que encierra un conocimiento popular, el cual explica acontecimientos históricos y míticos. Los restos de antiguas ciudades localizadas en los cerros ha llamado poderosamente la atención. Basta recordar que los conquistadores llegaron a las ruinas de La Quemada conducidos por los indios zacatecos, al observar los restos de grandes edificios cerca al río de Tuitlán, comenzaron a preguntarse sobre su origen y pobladores surgiendo –así– las primeras explicaciones por parte de los zacatecos.

Cronistas novohispanos recopilaron con base en la información oral de los pobladores vecinos al sitio distintas narraciones en torno a él. Exploradores del siglo XIX y principios del XX han manifestado las opiniones que las personas tienen sobre este antiguo asentamiento prehispánico, como fue la visita de Lyon en 1826 o

Introducción

Batres en 1903. En esta ocasión abordaremos estas expresiones que las personas tienen de este tipo de evidencias del pasado más allá de las explicaciones académicas, como otro medio de entender y apropiarse de un patrimonio cultural.

La Quemada: el patrimonio arqueológico en la tradición oral

La presencia de restos materiales como las ruinas de antiguas edificaciones, fragmentos de barro o herramientas manufacturadas en piedra o cuevas con figuras pintadas dentro del territorio donde se habita, genera en las personas una gran curiosidad. El misterio que envuelve estos objetos requiere de explicaciones sobre su origen, por lo cual se trata de buscar una respuesta recurriendo a sus conocimientos. En esta reflexión se concibe una dimensión temporal, donde está el presente, en el cual se vive, los acontecimientos del pasado que evocan los recuerdos y la perspectiva de un futuro, o el camino hacia adelante, es decir, existe un tiempo lineal.

Con base en el contexto histórico en que se vive, a dichos objetos se les atribuyen poderes sobrenaturales, héroes míticos, duendes o magos¹. En todo pueblo existen explicaciones míticas de origen, en las cuales estos objetos forman parte fundamental, tomando así un valor significativo, por tratarse de un testimonio material de una época o acontecimiento. Estos atributos le proporcionaban un valor simbólico, emocional e histórico, por lo cual se conserva como testimonio del pasado y proporciona la razón de su existencia.

El pasado prehispánico de Zacatecas se ha conformado con la selección de las antiguas culturas que existieron según la historia oficial en la nación mexicana. De esta manera, la cultura mexica es la que predomina sobre cualquier otra, resaltando símbolos como el águila devorando la serpiente, señal divina que le fue advertida al pueblo azteca para fundar su ciudad, apareciendo en la actualidad en la bandera mexicana como símbolo de identidad nacional contemporánea. Esta misma imagen circula en una de las caras de las monedas de México, reforzando esta idea.

En la mitología nacional, el pueblo mexica es el elegido para representar a México, por lo cual regiones distantes como Zacatecas buscan referentes a esta cultura para formar parte del país. Es así que frecuentemente cuando se recorre la región para investigar sobre las antiguas culturas que existieron en el territorio nacional o atender solicitudes de inspecciones arqueológicas de un hallazgo, la gente normalmente comenta: “el águila se paró aquí, aquí iba a ser México, pero la espantaron y se fue”, haciendo clara referencia a la

1. López Luján, Leonardo, “Arqueología de la arqueología. De la época prehispánica al siglo XVIII”, *Arqueología Mexicana*, Raíces, Vol. IX, n.º. 52, págs. 20-27, México, 2001, pág. 21.

peregrinación azteca, verificando su integración al discurso oficial. Sin embargo, se conoce que no existe presencia azteca en esta región zacatecana y los sitios arqueológicos corresponden a un periodo más antiguo o a grupos distintos a ellos.

En el territorio zacatecano se cuenta con, aproximadamente, más de cuatrocientos sitios arqueológicos registrados en la actualidad, esto no significa que sean todos, ya que sólo se ha reconocido la región occidental y sur del estado, quedando el resto del territorio estatal por reconocer arqueológicamente. Sin embargo, las personas del campo conocen varios sitios que los especialistas desconocen, y es gracias a los guías o informantes cómo se puede acceder a ellos. Ello a su vez, también tiene una explicación sobre su existencia, asociación cultural y desarrollo, la cual se sustenta en su conocimiento sobre la historia nacional además del entorno mismo.

Las narraciones antes señaladas las encontramos en sitios como La Quemada, zona arqueológica que se localiza en el valle de Malpaso, donde corre el río Malpaso² de norte a sur, al salir de este valle cambia su nombre a río Juchipila, debido a que entra al valle de Juchipila y finalmente desemboca en el río Grande de Santiago cerca de la actual ciudad de Guadalajara. El valle de Malpaso también es conocido como el alto Juchipila debido a que corresponde al mismo río distinguiéndose sólo por su altimetría, el río Malpaso se encuentra a una altura de 2,100 msnm, en cambio el de Juchipila corre sobre la cota de 1,800 msnm.

Las primeras referencias sobre el hallazgo de estas ruinas las proporciona el padre Tello, quien narra la expedición realizada en el siglo XVI por el veedor Pedro Almiraz de Chirino al territorio de lo que ahora es Zacatecas. El capitán Almiraz de Chirino fue comisionado por Nuño de Guzmán a explorar tierra adentro y posteriormente reunirse con él en la mar del poniente. De esta manera, parte de Cuitzeo rumbo al norte pasando por lo que ahora es Comanja y Lagos de Moreno, por el camino encuentra grupos indígenas pertenecientes a la etnia zacateca, quienes lo conducen hasta la cañada y a pie del cerro de la Bufa, donde se asentaba un rancho zacateco. Informa al conquistador español que no es posible continuar más allá al norte debido a que era territorio de los indios guachichiles, conocidos por su crueldad. Después de unos días, Almiraz de Chirino decide integrarse con Nuño de Guzmán al mar del poniente, para ello el cacique zacateco conforma una comisión para que lo acompañe e indique el rumbo adecuado.

El descubrimiento de las ruinas

2. Históricamente se ha denominado a este río como Tuitlán y La Partida, actualmente se le conoce como Malpaso.

“...y cuando salieron del pueblo de los tzacatecos, fueron á (sic) un gran pueblo suyo, que estaba en un arroyo llamado Tuitlán, y antes de llegar a él, casi medio cuarto de legua, hallaron una gran ciudad despoblada, de muy suntuosos edificios de cal y canto, toda terreada, que era mucho de ver, con sus calles y plazas...”³.

Este lugar correspondía a las ruinas de La Quemada, y al preguntar Chirino sobre sus pobladores, los zacatecos le respondieron que el lugar fue abandonado por falta de lluvia y guerra, marchándose a México⁴. Es aquí donde encontramos la oralidad como una fuente de referencia para el conocimiento de un entorno y explicación sobre los posibles acontecimientos, ya que los indios zacatecos, conocedores del territorio le mostraron las ruinas al capitán español y posteriormente le explican sobre lo que sucedió en el lugar. (Fig. 1)

Fig. 1. Vista general de La Quemada.
Fotografía: Carlos Alberto Torreblanca Padilla.



3. Tello, Antonio. *Libro segundo de la crónica miscelánea, en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la santa provincia de Xalisco en el Nuevo Reino de la Galicia y Nueva Vizcaya y descubrimiento del Nuevo México*. México, Editorial Porrúa, Núm. 116, 1997, pág. 109.

4. *Ibidem*, pág. 110.

Sin duda alguna este tipo de recorridos fueron comunes durante el siglo XVII y XVIII, más aún cuando se comenzó a poblar la región surgiendo haciendas y ranchos agrícolas y ganaderos. Este fue el caso de George Lyon, quien en 1826, gracias a la información proporcionada por un cura, quien le comentó a su compañero sobre unas ruinas de una antigua ciudad india localizada a catorce leguas al sur de Zacatecas sobre el camino a Villanueva⁵.

Este explorador inglés recorre el lugar en compañía de un anciano rancharo, realizando una excelente descripción de las ruinas denominadas cerro de los Edificios. En la parte alta del cerro señalan haber visto una cueva o pasaje subterráneo del cual se desprenden muchas supersticiones, desafortunadamente no abunda en ellas. En su regreso Lyon indica que toman un camino distinto donde:

“nos esperaban maravillas, que según la apreciación de nuestros guías ‘echarían sombra sobre la ciudad anterior. Éstas eran un inmenso bloque de pórfido, llamado Piedra del Monarca, donde la tradición afirma que Moctezuma reposó una ocasión después de alguna ardua faena (emperero, no dice cómo llegó tan lejos de su casa). Hay una huella natural o artificial en la piedra desgastada por el tiempo, algo parecido a la huella de un pie descalzo, cuya marca (fuimos informados gravemente) fue hecha por la auténtica presión; y aunque nuestra cortedad de vista no pudo descubrir el diseño de una mano y dedos monstruosos, que no correspondían a la probable medida del pie del monarca, la gente la vio claramente, y se tomó mucho trabajo para señalarlosla”⁶.

No se tiene localizada esta Piedra del Monarca que describe Lyon, debido a que con la construcción de la presa de Chicomoztoc en la década de los años 70, provocó que el vaso inundara el área donde posiblemente se localice, lo único que persiste en la actualidad es el nombre del paraje del Monarca próximo a la presa.

Las ruinas tenían fama por la existencia de una cantidad de serpientes que se refugiaban entre las piedras de los edificios destruidos por lo cual visitarlas representaba un riesgo, como nos lo señala Leopoldo Batres durante su visita a principios del siglo XX. La gente de la región le había comentado que el sitio sólo se podía visitar en temporada de invierno cuando las serpientes dormían, sin embargo

5. Lyon, George F. *Residencia en México, 1826. Diario de una residencia y estancia en la República Mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pág. 110.

6. *Ibidem*, pág. 120.

el mismo investigador se sorprende al enterarse de que en realidad es una invención esta idea como lo describe a continuación:

“A medida que avanzaba en mi visita, mis ojos se fijaban en los intersticios de las piedras de la antigua construcción, buscando los famosos crótalos de que tantas cosas nos cuentan los visitantes de aquellas ruinas, asegurando que tenían que esperar la estación de invierno para arriesgarse a visitarlas, por ser esa la única época del año en que era posible hacerlo, pues los reptiles, adormecidos en sus guaridas, permitían entonces al turista llevar su planta por tan peligrosos lugares; y tal conseja llegó a difundirse, al grado que algunos visitantes, temerosos de perecer víctimas de alguno de los terribles descendientes de la seductora de Eva, se conformaron sólo con admirar los monumentos desde el pie de la pequeña montaña en que se encuentra”⁷.

Batres, ante esta situación, recurre a los nativos de la región preguntando a los vaqueros si han observado algún indicio de esos animales a lo cual le contestaron:

“No, señor, no hay víboras aquí; tenemos muchos años de cuidar el ganado en este lugar y de venir todos los días, y le aseguro a usted que si hemos visto una culebra en un año, ha sido mucho”⁸.

Con lo cual queda completamente sorprendido Batres en torno a la fantasía humana que existe sobre esos monumentos. Sin duda alguna es parte de las historias que de manera oral se transmitían en la época.

De igual forma la *vox populi* fue nombrando a cada edificio en La Quemada, de esta manera tenemos que al Salón de Columnas se le conocía popularmente como La Catedral, y a la pirámide se le agregó el término “votiva” seguramente por hacer referencia a los devotos cultos que se realizaban en ella. Sin embargo, su nombre sigue siendo un misterio como se indica a continuación:

“Ni una sola huella del antiguo nombre de este interesante lugar, ni del grupo que lo habitó, puede hallarse entre la gente de los alrededores, quienes simplemente distinguen

7. Batres, Leopoldo. *Visita a los monumentos arqueológicos de La Quemada, Zacatecas*. México, Imprenta de la Vda. de Francisco Díaz de León, 1903, pág. 3.

8. *Ibidem*, pág. 4.



la aislada roca y las construcciones con el nombre común, Los Edificios”⁹. (Fig. 2)

Fig. 2. Salón de las Columnas de La Quemada. Fotografía: Carlos Alberto Torreblanca Padilla.

La denominación de Cerro de los Edificios es un término meramente descriptivo debido a que efectivamente se trata de un cerro sobre el cual se edificaron estas construcciones. Continuando con la búsqueda del nombre del lugar, Noguera señala al respecto:

“...el nombre antiguo y verdadero de esta ciudad en ruinas escapa a nuestro conocimiento. El nombre de La Quemada con que se le conoce le viene de la hacienda en cuyos terrenos se halla situada, aunque en la localidad el cerro se conoce como Cerro de los Edificios y también Chicomoztoc... Otro nombre que encontramos mencionado por cronistas antiguos es el de Tuitlán”¹⁰.

9. Lyon, George F. *Residencia en México, 1826...*, op.cit., pág. 119.

10. Noguera, Eduardo. “Ruinas arqueológicas de La Quemada”, *Ruinas arqueológicas del Norte de México, Casas Grandes Chihuahua, La Quemada y Chalchihuites, Zacatecas*. México, SEP, Dirección de Monumentos Prehispánicos de México, 1930, pág. 64.

En esta mención se nos señalan los nombres de La Quemada, Chicomoztoc y Tuitlán como era conocido el sitio. Esta interrogante nos lleva a reflexionar sobre el sentido de haber puesto uno u otro nombre al lugar, por lo cual pasemos a hacer este análisis con base en la tradición oral y las explicaciones de los eruditos de cada época.

Chicomoztoc: el lugar de las siete cuevas

La zona de monumentos arqueológicos La Quemada, desde épocas muy tempranas del virreinato de la Nueva España fue considerado como el mítico Chicomoztoc o Lugar de las siete cuevas. El primero en identificarla fue Fray Juan de Torquemada quien al visitar el sitio señaló en su obra *Monarquía Indiana*, escrita en 1615, la peregrinación de los aztecas por el norte de la Nueva España, como testimonio de ésta quedan muchos lugares, al respecto dice:

“...y de esto hay mucho rastro en todas esas tierras hacia el norte, de los cuales vide yo siete leguas de Zacatecas, a la parte de mediodía, unos edificios y ruinas de poblaciones antiguas de los mayores y más soberbios que puedan pensarse... sólo digo esto... para comprobación de los edificios que hacían y gentes que dejaban en los largos caminos que trajeron...”¹¹.

Posteriormente Fray Antonio Tello retoma la información de Torquemada al escribir su *Crónica miscelánea de la provincia de Xalisco*, en 1648, considerando estas ruinas que se localizan en un río denominado Tuitlán como parte de la peregrinación de los aztecas como se aprecia a continuación:

“... y preguntando a los de Tuitlán y Çacateco, que qué gente era la que había poblado allí, respondieron que por que no llovió en muchos años y por guerra pasaron hacia México y dejaron aquello”¹².

Por su parte Francisco Javier Clavijero en su *Historia Antigua de México*, escrita en 1780, retoma a sus antecesores y es categórica su afirmación de que La Quemada es Chicomoztoc:

“... siete leguas al sur de la ciudad de Zacatecas halló Torquemada, a fines del siglo XVI, unas soberbias casas

11. Torquemada, Juan de. *Monarquía indiana*. México, Editorial Porrúa, nº 41, 1986.

12. Tello, Antonio. *Libro segundo de la crónica miscelánea...*, op.cit., págs. 149-150.

muy antiguas que, según tradición de los zacatecos, fueron obra de los aztecas en su peregrinación. Hasta hoy subsisten estas fábricas, aunque ya casi arruinadas. Conjeturo que este lugar fue donde se dividieron las tribus; las seis se encaminaron derechamente a Anáhuac, y los mexicanos hicieron, como ya veremos, un gran rodeo”¹³.

Esta idea sin duda alguna surge de la información que tuvieron los cronistas de parte de sus informantes indígenas, la mayoría de ellos de extracción mexica. Estos indígenas comentaron a los frailes que procedían de un lugar denominado Aztlán, para después peregrinar por distintos lugares, siendo uno de ellos Chicomoztoc, que en su idioma significa el Lugar de las siete cuevas. Este punto es importante para los mexicas debido a que en él se originaron las siete tribus, siendo la mexica la elegida por Dios para dominar la cuenca de México, consolidándose años más tarde en el imperio mexica cuya capital fue México-Tenochtitlán.

Con base en esa información, estos lugares los ubicaban al norte de la Nueva España. Es así que cuando comenzaron a explorarlo y extender los dominios en nombre del Imperio Español, al arribar al actual valle de Malpaso y encontrar los vestigios de una gran ciudad abandonada, rápidamente la identificaron como la mítica Chicomoztoc. Aunque las investigaciones arqueológicas en el lugar han demostrado que no es asiento azteca y en realidad corresponde a un periodo distinto, prevalece en el común de las personas la idea de que se trata de Chicomoztoc. Un testimonio de este acontecimiento era la presencia de una roca con siete serpientes labradas y dibujadas por distintos investigadores, la cual desde esta perspectiva alude a las tribus que de ahí surgieron. (Fig. 3)

Como se señaló anteriormente, en su diario de viaje, el capitán inglés George Lyon al describir las ruinas constantemente hace alusión a que los pobladores eran los aztecas, más aún con la referencia de los nativos sobre la Piedra del Monarca. Sin duda alguna esta era una idea aceptada por todos y trataban de explicar el desarrollo de esta ciudad con los referentes conocidos en la época.

Años más tarde Carl de Berghes continúa atribuyendo a los aztecas la construcción del Cerro de los Edificios, al grado de denominar su obra como *Descripción de las ruinas de asentamientos aztecas durante su migración al Valle de México a través del actual Estado Libre*

13. Clavijero, Francisco Javier. *Historia antigua de México*, "Col. Sepan cuantos...", núm. 29, México, Editorial Porrúa, 1991.



Fig. 3. Restos de la antigua ciudad entre los nopales. Fotografía: Carlos Alberto Torreblanca Padilla.

de Zacatecas, aunque Berghes difiere de que se trate de Chicomoztoc¹⁴, él lo identifica como Coatl-Camatl¹⁵.

Aun hoy en día existe la tradición oral de considerar a La Quemada como la mítica Chicomoztoc, idea que ha prevalecido debido a que como promocional turístico resulta ser más atractivo este apelativo que la denominación La Quemada. Sin embargo en los textos escolares se sigue reproduciendo esta imagen cuando se ha demostrado que no corresponde este asentamiento a la cultura azteca.

La Quemada: un cerro consumido por un incendio

El nombre de “La Quemada” que reciben estas ruinas parece ser asignado debido a que en el lugar había indicios de un incendio¹⁶. La tradición oral narra que al acudir los primeros pobladores europeos a ella para recuperar y extraer lajas y construir las nuevas casas

14. Berghes, Carl de. *Descripción de las ruinas de asentamientos aztecas durante su migración al Valle de México, a través del actual Estado Libre de Zacatecas*. México, Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Centro Bancario del Estado de Zacatecas, Zacatecas, 1996, pág. 11.

15. *Ibíd*em, pág. 12.

16. Ignacio Marquina señala que el nombre se debe a su cercanía con la hacienda de La Quemada. Marquina, Ignacio. *Arquitectura prehispánica*. Tomo I. México, INAH, 1981, pág. 243.

así como la misma hacienda¹⁷ se percataron de lo anterior, como lo señala Leopoldo Batres al respecto:

“Algunos viejos de la hacienda de ‘La Quemada’ que se hallaron presentes al tiempo que D. Juan Manuel de la Bárcena compró esta finca, me aseguraron, que toda la piedra con que construyeron las fábricas de allí, fue extraída de aquel cerro, de una magnitud de edificios que mandó derribar para ello...”¹⁸.

Al extraer aquellos pobladores lajas de muros y habitaciones de esas ruinas observaron evidencias de un incendio, considerando que la antigua ciudad fue quemada, hecho que la consumió y destruyó, tal vez durante su abandono¹⁹.

Esta ciudad quemada también aparece en un mito huichol en el cual se dice que en un valle que se localiza al este (de la región de los huicholes) vivía un sacerdote malo junto con sus águilas y jaguares en una gran roca rodeada de murallas y cubierta de edificios. Las águilas y jaguares junto con el sacerdote mataban gente cinco veces al año. Éstos les solicitaron peyote, y en caso de negarse los matarían; sin embargo, éste escaseó y sus dioses estaban molestos, comenzándose a marchitar el maíz, no había tampoco sal, plumas ni conchas.

Los huicholes comentaron a sus antepasados y dioses que un malvado sacerdote les quitaba todo. Los dioses le dijeron que deberían realizar una ceremonia con los cinco grandes cantadores. Cantó por cuatro noches cada cantador hasta que los dioses les comunicaron que deberían ir al este. Cuando llegaron a la gran roca donde vivía el sacerdote malo, los jaguares mataron a la gente, pero el sol quemó a los jaguares. El sacerdote malo trató de volver el día en noche para quitar el calor. El calor duro veinte días, cuando el día volvió todos los jaguares estaban muertos, la tierra quemada y el sacerdote malvado había desaparecido. Cuando regresaron las águilas trataron de castigar a los cantadores; sin embargo no sabían dónde vivían y se fueron.

