



13

ESTUDIOS INDIANA

Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente

Indigenous Visual Cultures and Aesthetic Practices in the Americas' Past and Present

**Sanja Savkić (ed.),
en colaboración con Hannah Baader**

Sanja Savkić (ed.),
en colaboración con Hannah Baader

**Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas
desde la antigüedad hasta el presente**

—
**Indigenous Visual Cultures and Aesthetic Practices
in the Americas' Past and Present**

ESTUDIOS INDIANA 13



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

**Culturas visuales indígenas y las
prácticas estéticas en las Américas
desde la antigüedad hasta el presente**

–

**Indigenous Visual Cultures and
Aesthetic Practices in the Americas'
Past and Present**

Sanja Savkić (ed.),
en colaboración con Hannah Baader



Gebr. Mann Verlag • Berlin 2019

Estudios Indiana

The monographs and essay collections in the Estudios Indiana series present the results of research on multiethnic, indigenous, and Afro-American societies and cultures in Latin America, both contemporary and historical. It publishes original contributions from all areas within the study of the Americas, including archaeology, ethnohistory, sociocultural anthropology and linguistic anthropology. The volumes are published in print form and online with free and open access.

En la serie Estudios Indiana se publican monografías y compilaciones que representan los resultados de investigaciones sobre las sociedades y culturas multiétnicas, indígenas y afro-americanas de América Latina y el Caribe tanto en el presente como en el pasado. Reúne contribuciones originales de todas las áreas de los estudios americanistas, incluyendo la arqueología, la etnohistoria, la antropología socio-cultural y la antropología lingüística.

Los volúmenes se publican en versión impresa y en línea con acceso abierto y gratuito.

Editado por: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz
Potsdamer Straße 37
D-10785 Berlin, Alemania
e-mail: indiana@iai.spk-berlin.de
<http://www.iai.spk-berlin.de>

Consejo editorial: Andrew Canessa (University of Essex), Michael Dürr (Zentral- und Landesbibliothek Berlin), Wolfgang Gabbert (Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover), Barbara Göbel (Ibero-Amerikanisches Institut), Ernst Halbmayer (Philipps-Universität Marburg), Maarten Jansen (Universiteit Leiden), Ingrid Kummels (Freie Universität Berlin), Karoline Noack (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Heiko Prümers (Deutsches Archäologisches Institut), Bettina Schmidt (University of Wales Trinity Saint David), Gordon Whittaker (Georg-August-Universität Göttingen).

Jefa de redacción: Iken Paap (Ibero-Amerikanisches Institut)

Tipografía: Iken Paap, Ines Jaenicke (Ibero-Amerikanisches Institut)

Información bibliográfica de la Deutsche Nationalbibliothek:

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie. Los datos bibliográficos están disponibles en la dirección de Internet <http://www.dnb.de>.

Pedidos de la versión impresa: Gebr. Mann Verlag, Berliner Str. 53, D-10713 Berlin
<http://www.reimer-mann-verlag.de>

Versión digital, acceso libre: <http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones/estudios-indiana.html>

Impresión: H. Heenemann GmbH & Co. KG, Bessemerstraße 83-91, D-12103 Berlin

Impreso en Alemania ISBN 978-3-7861-2831-1
Copyright © 2019 Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz
Todos los derechos reservados

Índice / Contents

Introducción. Manifestaciones y prácticas visuales amerindias <i>Sanja Savkić</i>	7
Introduction. Amerindian Visual Manifestations and Practices <i>Sanja Savkić</i>	29
COSMOLOGÍAS E HISTORIAS VISUALES DEL PODER: NOMBRAR Y MOSTRAR COSMOLOGIES AND VISUAL HISTORIES OF POWER: TO NAME AND TO SHOW	49
Cerro de Maguey: el nombre original de Kaminal Juyu Maguey Mountain: The Original Name of Kaminal Juyu <i>Ruud van Akkeren</i>	51
Invoking the Past to Mute the Present: Implications for the Epiclassic Feathered Serpent Pyramid at Xochicalco, Mexico Invocando el pasado para silenciar el presente: implicaciones en torno a la pirámide epiclásica de la Serpiente Emplumada en Xochicalco, México <i>Debra Nagao</i>	83
<i>Tlaelcuani</i>: sobre la posible función del ‘almanaque <i>in extenso</i>’ del Códice Borgia <i>Tlaelcuani</i> : On the Possible Function of in the ‘ <i>In Extenso</i> Almanac’ of the Codex Borgia <i>Alonso Rodrigo Zamora Corona</i>	111
Resistance, Persistence, and Incorporation: Andean Cosmology and European Imagery on a Colonial Inka Kero Resistencia, persistencia e incorporación: la cosmología andina e imaginaria europea en un kero inca colonial <i>Andrew D. Turner</i>	137
PERCEPCIONES E INTERVENCIONES CREATIVAS EN LOS ESPACIOS URBANOS PERCEPTIONS AND CREATIVE INTERVENTIONS IN URBAN SPACES	163
El entorno construido y su capacidad comunicativa: las ciudades mayas de Chinikihá y Palenque en el Clásico Tardío The Built Environment and its Communicative Capacity: The Maya Cities of Chinikiha and Palenque in the Late Classic <i>Arianna Campiani</i>	165
Disrupting Toronto’s Urban Space through the Creative (In)terventions of Robert Houle Alterando el espacio urbano de Toronto a través de las (in)tervenciones creativas de Robert Houle <i>Julie Nagam</i>	191

(RE)PRESENTACIONES DE LO INVISIBLE: LOS ESTATUTOS DE LA IMAGEN	215
(RE)PRESENTATIONS OF THE INVISIBLE: THE STATUS OF IMAGES	
Cosmografías ameríndias: a arte e 'ato de animar' Amerindian Cosmographies: Art and the 'Act of Animation'	
<i>Marcia Arcuri</i>	217
Representaciones y 'presentificaciones': funciones de la imagen plástica en el mundo andino prehispánico Representations and 'Presentifications': Functions of Plastic Images in the Pre-Hispanic Andean World	
<i>María Alba Bovisio</i>	241
Identificación antagonista: seres quiméricos y complejidad relacional en el arte ritual de la tradición del Mississippi Antagonistic Identification: Chimerical Beings and Relational Complexity in Ritual Art of the Mississippian Tradition	
<i>Johannes Neurath</i>	267
La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas Figuration of the Invisible in Warburg and in Indigenous Amazonian Arts	
<i>Els Lagrou</i>	303
La visión y la creación de imágenes entre los tepehuanos del sur Vision and Creation of Images among the Southern Tepehuanos	
<i>Antonio Reyes</i>	329
LOS ENCUENTROS DEL PASADO Y DEL PRESENTE: LAS MEMORIAS MÓVILES	347
THE ENCOUNTERS OF PAST AND PRESENT: MOBILE MEMORIES	
Antiguas pinturas rupestres y diseños étnicos en textiles actuales en la región jalq'a Ancient Rock Paintings and Ethnic Designs in Modern Textiles in the Jalq'a Region	
<i>Verónica Cereceda</i>	349
Aprendiendo a leer la diversidad textil mazahua: el caso del traje de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca Learning to Read Mazahua Textile Diversity: The Case of the Traditional Garments from San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca	
<i>Bianca Castellero</i>	367
La imagen como memoria indígena: los usos del pasado en el arte indígena cristiano Image as Indigenous Memory: Uses of the Past in Indigenous Christian Art	
<i>José Luis Pérez Flores</i>	389
Dos libros de motivos prehispánicos en México y en Perú: de un rol artístico a uno político Two Books with Pre-Hispanic Motifs in Mexico and Peru: From an Artistic to a Political Role	
<i>Élodie Vaudry</i>	409
Epilogue. Aesthetic Practices and Transcultural Art Histories	
Epílogo. Prácticas estéticas e historias del arte transculturales	
<i>Hannah Baader</i>	427

Introducción.

Manifestaciones y prácticas visuales amerindias

Sanja Savkić

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze, Italia
sanja.savkic@khi.fi.it

Especialistas en diferentes campos de estudio fueron convocados para presentar los resultados de sus investigaciones sobre las culturas visuales y las prácticas estéticas indígenas del continente americano, abarcando un amplio periodo – desde el pasado antiguo hasta el presente. El resultado es este libro que reúne quince ensayos en tres idiomas (español, inglés y portugués), agrupados en cuatro secciones: 1) Cosmologías e historias visuales del poder: nombrar y mostrar; 2) Percepciones e intervenciones creativas en los espacios urbanos; 3) (Re)presentaciones de lo invisible: los estatutos de la imagen; y 4) Los encuentros del pasado y del presente: las memorias móviles. A través del análisis de casos específicos se propician los distintos enfoques teóricos y metodológicos en torno al estudio de las diferentes producciones y prácticas en el campo de la visualidad en múltiples grupos amerindios del pasado y el presente. Los objetivos de esta colección de ensayos son impulsar el diálogo interdisciplinario mediante el encuentro de saberes y cuestionamientos sobre las especificidades de la visualidad indígena en las Américas en su dimensión histórica, repensar algunos problemas ‘viejos’ y ofrecer ciertas direcciones ‘nuevas’, incitar y enriquecer la generación del conocimiento en las disciplinas humanísticas y sociales, así como insertar sus efectos en el marco de los estudios de lo visual en el mundo. Las restricciones de tamaño del volumen dejan desatendidas numerosas áreas arqueológicas/culturales, las cuales deben abordarse en futuras publicaciones.