17. Al parecer la hacienda de La Quemada se forma en 1650 cuando un hijo de Teresa de Rodas, Juan Martín Gallardo vendió 24 sitios de ganado mayor a la madres clarisas de Querétaro y particulares, posteriormente el Conde de Santa Rosa compra dichas tierras en 1687 para formar las haciendas de La Quemada y Malpaso. Jiménez Pelayo, Águeda. *Haciendas y comunidades indígenas en el sur de Zacatecas*. México, INAH, Colección Científica n°. 181, 1989; Vargas Alonso, José Antonio Humberto. *Malpaso. Una hacienda de abolengo*, Malpaso, Villanueva, Zacatecas, México, Edición del autor, 2007, pág. 13. Tal vez el Conde de Santa Rosa haya adquirido la hacienda de La Quemada y la consolidó.

18. Batres, Leopoldo. *Visita a los monumentos arqueológicos de La Quemada...*, op.cit., pág. 12.

19. Berghes, Carl de. *Descripción de las ruinas de asentamientos aztecas durante su migración al Valle de México...*, op.cit., pág. 5.



Fig. 4. La pirámide votiva de La Quemada.
Fotografía: Carlos Alberto Torreblanca Padilla.

Entonces, regresó todo a la normalidad y los dioses le dijeron a los cantadores que nunca deberían regresar a la gran roca²⁰. (Fig. 4)

La roca rodeada de una muralla y cubierta de edificios parece ser una alusión a La Quemada debido a que es un cerro donde existen grandes edificios, de ahí que también se le denominaba como el Cerro de los Edificios. A su vez, por la parte norte existen una gran muralla que le protege, el resto del cerro es impenetrable debido a los grandes acantilados, dando la apariencia de invencibles murallas. Por lo tanto La Quemada es residencia del sacerdote malvado resguardado por sus jaguares y águilas, quienes entran en conflicto con los huicholes. En el desenlace, donde los huicholes triunfan, la ciudad es consumida por un gran incendio, de esta manera, existe una coincidencia con los vestigios de muros incendiados de La Quemada. Finalmente, podemos decir que este mito huichol parece explicar desde su perspectiva el acontecimiento que se suscitó en el pasado en La Quemada.

20. Weigand, Phil. "La prehistoria del estado de Zacatecas: Una interpretación", *Anuario de Historia*, vol. 1, págs. 203-248, Zacatecas, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1978, págs. 233-234.

Los restos de ciudades o instrumentos de uso cotidiano como vasijas o puntas de flecha han atraído poderosamente a las personas, generando una serie de explicaciones fantásticas desde su imaginación hasta explicaciones con connotaciones históricas. Es común escuchar estas narraciones entre los habitantes que conviven con los sitios arqueológicos, y lugares como La Quemada no son la excepción.

Como se pudo señalar, desde el arribo de los conquistadores a las ruinas de La Quemada comenzaron a surgir ideas que intentaban explicar el origen de esos vestigios. La primera interrogante fue conocer a sus pobladores y saber qué sucedió con ellos. El mismo nombre de lugar aún sigue en la incógnita, debido a que los nombres que ha recibido surgen de ideas preestablecidas como Chicomoztoc o La Quemada.

Quizás la denominación de Cerro de los Edificios esté exento de una filiación cultural o suceso histórico, siendo de carácter más descriptivo debido a que efectivamente el lugar es conocido por sus grandes construcciones. Sin embargo prevalecen las ideas de Chicomoztoc hasta la actualidad por dos razones, una de carácter nacionalista al considerar el sitio como un punto dentro de la peregrinación azteca. Esta explicación en el siglo XIX permitía colocar a Zacatecas en la historia nacional como un estado con un pasado glorioso además de formador de la reciente nación.

Por otra parte, para el siglo XX, este discurso era un excelente promotor turístico para motivar la visita a esta zona arqueológica, dejando a un lado su veracidad. El término de La Quemada es quizá igual de complicado porque no se sabe a ciencia cierta si en realidad procede de la hacienda y que por estar dentro de sus terrenos se le denominó así o a la inversa. El relato mítico de los huicholes donde se señala un cerro que fue incendiado regresa a la discusión de las narraciones míticas, las cuales aún no se han comprobado.

Entre la narrativa popular de los actuales habitantes campiranos existen aún estas creencias y un recuerdo de las antiguas ideas prehispánicas sobre sus orígenes. Más allá de una explicación científica, es una creencia sustentada en la observación de los fenómenos naturales y culturales del entorno y los conocimientos populares.

Comentarios finales

El territorio simbólico de la migración: las tradiciones purépechas en Woodburn, Oregón

Miriam Reyes Tovar

Universidad de Guanajuato, Campus Celaya-Salvatierra

sonotovar@gmail.com

Resumen

El presente trabajo muestra la importancia que posee el territorio para los migrantes como espacio de vida y marco de simbolización cultural primario, en la construcción del patrimonio identitario geográfico y del patrimonio cultural; los cuales servirán como anclajes culturales y espaciales más allá de las fronteras físicas de su lugar de origen.

Palabras clave: migración internacional, territorio, identidad, patrimonio cultural, patrimonio geográfico, San Jerónimo Purhenchécuaro.

Abstract

This paper presents the territory importance for the migrants as primary living space and cultural symbolism for the construction of geographical identity and cultural heritage, them will be used as a cultural and space anchorages above the physical boundaries of their place of origin.

Keywords: international migration, territory, identity, cultural heritage, geographical heritage, San Jerónimo Purhenchécuaro.

Introducción

Los diversos procesos de adaptación, apropiación e identificación que los sujetos establecen con su espacio de vida en el marco de la migración permiten observar la articulación entre “aquí” y “allá” a través del uso de la imaginación creativa y la experiencia territorial¹. En este sentido, observar al espacio vivido como un espacio creativo que remite a la construcción simbólica, tanto material como inmaterial, por parte de sus actores, permite destacar cómo ante un proceso de movilidad,

1. Lindón, Alicia. “De espacialidades y transnacionalismo”. En: Hiernaux, Daniel *et al* (eds). *Espacios y Transnacionalismo*. México, UAM, 2008; Cortés, Geneviève. “Migraciones, construcciones transnacionales y prácticas de circulación. Un enfoque desde el territorio”. *Párrafos Geográficos*, vol. 8, nº 1, 2009.

como lo es la migración internacional, los migrantes llevan consigo un conjunto de símbolos e información de su lugar de origen. Desde un enfoque territorial y cultural de la migración internacional, el presente capítulo tiene como objetivo mostrar al lector, los elementos inherentes al arraigo cultural y social que se establecen con el territorio (ya sea simbólico, afectivo o material) en la migración y que forman parte de los pensamientos y memorias que remiten a los territorios, permaneciendo más allá de las fronteras de su lugar de origen.

En este sentido, el presente trabajo muestra el caso de la comunidad indígena de San Jerónimo Purhenchécuaro, Michoacán, México, cuyos migrantes radican desde hace más de 20 años en la localidad de Woodburn, Oregon, haciendo de éste, su pequeño Purhenchécuaro en la Unión Americana, arraigando consigo las tradiciones inherentes a su ser indígena migrante. De tal forma y para el desarrollo de este trabajo, decidí tomar el aspecto espacial y su imbricación con el ámbito social, como partes de lo que sería un “horizonte identitario”²; es decir, el establecimiento de “segmentos espaciales” que conforman las cotidianidades, prácticas, uso y significado de los espacios vistos como un tejido formal comunal y que circunscriben las identificaciones hacia la comunidad.

A través de la construcción socio-cultural y espacial del mundo en la vida de los sujetos, puede observarse al territorio como el reagrupamiento y asociación de lugares, enfatizando en los signos culturales de su dimensión simbólica y, por ende, marco de referencia identitaria para el individuo y la comunidad³. En el caso de San Jerónimo Purhenchécuaro, al

La tradición y simbolización del territorio de San Jerónimo Purhenchécuaro

2. Dietz, Gunther. “La comunidad Purhépecha como cultura híbrida: Regionalizaciones y Localizaciones de ‘lo indígena’ en México”, *Diálogos Latinoamericanos*, 2001, vol. 3, págs. 3-42.

3. Di Méo, Guy; Buléon, Pascal. *L'espace social. Lecture géographique des sociétés*, Paris, Armand Colin, 2007.

ser una comunidad indígena, su proceso de apropiación, significación y simbolización de los lugares y la comunidad es diferente al establecido en una comunidad urbana, ya que su asentamiento actual ha sido el proceso de una reestructuración prehispánica y española.

La configuración histórica del pueblo purépecha ha estado marcada por una serie de transiciones que diseñaron su forma y organización como una sociedad basada en la cultura colectiva para producir sus bienes de subsistencia y respeto hacia una visión del mundo y vida que, con el paso del tiempo y tras una serie de cambios políticos y socio-culturales, se fue matizando hacia lo que Gunther Dietz⁴ señala como una comunidad indígena generadora de identidad para sus habitantes basada en estructuras locales estables y flexibles. El actual territorio que conforma la comunidad de San Jerónimo Purhenchécuaro, fue producto de un proceso de movilidad que data de un poco antes del año 1350; por su parte, el nombre de la comunidad se encuentra integrado por dos componentes, un toponímico indígena y el nombre de su santo patrono, estableciendo así una dualidad que permanece presente en la forma de entender la relación que guardan los habitantes de Purhenchécuaro con su espacio y en sus prácticas sociales y culturales.

Respecto a su toponímico indígena Purhenchécuaro, la forma en la que los habitantes de la comunidad suelen relacionar el significado de Purhenchécuaro es con “lugar de colorines”, dado que éstos son utilizados como material para sus artesanías o los venden cuando salen a trabajar a Guadalajara, México, León o Morelia⁵; respecto al segundo, San Jerónimo, le fue otorgado por don Vasco de Quiroga; convirtiéndose así en el santo patrono de la comunidad de Purhenchécuaro. Aunque la gente en la comunidad, no tiene muy claro el origen católico del nombre de San Jerónimo, dicho dato no ha sido problema para venerarlo y tomar la fecha del 30 de septiembre como la fiesta patronal de la comunidad y, con ella, seguir fomentando una gran tradición cultural que forma parte importante de la identidad entre los miembros de la comunidad. En este sentido, es importante señalar cómo la reestructuración de la comunidad en la actualidad, establece lo que Dietz⁶ denomina “unidad socio-espacial delimitable”; es decir, un espacio geográfico caracterizado por la confluencia de rasgos institucionales propios, rasgos ajenos impuestos,

4. Dietz, Gunther. “La comunidad Purhépecha como...”, op. cit.

5. Reyes Tovar, Miriam. *Territorio y Migración internacional: una aproximación teórico-analítica a la relación movilidad y apropiación simbólico-perceptiva del espacio. El caso de San Jerónimo Purhenchécuaro y Woodburn, Oregón*, Tesis Doctoral inédita, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental-UNAM, 2014.

6. Dietz, Gunther. “La comunidad Purhépecha como...”, op. cit., págs. 111-112.

adaptados e incorporados, pero luego apropiados, y el contraste entre una visión intrarregional y la percepción extrarregional de espacio. En el caso de la comunidad de Purhenchécuaro, observar la comunidad como “unidad socio-espacial delimitable” permite dar cuenta, en primer lugar, de la forma en la cual se estructura a nivel espacial delimitable y, en segundo, destaca la correlación entre los significados que los miembros de la comunidad le establecen y su estructuración; permitiendo conocer cómo son los espacios de vida de los sujetos. En el ámbito extra regional, el asentamiento de Purhenchécuaro se encuentra dentro de una subdivisión regional, la ribera del lago de Pátzcuaro, que le permite establecer una identificación a nivel interior con las demás comunidades que integran la región, así como una diferenciación con las ciudades mestizas colindantes.



Fig. 1. Ubicación de San Jerónimo Purénchécuaro dentro de la Región de la Ribera del Lago de Pátzcuaro.

La comunidad se ha convertido en el “horizonte identitario”⁷ de los habitantes de San Jerónimo Purhenchécuaro, tanto a nivel intralocal como extralocal. Dentro de la comunidad, las diferentes relaciones que marcan el sustento de su diario acontecer y de su proceso identitario se llevan a cabo en un sistema de segmentos espaciales que se interrelacionan entre sí, desde la casa y su relación de parentesco barrial, hasta los ámbitos de esparcimiento en la plaza o iglesia.

7. *Ibidem*, pág. 117.

En la comunidad, se integran tanto la unidad domestica como la unidad barrial, estableciendo un nivel de identificación por parte de los sujetos mediante la conjunción de sus procesos de apropiación, simbolización y significación social y territorial. De esta forma, la conjunción de dichas unidades espaciales en un nivel de identificación ubica los rasgos de parentesco, cargos político, administrativo y cargos religiosos, ceremoniales, como elementos integradores del “patrimonio identitario” de la comunidad; precisando en un ámbito socio-cultural, la imbricación que este patrimonio posee con el territorio permite observar “los usos y costumbres” que la comunidad tiene, así como las diferentes funciones sociales y culturales que se desprenden de las actividades realizadas por los sujetos en este lugar.

En este sentido, en Purhenchécuaro la forma de gobierno que posee la comunidad se encuentra basada en “los usos y costumbres”, es decir, un sistema de normas colectivas bajo las cuales organizan e integran su forma de vida y, por ende, sus relaciones socio-culturales, así como el delimitar espacialmente las funciones que el jefe de bienes comunales y el jefe de tenencia poseen.

Sin embargo, uno de los aspectos más representativos de los usos y costumbres es el *sistema de cargos*; es decir, una serie de responsabilidades comunitarias que son depositadas en un grupo de personas a las que se le llaman *cargueros*, los cuales son responsables de transmitir el conocimiento, tradiciones y todas las cuestiones imbricadas con las tradiciones de la cultura purépecha; los cargueros son elegidos por el pueblo en una votación que se realiza a través de la Asamblea Comunal, donde los ancianos deciden quién será la persona que posee más conocimiento de la cultura.

Usualmente, este tipo de cargos tiene una duración de un año, el carguero también es la persona encargada de la realización de la fiesta patronal de San Jerónimo. Otros cargos políticos que se incluyen bajo el mandato de los usos y costumbres son los de los *mayordomos*, personas encargadas de la colecta anual para las festividades patronales y también de las obras que se necesiten en la comunidad, usualmente cada barrio posee un mayordomo, el cual también en la fiesta mayor (30 de septiembre) está obligado a otorgar un castillo para su quema e igualmente cooperar con el carguero para el pago de la música (banda de viento).

A través de los usos y costumbres bajo los cuales se rige la comunidad pueden destacarse las diferentes relaciones socio-espaciales que tienen los miembros de Purhenchécuaro con su territorio, ya que “el individuo sólo puede ser comprendido desde el conjunto de soportes, materiales y simbólicos, próximos o lejanos, conscientes o inconscientes que lo forman”⁸.

Si se parte de la idea de que el territorio, con base en Bonnemaison⁹, es el *lugar en el cual el sujeto y la comunidad arraigan y reafirman sus valores*, el territorio pone de manifiesto la relación simbólica entre cultura y espacio otorgando la oportunidad de mencionar la configuración que guardan los diferentes lugares significativos para los habitantes de San Jerónimo Purhenchécuaro, no sólo como espacios donde realizan actividades específicas, sino como elemento importante para lo que posteriormente ellos mismo denominarán “su identidad”.

En este sentido, los aspectos simbólico-culturales que abarcan la dimensión significativa de San Jerónimo, así como su dimensión práctica y afectiva conforman los “soportes de tipo socioterritorial”¹⁰, es decir, aquellos soportes con inscripción territorial que apoyan a los individuos para dispersar y establecer sus prácticas y estrategias de movilidad y que, al mismo tiempo, establecen un nivel significativo e interpretativo de su “ser en y para el territorio”.

Al establecer la relación entre el sujeto y su espacio de vida como base para la conformación de su identitario geográfico, puede observarse al territorio como el referente geográfico que da sentido al sujeto y que, al mismo tiempo, es dotado de sentido por el sujeto a partir de las diferentes prácticas que en él se realizan¹¹. En este sentido retomar las precisiones realizadas por Giménez¹² y Guérin-Pace¹³ respecto a observar el territorio como el “territorio de proximidad”.

Es decir, como aquellos territorios identitarios que son caracterizados por las vivencias y por las trayectorias cotidianas que establecen el sentimiento de pertenencia y formación de identidades individuales, permite hablar de una conciencia espacial compartida resultante

Elementos identitarios tangibles e intangibles en la conformación de un patrimonio identitario geográfico en la migración internacional

8. Lazo, Alejandra. *Entre le territoire de proximité et la mobilité quotidienne. Les ancrages et le territoire de proximité comme support et ressource pour les pratiques de mobilité des habitants de la ville de Santiago du Chili*, Tesis Doctoral inédita, Facultad de Geografía, Universidad de Toulouse, 2012, pág. 26.

9. Bonnemaison, Jöel. “Voyage autour du territoire”, *L'Espace Géographique*, vol. 10, n° 4, 1981, págs. 249-262.

10. Lazo, Alejandra. *Entre le territoire de proximité...*, op.cit.

11. Nogué, Joan. “Geografía humanista y paisaje”, *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 5, 1985, págs. 93-107; Ballesteros, Alicia. *Geografía y Humanismo*. Barcelona, Oikos-Tau, 1992.

12. Giménez, Gilberto. “Territorio, cultura e identidad. La región socio-cultural”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 5, n° 9, 1999, págs. 25-57.

13. Guérin-Pace, France. “Sentiment d'appartenance et territoires identitaires”, *L'Espace géographique*, vol. 4, n° 35, 2006, págs. 298-308.

del entramado de relaciones simbólicas en el establecimiento de una “identidad del territorio” y de una “identidad para el territorio”¹⁴.

La identificación hacia un territorio (o varios territorios) estará dada en función de las diversas formas de objetivación del mismo; es decir, a partir de tomar a la historia, la cultura, los símbolos y las prácticas socio-culturales adscritas al territorio¹⁵, se establece una apropiación territorial, afectiva y simbólica por parte de los migrantes y no migrantes hacia un determinado territorio, teniendo así una inscripción o pertenencia hacia el lugar; de tal forma, la comprensión espacial de pertenencia a ese lugar habla del patrimonio identitario geográfico como una suerte de identidad colectiva que supone al mismo tiempo una adhesión que puede ser compartida y entendida como una “identidad hacia una entidad geográfica”¹⁶.

En el proceso de migración internacional, los anclajes de pertenencia e identificación socio-espacial, remiten a una forma cambiante, reconfigurada y/o traducida de la forma en la cual la pertinencia territorial se dará en función de una identificación (“yo soy de allá”, “yo soy de aquí” o “yo no soy de ningún lugar”), apropiación – “es mi país”, “es mi tierra”, “es mi casa”, “es mi terruño”¹⁷, y comprensión espacial de su habitar. Al hablar de identidad colectiva, en este caso una identidad indígena, aspectos como territorio, lengua, elementos culturales, estructura social y política, usos y costumbres, se convierten en el primer referente que marca su permanencia en el tiempo, le otorga un sentido y significado a su vida como colectividad.

Sin embargo, este tipo de identidad –al igual que la subjetiva– no se restringe a cambios o flexibilidades, en este sentido y con base en Batalla, “[...] el patrimonio cultural abarcaría también costumbres, conocimientos, sistemas de significados, habilidades y formas de expresión simbólica que corresponden a esferas diferentes de la cultura”¹⁸.

La noción de identidad colectiva de una comunidad a través del reconocimiento no sólo de sus miembros entre sí, sino también de sus elementos culturales y de un ámbito de movilidad, como lo es la migración internacional, nos lleva a concebir el “patrimonio cultural” de Bonfil Batalla¹⁹ como una forma de dar respuesta al laberinto de

14. Guérin-Pace, France; Guermond, Yves. “Sentiment identité et rapport au territoire”, *L'Espace géographique*, vol. 4, n° 35, 2006, págs. 289-290.

15. Giménez, Gilberto. “Territorio, cultura e identidad...”, op.cit.; Gendrea, Mónica; Giménez, Gilberto. “La migración internacional desde una perspectiva sociocultural: Estudio en comunidades tradicionales del centro de México”, *Migraciones Internacionales*, vol. 1, n° 2, 2002, <<http://www.colef.mx/migracionesinternacionales/revistas/MI02/n02-147-178.pdf>>.

16. Guérin-Pace, France; Guermond, Yves. “Sentiment identité et...”, op.cit.

17. Guérin-Pace, France. “Sentiment d'appartenance...”, op.cit., pág. 102.

18. Bonfil Batalla, Guillermo. *Pensar nuestra cultura*. México, Alianza, 1991, pág. 119.

19. *Ibidem*.

significados que se crean con y en la estructuración de la identidad simbólica del sujeto y de la colectividad.

En este sentido, la distinción de elementos tangibles e intangibles que son reconocidos por los habitantes de San Jerónimo como parte de su patrimonio cultural, y que dentro de la migración internacional se convierten en elementos de anclajes simbólicos y significativos que les otorgan su encuentro con la tradición y la modernidad, pueden ser observados como su universo simbólico, con base en Di Méo²⁰.

El universo simbólico se encuentra conformado por ideologías territoriales, valores patrimoniales, memoria colectiva y sentimientos identitarios en particular, los cuales aportan los argumentos identitarios susceptibles de revitalizar la memoria colectiva de las sociedades que las producen.

De tal forma, el patrimonio cultural está dado respecto a la construcción e identificación territorial ligada a la visión del mundo de cualquier grupo o individuo, permitiendo observar las estructuras hechas por el sujeto sobre el territorio como una forma de reconocimiento, identificación y pertenencia; observar al patrimonio como una forma en la que se conjunta un tiempo pasado con un presente y cuyo marco de acción es el territorio, es conferirle un valor patrimonial al territorio donde la dupla patrimonio y territorio establecen la aparición de un espacio común, un espacio en el cual los sujetos se reconocen y se crean, estableciendo una “transferencia de sacralidad de lo social a lo espacial”²¹.

En el caso de Purhenchécuaro, el espacio común que es vestido por un universo simbólico está marcado por el espacio social, prácticas colectivas, bases culturales y simbólicas inscritas en el territorio. En este sentido, los elementos tangibles e intangibles de la comunidad, con base en la “Convención por la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial” adoptada en el 2003 en Seúl, donde se estipula que “por *patrimonio cultural inmaterial* se entiende, las prácticas, representaciones y expresiones, el conocimiento y el saber hacer que los habitantes y los grupos y, en cierto caso, los individuos, reconocen como parte integral de su patrimonio cultural”, se destacan como parte integrante de este tipo de patrimonio en la comunidad de Purhenchécuaro:

20. Di Méo, Guy. “Géographies tranquilles du quotidien. Une analyse de la contribution des sciences sociales et de la géographie à l'étude des pratiques spatiales”, *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 43, nº 118, 1999, págs. 75-93.

21. *Ibidem*.

Tabla 1. Representación y significado de los elementos tangibles de la comunidad de San Jerónimo Purenchécuaro

Elemento tangible	Simbolización y/o materialización	Significado*	Tipo de dinámica*		
			Exclusión	Apropiación	Valorización
Iglesia	- Casa de San Jerónimo (patrono de la comunidad)	- Lugar de fe - Centro de oración - Celebraciones de las tradiciones del pueblo (fiesta patronal, bodas, XV años, bautizos, etc.)	- Distinción territorial con las demás comunidades aledañas a San Jerónimo	- A nivel individual (refugio de paz) - A nivel colectivo (orden socio-cultural)	- Espiritual, moral y socio-cultural
Plaza	- Concentración de las instituciones con mayor representatividad para la comunidad. (iglesia, oficinas ejidales, de bienes comunales) - Ámbito de recreación (kiosco, canchas de basquetbol y jardines)	- Lugar de esparcimiento - Orden social - Distribución de cargos político-administrativos - Espacio para el comercio (festividades)	- Demarcación de la estructura territorial de la comunidad (mitades y barrios)	- Ámbito público	- Organizativa, política, esparcimiento, cultural
Vestimenta	- Confecciones del "rollo" o "zagalejo", "huanenjo" y cinto.	- Tradición étnica	- Distinción comunal con las demás comunidades aledañas a San Jerónimo (principalmente mujeres)	- Arraigo cultural	- Arraigo cultural

* Datos proporcionados por los habitantes de la comunidad de San Jerónimo Purenchécuaro mediante entrevistas, durante el periodo 2009-2011.

Tabla 2. Representación y significado de los elementos intangibles de la comunidad de San Jerónimo Purhenchécuaro

Elemento intangible	Simbolización y/o materialización	Significado*	Tipo de dinámica*		
			Exclusión	Apropiación	Valorización
Prácticas sociales y fiestas (idioma purhépecha)	<p>- Fiestas: 1 de Febrero. Año Nuevo Purhépecha / Domingo de ramos y Semana Santa / Palo encebado (8 días antes del Jueves de Corpus) / Jueves de Corpus 15 de mayo. Celebración de los campesinos / 30 de septiembre. Fiesta de San Jerónimo / 12 de diciembre. Fiesta de la Virgen de Guadalupe / 25 de diciembre. Navidad</p> <p>* Prácticas sociales: - Costumbres de la comunidad (vestimenta del rollo en mujeres / hablar purhépecha entre los miembros de la comunidad / tipo de actividades realizadas por mujeres y hombres en las fiestas)</p>	<p>- Parte fundamental de las tradiciones de la comunidad</p> <p>- Herencia de los padres y/o abuelos</p>	<p>- Las fiestas, el tipo de vestimenta y el uso del purhépecha establece una distinción territorial con las demás comunidades aledañas a San Jerónimo (San Andrés y Santa Fe)</p> <p>- A nivel de prácticas sociales y culturales en las fiestas se marca una distinción entre las labores que harán los hombres respecto a la de las mujeres.</p>	<p>- Identificación territorial entre los miembros de la comunidad</p> <p>- Uso y vigencia de sus tradiciones</p>	<p>- Marca identitaria del "ser perteneciente" a la comunidad</p>

* Datos proporcionados por los habitantes de la comunidad de San Jerónimo Purhenchécuaro mediante entrevistas, durante el periodo 2009-2011.

El recuerdo de la comunidad de San Jerónimo en Woodburn, Oregon, como símbolo de anclaje cultural

¿Cómo entender la identidad de los migrantes vinculada a su lugar de origen?, ¿cómo comprender la movilidad y flexibilidad de esa identidad en la migración internacional?, ¿por qué y para qué poseer un contacto con “lo dejado”, lo tradicional, lo propio al ser?, como una posible respuesta a estas interrogantes, retomo la noción de *identidad flotante*²², es decir, la identidad como algo que se trasciende, se mueve, logra traspasar la noción del nacionalismo cultural y se presenta dinámica, en constante construcción y flexibilidad; este tipo de identidad que los migrantes poseen con su lugar de origen, se muestra como una pertenencia, al mismo tiempo accesible a la novedad pero sin olvidar su procedencia²³.

Habitar en Woodburn para los migrantes de San Jerónimo se ha convertido no sólo en su nueva residencia, es también una parte fundamental de su vida, han podido crear una vida alejados de sus raíces, han sufrido para permanecer en un país diferente al suyo, pero también, han podido dejar su huella en el territorio, han establecido nexos que logran vincular su “aquí” y “allá”. En el marco de la migración internacional, la identidad étnica de los migrantes de San Jerónimo en Woodburn puede representar, como menciona Leco²⁴, una “identidad de vergüenza o de orgullo”.

Al cruzar la frontera, los migrantes llevan consigo, en primer lugar, “el ser indígena” a cuestas al llegar a Estados Unidos, frente a los ojos de los estadounidenses u otros miembros ajenos a distintos ámbitos socio-culturales, “lo indígena” se disuelve en la imagen estereotipada del trabajador mexicano sin importar el lugar de procedencia, las características del color de piel, estatura, vestimenta e idioma, reagrupa a todos los indígenas en una sola imagen, el mexicano. Sin embargo, en un ámbito más particular, son los propios sujetos quienes se encargan de establecer las diferencias entre ellos, matizando los elementos de cada etnia.

En el caso de los migrantes de San Jerónimo en Woodburn, esas diferencias étnicas con otros indígenas de México, les ha otorgado una significación diferente a su proceso de territorialización respecto a otros grupos socio-culturales. Por ejemplo entre las prácticas y representaciones que les sirven a los migrantes como anclajes con

22. Le Bot, Yvon. “Migraciones, fronteras y creaciones culturales”, *Foro Internacional* 185, vol. 46, nº. 3, 2006, págs. 533-548.

23. Ochoa, A.; Martínez, H. *Cancionero Michoacano 1830-1940*. México, El Colegio de Michoacán, A.C., 2000.

24. Leco, Tomás Casimiro. *Migración indígena a Estados Unidos: purhépechas en Burnsville, Norte Carolina*, México, UMSNH, 2009, pág. 226.



Fig. 2. Ofrendas en la fiesta de San Jerónimo en Woodburn (archivo personal). Woodburn, Oregon.

Purhencécuaro se encuentra el consumo de platillos de la región, las pirekuas, la utilización del morral en las fiestas, la compra-venta de trajes típicos.

En el caso de las prácticas que las personas realizan para continuar con sus tradiciones estando en Woodburn, se encuentran “*los padrinos*”, es decir, aquellas personas (familiares o amigos) que tienen el honor de presentar a los esposos o quinceañeras; usualmente los padrinos, junto con sus familiares, además de la comida, también ofrecen tequila, cerveza, refrescos y fruta en forma de agradecimiento por haber pensado en ellos como padrinos, estrechando lazos sociales más fuertes.

Así como este hecho reafirma una tradición perteneciente a la comunidad de San Jerónimo, donde el protocolo de la celebración se realiza como si estuvieran en México, otro tipo de prácticas aún

se mantienen como identificación simbólica hacia y con la comunidad, por ejemplo, el caso de los *preparativos de boda*, donde buscar padrinos para realizar la ceremonia y la fiesta se convierten en un punto central de este evento. Cuando la boda se lleva a cabo en San Jerónimo, porque los novios han decidido viajar a la comunidad para casarse, los padrinos suelen ser tanto de Woodburn como de Purhenchécuaro, estableciendo un contacto más fuerte con sus dos espacios de vida.

Otro factor importante para continuar con el anclaje de identificación simbólica con Purhenchécuaro entre los migrantes de primera y segunda generación, ha sido la devoción hacia San Jerónimo, ésta otorga una pertenencia comunitaria más allá de la propia comunidad en México, se ha convertido en una forma de perpetuar su identidad local tradicional mediante la ritualidad inherente a la celebración; desde hace 10 años, el 30 de septiembre se ha convertido en un ámbito de reunión e identificación en Woodburn, donde nostalgia, recuerdos y memoria se trastocan para sentirse en su comunidad más allá de las fronteras.

Estas muestras de conectividad dan pauta para observar cómo el arraigo hacia un lugar específico, como lo es san Jerónimo Purhenchécuaro se convierte en un elemento que denota la importancia que poseen los elementos culturales inherentes al territorio. En la búsqueda de una especificidad, el migrante se sabe como sujeto que posee una identidad, primero local y después nacional. En el caso del imaginario de Purhenchécuaro, su “equipaje cultural” está conectado con las costumbres, tradiciones, saberes y formas de vida de una comunidad que se ha dejado para emprender un camino, que para muchos inició hace bastante tiempo en otro lugar y, para otros, ha iniciado pero siempre con la idea de no olvidar su identidad.

Conclusión El hecho de que los migrantes tengan una relación fuerte con su territorio, a nivel identitario y posteriormente busquen maneras para seguir en relación con su lugar de origen, da muestra de la importancia que posee el ámbito simbólico y cultural para los sujetos en su proceso identitario, el cual, en el caso de San Jerónimo en Woodburn, no se cierra a los nuevos elementos culturales, por el contrario, se adaptan.

De tal forma, el valor simbólico que los sujetos le otorgan desde su experiencia de seres móviles al territorio, a través de las interacciones, la proximidad y la distancia originadas por la migración, revela la importancia que poseen los territorios en los discursos inherentes al patrimonio cultural y procesos identitarios de los sujetos, al mostrar los territorios como espacios marcados de un dinamismo y en constante traducción simbólica y significativa por parte de los sujetos, permitiendo observar cómo en un proceso de movilidad –como lo es la migración–, los rasgos simbólico-culturales permanecen más allá de las fronteras físicas del territorio.

Epicentro indígena del gran tunal, fusión y huellas de cultura popular en Pinos, Zacatecas

Gabriel Edmundo Torres Muñoz

Gestor Cultural

gabrieledmundo66@hotmail.com

Resumen

La Alcaldía Mayor de Sierra de Pinos, una línea histórica que envuelve su vasto patrimonio, las memorias vivas de lo popular por medio de las tradiciones en una amalgama festiva de los sonidos, los colores, los sabores y los olores. La investigación permanente desde la tradición oral, documental revive en el pueblo de Pinos, Zacatecas, como epicentro indígena del gran tunal, fusión y huellas de una cultura popular que provee el medio con los elementos que se le agregaron al contacto en una decidida evidencia y la importancia de esta región norte del país.

Palabras clave: cultura popular, tradición, festivales, baile, región.

Abstract

Sounds, colors, flavors and scent create a historical heritage of Alcaldía Mayor Sierra de Pinos. Folktales and other sources show the vast history of Pinos, Zacatecas, the location at the core of a rich popular art and culture in this northern area of the country.

Keywords: *Popular culture, tradition, festivals, dance, region.*

Históricamente hablando la región del actual municipio de Pinos, Zacatecas, se considera el núcleo de una región denominada el *Gran Tunal o Tunal Grande*, por encontrarse en un espacio geográfico que en diversas épocas, relata la tradición oral, era como una frontera de equilibrio para las culturas de Mesoamérica.

Si bien la Alcaldía Mayor de Sierra de Pinos abarcaba geográficamente los actuales municipios de Zacatecas, Villa García, Loreto,

Noria de Ángeles, Villa González y Villa Hidalgo, la misma daba cuenta de su extensión hasta lo que es parte del altiplano Potosino comprendiendo los municipios de Charcas, Venado y Ahualulco.

Los tiempos primigenios de este filón de la patria han hechizado a todos los viajeros; los huachichiles hicieron de él su casa, capitanes españoles y su curiosidad por las tierras del norte sucumbieron ante la atmósfera de los pinos y el tesoro metálico de sus entrañas. Para 1591 con el fin de que colaboraran con su ejemplo al desarrollo de los asentamientos que había fundado el capitán Caldera, se trajo a 400 familias tlaxcaltecas para colonizar la Gran Chichimeca.

Punto de encuentro y mezcla de razas, en la Gran Chichimeca los tlaxcaltecas se hacen presentes en el antiguo descubrimiento del Real de Minas de Sierra de Pinos. Como evidencia de la segmentación entre el pueblo español y el indígena aún persiste el arroyo de San Blas que delimita perfectamente esos espacios de una tradición perenne. Las evidencias de la huella indígena en el Real de Pinos son un vestigio insoslayable de cómo los tlaxcaltecas y huachichiles fundieron sus pensamientos a la par del de los españoles, caminantes y moradores de estas tierras.

Don Ricardo Acosta Gómez en su libro *Los Templos de Sierra de Pinos, Zac y sus ministros*, en lo concerniente al Templo de la Purísima Concepción de Tlaxcalilla, destaca: “Es de notarse que la torre antigua es de una cantera blanquizca, algo deleznable y quebradiza por la acción de los elementos”¹.

1. Acosta Gómez, Ricardo. *Los Templos de Sierra de Pinos, Zac y sus ministros*. Academia de Historia Potosina, San Luis Potosí, 1984.

El por qué de retomar este dato como preámbulo a la experiencia de constatar el valor popular de las manifestaciones de este espacio del centro norte de nuestro país es porque el maestro Ricardo Acosta Gómez en sus cotidianas travesías por el pueblo y publicaciones de historia local no señala dato alguno de lo descubierto recientemente en el año 2010, como lo es la técnica del *tequitqui* que está presente en la parte alta de la torre antigua del templo de la Purísima Concepción, como coronando toda una identidad.

“El *tequitqui* es un término propuesto por José Moreno Villa en su texto *Lo mexicano en las artes plásticas* (1949) y se refiere a las manifestaciones artísticas realizadas por indígenas del área mesoamericana luego de la Conquista de México”.

Señala que: “Es el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada (...) está sujeto a la superstición indígena”².

Tomando como referencia lo anterior para el caso que nos ocupa, tenemos tres obras concretas de *tequitqui*, en razón de los elementos decorativos de cada uno de nuestros tres centros religiosos que se custodian en la traza del centro histórico, reconocido por su valor patrimonial y que encierra un sendero más para descubrir los simples detalles que a la vista escapan, pero que nuestros predecesores dejaron insertados en los muros y en las torres como elemento ornamental de su visión y la aventura en los momentos que tuvieron que franquear para la fusión y mezcla de iconos de dos mundos.

En el proceso de conservación del patrimonio del centro histórico de Pinos, Zacatecas, entre conversaciones de avances y retos con los arquitectos, historiadores y restauradores, guardé en la memoria un comentario del Arquitecto Carlos Augusto Torres Pérez con respecto de la antigua torre del templo de Tlaxcala: “En la torre primera existen unos danzantes en su linternilla”. Por lo tanto las figuras de la primitiva torre del templo de Tlaxcalita, son una composición única que da testimonio de la técnica del *Tequitqui* usada por los indígenas.

En los tiempos de las incursiones españolas y con los consabidos trazos de los pueblos mineros, este lugar no estuvo fuera de los

2. Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*. Editorial S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2009, 174 págs.

proyectos de evangelización, pero más de trabajos arduos a los que estarían sometidos los naturales de estas tierras que tomando iniciativa propia o inducida dejaron huellas con materiales y técnicas fusionadas en los elementos del decorado exterior del templo parroquial y el convento de San Francisco que hoy en día son el medio para compartir el pasado en el presente.

Abordemos entonces las iniciales descripciones que corresponden al templo de Tlaxcala de su primera torre como lo es el conjunto de la linternilla donde se integraron cuatro danzantes y sólo uno, el que mira hacia el suroeste, es el que se encuentra en mejores condiciones.

Los danzantes están coronando la torre, especialmente en las columnas que le dan forma final; misma que tiene una hechura de piedra de caliche propia de la región; en calicanto y con la técnica de argamasa se delinea la figura del danzante donde se aprecian las facciones de la cabeza, coronada con un penacho de mediana altura con sus plumas y dispuestos en actitud de armonía.

La posición de las manos denota tener una sonaja y arco con flecha, en una y en la otra, y de la cintura hacia abajo una simulada nahuilla que remata en unos pies descalzos que salvo posteriores investigaciones al detalle, nos pueden dar visos de más ornamentos de estas representaciones.

Esta línea histórica que envuelve el vasto patrimonio es el preámbulo para sustentar desde un icono de lo más arraigado en nuestra tierra las danzas, que son manifestaciones de encuentro y entes socializadoras de los pinenses, las danzas de matlachines, indios, pluma y broncos, están presentes como elementos de identidad de una región natural que fundida con todas las expresiones populares, florecen en la comunidad y son guardadas celosamente por sus principales protagonistas, los hombres y mujeres del campo en torno a su vida cotidiana.



Fig. 1. Danzante en técnica tequitqui. Templo de Tlaxcala, Pinos, Zac. México. 18 de agosto de 2014. Autor: Gabriel Edmundo Torres Muñoz.

En tanto, viajemos haciendo uso de la lectura con estas líneas precisas que narran una de las expresiones tradicionales del municipio, la danza de pluma:

Muy de mañana con olor de tierra mojada
van llegando los devotos del caserío,
entre sus manos llevan flores de papel de China,
ofrendas multicolores que se prenden en la manta blanca,
asidos de los travesaños donde el señor fue martirizado
y con la danza de pluma, recordado un tres de mayo.

Color y solemnidad se exhalan en esta festividad,
madero rodeado en mantos blancos colmado de ofrendas.
que con vertiginosos pasos de ágiles danzantes
celebran la fiesta de la Santa Cruz en el Bernalejo.

Y los viejillos de la danza
que se aparecen en cantidades
roban las sonrisas de la gente
el susto de los niños que pegan carrera.
O la mueca de don José, capitán de la danza,
que abre tremendos ojos para identificarlos.
Y sólo atina a decir... ¡ellos solos se invitan!

Una promesa que se convierte en diversión
al amparo de la Santa Cruz y un buen son,
bailotean con la banda que armoniza la feria
entre son de danza de pluma y los sonidos de fiesta
exactitud, con la entrada de la peregrinación
que ha llegado desde la comunidad vecina.

Las palmas atrapadas con fuerza en la mano
giran, vuelan y bailan con plumas multicolores
arrebataando al viento plegarias y cantos de los fieles
que en paso apresurado llegan a la celebración
de la Santa Cruz y su danza de pluma en el Bernalejo.
Las coronas y el mechón de papelillos de China
con el aire fresco de la mañana o tarde y noche.
Se revuelven cual grupo de serpentinatas,
vistiendo de color la fiesta, movilizan los ojillos traviesos.