Con el uso de la palabra ‘indígena’ no pretendemos generalizar la inmensa diversidad cultural de los pueblos que han habitado y siguen habitando en las Américas, que es un verdadero caleidoscopio en cuanto a las producciones y prácticas de diferente índole.¹

Siguiendo a Tripura (2018, 43), en la actualidad la noción de ‘pueblos indígenas’ a nivel internacional tiene dos objetivos principales: a) reemplazar varios términos peyorativos con los que en el pasado se hacía referencia a las comunidades que fueron

1 Es importante advertir que este escrito no se ocupa de problematizar el vocablo ‘indígena’, que puede ser tema de otra publicación. Además de esta palabra se utilizan también: originario, oriundo, autóctono, nativo, aborigen, natural, gentil, indio. Sin embargo, no son sinónimos absolutos, puesto que su uso puede variar en el tiempo (por ejemplo, ‘natural’ y ‘gentil’ están más presentes en las fuentes escritas coloniales de la Nueva España que hoy en día), en el espacio (en las Américas anglófona y francófona se usan más las designaciones *First Nations* y *Native American*) o por las connotaciones que tienen (véase la nota 2).

sometidos a la nueva designación;² b) promover y proteger varios derechos que se les han negado a dichos pueblos durante siglos dentro de los estados coloniales y proyectos colonialistas en diferentes partes del mundo. Dado que la categoría general de ‘pueblos indígenas’ incluye a varias sociedades con diferentes historias, tampoco es posible hablar de su ‘cultura’ como un concepto singular. Inclusive dentro de un solo grupo étnico con fuertes continuidades históricas –por ejemplo, los mayas– no podemos hablar de una cultura homogénea a través del tiempo y el espacio. Sin embargo, a cierto nivel, sí es posible hablar de ‘cultura indígena’ en singular pues, habiendo pasado por trayectorias históricas similares, prácticamente todos los grupos indígenas abrazan un conjunto de ideales culturales fundamentales que incluyen, por ejemplo, cosmologías que privilegian la guarda y protección del entorno natural en oposición a su dominio y explotación irrestrictos, así como por otorgar agencia a los diversos seres que constituyen el cosmos. Asimismo, las comunidades amerindias presentan una relación compleja con los actuales estados nacionales, organizados según modelos políticos, económicos, culturales y religiosos de inspiración europea. De este modo, en el sentido más restringido del término, ‘(lo) indígena’ hace referencia a grupos originarios con prácticas propias y distintas a las de la cultura europea, de carácter exógeno.³ Por lo tanto, con la designación ‘indígena’ aquí se pretende mostrar lo que es particular a las producciones y prácticas que se examinan en este libro y, con ello, lo enriquecedor que son para el campo de la visibilidad en el mundo; lo que menos se pretende es la exotización y el aislamiento.

Dicho esto, ‘indígena’ en este volumen se refiere tanto a las comunidades como a sus lenguas, producciones y prácticas de diversa índole que ya estaban presentes en el continente americano antes de la llegada de los europeos (periodo precolombino). Comprende también a aquellas manifestaciones efectuadas por los pueblos que sobrevivieron la expansión de la civilización occidental a partir del contacto entre estos dos mundos a finales del siglo XV, independientemente del mestizaje y de las complejidades producto de las nuevas realidades tras la colonización (periodo colonial o periodo moderno temprano [en el marco de una cronología global]). Igualmente, incluye a los grupos de los tiempos recientes (periodos moderno y contemporáneo) que pertenecen a las tradiciones organizativas diferentes al estado moderno, así como a los particulares en cuyas producciones subyacen las ideas del conocimiento y la actitud ancestrales. Como acertadamente sostiene Julie Nagam en el presente volumen, “no estamos atrapados

2 En las Américas la palabra ‘indio’ es la que más ambigüedad ha conllevado: fue el vocablo con el que los españoles llamaron a los nativos de las islas del mar Caribe, puesto que a partir de los viajes de Cristóbal Colón se creía haber llegado a la India, en Asia. Posteriormente, estas tierras han sido denominadas las Indias Occidentales para diferenciar ‘la India’ del Nuevo Mundo de la India asiática. Aparte de eso, en algunos países de la América hispanohablante el vocablo ‘indio’ se ha utilizado con sentido peyorativo, por lo que se ha optado por el uso de términos no ambiguos, como indígena americano (o de las Américas o de América) o amerindio.

3 Tampoco hay que entender ‘la cultura europea’ como una entidad homogénea, puesto que, en realidad, fueron sólo algunos países europeos los que colonizaron varias partes del mundo y no ‘Europa’ como continente indiferenciado o uniforme.

en el pasado arcaico, ni estamos fuera del tiempo. En cambio, nos movemos constantemente a través del tiempo y el espacio con el conocimiento de la tierra y las historias que tenemos”. Igualmente, el arte contemporáneo indígena sintetiza nuevas relaciones dentro de los modos pasados y presentes de las formas nativas y coloniales de experiencia, participación y de ser espectador. De esta manera, los indígenas ofrecen ‘una forma adicional de ser’ para los pueblos aborígenes, nativos o de las Primeras Naciones, o ‘una nueva forma de ser nativo’. Ya sea que se encuentre entre lo colonial y lo nativo, entre el pasado y el presente, entre lo local y lo internacional, la indigenidad es un sitio de contención y agencia.

Hablar de la ‘cultura visual’ remite al concepto de la imagen y su funcionamiento. En años recientes han recobrado fuerza las propuestas teóricas de Aby Warburg (2000; 2004; 2005), para quien la imagen no es un campo cerrado de conocimiento, sino una realidad en movimiento. Auténtico precursor de los estudios interdisciplinarios y opuesto a la cerrazón teórica del positivismo, Warburg frecuentaba otros campos de conocimiento como la filosofía, la etnología, la medicina, la biología y la psicología, para repensar las preguntas que la historia del arte originalmente planteaba, con la intención de reorganizar su cuerpo de pensamiento y abrirlo hacia nuevos campos (Mc Phail Fanger 2012, 167-168). El concepto de ‘prácticas estéticas’ se suma a esta idea (y la continúa desarrollando); ha sido introducido recientemente por el programa de investigación “Art Histories and Aesthetic Practices” e insertado dentro de las perspectivas y contornos de una historia plural del arte y de las prácticas artísticas⁴ (véase el “Epílogo” de Hannah Baader, en este volumen).

La constitución de las imágenes, para Warburg, rebasa las pretensiones meramente estéticas, puesto que se basa en un intrincado proceso psicológico que señala la explicación antropológica de la imagen como una función cultural-biológica del hombre. Este punto de vista en gran medida se debe a su estudio de la religión y el mito, que superó los caminos ‘convencionales’ de la historia del arte de su tiempo. Para abrir las nuevas vías en el campo de estudio de la imagen, fue particularmente productiva su estancia entre los indígenas hopi en Arizona a finales del siglo XIX. El encuentro de Warburg con

4 El concepto de ‘prácticas estéticas’ se ocupa del estudio de artefactos y sus contextos, las dinámicas sociales y culturales en torno a éstos, así como de los procesos de su transferencia y transformación desde una perspectiva transcultural, postcolonial y global. Esto incluye la dinámica de la producción y percepción de los objetos, imágenes y arquitecturas desde el momento de su creación, pasando por sus aprehensiones subsiguientes hasta el presente. Se plantea, pues, investigar los artefactos en relación con sus biografías, incluyendo también su adquisición, exhibición, almacenamiento, opresión, reelaboración o destrucción, y atendiendo a los aspectos sociológicos, de género, históricos, jurídicos, religiosos, técnicos, filológicos, lingüísticos, geográficos, ecológicos y científicos de las prácticas estéticas. Este concepto permite entender los artefactos como actores o participantes en las dinámicas sociales y culturales específicas.

“Art Histories and Aesthetic Practices” es un programa de investigación en el marco del Foro de Estudios Transregionales (Forum Transregionale Studien) de Berlín, iniciado por el Instituto Max Planck de Historia del Arte en Florencia (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut): <https://www.art-histories.de/en/the-research-program.html> (16.07.2019).

el universo amerindio será el momento clave para el nacimiento de una nueva disciplina, la ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*), que relaciona la historia y la antropología del arte/imagen. Según Els Lagrou (en este volumen), la representación minimalista y quimérica de la serpiente-relámpago de los hopi, combinada con su manipulación ritual, le dio a Warburg su visión clave para pensar sobre la imagen como una operación conceptual, según la cual la imagen no imita lo que se ve sino lo interpreta. De manera similar, este enfoque está interesado en la investigación de la procesualidad de la imagen ‘indígena’ –la manera en la que se concibe, genera y transmite– donde el cuerpo humano es a la vez productor y receptor de imágenes, un medio vivo para la imagen (Carreón Blaine 2014, 247; en referencia a *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* de Belting [2011]).

En el ámbito académico, recientemente la ‘cultura visual’ ha buscado englobar los estudios culturales, la historia del arte, la teoría crítica, la filosofía y la antropología, centrándose en los aspectos de la cultura que se basan en elementos visuales, es decir, imágenes y su relación con el espectador.⁵ Siguiendo a Hernández (2005, 9-34), la cultura visual como concepto y como campo de estudios ofrece una serie de marcos teóricos y metodológicos para repensar el papel de las representaciones visuales del pasado y del presente, así como las posiciones visualizadoras de los sujetos. Este campo suele pensarse como algo formado por dos elementos cercanos: a) las formas culturales vinculadas a la mirada, denominadas prácticas de ‘visualidad’; b) el estudio de un amplio espectro de ‘artefactos’ visuales que van más allá de los que han sido recogidos y presentados en las instituciones de arte. La cultura visual tiene un estatus cambiante y provisional, dada la constante formación y reformulación de los medios visuales y de sus usos y apropiaciones, así como las diferentes concepciones en cuanto a las imágenes y objetos que provienen de las culturas extra-europeas. Este amplio panorama que explora la cultura visual (desde una perspectiva histórica que rebasa una mera voluntad catalogadora), también se abre a investigar cómo la historia de la cultura visual está vinculada a la creación de identidades y miradas sobre la realidad.