Danzantes que se desplazan entre remolinos de polvo
que brotan de los caminares de fieles
usando pantaloncillo con mota y medias de la abuela,
dejan con sus huaraches veloces huellas.

Los petos de lunas redondas destellan su luminosidad,
lanzan sus luces sobre la cruz que descansa
sobre el atrio de la capilla, que ya se encuentra llena.

El sonido de la tambora y violín
surcan el pequeño cañón de Bernalejo
y a lo lejos se divisa la sierra de morenos.
Anuncian fiesta, religiosidad y tradición comunitaria.

La capa en la espalda de bordados femeninos
en analogía precisa llevan a la Santa Cruz, en punto de cruz
hilos bordando mandas y agradecimientos por la salud.

Y en las casas; hierve el cazo de caldo y mole,
las tortillas hechas a mano, caen sobre el comal
señal de comilona de la primera comunión,
de los infantes que apenas se acercan.
Celebración de pueblo que se muda en fiesta de mi gente.
Solemnidad de comunidad que es patrimonio material
mezcla de historias de recuerdos idos y pláticas que educan
de rostros por los que los años han pasado
y aciertan en dar fidelidad a la historia de la danza.

En tanto la geografía zacatecana inmersa en sus contrastes
alcanza una dimensión particular y emotiva con las expresiones ar-
tísticas en el contexto de las memorias vivas de lo popular por medio
de las tradiciones, en este territorio del gran tunal se manifiesta con la
danza de matlachines en varias de las trescientas ocho comunidades
del municipio; su vestuario se integra de:

Nabuilla. Confeccionada en terciopelo de color negro, rojo
o verde, adornada con carrizos de aproximadamente veinte centí-
metros de largo rematados al final con una mota hecha de estambre
en colores vistosos; acabados con diversos adornos en lentejuela y
chaquira.



Fig. 2. Danza de Pluma.
Bernalejo, Pinos,
Zacatecas. 3 de mayo
de 2013. Autor: Gabriel
Edmundo Torres Muñoz.

Chaleco. Hecho en la misma tela y color de la nahuilla, complementando su adorno con espejos, lentejuela, chaquira y en la parte de la espalda luce bordada la imagen del santo patrono.

Camisa y pantaloncillo. Elaborado con tela tipo raso en un color llamativo y que contraste con el color de la nahuilla y el chaleco.

Monterilla o penacho. Lleva plumas de colores en forma de corona, adornado con lentejuela, chaquira, espejos y cuentas de papelillo.

Complementan el atuendo unas medias rojas, huaraches de tres agujeros con suela de llanta o vaqueta y de tres a seis hojas de lámina (esto con el propósito de que al ejecutar las pisadas suene más fuerte), faja a la cintura, sonaja, arco y flecha.

Los instrumentos que se disponen para ejecutar los sones son la tambora, que en tiempos primigenios se hacía de un cajón de palma hueco y una piel de animal, posteriormente se le añade el violín.

Algunos de los nombres de los sones son: *La mula, El viejo de la danza, El perico, El capón, El indio, La flecha, La golondrina, El palo, El gallo viejo, El son del pavo, El muñeco, El patito, La Esther, La potranca, Los huaraches, El Mangueras, El cardenal, Diferente,*



Tierra blanca, Ya se van todos los indios, El son inglés, Perras pintas, Escalerillas, La víbora, El madrugador, El tamborero, La cruz, La rueda, El pavo, El presumido, Tanto caminar, El flechazo, El salta perico, El gallo, Carne de burro, Lomas pintas, La vaquita, La colonita, El verde, El lirio, La capiroteada, El huarachazo, El gallo loco, La despedida, El moño colorado, La calaca, La noria, La crestuna y Granito de oro, entre muchos otros.

Lo anterior se registra en singular armonía con la picaresca representación del viejo de la danza que acompaña la fuerza y vigor de los matlachines; recias figuras de danzantes que al compás de la tambora y el violín se desplazan por el atrio del templo, llevando y trayendo sonos que evocan el sincretismo de dos culturas que se han adaptado al medio ambiente local en una tierra agreste e inhóspita.

Nuestra tierra encierra también como manifestación de lo indígena, de lo inicial; su teatro popular que emplea como maquillaje y vestuario, danzas-teatro como *La bajada del indio*; expresión pública que realizan algunos grupos de danzantes; todo inicia cuando se van los viejos de la danza para bajarlo desde lo más alto del cerro por medio de latigazos. Este personaje es un integrante de la danza que, semidesnudo y con un taparrabo, trae todo el cuerpo pintado

Fig. 3. Danzantes Matlachines. Pinos, Zacatecas. Julio de 2014. Autor: Gabriel Edmundo Torres Muñoz.

con tizne, carga un morral lleno de gordas de maíz y un cuchillo al cual le da filo para cortar leña y así calentar su comida.

Mientras, los matlachines, en dos líneas, van en formación de cortejo a encontrarlos a la orilla del pueblo, cuando ambos se agrupan lo llevan bailando por varias calles de la comunidad hasta la plaza junto a la imagen religiosa motivo de la fiesta donde, después de varios sones en los que lucha con todos los danzantes, simulan que lo matan; acto seguido van y se lo ofrecen al santo patrono del pueblo con la finalidad de venerarle; inmediatamente le devuelve la vida; cuando esto acontece, el pueblo ofrece un milagro, veladora y flores en gratitud.

Lo mismo sucede con *La matanza del viejo*, es un rito que consiste en ejecutar el son del mismo nombre (música en vivo con violín y tambora) iniciando en líneas paralelas que después de un cierto tiempo se forman en círculo para situar al viejo de la danza en el centro, espacio que da apertura a una lucha contra el monarca y los danzantes. Llegando al final del recorrido del círculo lo mata el monarca lo lleva al centro y todos los danzantes pasan y lo cubren con sus palmas si es danza de pluma o con monterillas si es danza de matlachines; bailan alrededor y luego de un tiempo retiran, lo agarran de pies y manos para echarlo fuera del escenario y finalmente se ejecuta el son de salida.

Nuestra cultura popular es fusión de identidad y arraigo, la amalgama de los sonidos, los colores, los sabores y los olores se entretejen en un acontecer dancístico original que evoca la vida cotidiana de hombres y mujeres en una época definida por los tiempos, enlazada generacionalmente por la vigencia de las creencias, mitos y las costumbres de los pueblos.

La investigación permanente desde la tradición oral, documental y vivencial recupera los caminos de fe tradicionales en los pueblos de la provincia zacatecana, como *las entradas de cera que desprenden el olor de las velas y flores* que armonizada con el conteo del Rosario entre las manos acercan a los fieles con lo espiritual y la paz que reconforta estar ante el santo patrono.

La entrada de cera es el espacio impregnado de delicadeza en donde, cantando alabanzas, hay que llevar una ofrenda en velas o veladoras lucidamente acomodadas en una batea, estructura de madera revestida de papel de vivos colores y en el centro la imagen religiosa. Al dar paso a los incendios, actos religiosos muy atrayentes y coloridos que son encabezados por dos personas que llevan las bateas principales, acompañan esta fiesta con música y comida

donde se queman ristras de cohetes y espoletas. La entrada de cera es una expresión religiosa que debe ser rescatada y revalorada para impregnar los días de este nuevo milenio, en las presentes y futuras generaciones, de ese pasado que los sentimientos de los abuelos nunca olvidan.

Recrear la vida cotidiana de una generación es escudriñar entre las veredas las historias celosamente guardadas, que esto permita valorar y advertir el tiempo pasado, para disfrutarlas en el hoy en un escenario distinto de su génesis y su razón de ser y cómo lo incorpora el ambiente comunitario y festivo de las áreas apacibles del municipio de Pinos.

La fusión de la entrada de cera con aroma de flores, sonidos de tambora y violín acompañando al santo patrono entre danzantes de matlachines, nos llevan en este recorrido por donde el *camino de tierra adentro* dejó su huella, y cómo la gran variedad de haciendas mezcaleras, ganaderas y agrícolas, contribuyeron al surgimiento de la hacienda de San Nicolás; lugar inédito donde floreció la conseja popular al amparo de las clases sociales que contribuyeron al fervor de las ceremonias y jolgorios; los bailes tradicionales que marcaron una estación del tiempo antes de la Revolución Mexicana y después de ésta.

Rumbo a la hacienda de San Nicolás se está donde danzan y pasean al coyote, bailan la flor del huizachal y terminan con el jaripeo, todas éstas, expresiones que perduran con la esencia de la juventud actual en el escenario de lo contemporáneo como muestra de identidad y arraigo.

En estas fincas las voces laboriosas de la tierra del sures-te zacatecano, la hacienda se convierte en un punto social para el entretejo de historias de vida, entre sones de matlachines, danzas de conquista y, en un día de festejo, para agudizar la vista y ver los caminos de fe que acompañan la entrada de cera hacia el templo.

Todo es fiesta y todo es acercamiento con la manifestación del hombre del semidesierto zacatecano, presencia de culturas y mezcla de lo esencial vivido en un momento, en el justo momento de la historia de su llegada al gran tunal.

Abordemos ahora una de las conmemoraciones más longevas de este espacio geográfico que data desde el año de 1601 y se realiza en el antiguo barrio de Tlaxcala, ubicado al este de la cabecera municipal, cada 8 de diciembre; nos referimos a la fiesta de los faroles, que es identidad, patrimonio material e inmaterial que se respira junto a su gente y se organiza en torno a la vida misma de un barrio



Fig. 4. Fiesta de los Faroles de la Purísima Concepción. Pinos, Zacatecas. 8 de diciembre de 2013. Autor: Gabriel Edmundo Torres Muñoz.

que se entrega a sus tradiciones y cimienta identidades infantiles para los nuevos tiempos. Puesto que la fiesta de los faroles es, ante todo, raíz y tradición de un pueblo.

Los primeros días de diciembre la empinada calle de Tlaxcala se ilumina noche tras noche del novenario con cantidad de farolillos de diferentes tamaños y multitud de colores a los que se les pone una vela de parafina en el centro, se colocan en cordones de extremo a extremo de las calles junto con papel picado y ya comenzando el atardecer profundo el día de la fiesta, se prenden las infaltables cazuejas entre banderitas azul con blanco en los pretiles de las casas.

La plazuela cercana al templo se llena de gente y música, se echan cohetes por gruesas y después se prende el árbol de pólvora, las danzas de matlachines y la vendimia dan el colorido que antaño tenían las ferias de pueblo. La fiesta de los faroles representa, con todo, una gran solemnidad a la Purísima Concepción.

Con una particularidad especial el barrio de Tlaxcala también escondía en sus calles y callejones una muestra más de sus arraigadas tradiciones populares: la pastorela, teatro popular nacido para y con la evangelización. Doña Candelaria Herrera Hernández viuda de Rojas (qepd) relató cómo con su esposo Cosme Rojas López, participaron de los montajes de pastorelas como un acto de

fe al Niño Manuelito, imagen milagrosa que se encuentra también en el barrio, por el lado de la calle alta que converge a la plazuela en casa de don Jesús Reyna, que doña Concha cuidaba con esmero y profundo sigilo religioso.

Al igual que en el barrio de Tlaxcala las pastorelas abundan en las comunidades, los abuelos custodian textos, libros añejos donde están plasmados los diálogos y cantos del nacimiento de Jesús que se encuentran, cabe resaltarlos, en peligro constante de desaparición por la pérdida de valores entre la población joven que ve en ello esencias de viejo, haberes y saberes de inutilidad para sus tiempos.

En la cotidianidad comunitaria del municipio de Pinos, múltiples manifestaciones de una cultura popular ancestral permanecen a pesar de los embates de la modernidad y la globalidad en una mezcla festiva, de misticismo religioso y temor a la muerte.

En la comunidad de Pedregoso se representa la mojiganga, expresión creativa del tiempo de la hacienda, en donde la caporal da el inicio de esta solemnidad donde aún puede apreciarse un gran número de personajes gigantes que, al ritmo de la música de cuerdas o de viento, se pasean por toda la comunidad en señal de alegría y festejo al Señor de la Injurias.

Del misticismo y festejo a la muerte, hasta el día de hoy, encontramos en una de las comunidades, una evidencia más de las fiestas y tradiciones que nos acercan a la convivencia con los muertos. En Santa Elena, Pinos, Zacatecas, parece sencillo describir un acontecimiento del cual no se tiene fecha exacta de cuándo inició, sin embargo, anualmente, desde el día 31 de octubre por la mañana se originan los preparativos para ese encuentro de los vivos con los muertos; la gente comienza a buscar lo indispensable para hacer su:

"luminaria, que adquiere significados especiales como: la luz de Cristo cuando nos llama de este mundo, ayudar a las ánimas en el camino al más allá o cenizas de los muertos. Como ese festejo toma diferentes connotaciones para la gente, tiene sus particularidades muy especiales, casi todos los días finales del mes de octubre, y a pesar de las heladas intensas de la estación próxima, motivo que no es obstáculo, aproximadamente entre las nueve y las diez de la noche, emprenden la caminata al cerro.

Cuando la recolección del sotol o leña es en cantidades necesarias, se procede a diseñar, entre la oscuridad, figuras como: una cruz, símbolo de la religión que se profesa; co-

razones, órgano del cuerpo humano que da vida y en él se extingue; hileras, que al multiplicarse señalan el camino a la vida o la eternidad, y coronas, señal de ofrenda en el día que festejamos a nuestros muertos; ya entrada la noche se encienden para contemplarse desde la lejanía. Mientras que esto sucede en el cerro, en las calles de la comunidad las familias salen fuera de su casa y también hacen su luminaria en frente de la puerta principal, en la cual brincan los niños, al estilo de rituales ancestrales y no importando la altura que alcancen las llamas, así se continúa con la convivencia en familia, una convivencia de los vivos y los muertos que se extiende hasta altas horas de la madrugada acompañada de una comilona alrededor de la luminaria que da entrada a la celebración del 1 y 2 de noviembre en la que el pueblo mexicano rinde culto a la muerte”³.

La tierra árida de Pinos, tiene vida propia porque de ella brotan frutos que con las manos mágicas se transforman en deliciosos manjares y enseres para las labores.



Fig. 5. Planta de Lechuguilla. El Refugio de los Ortiz, Pinos, Zac. Autor: Gabriel Edmundo Torres Muñoz.

La vida cotidiana de los pinenses está ligada desde tiempos remotos a los elementos naturales como el barro, la palma, la lechuguilla y el agave, que son abundantes en sus dominios y de

3. AAVV. *Raíces y Tradiciones de un Pueblo Zacatecano*. Fondo de Desarrollo Cultural Municipal-IZC-Ayuntamiento-IMC, 2004, La mojitanga.

gran valor simbólico. La tierra, un tanto pródiga, nos ha dotado de plantas de donde se extraen fibras naturales; los despojos de las pencas de la lechuguilla, se transforman en hebras de ixtle que con las manos se entretajan para otorgar sabiduría y resaltar su belleza en el imaginario colectivo de formas y colores.

Portadora de tradiciones ancestrales, la lechuguilla permitió confeccionar las hondas, armas mortales de los huachichiles o mecates y aparejos que los arrieros destinaban a los animales en las agotadoras jornadas por sembradíos, veredas y caminos; y hacer las costaleras que antaño custodiaban las semillas del campo.

Con respecto a la alfarería, el alfarero tradicional conserva la labor y modelado del barro que le heredaron, es decir, la práctica artesanal persiste por la transmisión de los conocimientos de generación en generación. Donde la arcilla de esta tierra con el tinte natural del almagre de las faldas del majestuoso cerro traza signos de color rojo; ese color al que los huachichiles y chichimecas daban prioridad para mimetizar sus andanzas en la tierra del tunal grande.

Con múltiples tareas, el artista popular ejecuta con maestría y dedicación ollas, macetas, cazuelas, jarros y un sin fin de lozas, que no pueden faltar en los hogares pinenses, para más tarde ver crecer las plantas, comer los frijoles de olla o compartir el sabor a jarro del atole de masa.

Pinos, Zacatecas como médula indígena del gran tunal, fusión y huellas de una cultura popular que le provee el medio y los elementos que se agregaron al contacto no escapa a la herbolaria y los sabores de la tierra.

Plasmarse el testimonio de lo valioso que es una tradición que emerge como resultado de una necesidad es vigorizar la pertenencia a una tierra que provee de plantas y sustancias naturales para curar los males. Guardar la memoria, robar los conocimientos y atreverse a incursionar en las mentes lúcidas de nuestros abuelos es la tarea por, demás encomiable, de quien gusta ser parte de este rescate de lo inmaterial, que se hace realidad cuando te sanan de las dolencias.

Abordar la evocación de la identidad por medio de las hierbas y compartir un conocimiento recurrente cada vez más actual y conjugado con la modernidad y la globalidad es transportarse a la memoria de los antiguos pueblos y moradores del gran tunal, para caminar entre lomas y cerros, localizar las hierbas naturales del campo como la sangre de grado o epazote y hacer la pócima perfecta para sanar.

Herencia de la abuela o abuelo, continuación de la madre, sucesión de la hija y, sin distinción, un legado que se queda en los ciudadanos que atesoran la sabiduría de nuestros ancestros y une a un imaginario colectivo de convivencia con la naturaleza y la salud. Salud que se obtiene con los sabores y frutos de la tierra basada en el maguey, nopales, biznagas y palmas, aunado al maíz siempre presente en nuestra dieta. Del maguey una hornada de quiote, al vapor, tatemado o asado o aguamiel, y esta última fermentada por varios días en una olla de barro y un poco de alcohol; resultado, un excelente pulque o, a fuego lento, hasta quedar miel del maguey.

Pero sin duda lo más ancestral es el vino mezcal, bebida de agave que puede tomarse del chorro, saliendo del alambique... ¡salud!



Fig. 6. Extracto de tuna cardona para hacer la melcocha. El Jacal de las Panelas, Vía Corte el Patrocinio, Pinos, Zac. 20 de octubre de 2010. Autor: Gabriel Edmundo Torres Muñoz.

De los nopales, tunas blancas y cardonas, queso de tuna, panela, o melcocha y en la fermentación de tunas molidas tras varios días en olla de barro mezclado con un poco de alcohol nos da el colonche.

Las *chichambas* son mazos de flores de la palma, tierna es deliciosa verdura y cuando madura se convierte en dátil, dulce natural que se ponen a madurar en una cama de jaral. De la biznaga su flor es *cabuche*, platillo salado y en dulce manjar biznagas hay que paladear.

En *esquite* el maíz tierno se dora en un comal con sal y para el *pinole* el maíz se tuesta en el comal, se muele con canela y azúcar, una excelente golosina. Con el horno bien caliente de un día antes

gordas de horno hay que echar, en hojas de lámina bien engrasadas, son de azúcar y de sal.

Como epicentro indígena del gran tunal con sus huellas de cultura popular nuestra tierra, Pinos, Zacatecas, es suelo mineral entre nopaleras, suelo mineral y vestigios prehispánicos, suelo mineral y monumentos coloniales con declaratoria de patrimonio de la humanidad.

Dejar un buen sabor de boca es reconocer y compartir que el centro del gran tunal, Pinos, Zacatecas, es esencia indígena con maternidad histórica que se destila en el ambiente, porque en él habita la amalgama de tres culturas, huachichil, española y tlaxcalteca que suscitaron etapas históricas que recapitulan una jerarquía de esta región del país.

El árbol totonaca de la buena fruta

El Centro de las Artes Indígenas y su inclusión en la Lista de Mejores Prácticas para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (PCI, Unesco, 2012)

Salomón Bazbaz Lapidus

Fundador del Centro de las Artes Indígenas y

Director General del Festival Cumbre Tajín

salobazbaz@gmail.com

Resumen

El Centro de las Artes Indígenas representa un sistema integral, enraizado, orgánico y con visión de futuro basado en el modelo de enseñanza totonaca y en la palabra de los abuelos y los maestros tradicionales. Su estructura incluye diversas casas-escuelas de tradición fundamentadas en las artes rituales. En este artículo se describen sus orígenes, estructura, modelo operativo, vínculos y proyección sustentable hacia el futuro.

Palabras clave: cultura, regeneración, transmisión, patrimonio, preservación, modelo.

Abstract

The Museum of Folk Indian Art offers an avant-garde cutting-edge display of ancient totonaca traditions. The venue features traditional housings where old rituals were performed. This paper describes its origin, structure, functioning and vision.

Keywords: culture, heritage, preservation.