Los artefactos visuales están histórica, social y políticamente determinados y no se pueden estudiar aislados de otros factores, pues existen en relación con otras producciones, reclamando otros sentidos además de la vista, tales como el sonido, el tacto, el olfato, así como el lenguaje y el gesto, por lo que no pueden ser considerados sin tomar en cuenta estos modos de significación. El problema histórico sobre la visión es diferente de una historia de los artefactos representacionales, lo que significa que la visión no puede separarse de las cuestiones históricas en el proceso de la construcción de la subjetividad. Lo que hoy en día constituye el dominio de lo visual es un efecto de todo tipo

5 Entre las propuestas teóricas y metodológicas que tratan sobre las imágenes con este enfoque (que han tenido efectos notables para la formulación de los Estudios Visuales) se encuentran las de Belting (2007; 2011), Boehm (1994), Bredekamp (2003), Elkins (1999), Mitchell (2005), así como Holly y Moxey (2002), Mirzoeff (1999), para mencionar sólo algunos autores.

de fuerzas y relaciones de poder y no un mero hecho de carácter perceptivo. El concepto de visualidad en el cual subyace la noción de social (en contraste con lo que sería el estudio científico de la visión), cuestiona la idea de universalidad y progreso en el arte de ver, ya que la visualidad es sobre todo un fenómeno relacionado con el “conocimiento local” (Hernández 2005, 19). Bajo esta perspectiva, en este volumen nos interrogamos sobre las culturas visuales ajenas a las que siguen el modelo europeo, provenientes de diferentes periodos y lugares, sus normas de ver y de mirar —que en este caso concreto son las culturas visuales indígenas de las Américas—, buscando un cambio de valores y actitudes relacionadas con la visualidad, la textualidad, la identidad y la corporalidad.

Se trata de una experiencia que se propicia a partir de la imagen (como visualidad), es decir, como experiencia de una historia que debe posibilitarse como visible, para luego abrirla a otros sentidos de apercepción, como *aesthesis*. Dicho de otro modo, la visualidad se comprende también como puerta de entrada e ‘invitación’ para aprehender las realidades (o fuerzas) no-visibles, ausentes, veladas o apenas sugeridas, aquellas que existen en forma de imágenes mentales que pueden hacerse presentes. Esto es de especial importancia en lo que se refiere a imágenes/objetos rituales. Pueden materializarse y, con ello, hacerse accesibles a la vista por medio de prácticas que involucran a quienes toman parte tanto en su producción como en su recepción. Estas prácticas responden a determinadas cosmo-visiones y maneras de existir en el mundo. Entonces, el sentido de la vista, por un lado, es un acceso primario al mundo, aquel al que se suman otros sentidos (constituyendo una experiencia multisensorial), como fue mencionado líneas arriba, donde se hacen importantes las estrategias de relación, diálogo y negociación con el entorno, con la obra (de ‘arte’) y con el propio cuerpo. Por ejemplo, existen tabúes en cuanto a la visibilidad de ciertos objetos rituales: hay objetos que nunca son vistos y otros que se pueden mirar solamente en ocasiones especiales o bajo condiciones específicas; de esta manera, las imágenes son agentes que participan en las ceremonias, pero muchas veces en ausencia de los humanos, como indica Neurath (2013, 59-60).

En el pensamieto amerindio estas ‘obras’ no son simplemente ‘cosas sin vida’, sino que a la vez representan y se hacen presentes, es decir, poseen fuerza vital ante todo en contextos rituales (véase la tercera sección en este volumen). El estudio del arte ritual se ha convertido en un campo estratégico para las nuevas prácticas transdisciplinarias, porque ahí se vuelve particularmente evidente que las imágenes jamás son ‘simplemente’ imágenes. Los objetos rituales no solamente ‘representan’, sino que tienden a ‘presentar’ a seres poderosos; a saber, que la creación artística, además de ofrecernos figuraciones que muchas veces pueden leerse desde el plano simbólico, engendra criaturas con vida y voluntad. Gell (1998) y Severi (2008; 2009) han argumentado que estas ‘imágenes vivas’ o ‘más-que-imágenes’ se distinguen por el poder que emana de ellas, eso es, poseen agentividad, e incluso cuentan con una subjetividad propia. En palabras de Carreón Blaine (2014, 254), las “imágenes [son] capaces de acción”.

Al mismo tiempo, las características intrínsecas de las imágenes plásticas por sí mismas no definen su estatuto, pero tienen relevancia en relación con la experiencia que se tiene de ellas en los contextos específicos de su emplazamiento, uso o circulación. Siguiendo los argumentos de María Alba Bovisio (en este volumen), en las imágenes tipo *unancha* la variable de la visibilidad es sustancial tanto por su morfología como por su emplazamiento, puesto que la función representacional implica justamente hacer visible una ausencia a través del icono. Existe la posibilidad de que entre las imágenes sagradas andinas las bidimensionales funcionen como representación, eso es *unancha*, por su carácter ilusionista y ficcional: en dos dimensiones se alude a cuerpos tridimensionales, mientras que las piezas escultóricas de bulto funcionarían como *wakas*, en tanto ocupan el mismo espacio del espectador con el que comparten la tridimensionalidad. Por consiguiente, el carácter de manifestaciones visuales como ‘presencias’ estaría demandando la tridimensionalidad (lo que no presupone que toda escultura de bulto sea *waka*, condición que se constituye en la praxis).