Las raíces

A partir del año 2000, con el inicio del Festival Cumbre Tajín en la región del Totonacapan, ubicada en la zona norte del estado de Veracruz, México, se dio la confluencia excepcional de practicantes de las artes de la tradición, gestores culturales, productores, arqueólogos, antropólogos, artistas, académicos, investigadores, instancias gubernamentales y autoridades tradicionales totonacas.

Esta suma de experiencias, visiones, talentos, historias y legados hizo que el Festival desarrollara un modelo de regeneración del patrimonio que rebasó, por mucho, el perfil de festejo anual de las identidades y enfatizó la relación con las comunidades, el trabajo

de gestión cultural y la puesta en valor de la cosmovisión totonaca y la zona arqueológica de El Tajín.

Dicha labor de fortalecimiento, cultivo, difusión y regeneración del patrimonio ha producido múltiples frutos. Por ejemplo, en 2009, la Ceremonia Ritual de Voladores fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco).

Sin embargo, esta labor en pro de la identidad histórica con todos sus matices rituales, simbólicos y cotidianos necesitaba un espacio propio, un epicentro vital que reuniera los tiempos, las sabidurías, los misterios y las memorias de la civilización totonaca y, a su vez, generara que otros pueblos originarios confirmaran la importancia de preservar y abreviar de su propia cultura.

Además, el escaso reconocimiento a las artes de la tradición en los matices identitarios y rituales hacía urgente formalizar su enseñanza, análisis, legado y fortalecimiento. La respuesta se materializó en 2006, con la instauración del *Xtaxkgakget Makgkaxtlawana*, Centro de las Artes Indígenas (CAI) para fortalecer la regeneración cultural del pueblo Totonaca, impulsando el desarrollo de prácticas de carácter pedagógico/artístico que enarbolan la cultura indígena de la región.

La definición del proyecto hizo eco de los principios y consejos de las autoridades tradicionales, encabezadas por Juan Simbrón Méndez (1916-2015), el guía espiritual del Totonacapan. Así, se delineó el rumbo de lo que sería la institución educativa con enfoque artístico de mayor trascendencia en la región del Totonacapan veracruzano y con inéditos alcances nacionales e internacionales.

Don Juan Simbrón siempre estuvo ligado al desarrollo de los pueblos indígenas y su interés se dirigió a la protección del arte universal ancestral con la preservación, promoción y respeto de la cultura Totonaca. Retomando el valor de la igualdad, la Paloma

Blanca —como cariñosamente se le conocía— confiaba en que “la cultura fuera la plataforma para la construcción del nuevo México que dé oportunidades para todos, indígenas y no indígenas”.

Sus palabras no sólo inspiraron la integración de la institución educativa, sino de todo un sistema de transmisión con propósitos bien definidos: resguardar el patrimonio inmaterial, la diversidad cultural y el desarrollo sostenible mediante la identificación, documentación, educación y sensibilización artística, a partir de un modelo pedagógico propio de amplia interacción y vinculado siempre a la Ciudad Sagrada de El Tajín. Un espacio donde el patrimonio material y el patrimonio cultural inmaterial confluyen de una manera armónica.

Actualmente el CAI es un espacio de diálogo e intercambio con artistas totonacos, académicos, investigadores, creadores y todo tipo de practicantes y gestores del patrimonio, y es la primera experiencia educativa en Norte y Centroamérica nombrada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en la categoría de Mejores Prácticas por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), lo que la ha constituido una referencia para el mundo entero en la salvaguardia y la transmisión de las culturas milenarias.

El inicio del CAI

Cuando se le propuso a don Juan Simbrón —*puxko* o líder espiritual de los totonacos de Veracruz— la creación de una Escuela Totonaca de Artes, su primer consejo fue: “Si queremos plantar un árbol de buena fruta, lo primero que tenemos que hacer es ofender y pedir permiso a los guardianes de la Ciudad Sagrada de El Tajín”.

Así, se llevó a cabo el ritual en El Tajín: Los que hablan el “lenguaje que los dioses entienden”, pidieron perdón y permiso para iniciar el proyecto; dieron cuenta del trabajo a realizar; hablaron con el copal, con la luz de la vela, con palabras profundas, con la ofrenda, y recogieron la semilla para los Niños Voladores, símbolo de la generación que daría continuidad al arte del Totonacapan.

Posteriormente se hicieron reuniones de consulta y discusión con las guardianas y los guardianes de la tradición: maestras y maestros tradicionales, gestores y promotores culturales provenientes de diversas instituciones del municipio, así como académicos universitarios, investigadores, antropólogos y creadores.

Estas acciones marcaron el inicio de los trabajos para la construcción de *Xtaxkagket makgkaxtlawana*, *El esplendor de los artistas*, nombre oficial del Centro de las Artes Indígenas (CAI).

La cultura es como un gran árbol, representa la vida familiar y comunal de cada cultura, de cada grupo, de cada pueblo-nación. Se alimenta de sueños y concreciones.

El árbol de la buena fruta

La raíz

Es la memoria mítica, el origen cósmico, el ordenamiento de valores; es lo que guardan y transmiten las abuelas y los abuelos en sus experiencias de vida, allí está la fuente inagotable de lo que somos; lo que nos dejaron como legado, lo que sabemos.

El tronco

Es la estructura, el sostén en el plano físico. Es la base que sostiene las ramas, representa el argumento de los saberes que hoy se practican. El tronco da fuerza, energía y firmeza para seguir desarrollando el conocimiento desde lo propio.

Las ramas

Son la extensión que ha tenido la cultura totonaca, es la historia de vida, representa la cobija que cubre al tronco, que lo protege. Aunque ya no es tan frondoso, sigue brindando conocimientos a las nuevas generaciones, quienes darán nueva vida al árbol.

Las flores

Son las renovaciones del árbol para que siga brindando frutos y armonía. Las manifestaciones del conocimiento y el arte.

Los frutos

Son las nuevas generaciones: jóvenes con identidad propia que se preparan en las universidades y regresan a sus comunidades. Los abuelos, que son la raíz, deben brindarles una buena orientación para que no se echen a perder antes de madurar.



Fig. 1. Árbol de la cultura.

El árbol se alimenta del continuo fluir de la sabiduría transmitida por las abuelas y los abuelos, de la raíz a los retoños y las flores,

hilo conductor en el tiempo y el espacio. Su fin último es transformarse en fruto y semilla que garanticen la renovación, y regresen a la tierra para continuar el ciclo.

Cuando el árbol florezca, se habrá regenerado la cultura, como lo dijo Juan Simbrón Méndez:

“Sembrar el árbol de la buena fruta, no importa en qué parte y en qué tiempo de la Madre Tierra. Son días buenos para hacer historia, no con tambores ni artefactos de guerra, sino con bandera de paz”.

Aquí es importante mencionar que para la cultura Totonaca el concepto de arte es reconocimiento a la práctica creativa asociada a la función espiritual y religiosa: no sólo importa el producto, sino el proceso y, de manera especial, la relación que se establece entre el creador, la materia y lo creado.

Para los totonacos, crear es encontrar el sentido de la vida; la forma en que el ser se desarrolla. El arte es una necesidad inherente al alma, la manera como se expresa libremente el *staku/don*. En este proceso, el artista libera aquello que ha estado cautivo.

El arte totonaca se nutre de espacios sagrados, símbolos, procesos rituales y ceremonias, y a ellos remite –lenguaje comunal que une, cohesiona y propicia la comunión grupal–, porque son los escenarios para la interlocución con los dueños y las deidades, para agradecer, ofrendar, entregar, pedir y dar cuentas del trabajo y de las acciones realizadas.

Modelo educativo

En la cosmogonía totonaca, como en muchas comunidades, todos nacemos con un don; la transmisión del don es una obligación moral, ética y física. Su desarrollo es fundamental para ser compartido con el mundo. Es por ello que surge este modelo de enseñanza bajo el compromiso para asegurar el florecimiento del don y, sobre todo, detonar su transmisión.

Así, con fundamento en las enseñanzas del Consejo de Abuelos, se estableció la creación de un sistema basado en *kachi-quin* (poblado), que permitiría la socialización de conocimientos en varias direcciones, ya que el CAI fue creado como una institución especializada en la formación de creadores indígenas, que no se restringe al ámbito de las bellas artes, sino de ideas y sentimientos que se concretizan en todo el quehacer humano: la construcción de las viviendas, los caminos, los espacios públicos, el vestido, la comida, la organización para el trabajo, la medicina, la educación, la adminis-

tración de los recursos, el gobierno, la justicia, la ética, los principios, la relación con lo natural y lo sagrado.

El modelo del Centro se rige bajo una estructura participativa por parte de los portadores del Patrimonio, reafirmando así la identidad totonaca. También pondera la construcción de espacios destinados a regenerar los saberes ancestrales del arte y el desarrollo de mecanismos para su transmisión (publicaciones, videos, artesanías, productos medicinales, productos textiles, entre otros).

El modelo educativo contiene los elementos fundamentales de lo ritual que despliega la memoria mítica y el desarrollo del don como una condición esencial de libertad humana. Los recursos didácticos de mayor peso son la naturaleza y el cosmos; los diferentes personajes que interactúan para fortalecer y desarrollar el arte, así como la evaluación como medición de la encomienda que, finalmente, es lo que da el sentido a la vida.

En las instalaciones del CAI se reúnen abuelos, niños, jóvenes, mujeres, artistas, investigadores, académicos, estudiantes y maestros tradicionales con el puntual objetivo de transmitir la tradición y salvaguardar su patrimonio mediante la revalorización de sus conceptos cosmogónicos y formas propias al proyectar la dimensión artística de este pueblo, manteniendo como eje la esencia de la profunda enseñanza de los antiguos maestros: la educación artística para forjar los corazones y para ser mejores seres humanos.

Más allá, las virtudes educativas han logrado impulsar la construcción de una economía creativa que puede insertarse en el mercado local o en el turismo cultural de la región.

En el CAI, durante todo el año se hereda, practica y preserva la tradición de músicos, danzantes, alfareros, tejedoras, artesanos, teatreros, sanadores, médicos tradicionales, escritores, pintores y videoastas, así como artistas de diferentes especialidades.

Las casas de especialidad combinan la enseñanza de las técnicas con la investigación y el intercambio de conocimientos para perfeccionar el trabajo de los maestros y alumnos más avanzados y profundizar en el sentido filosófico y social de la creación. Las diversas Casas-Escuelas de Tradición son:

Kantiyan/Casa de los Abuelos

Guían a las nuevas generaciones de creadores indígenas que se forman en el Centro. El Consejo de Abuelos está conformado por 12 integrantes de diferentes comunidades y reconocidos por su solvencia moral y sabiduría. Reflexionan y dialogan en torno a

Casas-Escuelas de Tradición

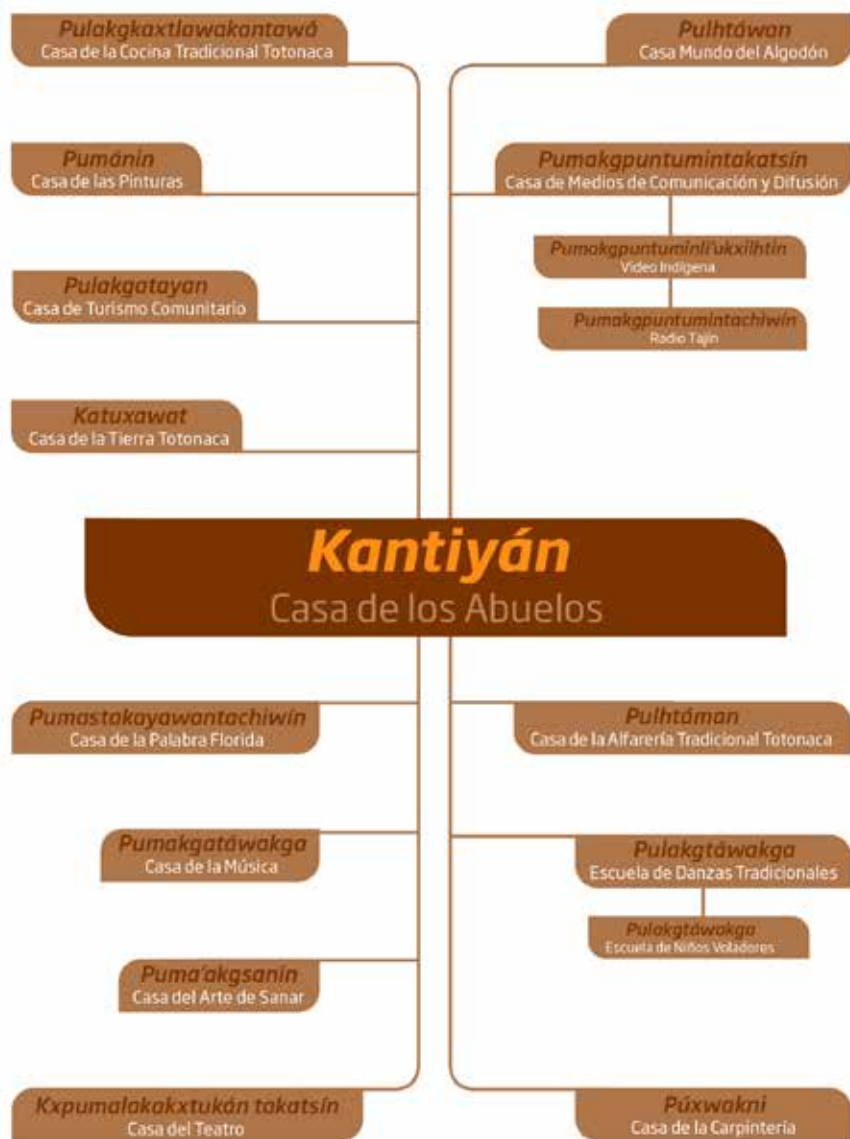


Fig. 2. Estructura Centro de las Artes Indígenas.

la salvaguardia del patrimonio cultural, y la actividad de las otras Casas de Tradición. Es un espacio de transmisión de la sabiduría totonaca a partir de la palabra viva.

Ixchik Ixlatamat Panamak/Casa del Mundo del Algodón

Es el sitio de formación de maestros tradicionales en hilado, bordado y telar de cintura. Se reúnen bajo el concepto de que el hilo es el camino de la vida, el que une, y para afianzarlo hay que ser amable, buena persona y tener buen carácter. El proceso de enseñanza va desde la siembra de algodón, tratamiento (despepitado, desmenuzado y abatanado) e hilado.

Pulhtaman Litutunaku/Casa de la Alfarería Tradicional Totonaca

Se transmite la manera ancestral para trabajar con el barro: se inicia con las ceremonias para pedir perdón y permiso a la Madre Tierra, ya que en esta actividad intervienen los cuatro elementos fundamentales de todo ser vivo: agua, tierra, fuego y aire. Gracias al impulso del CAI existen diversos talleres familiares y cooperativas de mujeres en diversas comunidades que mejoran la calidad de vida de las participantes.



Fig. 3. Casa de la Alfarería.
Fotografía: Alejandra Cerdeño Lance.

Pumánin/Casa de las Pinturas

En esta Casa se impulsa el desarrollo de un concepto propio del color y sus múltiples técnicas de aplicación en textiles, cerámica, madera, piedra, zacuales, pintura corporal, murales, medicina,

danza, etcétera. Se desarrollan técnicas naturales para obtener colores significativos como el añil y la grana cochinilla, que tienen vinculación con las expresiones pictóricas de la zona arqueológica de El Tajín.

Kxputlawamakghkaxtukan Ta'akspuntsalín/Casa del Arte de la Representación

Aquí se convoca y se nutre a las diferentes tradiciones teatrales. También se realiza investigación-creación sobre la experiencia escénica tradicional totonaca. Se trabaja en el montaje de las obras, el diseño de vestuario, la definición de las características del personaje y la escenografía. Este tipo de teatro campesino tiene un enorme arraigo en distintos municipios de la región del Totonacapan, por lo que encuentran en esta casa-escuela el sitio idóneo para el desarrollo de este arte.

Ixchikán Tlakgnanín/Casa de la Música

Se reúnen para fortalecer la enseñanza musical como transmisor de la tradición e impulsar la ejecución instrumental que cubran las necesidades musicales de la región. Es la casa de la Banda de música El Tajín que tiene más de 100 años de existencia, y es el sitio donde los coros y la orquesta desarrollan su proceso de integración.



Fig. 4. Casa de la Música.
Fotografía: Alejandra
Cerdeño Lance.

Pumastakayawantachiwín/Casa de la Palabra Florida

Escuela de formación de poetas totonacos. Se enseña la lengua totonaca como medio de comunicación que sirve para expresar

ideas y sentimientos. El objetivo es reflexionar sobre la sabiduría, la filosofía y la cosmovisión totonacas a partir de la enseñanza de la lengua originaria. Alberga la Escuela de la Lingüística que ha brindado frutos de gran impacto como el *Diccionario Totonaca-Español / Español-Totonaca*, ya que se reconoce que la palabra es un valor fundamental y un poderoso medio de transmisión.

Tlan Latamat/Casa del Arte de Sanar

La sanación natural es una de las grandes riquezas de conocimiento en todo México. Así, esta casa-escuela es el sitio para valorar la gran riqueza y reflexionar sobre conceptos como salud-enfermedad, así como el origen y las causas de las enfermedades. Gracias a este trabajo se han fortalecido especialidades que congregan a parteras, hierberas, hueseros, sanadores y médicos tradicionales, entre otros. De igual modo, se ha ampliado y socializado el conocimiento a partir de los intercambios con otros países y la aplicación de estos saberes ha favorecido la fabricación de productos saludables como remedios, esencias, cremas y jabones.

Listakayawan Púxwakni Xlamakspuxtu/Casa del Corazón de la Madera

Se busca el desarrollo de un concepto propio del trabajo con la madera, a partir de los principios de respeto: aquí se reúnen maestros carpinteros de alto grado de especialización, donde el productor de sillas y mesas convive con el que hace imágenes de santos o máscaras. Sus integrantes piden permiso a *Kiwikgolo* –el dueño del monte– antes de entrar a un monte alto. También piden permiso a las cuatro deidades: fuego, aire, agua y tierra, elementos que necesitan los árboles para vivir y crecer.

Pulakgkaxtlawakantawá/Casa de la Cocina Tradicional Totonaca

Esta casa fue trascendental para el nombramiento de la cocina tradicional mexicana como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco. En este lugar se reúnen las mayores y cocineras –las mujeres de humo– que preparan platillos especiales aprovechando los productos alimenticios de la región, en un entorno cultural propio. Aquí se transmite la labor ritual de la cocina, que incluye la ceremonia de permiso para ser cocineras tradicionales; la bendición a los utensilios y alimentos que se utilizarán, y la bendición

de los fogones y de la cocina en general. Con estas aportaciones se ha revalorado y difundido la Gran Cocina Totonaca.

Pulakgatayan/Casa de Turismo Comunitario

Se trabaja en un modelo regional propio de hacer turismo en el que, de manera respetuosa y sustentable, los habitantes del Totonacapan generan alternativas de ingresos. En este sitio se fortalecen proyectos turísticos, sociales y económicos, así como las estrategias para consolidar opciones de ingreso mediante el turismo rural, espiritual y social, entre otros.

Pumakgpuntumintakatsín/Casa de Medios de Comunicación y Difusión

Este sitio fue diseñado para documentar y difundir los productos y resultados de los creadores que participan en el CAI y de las comunidades de la región, a través de materiales audiovisuales y radiofónicos. Busca formar videoastas y locutores comunitarios que dominen los recursos de la tecnología en comunicación y estudien los pueblos originarios para documentar y crear sus obras con sus propios estilos de vida, arte y cultura. Se integra por Radio Tajín, el Centro de Medios y la Escuela de Cine que ha producido más de 20 cortometrajes, algunos de ellos con premios internacionales.

Katuxawat/Casa de la Tierra

La relación de la cultura Totonaca con la Madre Tierra es sagrada, no sólo por ser esta última fuente de alimentación, sino por proveer material para la realización de obras de arte. El cuidado de la tierra es una tradición comunitaria que en los últimos años se ha apoyado en la tecnología para la obtención de óptimos resultados. Aquí se busca compartir la visión totonaca sobre el cuidado y respeto a la tierra, preservando la tradición y creando sentimientos de pertenencia hacia la región del Totonacapan. Se ha logrado posicionar la separación de desechos, el inicio y mantenimiento de la composta con materia orgánica y, sobre todo, la concientización del cuidado ambiental.

Pulakgtawakga/Casa de Danzas Tradicionales

En la región del Totonacapan la práctica dancística es sumamente arraigada y valorada. Esta expresión es escudo de la tradición en las fiestas patronales y herencia de las comunidades. De este modo, esta escuela se apega a la tradición para crear las condiciones del

relevo generacional y participa con miles de danzantes en un proceso único de regeneración cultural y de valoración de lo propio.