La fundamental diferencia entre muchos de los conceptos indígenas que se refieren a las esculturas y pinturas y la concepción occidental/europea es que “la imagen no tenía como principal función representar las cosas del mundo y las entidades divinas, sino presentarlas” (Carreón Blaine 2014, 249). Es decir, la imagen no imita las formas de la naturaleza sino, en principio, hace visible una ausencia a través de las formas, entendidas éstas en un sentido amplio. Siguiendo a Escobar (2004, 141), “el concepto de representación [...] promete presentar una idea o un objeto irremediamente ausente”. Esta es la razón por la cual no da cuenta de otro tipo de imágenes plásticas o figuraciones que, por el contrario, no presentan un objeto o ser ausente, sino que se constituyen en él, como uno de sus modos posibles de existencia. La ‘representación’ (asimilada al signo icónico) se distingue ontológicamente de la realidad que evoca, mientras que la ‘presentificación’⁶ participa del mismo estatuto ontológico.

Además, es oportuno aproximarnos a algunos conceptos amerindios de la imagen, los cuales implican un conjunto de ideas, y que raras veces se abordan en los estudios de lo visual fuera de esta área a pesar de su profusa herencia histórico-visual; a saber, *b'aah*, *ixiptla*, *nierika*, o *kene*, *demi* y *yuxin* (véase Lagrou, en este volumen). La noción *b'aah* la conocemos de las inscripciones jeroglíficas mayas del periodo Clásico (292-909 d. C.). Velásquez García (2009, 523-569) la entiende como entidad anímica que remite a las acepciones de ‘cabeza, cuerpo y ser’ y, a la vez, su significado se extiende a todo el cuerpo, con el sentido opcional de ‘ser’ o de ‘persona’.⁷ Este concepto también se relaciona con las frases que indican el ascenso al poder, la decapitación, la acepción de ‘primero’ vinculadas con la idea de autoridad jerárquica, donde la cabeza se utiliza como

6 María Alba Bovisio (este volumen) utiliza la palabra ‘presentificación’ como concepto opuesto al de la ‘representación’ para reflexionar sobre el tipo de imagen que ‘presenta’ las cosas del mundo y no las ‘representa’. Véase también Els Lagrou (en este volumen).

7 Véase también Houston y Stuart (1998).

medio de exaltación. Igualmente, tiene que ver con la noción de parentesco, en sentido de que los hijos son un reflejo o extensión corporal de la esencia del progenitor. Con esto se relacionan los retratos de los gobernantes, pintados o esculpidos, que contaban entre sus posesiones más preciadas. Vinculado a esto es el verbo *b'aahaj*, 'hacerse imagen', *b'aabis* que se refiere al retrato como extensión gráfica del cuerpo, mientras que *ub'aah* se traduce como 'es su cuerpo' o 'es su ser', asimismo como 'es la imagen/cuerpo de...' o 'es el ser del antepasado...'. En otras palabras, el ser de los personajes figurados se encuentra congelado en el tiempo a través de la escultura y la pintura, artes que constituían una extensión duradera de la identidad personal en espacios que trascienden las limitaciones biológicas del cuerpo; ello también implica que para los mayas las imágenes no representan un modelo, sino que se identifican con él (Velásquez García 2009, 533). Éste es un indicio de que entre producciones visuales y diferentes entidades (deidades, esencias/fuerzas, antepasados) no había separación tajante y que poseían las características ontológicas: el artista antiguo confería la vitalidad o la voluntad anímica a las imágenes/objetos para los fines ceremoniales, creadas(os) ellas(os) a través de los rituales.

La palabra *ixiptla*, siguiendo a Carreón Blaine (2014, 247-274), proviene del náhuatl y cuenta entre los conceptos indígenas precolombinos más conocidos que aborden el tema de la imagen. La idea que subyace en el entendimiento de *ixiptla* es la de 'presentar' las cosas del mundo y las entidades divinas y no sólo la de 'representarlas'. El 'conflicto' entre las tradiciones mesoamericana y europea en torno a la imagen provocó la necesidad de entender las imágenes de los nativos y de diferenciarlas de las occidentales. Comenzando con el estudio de Hvidtfeldt (1958), existen dos interpretaciones del significado de esta palabra. Una asienta que su raíz es *xip*, que se refiere a 'piel, cáscara o cobertura, corteza, envoltura'; apunta a que la envoltura que recibía o la piel que recubría una forma divina era receptáculo de poder, la presencia reconocible de una fuerza imbuida en un objeto; en este sentido, el ser humano es también *ixiptla* en tanto que 'personifica' al dios en el ritual como cobertura (López Austin 1973; Gruzinski 1994). Sin embargo, *ixiptla* no era necesariamente humano, sino que los seres humanos con las características de los dioses eran *ixiptla*, igual que las estatuas de los dioses, las figurillas antropomorfas y las efigies de las deidades hechas de diversos materiales, al igual que sus manifestaciones en la pintura; es decir, físicamente *ixiptla* puede ser un número de cosas, por lo que el término se debe entender como imagen y objeto, en tanto como imagen y persona (Clendinnen 1991). Otro posible significado del *ixiptla* se vincula con la raíz *ixtli*, asociada a rostro y faz (Hvidtfeldt 1958), lo que corresponde con la noción de *b'aah* de los mayas clásicos, como fue mencionado líneas arriba, así como con *nierika* de los huicholes contemporáneos, como se verá a continuación. Es posible que la lectura de *ixiptla* en el sentido tanto de 'corteza/piel' como de 'rostro/cara/cabeza' no sean distantes y que, más bien, sean transferibles a las de persona, imagen, representación, lo mismo que *b'aah* y *nierika*.