Pulakgtawakga/Escuelas de Niños Voladores

La Ceremonia Ritual de Voladores se regenera a través de las cinco escuelas de Niños Voladores que subsidia el CAI. Asimismo, gracias a la labor de regeneración cultural que el CAI impulsa y en coordinación con el Festival Cumbre Tajín –que convoca los Encuentros Internacionales de Voladores–, el Consejo de Voladores –integrado por miembros del Consejo de Voladores, Consejo Juvenil y Consejo Educativo– y las escuelas de Niños Voladores, se ha diseñado un Plan de Salvaguardia de la Ceremonia Ritual de Voladores que tiene por objetivo preservar, regenerar y difundir su práctica. Dicho plan incluye a todos los voladores vivos de Mesoamérica, y en su desarrollo han participado voladores totonacos, nahuas, hñahñus, mazahuas, teenek y mayas quiché.



Todas las casas representan un modelo de innovación educativa pues parten de la cosmovisión totonaca, que entiende la parte creativa como algo asociado de manera indisoluble con su función espiritual. Se genera, entonces, un proceso y un diálogo

Fig. 5. Escuela de Niños Voladores. Fotografía: Alejandra Cerdeño Lance.

introspectivo que garantiza la preservación del patrimonio cultural inmaterial desde la raíz.

Cerca de cinco mil personas son beneficiadas con las actividades del CAI, cubriendo las necesidades de los municipios de la zona norte del estado de Veracruz con presencia totonaca: Cazones de Herrera, Chumatlán, Coahuatlán, Coatzintla, Coxquihui, Coyutla, Espinal, Filomeno Mata, Gutiérrez Zamora, Martínez de la Torre, Mecatlán, Papantla, Poza Rica de Hidalgo, San Rafael, Tecolutla, Tihuatlán, Tlapacoyan y Zozocolco de Hidalgo.

Asimismo, por sus logros, el modelo ha inspirado su aplicación en otras zonas nacionales e internacionales, como lo es en Zongolica y la Huasteca veracruzana y, más allá de las fronteras, en Chile.

El Centro de las Artes Indígenas y su inclusión en la Lista de Mejores Prácticas para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (PCI, Unesco, 2012)¹

En 2012, el Centro de las Artes Indígenas fue distinguido por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) al ser incluido en la Lista de Mejores Prácticas para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad convirtiéndose en el noveno elemento del mundo en esta categoría y el octavo de Patrimonio Cultural Inmaterial de México.

Para la resolución se valoraron las siguientes virtudes del CAI:

- Es un espacio formal para la transmisión intergeneracional de los valores totonacos: tradiciones orales, artesanías, medicina, gastronomía y artes escénicas, entre otras, y aplica los métodos tradicionales de la propia cultura totonaca.
- Ha participado en numerosos festivales y talleres interactuando con instituciones de diversos países para promover las artes totonacas, y una mayor conciencia del patrimonio cultural inmaterial en general.
- Su misión es contribuir al resguardo del patrimonio inmaterial, la diversidad cultural y el desarrollo sostenible mediante la identificación, documentación, educación y sensibilización.
- Su labor y el apoyo continuo son testimonios de su eficiencia en la salvaguardia del patrimonio y el fortalecimiento de su transmisión.
- Ha sido conceptualizado e implementado con la participación activa y el consentimiento informado de las comunidades totonacas.

- Su trabajo en la transmisión del saber tradicional a través de la educación semiformal y el fomento de la creatividad artística que permite autosuficiencia puede servir como modelo regional e internacional de salvaguardia.

- Es evaluado cuantitativa y cualitativamente para dar seguimiento al plan de trabajo anual.

- Su búsqueda de la autogestión de las comunidades expresa la voluntad de ayuda mutua y el diálogo entre las culturas, lo que podría servir como un modelo para los países en desarrollo.

Con este logro, el estado de Veracruz se confirmó como referencia mundial en la preservación del patrimonio, y Papantla, Veracruz, se convirtió en el municipio mexicano con más patrimonios diversos reconocidos por la Unesco: El Centro de las Artes Indígenas (PCI, Unesco, 2012), la Ceremonia Ritual de Voladores (Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad desde 2009) y la zona arqueológica de El Tajín (Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1992).

**Modelo Tajín:
regeneración
cultural,
fortalecimiento
identitario y
Patrimonio de la
Humanidad**

Proyectos y vínculos educativos

El Centro de las Artes Indígenas impulsa una constante cooperación con creadores y organismos culturales de otras entidades del país y del mundo. A partir de estos vínculos, se han generado diversas experiencias que han permitido fomentar el patrimonio cultural inmaterial desde una perspectiva artística, afirmando la importancia de la creatividad y la interculturalidad entre los pueblos del mundo. Entre las muchas alianzas que se han logrado, destacan las establecidas con el NMAI Smithsonian Institution para la integración de un Taller de Museografía; la Dirección de Asuntos Culturales (Dirac) del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Chile para conformar residencias artísticas; la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para consolidar el estudio sobre el Estado de Desarrollo Económico-Social y del Arte en la región del Totonacapan en el marco del Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural e Interculturalidad (PUIC/UNAM); la Universidad Veracruzana (UV), para crear las Expresiones del Arte Totonaco a estudiantes de la Universidad Veracruzana Intercultural (UVI); el Instituto Politécnico Nacional (IPN), para dar talleres de capacitación laboral; la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) para coordinar proyectos de reforestación y de recuperación de identidad totonaca; el Colegio de la Globalización

para enriquecer el trabajo profesional a través del conocimiento de otras prácticas para el desarrollo del espacio iberoamericano.

Futuro

Una de las estrategias más importantes del CAI es viabilizar su futuro como institución pública; por tanto, se incluyó en la estructura del DIF Estatal de Veracruz como proyecto modelo de desarrollo social que ha creado un hito en los derechos culturales de los pueblos indígenas. En esta visión, más de 150 maestros tradicionales y abuelos atienden a miles de niños y jóvenes cada semana, con apoyo del gobierno estatal que brinda a los maestros sus respectivos honorarios.

Por su esfuerzo, el camino del Centro sigue su rumbo de consolidación, donde su permanencia y crecimiento son la prioridad. No sólo se trabaja para asegurar un complejo cultural único en América, que demuestre que la cultura puede ser motor de desarrollo económico, turístico, social y cultural con miras a tener una vida digna en todos los aspectos, sino para argumentar que es fácilmente replicable en otras regiones del mundo porque asume la diversidad cultural como patrimonio de la humanidad, reduce la discriminación a los pueblos indígenas y fortalece su cultura.

En este sentido, algunos de los objetivos del CAI a corto, mediano y largo plazo son:

- Continuar la regeneración cultural y la revitalización de las prácticas culturales totonacas mediante el uso de la lengua madre como vehículo para la enseñanza, la recuperación de técnicas tradicionales, la producción artística, el restablecimiento de los órganos tradicionales de gobierno y la reforestación de las plantas y los árboles necesarios para la práctica cultural.
- Seguir funcionando a través de sus casas-escuelas de tradición que abrazan la práctica creativa como algo intrínsecamente ligado a su naturaleza espiritual.
- Obtener el reconocimiento oficial del modelo educativo como parte de un sistema de educación artística nacional.
- Coadyuvar con la réplica de su modelo en otras regiones y pueblos indígenas.
- Promover el intercambio del conocimiento en el arte indígena con otras regiones del país y del mundo.

Al recordar las palabras de don Juan Simbrón Méndez, quien siempre sostuvo que “es importante la igualdad entre los hombres porque el mundo es de indígenas y de no indígenas. Debe reinar el

respeto y el amor a la naturaleza para mantener el árbol de la buena fruta”, hoy el CAI es ejemplo de sus enseñanzas y un sueño cristalizado en el que la sabiduría totonaca queda resguardada para las próximas generaciones.

El Centro de las Artes Indígenas motiva el aseguramiento del patrimonio vivo y plantea la necesidad de establecer políticas públicas a favor de la salvaguardia del conocimiento ancestral en un ámbito de constante cambio pero con profundas relaciones con la sabiduría sagrada.

Ante todo, es muestra de que la cultura impulsa el crecimiento social y económico, y que es posible la regeneración cultural, a partir del arte de los pueblos originarios. En este sentido, se busca que dote de inspiración a otras etnias como modelo en la transmisión de las culturas milenarias a través de su propia experiencia.

Archivo de la Palabra: una propuesta de salvaguardia para el Patrimonio Cultural Inmaterial

Hilario Topete Lara

Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH)
topetelarah@yahoo.com

Montserrat Patricia Rebollo Cruz

Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH)
montserrat_rebollo@inah.gob.mx

Resumen

Después de poco más de una década de debate sobre la importancia y salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI), el tema sigue bajo la mirada del derecho como algo digno de atención. La Convención del 2003 para la Salvaguardia del PCI emitida por la Unesco, sin menoscabo de otros instrumentos que a diversidad cultural se refieren, orienta de manera general las acciones salvaguardistas. El proyecto Archivo de la Palabra, a propósito, es una propuesta concreta a la necesidad que tienen los pueblos de identificarse y salvaguardar su patrimonio vivo.

Palabras clave: patrimonio, inmaterial, salvaguardia, Mixteca, archivo, palabra.

Abstract

After a little over a decade of debate about the importance and safeguarding intangible cultural heritage (ICH), the issue is put under the eyes of the law as something valuable to be safeguarded. The 2003 Convention for the Safeguarding of PCI issued by Unesco, without prejudice to other instruments that relate to cultural diversity, opening the way for action to its safeguarding. The Word Archive project is a concrete proposal to the need for people to identify and safeguard their living heritage.

Keywords: *heritage, immaterial, safeguard, Mixteca, filing, word.*

“El concepto de patrimonio cultural inmaterial debe entenderse en el marco de una constelación de ideas actuales –libertad cultural, diversidad cultural, choque y diálogo de las civilizaciones y conocimientos indígenas–, las cuales han cristalizado mediante el diálogo internacional en torno a los retos que enfrenta la sociedad mundial a principios del siglo XXI”¹.

Es un hecho que culturas y formas de vida diferentes han sido puestas bajo la mirada y tutela del derecho internacional. En el derecho mexicano esto no es la excepción, aunque en contenido y en forma dista mucho de lo propuesto en el concierto de las naciones, dicho sea esto a pesar de que la tutela y mandato sobre el tema era ya un hecho, sobre todo en materia de pueblos indígenas y tribales, desde la 76ª reunión de la Conferencia General de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) de junio de 1989, en cuyo punto 1 del Artículo 4º ya establecía que “Deberán adoptarse las medidas especiales que se precisen para salvaguardar las personas, las instituciones, los bienes, el trabajo, las culturas y el medio ambiente de los pueblos interesados”²; y en el Artículo 5º, inciso “a”, se indicaba: “deberán reconocerse y protegerse los valores y prácticas sociales, culturales, religiosos y espirituales propios de dichos pueblos”³.

La firma del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) colocó a México bajo un mandato constitucional

Diversidad cultural en materia de derecho

1. Arizpe, Lourdes. *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, México, Porrúa, 2009, pág. 29.

2. Convenio No. 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes, <<http://www.ilo.org/public/spanish/region/ampro/lima/publ/conv-169/convenio.shtml>> [última modificación: 06 de abril de 2015].

3. *Ibidem*.

inusual que le imponía “el respeto de las culturas, formas de vida e instituciones tradicionales de los pueblos indígenas, y la consulta y participación efectiva de estos pueblos en las decisiones que les afectan”⁴. El legislativo mexicano había respondido tibia, medrosa y no prontamente reconociendo primero la pluriculturalidad en su artículo 4º Constitucional y, recientemente, proporcionando un soporte legal a los usos y costumbres indígenas y una autodeterminación asfixiada por el sobrepeso del Estado y la nación establecidos en el Artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; esto, sin menoscabo de la tarea impuesta al Congreso de la Unión para legislar, según la fracción XXV del Artículo 73º de dicha Carta Magna en materia de patrimonio cultural material (PCM).

Hace un poco más de una década se produjo una válvula de escape más en materia del respeto a las culturas y, por lo tanto, hacia el reconocimiento de su identidad: los resolutivos de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (CSPCI) de la Organización de las Naciones para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) del 2003, cuya vigencia inició apenas en 2006 en nuestro país⁵.

El texto de la CSPCI, en su artículo 1º se impone las tareas de salvaguardia, respeto y sensibilización en torno del PCI⁶, entendido éste como:

“[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan

4. OIT-RALC (Servicios de Información Digital), <http://intranet.oit.org.pe/index.php?option=com_content&task=view&id=1380&Itemid=1152> [última actualización: 12 de mayo de 2010].

5. El PCI como tema de interés y término político, tiene raíces en reuniones, acuerdos y consensos internacionales como tema relevante para las culturas del mundo; entre algunos antecedentes se encuentran la *Declaración de principios de cooperación cultural internacional, 1966*; la *Reunión del comité intergubernamental sobre políticas culturales, Venecia, 1970*; la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, 1972*; la *Conferencia Mundial de la Unesco sobre políticas Culturales Mondiacult, México, 1982*; la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular, 1989*; el *Programa de Tesoros Humanos Vivos, Corea, 1994*; el *Informe Nuestra Diversidad Creativa, 1996*; esfuerzos todos ellos que desembocaron en la propuesta de un instrumento de política internacional que trata de manera concreta al patrimonio vivo, la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003*, generada en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en su 32ª reunión, celebrada en París del 29 de septiembre al 17 de octubre de 2003, hasta hoy vigente.

6. Unesco, *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00022&art=art2#art2>> [última actualización: 23 de abril de 2010].

como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”⁷.

Y restringe al patrimonio cultural a todas aquellas expresiones compatibles con los instrumentos internacionales de derechos humanos “existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible”⁸.

Pero lo anterior, aunque pareciese un producto fortuito y una propuesta novedosa, o “de escaparate”, no lo es. En su 25ª Conferencia General del 15 de noviembre de 1989, la propia Unesco había emitido una Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular, en la que propone la identificación, conservación, salvaguardia, difusión y protección de:

“[...] el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundada en la tradición, expresada por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes”⁹.

En suma, este documento planteó el preámbulo de lo que sería llamado PCI, con lo que se hace evidente que la preocupación por el tema era más añeja y de ninguna manera aislada. Empero, a casi un lustro de la entrada en vigencia de la Convención, y a más de dos décadas de emitida la Recomendación, la realidad demuestra que los proyectos políticos y académicos reactivos son más veloces que la jurisprudencia y las políticas públicas; en efecto, los esfuerzos casi anónimos, aislados, filantrópicos incluso, principiaron antes que los gubernamentales, y en

7. *Ibidem*, pág. 2.

8. *Ibid.*

9. Unesco, *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular adoptada por la Conferencia General en su 25ª sesión*, París, 15 de noviembre de 1989, <<http://portal.unesco.org/culture/es/files/12779/10819533091recomfolklorees.pdf/recomfolklorees.pdf>> [última actualización: 07 de abril de 2015].

ello merece un particular sitio el Instituto Nacional de Antropología e Historia que se ha dado a la tarea de reflexionar en diversos foros sobre al patrimonio y emprender algunas acciones dentro de la propia materia de competencia que le impone su Ley Orgánica y las Condiciones Generales de Trabajo a su personal, algunas veces, incluso, a despecho de la Coordinación Nacional para la Conservación del Patrimonio Cultural y de la propia legislación vigente, emprendiendo propuestas de modificación a la Constitución y a las leyes cuya tutela implique al patrimonio cultural material e inmaterial¹⁰.

Más tarde, en 2005, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales que “presuponen el reconocimiento de la igual dignidad de todas las culturas y el respeto de ellas”¹¹, parece redondear este reconocimiento a las culturas que no lo habían tenido y que habían estado subsumidas a la lógica occidental, toda vez que en su Artículo 1º establece, entre otros, los siguientes objetivos:

- “a) Proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales;
- b) Crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar y mantener interacciones libremente de forma mutuamente provechosa;
- d) Fomentar la interculturalidad con el fin de desarrollar la interacción cultural, con el espíritu de construir puentes entre los pueblos;
- e) Promover el respeto de la diversidad de las expresiones culturales y hacer cobrar conciencia de su valor en el plano local, nacional e internacional...”¹².

Los marcos legales, pues, existen. Sin embargo, como se ha entrevisto en los foros sobre legislación y patrimonio cultural, aún faltan definiciones, lineamientos, políticas *ad hoc* (para establecer la consonancia con los documentos de la Unesco y la OIT) en el *corpus* legislativo mexicano, como han expuesto, entre muchos más, Bolfy Cottom¹³. Pero lo inexcusable en el tema que nos ocupa es

10. Véase, por ejemplo, Amezcua Pérez, Francisco (Comp.) *El patrimonio cultural a la venta*, México, Taller Abierto, 2000, 171 págs.

11. Unesco, *Texto de la Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>> [última actualización: 07 de abril de 2015].

12. *Ibidem*.

13. Véase, por ejemplo: Cottom, Bolfy. “La legislación del patrimonio cultural de interés nacional: entre la tradición y la globalización. Análisis de una propuesta de ley”, en *Cuicuilco*, vol. 13, n.º. 38, México, ENAH, 2006, págs. 89-107; Cottom, Bolfy. *Nación, patrimonio*

la escasa respuesta, no ya del gobierno mexicano, sino de las instituciones vinculadas con el PCI y el PCM: el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), maniatado por los límites de su propia legislación y su presupuesto; el CNCA-Conaculta en la espera de una legislación que se lo posibilite, y los gobiernos de las entidades federativas, sin la capacidad de valorar y retomar los tratados, acuerdos, convenios, resolutivos de convenciones internacionales aprobados por el gobierno mexicano, sin contravenir la Carta Magna, para cristalizar políticas de investigación, conservación, divulgación y protección tanto del PCI como del PCM. En respuesta al llamado a la salvaguardia del PCI también han germinando acciones emanadas de las instituciones educativas y de investigación, como ENAH, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY), sin olvidar los esfuerzos emprendidos desde las organizaciones civiles –indígenas y no indígenas–, organismos no gubernamentales y empresas privadas. Sobre un proyecto del INAH vamos a ahondar un poco, luego de aproximarnos a un tema de particular relevancia para el mismo. Permítasenos, pues, el rodeo siguiente.

“Se es o no se es”, rezaba un axioma en estudios de identidad. Pero la identidad no es dada al sujeto sino en sociedad y, en buena medida, en la oposición con el otro. En efecto, la confrontación es uno de los mecanismos para definir la identidad. La forma de ser, de pensar, de sentir, pero también de no ser de una manera determinada, forma parte fundamental de la conformación de la identidad; al respecto agregaríamos que también se es mientras no se es porque no se es de una forma definitiva e inhabitable en el mismo ser de tal forma que impida otras formas de ser. Este actuar no se vive en solitario: para definirnos debemos confrontarnos con otros, pero también debemos ejecutar esto que somos en colectivo, ya sea en un espacio físico o simbólico; el “nosotros” sirve para reconocernos, identificarnos y reinventarnos tantas veces como sea necesario para seguir sobreviviendo.

La identidad es un proceso de identificación / diferenciación entre grupos de sujetos, donde los individuos se presentan con todo su cuerpo, su persona y no pueden evitar la interacción. Al interactuar estas formas distintas de pensamiento, al significar, al simbolizar

Identidad y patrimonio cultural inmaterial

con códigos más o menos comunes, al coincidir sin sufragios de por medio se produce, entre otras cosas, el PCI, pero hay un momento determinado del desarrollo social en el que al proceso de interacción mismo acuden con cierto patrimonio cultural y más aún: en el proceso de interacción intragrupal requieren de esos signos, de esos símbolos, de las significaciones que se resuelven en signos lingüísticos y significaciones de la praxis cotidiana y la ceremonial; de la vida en la profanidad y en los espacios y tiempos sagrados; de la vida social y de ésta en sus vínculos con la naturaleza; de la concepción del mundo, de la vida y de la vida en el mundo, y de la vida más allá de la vida; de las formas de tejer amores y compromisos diversos, y de destejerlos; de sus anhelos y dolores; de sus estados de salud y de enfermedad y de un sinnúmero de *topos culturalus* más.

En efecto, los mitos, las leyendas, los piropos, las danzas y sus músicas, vestuarios y aditamentos, la fiesta patronal o de barrio, las técnicas –además de la confección y uso de las tecnologías– agrícolas, la tenencia de la tierra, la manera de entender y cuidar el entorno, las fórmulas de etiqueta, los usos reverenciales, el sentido del vestuario, la lengua, los refranes, los albures, las peticiones de lluvia, las ofrendas de muertos y su significado, la noción de persona, y muchas otras expresiones y significaciones de la cultura, constituyen un patrimonio vivo, intangible, inmaterial, diferente del que se encuentra custodiado y/o exhibido en museos. Se trata de un tesoro acumulado y enriquecido generacionalmente que, por su cotidianeidad, pasa fácilmente desapercibido. Por eso mismo, hasta hoy nos ha parecido que, o no es digno de conservarse, aunque sí de estudiarse y divulgarse y hasta explotarse mercenariamente, o no se nos ha ocurrido que tiene tanto valor para la historia presente y futura, para el diálogo intercultural, para la identidad, para el conocimiento, para el respeto, para la tolerancia, para la comprensión humana, que valdría la pena abandonar tal ocurrencia y pensar todo ello como tesoro resguardable, difundible, cognoscible, aprehensible, valorable y, por qué no, emulable hasta donde los propios extraños lo decidan.

Este patrimonio vivo que sirve para diferenciar a un grupo en su tiempo, circunstancia y espacio, coadyuva a generar y dar sustento a la identidad, pero a su vez la refleja; pensarlos hoy de manera separada o una antes que otra, sería ingenuo. Quizá mejor sería pensarlos como variables –y expresiones– de la cultura, es decir, como componentes dialógicos del conjunto de representaciones y prácticas signico-simbólicas más o menos homogéneas compartidas por un mismo grupo social. Identidad y PCI son materia viva, nos refieren al pasado, cohabitan en el presente, coadyuvan al auto y heterocono-

cimiento, nos hablan del deber ser, del deber hacer, del deber pensar tanto como de los seres, haceres e imaginaires; pero también con ellos y desde ellos se mira y se enfrenta al futuro.

Pero cuando hablamos de cultura no nos referimos a una aislada, ni única, sino de un piélago de creaciones, adopciones, significaciones, por eso, una cultura –o un elemento de una cultura– que se pierde, es un componente de un todo que al languidecer desgarrar la posibilidad de comprensión del hombre y de su unidad con el universo, así como de la diversidad de que es capaz. De allí la necesidad de su salvaguardia.

Es evidente que las culturas no son cerradas, y que sus diferencias se establecieron –y establecen– en la diversidad de derroteros tomados por los grupos humanos, la pluralidad de ambientes en que hubieron de sobrevivir-vivir, y los problemas que tuvieron que resolver. Otro asunto es el otrora relativo aislamiento de algunas. La comunicación entre culturas vive, ahora más que nunca, procesos insospechados: con la globalización y su tecnología se puede intercambiar información en segundos, se rompen fronteras físicas; los “nuestros” que están “allá” con los “otros” pueden seguir viviendo su identidad y PCI de una manera virtual, a la vez que otra identidad la que les permite estar entre “otros”.

Las culturas son dinámicas, los individuos adaptan y/o modifican su entorno, crean sentidos, significados, nuevas formas de hablar, de vestir, de comer, de casarse, de pensar el entorno, de pensarse a sí mismos, etcétera. Sociedades y culturas –unas más que otras– viven tiempos cambiantes, espacios diversos, circunstancias únicas que se significan y resignifican, valoran y revaloran y se crean nuevas formas y contenidos. Ese mismo dinamismo se observa en el PCI y la identidad. Precisamente por ello, para no perdernos en el vacío de la desmemoria, del olvido y de la lamentación por la pérdida irreparable, conocer, conservar, estudiar, comprender, divulgar el PCI es, en cierta forma, coadyuvar a la propia comprensión de la identidad, a entender el sentido, el valor, los contenidos de la cultura, pero también de los individuos y los grupos que la viven. En última instancia coadyuvar a entendernos como seres únicos y diversos.

Pero el asunto es un poco más complejo y queremos destacar de esa complejidad que toda identidad es política y, consecuentemente, el PCI otorga más elementos políticos, de poder y empoderamiento, a su conformación, sentido, práctica y modificación. En efecto, se acude con el patrimonio a la arena política porque no se le puede dejar en casa, y allí se le usa, se le defiende, se le enriquece.

Y en todo ello la palabra juega un papel de primer orden. Con la palabra se negocia, convence, pacta, arrulla, enamora, educa,

modela; con la palabra se piensa, se invoca, se produce la risa, se pelea, se sentencia, se critica, se reconviene, se da cuenta del mundo y de la vida, se invita a la reflexión; con la palabra se excluye, se incluye, se establecen las permanencias y las novedades; se conjura el peligro, se transmiten los sueños y las formas de sanar el cuerpo y el espíritu. Por medio de la palabra el conocimiento acumulado de un grupo pasa de generación en generación. El PCI y todas las expresiones y contenidos culturales del grupo tienen sentido en tanto signifiquen algo para los miembros de la comunidad y tengan permanencia, aunque carezcan de acta –y de fecha– de nacimiento, es decir, sentido en la medida que devienen valorados, significados por el grupo, convertidos en parte de su cultura, y de su identidad. Sin la palabra esto sería imposible.

El PCI tiene que ser creado, recreado, valorado y muchas veces revalorado por los miembros de la comunidad para poseer el estatuto de “patrimonio vivo”. Permanece en tanto que su esencia va más allá de lo que puedan ver las personas ajenas a la comunidad, e incluso las propias.

Vivido y vivenciado mediante la experiencia, las emociones, los sentimientos, las afecciones, la reflexión cognitiva y/o axiologizada, por citar sólo unos casos, el patrimonio vivo proporciona identidad y posibilita la persistencia del grupo, a la vez que les provee de instrumentos para vincularse con el mundo. Es la compleja argamasa espiritual de las sociedades, y su rescate, conservación, investigación y divulgación requiere de la confluencia de diversos especialistas, dada su intrínseca polisemia, estructura y organización.

Los balbuceos y las propuestas

Al igual que en las identidades, cuando referimos al PCI no pensamos en cultura “original”, “primigenia” o “específica” de un grupo social. No se trata de ubicar al PCI “bueno” ni al más atractivo, rumbo o estéticamente sobresaliente, sino el que el propio grupo social valora como funcional, valioso, útil, propio, defendible, conservable, es decir, con el que se identifican y los hace sentirse diferentes. Por eso, y en atención a estas consideraciones, un equipo de trabajo de la ENAH¹⁴, mientras realizaban una estancia de campo en la Mixteca Alta, a sugerencia de un grupo de personas (indígenas casi todas ellas) que deseaban un “libro de la historia del pueblo”, decidimos que, en calidad de antropólogos y poco expertos en el manejo del tiempo y los acontecimientos en él expresados, debíamos renunciar a tan honrosa tarea y pasar la estafeta

14. Hilario Topete Lara, Carolina Buenrostro Pérez y Montserrat Patricia Rebollo Cruz, respectivamente.

a un etnohistoriador o a un historiador. Un poco más de profundidad en las conversaciones y empezaron a delinarse dos tareas simultáneas que, para ellos, eran indisolubles, como de hecho ocurre a la mirada del antropólogo: por un lado, se proponía el rescate de los contenidos de la memoria histórica, digna de un trabajo microetnohistórico; de otro lado, se sugería pasar a formato libro sus tradiciones, sus usos y costumbres para que los jóvenes –al paso del tiempo– al menos recordasen o tuvieran referencia de lo que eran, hacían, pensaban, creían los viejos, los ya muertos. Una idea nos llevaba más al terreno de la historia y el otro más al de la antropología (al menos a la etnografía). Ambos, inevitablemente, debían incursionar en la investigación, la organización y clasificación, así como el análisis y selección para efectos de comunicación. En tal circunstancia uno puede aproximarse más tímidamente al taller del antropólogo que al campo de aplicación de la experiencia antropológica. Curiosamente el equipo estaba en el umbral de un proyecto alternativo, nuevo, diferente.

Pero había algo más: no sin cierta amargura escuchamos en la Mixteca Alta, como en muchas otras etnorregiones de México comentarios del tipo: “Pues aquí vinieron unos antropólogos, tomaron fotos, película, grabaciones... se fueron y nunca regresaron... ni supimos qué hicieron con lo que se llevaron”; o bien: “Nadie se ha interesado en escribir nuestra historia”; o del tipo: “Algunos dicen que publicaron un libro o que hicieron una tesis, pero nunca trajeron ni uno para muestra”; palabras más palabras menos, pero certeras; palabras que hablan de una forma de hacer etnografía, etnología, antropología: aquella que ha usado a los informantes clave como dotadores generosos de información y cuyos nombres eventualmente aparecen en una hoja de agradecimientos, pero que nunca nos dice con precisión qué relatos, cuentos, recuerdos nos dio cada quien; que no nos dicen del sitio, del tiempo y de las circunstancias en que se obtuvo la información. Cimbrados hasta la médula, en un intento de respuesta –y más que respuesta, como defensa– ante el reclamo planteado, nosotros adujimos, casi defendiéndonos: “Pues no permitan que se lleven sus cosas, su memoria, sus imágenes, su palabra...” El problema era cómo lograrlo.

El resultado de esta reflexión fue el proyecto “Archivo de la Palabra, Voz y Eco de los Pueblos Originarios de la Mixteca”, un proyecto que al mismo tiempo que salvaguardara el PCI de los Pueblos Originarios de la Mixteca, promoviese el respeto hacia la diversidad cultural y por lo tanto a las identidades que conforman la Mixteca. Un proyecto que pudiese concentrar en un solo sitio, pero con capacidad y vocación para estar en diversos sitios de la etnorregión y del planeta, todas las formas que adopta la palabra para transmitir sentidos; y al decir esto, no pensamos sólo en la lengua (español, triqui, mixteco),

sino las formas con sentido homogéneo, intrínseco, clasificable, como los saberes, los mitos, las leyendas y tantos como pudiesen localizarse. Un sitio desde donde se conservara y dictaran las normas de acceso y uso del PCI atesorado, donde se estudiara, se reflexionara, desde donde se divulgara y enriqueciera el mismo; lugar en el que, entre otros objetivos, se concientizara —o se crearan mecanismos de concientización— acerca de la riqueza acumulada como forma de promover el conocimiento, tolerancia y respeto hacia la cultura propia.

El Archivo de la Palabra comenzó a gestarse a mediados del 2009, ya que el equipo de la ENAH (*supra*) desde 2008 respondía a diversas iniciativas de algunas comunidades indígenas del Distrito de Tlaxiaco, Oaxaca, y de un apasionado estudioso de la cultura mixteca,¹⁵ interesados en procesos de salvaguardia del PCI. El proyecto-respuesta consistió, desde entonces, en la creación de un acervo con documentos audiovisuales, fonográficos y escritos especializado en el PCI de los pueblos originarios de la Mixteca, es decir, de la historia y tradición orales; de las expresiones estético-simbólicas; de los usos sociales, los rituales y actos festivos; de los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y, entre otras, de las técnicas artesanales tradicionales.

Los ámbitos que comprenden el PCI, forman parte de las expresiones más importantes de la cultura —y de manera particular de los pueblos originarios de México, de cuyo conjunto aquí interesan los de la Mixteca—, en especial la lengua y tradición oral, por ser su vehículo privilegiado de transmisión y enriquecimiento; es tal su importancia, que su rescate, conservación y divulgación, constituyen actualmente materia de derecho nacional e internacional. Esto es un sueño y su cristalización sólo será posible con la participación activa de los propios miembros de los pueblos originarios de la Mixteca, pues quién mejor que ellos para determinar qué salvaguardar de su PCI. En efecto, son ellas, las personas vivas, practicantes del patrimonio vivo que dejarán de ser nuestros informantes claves, portadores de información por nosotros registrable, para pasar a ser sujetos con conciencia plena de ser soportes vivos de su historia y su cultura. Todavía más: se trata de que sean ellos mismos los que generen los documentos archivísticos: fonográficos, videográficos y transcritos; los que conserven y dispongan de su patrimonio atesorado en el Archivo; los que lo divulguen y enaltezcan según sus propios acuerdos. Esto presupone una titánica tarea en tanto pionera y vanguardista. Pero no imposible.

15. Roberto Santos, a la sazón Director del Centro Cultural Tlaxiaco y del Archivo Histórico Municipal de Tlaxiaco.

Y en todo ello la ENAH (INAH) tiene mucho que ver: si otrora se servía de la palabra y de otras formas de expresión de la cultura, para engrosar tesis, artículos, ensayos, ponencias y, entre otros productos, libros, ahora intentaremos invertir los papeles hasta donde sea posible. En efecto, el Archivo podrá ser una realidad contando también con la ayuda de la ENAH a partir de cursos de capacitación en técnicas etnográficas y manejo de equipo audiovisual para el registro del PCI, dirigidos a los mixtecos interesados en la salvaguardia de su patrimonio vivo. Este ejercicio permitió convocar esfuerzos interinstitucionales y multidisciplinarios con los cuales transmitir a los pueblos originarios la experiencia de organizar, catalogar, conservar, editar y divulgar (Fig. 1). Y ha ido más allá al crear un vínculo de colaboración incursionando en estancias de campo en la etnorregión con estudiantes que colaboran con los mixtecos en su empresa de enriquecer el citado Archivo. Todo un ejercicio de vinculación y colaboración corresponsable en el que lejos de servirse del PCI, los estudiantes han generado nuevas formas de trabajo para su formación al generar documentos en coautoría¹⁶.



Fig. 1. Curso de capacitación en el manejo de equipo audiovisual, Montserrat Patricia Rebollo Cruz, Tlaxiaco, Oaxaca, México, enero 2010.

16. Es decir, cada documento generado para formar parte del acervo del Archivo de la Palabra tiene corresponsables y coautores –con nombres y apellidos– pertenecientes a los propios practicantes que comparten su saber y los documentadores –estudiantes responsables de generar la investigación para realización del documento–; asimismo, contiene datos adicionales como dignidad de los corresponsables, lugar, fecha, contexto, permisos para documentación y todo aquello que la teoría archivonómica impone; por ello, cada documento posee su ficha catalográfica, ficha técnica, códigos alfanuméricos provenientes de un cuadro de clasificación, etcétera. Véase <www.archivopalabra.inah.gov.mx>.

Todo lo indagado y lo recopilado se quedará con los pueblos originarios para su uso, custodia, conservación y divulgación, lo que supone que ellos se harán responsables (capacitados) de los soportes y los medios donde quedará expreso su PCI y su PCM, luego de los trabajos de investigación, documentación (registro), edición y catalogación. Y la interacción con ellos ha permitido, en la medida de lo posible, que los materiales reflejen los intereses, prioridades, valoraciones de los propios miembros de los autodenominados pueblos originarios. De allí la propuesta de que no sean nuevamente los burócratas (gubernamentales o de la iniciativa privada) ni los profesionales de la cultura (antropólogos, etnólogos, historiadores, lingüistas, etc.) los que desplieguen sus oficios para conformarlo.

Ahora bien, si el trabajo es titánico y los mejores tiempos del Archivo de la Palabra, como producto y realidad, los vivirá lustros más tarde, se ha impuesto implementarlo por partes, toda vez que es imposible su cristalización sin presupuesto suficiente o generado de sólo una instancia y dada la envergadura del proyecto. En su primera fase privilegiará el registro de la tradición oral de la Mixteca, es decir, mitos, cuentos, leyendas, dichos, endechas, albures, chistes, entre otros; asimismo, indagará, registrará y conservará la historia oral de las localidades involucradas, hasta donde las condiciones lo permitan. Y de esta manera, por fases, sucesivamente se registrarán los siguientes ámbitos del PCI debido a la especialización que supone su investigación, registro y tiempo requeridos para generar documentos de calidad, sobre todo en materia de historia oral; y, de otro lado, debido también a que algunos sectores del Archivo deben pasar por la protección autoral y otros por la permisión de los poseedores de algunos saberes (médicos, botánicos, etc.) que sólo podrán ser consultados y utilizados con autorización de los tutelares de dicho conocimiento, es decir, de los pueblos originarios. Empero, en lo general, el Archivo de la Palabra no desea que los materiales permanezcan archivados, muertos y al alcance de algunos privilegiados; al contrario, busca sujetarse a los objetivos de promover la investigación, la divulgación, conservación, disponibilidad de consulta y, sobre todo, la apropiación del PCI de los pueblos de la región Mixteca¹⁷.

17. El ejercicio de salvaguardia del Archivo de la Palabra –hacia 2015– se ha realizado en contextos rururbanos como en Santiago Tulyehualco y Santa Cruz Acalpixca, ambos pueblos originarios de la Delegación Xochimilco en la Ciudad de México, Distrito Federal, y está sujeto a una permanente evaluación para proponerlo, en el mediano plazo, como un proyecto a nivel nacional a través del INAH.



Fig. 2. Realización de documento "Fundación de Chalcatongo", Inukai Pedraza Jesús y Jiménez Nicolás Anastasio, Chalcatongo Hidalgo, Tlaxiaco, Oaxaca, México, 2014.



Fig. 3. Realización de documento "El pan tradicional", Vázquez Cervantes Ulises y Rivera Hermenegildo, San Cristóbal Suchixtlahuaca, Tlaxiaco, Oaxaca, 2014.

Como podrá inferirse a estas alturas, “no todo es miel sobre hojuelas”. Los trabajos iniciales con los participantes decanos del proyecto nos han obligado a otear hacia un futuro tanto mediato como inmediato. Además de la enorme carga de trabajo y responsabilidades que presupone consolidar el Archivo de la Palabra, el equipo de la ENAH empieza a ser consciente de los enormes riesgos de la empresa, tanto en materia de identidad como del PCI, por ejemplo:

- a) Sabemos que los participantes –de los pueblos originarios– al permanecer en los cursos de capacitación de técnicas etnográficas y manejo de equipo audiovisual (que culminará con capacitación en documentalismo), tendrán contacto con los aspirantes a profesionales de la salvaguardia del patrimonio (los alumnos de prácticas de técnicas etnográficas

Los primeros temores y fantasmas

de la ENAH); y como ningún contacto es inocente, sin consecuencias, la lógica del trabajo profesional se desgranará ante sus ojos. No es posible adivinar lo que ello conllevará y sólo nos atrevemos a vislumbrar que el PCI no será visto “con los mismos ojos”.

b) Los miembros de los pueblos originarios, al participar en el proyecto, ya sea documentando o proporcionando su testimonio como portadores del PCI, se convertirán en coautores de los materiales generados y eso impactará tanto en sus vidas como en su vínculo con el PCI, aunque no sabemos de qué manera y la proporción.

c) Hablar de las dimensiones de los cambios –que los habrá– requerirá de años de espera para su valoración. Lo que es indudable es que estamos apostando a una apropiación, reapropiación o “reinsertación” del PCI por parte de los pueblos originarios; estamos apostando a una no-expropiación corresponsable y respetuosa.

d) Es esperable una toma de conciencia generalizada –desde los pueblos originarios– sobre aquello que es tan valioso que merece secrecía (caso de los saberes médicos, por ejemplo) y registros autorales, lo que implica adentrarlos en una lógica tanto jurídica como moral, bioética y académica.

e) Se corre el riesgo de que haya, a mediano o largo plazo, una mercantilización del PCI (el patrimonio cultural se está convirtiendo en mercancía desde hace casi dos siglos) en cuya expresión más grotesca se realice una expropiación autoral del mismo y, en tal circunstancia, se usen mercenariamente los conocimientos, técnicas, tecnologías de los creadores del PCI mixteco: si cae en manos de empresas capitalistas, lo pueden convertir en mercancía; pero hay un temor mucho más grande: que sean los mismos pueblos los que llegaren a verlo con la misma perspectiva que una empresa capitalista y se realizaren apropiaciones privadas.

f) La posible reafirmación de la identidad general (ser mixtecos) y local (ser cuquileños, chichahuastleños, etc.) en el momento de revalorar o valorar el PCI de los pueblos originarios mixtecos, es una de las consecuencias más amables y esperables a mediano y largo plazo. Tan amable como lo es el hecho de que la disposición del PCI deberá traspasar las fronteras etnorregionales y nacionales para ir de la mano con las identidades desterritorializadas, o llegar a ellas mediante la internet, el documental, la revista, el libro.

g) Es posible que se logre visualizar de manera más profunda y con respeto, las múltiples diferencias identitarias de una comunidad a otra, por muy cercanas que éstas se encuentren. Pero también es posible que con el conocimiento divulgado se logre un mejor diálogo intercultural dentro de un marco de tolerancia, reconocimiento y respeto. Y esto será posible porque el proyecto no pretende encontrar la autenticidad del patrimonio vivo; al contrario, quiere resaltar las diferencias particulares de cada comunidad que participe en el proyecto. Esto deberá posibilitar el antecitado diálogo entre los pueblos de la etnorregión mixteca.

Pero precisamente por ello, el propio equipo se amplía no tan sólo por la complejidad de las tareas que implica realizar el archivo, sino también por las implicaciones que de su constitución y manejo podrían derivarse. Pero eso sería materia de un documento que rebasaría el propósito y la extensión del presente. Por ello, no aventuraremos más y preferimos dar paso a las experiencias por venir.