Para entender plenamente el complejo concepto de *ixiptla*, aparte del aspecto de lo aparente, se deben incluir tanto dimensión material como producción de imágenes: el mismo acto de elaboración de imágenes le transfiere poder y sacralidad, ya que lo sagrado es llamado por su creación. El *ixiptla* es el conjunto de los elementos que lo constituyen, conformado por los atributos que corresponden a cada divinidad, cuando una fuerza sagrada es convocada por la creación del soporte material que contiene la esencia divina. La forma física, vestimenta, aditamentos y equipo que comprenden y conforman el *ixiptla*, así como los rituales de su hechura, el darles forma, llevaban a su consolidación. Puesto que su significado no es estático, la palabra *ixiptla* no siempre concuerda con la noción de lo sagrado. Los usos del término apuntan hacia la existencia de algo o alguien representado o hacia lo que la propia imagen representa. Es decir, no hay que traducir la palabra *ixiptla* como ‘la imagen’ sino como ‘la imagen de...’, no como ‘la representación’ sino como ‘la representación de...’, ‘su *ixiptla*’ o ‘*ixiptla* de...’; en otros términos, es incorrecto utilizar la palabra *ixiptla* sin un referente, como señala Carreón Blaine (2014, 267). En este sentido, su uso es paralelo al de *ub’aah* en las inscripciones jeroglíficas mayas, donde la imagen es de alguien, indicado con el prefijo *u-* (‘su’).

Al mismo tiempo, en su estudio sobre el arte contemporáneo huichol, Neurath (2013, 37) reflexiona sobre uno de los conceptos más importantes de este arte – *nierika* (en plural *nierikate*):

La palabra proviene del verbo *niereya*, ‘ver’. Su primera acepción corresponde a mejilla y rostro, aunque también se le usa como ‘retrato’, ‘dibujo’, ‘fotografía’ y ‘obra de arte’. Las conocidas tablas de estambre también se denominan así. Se podría sostener que la categoría *nierika* abarca a muchos de los objetos que van en la ofrenda, no sólo *nierikate* propiamente dichos, puesto que flechas y jcaras llevan dibujos y terminan siendo también *nierikate*. También puede entenderse como ‘el don de ver’ y alude a las visiones rituales que buscan los iniciantes para crear al mundo. Por ello, al mismo tiempo *nierika* se refiere al instrumento de visión, como los espejos y los *nierikate*, usados para que al iniciante se le revele la verdadera forma del mundo. Con todos estos significados, *nierika* es un ‘concepto *mana*’, que como tal remite al poder de la magia. Se refiere a una noción multifacética, que a la vez significa todo y nada, y cuya complejidad particular es resultado de la complejidad del contexto ritual. En primer lugar, no está pensado para ser comprendido, puesto que sólo cobra sentido a partir de un análisis del proceso ritual.

Podemos apreciar entonces que el concepto de la imagen entre los mayas, nahuas, huicholes, los pueblos andinos prehispánicos de habla quechua y aymara, o los huni kuin (cashinahua) actuales de la Amazonia (y sin duda de otros pueblos amerindios) es significativamente similar, el cual se fundamenta en la idea de que existe la esencia compartida entre las imágenes y lo que está representado, lo cual las hace presencias en determinadas circunstancias, como lo es el ritual. Y más que traducir estas nociones, sería prudente ‘importar’ estos vocablos al léxico de los estudios sobre las culturas visuales y, por extensión, a las historias plurales del ‘arte’ del mundo, para enriquecer en mucho las disciplinas correspondientes.