Sobre metodologías participativas en registro fotográfico del Patrimonio Cultural Inmaterial, aproximaciones iniciales

Gabriela Inés Valenzuela Bejarano

Coordinadora de Comunicaciones del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (Crespial)

gvalenzuela@crespial.org

Resumen

La fotografía es considerada como una herramienta de registro imprescindible para el trabajo de campo y la investigación social. La acción de registrar imágenes es tan común que muchas veces perdemos de vista los tipos de relaciones y procesos que podemos construir a partir de esta acción. Verticalidad, intromisión a la privacidad, falta de diálogo, convertir a los sujetos en objetos, son algunas de las prácticas que se deslizan en lo que genéricamente denominamos “registro fotográfico”. Actualmente, existe un amplio desarrollo de la fotografía como metodología participativa para trabajar la visibilidad de manera conjunta, con diversas poblaciones en distintas áreas temáticas. Sin embargo, estos procesos alternativos no están exentos de retos. Contradicciones entre el discurso y la imagen, conflictos en el trabajo grupal, son algunos de los puntos que debemos enfrentar para crear una práctica que sea efectiva, factible y no sólo un ideal.

Palabras clave: Fotografía, Patrimonio Cultural Inmaterial, metodologías participativas, registro fotográfico.

Abstract

Photography is considered as an essential registry tool for field work and social research. Taking pictures has become so common that we sometimes lose perspective from the processes and different relations we can build from this very action. Verticality, privacy intrusion, lack of dialogue, turning mere objects into living subjects are some of the practices that are part of what it is called "photographic record". Currently, there is a broad development of photography as a participatory method to work a joint visibility with different populations in various thematic areas/ fields. However, these alternative processes have to face challenges as well. Contradictions between image and speech, conflicts in group working

are some of the issues we must face in order to build a more effective and feasible practice and not just an ideal one.

Keywords: *Photography, Intangible Cultural Heritage, participatory methods, photographic record.*

Trabajar en salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)¹ nos invita a ser creativos, multidisciplinarios y comprometidos. Tenemos que aprender a trabajar en colectivo, inventar y reinventar estrategias para desarrollar proyectos consistentes, integrales y, principalmente, útiles, que respondan verdaderamente a las necesidades concretas de la comunidad. Dentro de este mar de posibilidades, el registro fotográfico del PCI adquiere una especial importancia, porque no sólo nos permite “ver” más allá de nuestras fronteras visuales, territoriales y mentales, sino también desarrollar una fotografía que transmita y construya conocimiento, permitiéndonos dialogar con los otros y también con nosotros mismos.

La fotografía como herramienta de registro en PCI se torna en una habitual compañera en el trabajo de los investigadores, gestores, portadores y los especialistas en PCI en general. Sin embargo, a pesar de ser considerada como una herramienta imprescindible para el trabajo de campo, la investigación y el desarrollo de proyectos, la acción de fotografiar se ve tan simple y común que muchas veces

Introducción

1. El presente artículo se encuentra enmarcado dentro del trabajo del Crespial en lo referido, talleres y capacitaciones para el registro participativo del PCI, línea de acción orientada al fortalecimiento de capacidades nacionales para la salvaguardia del PCI en la Región (entiéndase América Latina), a través de una efectiva implementación de estrategias de sensibilización y difusión del PCI, acordes con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Unesco 2003).

perdemos de vista los tipos de relaciones y procesos que podemos construir a partir de esta práctica. Verticalidad, intromisión a la privacidad, falta de diálogo, convertir a los sujetos en objetos o en formas puramente estéticas, son algunas características que muchas veces se deslizan en lo que genéricamente denominamos “registro fotográfico”. Es aquí donde nos preguntamos: ¿Cuál es la alternativa? ¿Podemos construir procesos fotográficos más democráticos, inclusivos y horizontales?

Ante este reto, desde la perspectiva de salvaguardia en PCI, trabajar la fotografía con metodología participativa se nos torna en una interesante alternativa, la cual no está exenta de dificultades y retos.

La fotografía patrimonial y su desarrollo en medios masivos de comunicación

Las imágenes del patrimonio cultural latinoamericano están siendo usadas cada vez más en los medios de comunicación masiva, desde el turismo comercial hasta las campañas políticas.

El abuso del exotismo, el sobreesteticismo, la construcción visual de la imagen patrimonial ubicada siempre en el pasado, son algunas características que contribuyen a convertir el tema patrimonial en una visualidad fundamentalmente comercial.

Según George Yúdice², las relaciones entre cultura, economía y globalización son cada vez más estrechas. Las industrias del entretenimiento han encontrado en la cultura, un amplio mercado. La diversidad cultural se convierte en un elemento perfecto para promocionar el consumo, cada vez en públicos más amplios. En este contexto, la cultura termina al servicio de la globalización, desplazándose de un proyecto hegemónico y homogéneo, a un simulacro de multiculturalidad al servicio del mercado y el consumo.



Fig. 1. Registro fotográfico Paucartambo 1. Trabajo de campo del registro fotográfico dentro del marco del proyecto del plan de salvaguardia de la festividad de Mamacha Carmen de Paucartambo - julio, 2014, Cusco, Perú. Fotografía: Archivo Crespiál.

2. Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa, 2002.

La cultura, con toda su carga simbólica e identitaria, se convierte en pieza fundamental de enlace entre el poder político y el poder económico.

Y si empezamos a ver a la cultura como recurso (económico, político) también podremos ver cómo ésta, a efectos de lograr mayor facilidad en su transmisión y circulación comercial, se va reduciendo a imágenes cada vez más exóticas, múltiples y complacientes. Al respecto, recordemos lo que nos dice Darío Sztajnszrajber:

“La estetización de la existencia supone el traspaso de las categorías del arte a la realidad toda, y especialmente a las nuevas condiciones de producción tardío-capitalistas. Un nuevo capitalismo global, avanzado e hiperconsumista se presenta como productor de un nuevo tipo de mercancías: la imagen (Debord, G. 1995). Una nueva realidad vacía al arte de su potencial utópico y se va pergeñando como una realidad estetizada y desprovista de alternativa”³.



Fig. 2. Registro fotográfico paucartambo 2. Trabajo de campo del registro fotográfico dentro del marco del proyecto del plan de salvaguardia de la festividad de la Mamacha Carmen de Paucartambo -julio 2014, Cusco, Perú. Fotografía: César Alberto Venero Torres (Alavistaserá Films).

Si estamos, entonces, en este régimen visual dominante, ¿dónde están los espacios para otro tipo de representaciones?, ¿cómo podemos construir espacios de “negociación de poder” de las representaciones e identidades culturales?

Nos encontramos en un espacio postmoderno, donde los regímenes de la visión dominante usan a la misma cultura (sus imágenes, sus discursos) como objeto de consumo, construyendo un

3. Sztajnszrajber, Darío. “*Posmodernidad y estetización de la existencia*”, Clase 10, Curso: Educación, imágenes y medios 2009-2010, Flacso-Argentina.

discurso político y social, desde el poder de las imágenes. Estamos en un nuevo escenario donde las luchas en cultura se transforman en espectáculos y *performances*. Estamos ante un nuevo régimen económico que atraviesa y usa a lo cultural, desde diversos frentes.

Muchas ciudades patrimoniales en el mundo se están convirtiendo en ciudades para la mirada del otro⁴, en ciudades que apelan –una y otra vez– al imaginario colectivo de la historia, al glorioso pasado, ignorando muchas veces a las comunidades del presente, a las cuales se les presiona para que se acoplen a este tipo de políticas o, de modo contrario, que se queden fuera.

Como vemos, la banalización de la imagen patrimonial está impulsando desde lo visual una fuerte fractura identitaria de las personas con sus propias ciudades, las cuales las ven “invasadas” y “dominadas” por fuertes agentes económicos externos (hoteles, restaurantes de lujo diseñados para atender al turismo internacional), que sólo buscan su propio interés y no colaboran al desarrollo sostenible e inclusivo de la población del lugar.

Nos encontramos, entonces, en batallas que no sólo se libran dentro de lo visual, sino que interaccionan continuamente con lo social, en un proceso de idas y vueltas. Un turismo únicamente comercial sin participación ciudadana real convierte, día a día, la cultura en imagen y en espectáculo, mueve economías hegemónicas respaldándolas con un discurso histórico e identitario, políticamente correcto, pero que sigue excluyendo a la gran mayoría de la población. Estamos ante una nueva guerra de las imágenes (parafraseando a Gruzinski), donde las batallas no sólo se encuentran en la superficie, sino en la profundidad. Recordemos qué nos dice Gisela Cánepa sobre las representaciones visuales:

“Las expresiones de representación visual están, pues, sujetas a particularidades históricas y, como campos de argumentación cultural, responden a economías, agendas y mandatos específicos. Los cambios tecnológicos, las migraciones, la ‘espectacularización’ del mundo y el régimen instrumental que se viene imponiendo conforman el marco en el cual viejas y nuevas formas de representación visual operan en la actualidad”⁵.

4. Sobre el tema del efecto del turismo en las ciudades en un escenario de “sobremodernidad” ver: Auge, Marc. *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona, Gedisa, 1998.

5. Cánepa, Gisela, “Imagen y visualidad en la antropología peruana”, Degregori, Carlos Iván; Sendón, Pablo F.; Sandoval, Pablo (Eds.) *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2012, pág. 343.

Las aproximaciones visuales artificiales al patrimonio cultural sobrepasan el plano de la representación y tienen efectos fuertes y directos en cómo comprendemos el tema de la identidad y la diversidad cultural.

La popularización de la imagen patrimonial, por manos de un turismo sin inclusión social, en vez de ayudar a encontrarnos más, nos aleja de la realidad, presentando a la cultura como un espectáculo, como un destino turístico del presente, pero anclado en el pasado, un lugar seductor para visitar pero nunca para vivir en él.

Ante estas tendencias, creemos que desde el uso de metodologías participativas en el registro fotográfico del PCI, podemos aprender a interpelar las imágenes, preguntarnos cómo representamos nuestro patrimonio, qué discursos, vacíos e invisibilidades contienen las imágenes más mediáticas. Es una apuesta a contramarea, ir más allá de la estética de superficie (y de la superficialidad) de la sociedad global a través de construcciones y procesos visuales de carácter participativo y comunitario. Es intentar no ver al mundo con una sola mirada, concentrarnos en la realidad y en el presente y así desprendernos paulatinamente del poder de las imágenes nostálgicas que sólo evocan algún pasado glorioso, un pasado que nunca va a volver, porque el reto del patrimonio cultural se encuentra en el presente.

Cuando hablamos de metodologías participativas en general, estamos pensando en procesos de carácter colectivo, donde se promueven procesos de aprendizaje, trabajo y diálogo grupal. Procesos donde todas las personas puedan tener la oportunidad de ejercer un rol activo, es decir, un derecho a participar, a tener voz y voto en las decisiones que involucran a todo el colectivo. Gracias a este tipo de metodologías, podemos combatir la imposición vertical de proyectos ajenos a la voz de la comunidad, es buscar acercarnos grupalmente a la realidad, a sus problemas y buscar en el diálogo, el debate y el consenso, soluciones prácticas generadas de manera colectiva.

Desde lo fotográfico, el plantear el uso de metodologías participativas parece poco viable al inicio, especialmente si pensamos en la fuerte lógica individualista que puede tener la práctica fotográfica. Es por ello que al pensar en participación, debemos plantearnos diferentes niveles y modalidades en este tipo de procesos, unas más viables que otras de acuerdo con los contextos socioculturales que tengamos que afrontar.

Metodologías participativas en el registro fotográfico del PCI

Eligiendo temas de manera colectiva

Muchas veces vamos a fotografiar las expresiones culturales de una localidad, con objetivos claros y precisos, sin preguntarnos a profundidad si este “mapa fotográfico mental” responde verdaderamente a la realidad que enfrentamos y principalmente a la visión que tienen las comunidades sobre ellas mismas.

Es aquí donde la posibilidad de construir nuestro plan fotográfico a partir del diálogo con los mismos portadores es muy oportuna. Por un lado, nosotros explicaremos de manera transparente qué nos interesa fotografiar, por qué, para qué y para quién lo hacemos, y por otro lado, escucharemos la opinión de las personas al respecto de nuestra propuesta, la debatiremos y, si es necesario, se replanteará con los aportes de la comunidad. Mediante este proceso podemos hacer una consulta colectiva en la localidad para validar o reajustar nuestro plan fotográfico, sin embargo aún no hemos elegido los temas de manera colectiva.

Para poder elegir los temas a fotografiar en grupo, necesitamos comprender primero que este proceso no va a ser rápido ni necesariamente fácil. Debemos pensar en varias reuniones de trabajo donde podamos usar estrategias de sensibilización y promoción del PCI que vayan de lo comunicacional a lo educativo. Es, en esencia, promover el diálogo, la reflexión y el debate sobre las expresiones culturales de la comunidad, para que al final del proceso, las personas puedan decidir qué espacios, personas y momentos se deben fotografiar, de qué forma y por qué motivos, de manera que se pueda decidir y construir un discurso visual en colectivo.

Revisando y seleccionando las fotografías de manera grupal

Complementario o independiente del anterior tipo de práctica mencionada, podemos pensar en realizar revisiones de fotografías de manera grupal. Para lograr dicho objetivo es necesario primero tener claro cuáles son los fines de la selección, es decir, cómo y para qué las vamos a usar. Es buscar las fotos más representativas de la expresión cultural desde la visión de la comunidad, pero aterrizando el tema en el uso específico que se le van a dar a las fotos: ¿son para un colegio, para una revista o para una exposición?, ¿son para un uso dentro o fuera de la comunidad?, ¿son para un proyecto de turismo comunitario o quizás para un expediente?

De acuerdo con los fines que nos planteamos para las fotografías, el proceso de revisión y selección de las mismas será más efectivo y con menos ambigüedades.



Esta revisión puede ser de un material registrado por un fotógrafo, un colectivo fotográfico o por algún tipo de institución. Permite ver con otros ojos las fotos realizadas y conocer el impacto de las mismas en la comunidad.

Es un tipo de proceso que busca ayudarnos a construir una buena comunicación con las personas, nos permite reducir los problemas de interpretaciones ambiguas o negativas de las fotos utilizadas y es una acción que marca nuestro respeto a las personas, un esfuerzo por no caer en la verticalidad y en la mirada única, una apuesta por construir un discurso visual con muchas voces.

Fig. 3. Taller de registro sonoro y fotográfico. Taller Básico de Registro Sonoro, Visual y Catalogación del PCI organizado por el CRESPIAL -noviembre 2010, Cusco, Perú. Fotografía: Archivo Crespial.

Realizando el registro fotográfico de manera colectiva

El registro grupal permite cubrir muchos más temas desde diferentes puntos de vista, tanto locales como externos. Sin embargo, como un requisito previo para este tipo de procesos, se necesita formar un equipo de trabajo sólido, lo suficientemente capacitado (en técnica, estética y temática), para realizar un registro fotográfico solvente, con gran claridad en los objetivos y lineamientos del proyecto.

Es una estrategia muy útil para registros fotográficos de gran complejidad como, por ejemplo, una fiesta patronal o para registros de expresiones que necesitan cubrir grandes extensiones de territorio, amplios periodos de tiempo o situaciones que ocurren en diferentes lugares de manera simultánea.



Fig. 4. Taller registro
fotográfico OEI.
Curso Taller
Semipresencial Registro
Fotográfico para
Especialistas en PCI
organizado por la OEI y el
Crespial -julio 2011, Lima,
Perú. Fotografía: Archivo
Crespial.

Promoviendo que las personas de la comunidad fotografíen sus propias historias

Este tipo de procesos son de largo aliento, los cuales permiten que las personas de la comunidad asuman el compromiso de fotografiar sus propias expresiones culturales. Es un proceso ideal, pero también el más complejo en gestión, el cual también requiere mayor tiempo para poder ser desarrollado adecuadamente.

Implica, por ejemplo, varios talleres de capacitación en la comunidad, muchas reuniones para acordar diferentes puntos del proceso (objetivos, temas, lugares, plazos, participantes, uso de las imágenes, etc.) y también es un tipo de propuesta que requiere una gran cantidad de recursos (humanos, logísticos, financieros).

Sin embargo, bien implementado, es un tipo de proceso que genera los mejores resultados, ya que las personas se integran más con las expresiones culturales de sus localidades, impulsando la posibilidad de generar procesos colectivos más sostenibles y de mayor impacto para el desarrollo comunal.

Un primer reto es evaluar bien la situación que enfrentamos, pensar que en una misma localidad existen diferentes agendas, intereses, percepciones y, por tanto, es necesario ver qué es lo que realmente podemos trabajar y potencialmente qué peligros o conflictos podemos enfrentar.

Por ejemplo, una situación común es la dificultad de poder implementar procesos de larga duración. Esta situación es bastante frecuente cuando se plantea un proyecto fotográfico con metodologías participativas, ya que estos procesos no ofrecen productos rápidos y esto suele desanimar a muchas personas porque no le ven beneficios a corto plazo. Aquí es bueno recordar que los procesos participativos brindan herramientas de gestión y movilización social a la comunidad, brindan voz y poder a diferentes grupos de personas a través de la visualidad y eso nos permite sembrar un buen terreno para una salvaguardia en PCI verdadera, efectiva y participativa.

Retos y posibilidades

Fig. 5. Taller salvaguardia paucartambo. Talleres para la formulación participativa del plan de salvaguardia de la festividad de la Mamacha Carmen de Paucartambo organizado por el Crespial -enero 2014, Cusco, Perú. Fotografía: Archivo Crespial.



Otro reto importante es comprender que tenemos una gran diversidad de expresiones de PCI desarrolladas a su vez por una gran variedad de comunidades y/o grupos de portadores. Esta diversidad nos obliga a implementar estrategias específicas para cada nueva situación que se nos presente. Por ejemplo, implementar un registro fotográfico participativo del PCI en espacios con muchos

conflictos internos, debe realizarse con sumo cuidado ya que, mal diseñado, el registro puede agudizar las diferencias y traer más problemas que soluciones.

Por otro lado, tenemos espacios donde la visión de muchos miembros de la comunidad puede ser muy comercial y mediática, producto de intereses prácticos de la agenda local, de estereotipos sobre temas de desarrollo y cultura u otras razones. Aquí tendremos mucho que trabajar y debatir. El trabajo participativo en fotografía en un juego de intersecciones de miradas implica que cada mirada tenga sueños, anhelos e intereses distintos. Estos procesos implican buscar equilibrar diferentes visualidades de una misma comunidad y tener la suficiente apertura de trabajo, para no imponer un solo lenguaje.

Finalmente, es importante enfatizar sobre la necesidad de trabajar con el consentimiento previo, libre e informado de la comunidad. Esto es válido tanto para lo fotográfico como para la salvaguardia del PCI en general. En la práctica significa que las personas sepan para qué son las fotografías, dónde se van a difundir, qué van a mostrar. También significa respetar el derecho de las personas de negarse a ser fotografiadas o limitar el acceso a las cámaras a ciertos momentos y espacios.

La implementación de metodologías participativas en el registro fotográfico para la salvaguardia del PCI en quince países latinoamericanos que integran el Crespial es una tarea compleja que implica, inicialmente, realizar muchas acciones de sensibilización y promoción de carácter internacional, nacional y local, para luego establecer diversos niveles de debate y así generar acciones de comunicación de carácter integral y transversal que puedan responder correctamente a las constantes y múltiples demandas de capacitación que realizan diversos actores sociales de la región.

La implementación de una estrategia de comunicaciones en estos términos nos permite generar, a mediano y largo plazo, diversas alianzas estratégicas con múltiples actores sociales que van desde los organismos de gobierno hasta los gestores y portadores del PCI.

La salvaguardia del PCI finalmente puede ser muchas veces un trabajo a contramarea, porque implica superar muchos conflictos y limitaciones de carácter social, cultural, económico y político. Sin embargo, así como hay muchos obstáculos, se pueden establecer también múltiples alianzas y puntos de contacto para la salvaguardia integral y sostenible del PCI, vinculando permanentemente la cultura y el desarrollo sostenible.

Busquemos pensar en términos reales, equilibrar lo posible con lo ideal, lo complejo con lo práctico. Ser sinceros con lo que vamos a enfrentar y audaces en la generación de soluciones creativas y colectivas. Sólo así podremos construir juntos una práctica que sea efectiva, factible y no sólo un ideal.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INSTITUTO ZACATECANO DE
CULTURA
— RAÓN LOPEZ VELARDE —
TRABAJEMOS DIFERENTE

Acer-VOS

EnredARS



CSIC

EHa