Los ensayos en este libro

Los ensayos reunidos en este volumen dan testimonio de los resultados de las investigaciones individuales realizadas por parte de los académicos cuyo interés gira en torno a las manifestaciones visuales y las prácticas estéticas del mundo amerindio del pasado y del presente. Está dividido en cuatro secciones conforme a los temas y problemas principales que abordaron los autores. Con el objetivo de mantener la diversidad de perspectivas y reflexiones, no se optó por agrupar los ensayos siguiendo divisiones cronológicas o geográfico-culturales. Por lo tanto, para poner un ejemplo, el lector hallará en una misma sección un ensayo que versa sobre las cuestiones relativas al urbanismo en dos ciudades mayas del periodo Clásico junto a aquel que concierne las intervenciones creativas en el espacio urbano contemporáneo de Toronto. También se encontrará, por mencionar sólo dos casos, con reconstrucciones históricas como la que plantea que la población fundadora de la antigua ciudad de Kaminal Juyu –llamada así erróneamente, según el autor– fue el pueblo maya-poq'om, hipótesis que le permitió recuperar el nombre original de este asentamiento: Chihh Wits, ‘Cerro de Maguey’; o con los análisis de las situaciones actuales, como es el caso de los textiles mazahuas de la comunidad de San Cristóbal de los Baños en México. Al mismo tiempo, varios estudios reúnen los resultados de sus experiencias personales de campo. Aunque cada uno de los ensayos, de manera específica y con sus objetivos particulares, trata el tema general de ‘lo visual amerindio’, en todos está presente la combinación de ciertos principios provenientes de diferentes disciplinas, lo que permitió hacer aportes de índole teórico-metodológico.

En la **primera sección** del libro, intitulada “Cosmologías e historias visuales del poder: nombrar y mostrar”, se reunieron cuatro ensayos que exploran tanto algunas producciones del pasado precolombino como las de la post-Conquista. Los cuatro abordan el tema del poder en términos socio-cosmológicos y los modos de articularlos visualmente. Los estudios combinan las herramientas de diferentes disciplinas para abordar ‘lo que se dice’ y ‘lo que se ve’. En este sentido, vale la pena recordar a Boehm (2014, 25) en cuanto a la problemática acerca de la imagen, quien la postula en términos de ‘decir’ (aquí ‘nombrar’) y ‘mostrar’, apuntando que –ante la pregunta: ¿qué es una imagen?– se está frente a una evidente discrepancia que oscila entre el interés que formula el decir (‘lenguaje verbal’) y un interés completamente distinto, el de ‘mostrar’.⁸ En este contexto se encuentran las posibles respuestas sobre el nombre de una antigua ciudad

8 Este último está estrechamente ligado con las representaciones icónico-figurativas (es decir, ‘imágenes’). Es más: la fuerza de la expresión figurativa se revelará como una ‘fuerza del mostrar’. Entonces, la pregunta por la imagen siempre concierne también a la diferencia entre aquello que se deja decir y aquello que no se deja decir, pero que se muestra. Las imágenes no tienen ni boca ni voz, pero se comunican de manera distinta; la pregunta es cómo. Aquí es importante enfatizar que el mostrar no representa ninguna capacidad menor o ‘reducida’, sino que a su manera lleva a cabo las tres principales características del lenguaje: comunicar, representar e incidir, es decir, tener un efecto. De hecho, al trabajar con ciertas imágenes (y objetos) que pertenecen a tiempos distantes o a otras culturas ‘distantes’, la evidencia visual/material a veces es la predominante (si no la única) que se tiene (Boehm 2014, 25-26).

en el actual Estado de Guatemala, al poner en relieve diferente tipo de fuentes, esto es, visuales y verbales; la ‘lectura’ de una pirámide y su programa iconográfico en el Altiplano Central mexicano que ha llegado a nuestros días severamente fragmentada, contrastando la evidencia arqueológica con otros restos materiales (por ejemplo, las esculturas); confrontar un códice prehispánico con un libro escrito/pintado de la Nueva España en la búsqueda de un mejor entendimiento de la imagen antigua en su forma de aludir al ritual; o un vaso de madera pintado, producto del encuentro del Viejo y el Nuevo Mundo, una imagen / un objeto que combina el pensamiento socio-cosmológico andino con el socio-religioso español/europeo.

El artículo “Cerro de Maguey: el nombre original de Kaminal Juyu” de **Ruud van Akkeren** plantea que el nombre original de esta ciudad prehispánica en Guatemala –nombre asignado al sitio en 1936 por J. A. Villacorta, que suena como si fuera un término kaqchikel, cuyo significado parece aludir a un ‘montículo de muertos’, es decir, una ‘tumba’–, en realidad era ‘Cerro de Maguey’ o Chiih Wits, y que uno de sus linajes dominantes, desde los tiempos preclásicos, fue Kaqkoj o Puma. Tomaron su nombre del *nawal* del Señor Cerro-Valle, a quien consideraban como su padre ancestral. Este ensayo es un extracto del libro etnohistórico que van Akkeren escribió sobre Kaminal Juyu, que lleva por título *Cerro de Maguey, tierra donde nació el tiempo. Un estudio etnohistórico de Kaminal Juyu, capital del pueblo poq’om* (por publicarse). Una de sus conclusiones es que los fundadores de esta ciudad pertenecían al pueblo maya poq’om. El autor desarrolló la idea de que los poq’omames y los poq’omchi’ tuvieron un origen común en el Valle de Guatemala, sustentándola en el hecho de que, cuando los españoles llegaron a este valle, en el área vivían hablantes de poq’omam quienes, según varios indicios, parecen haber poblado esta área desde los tiempos remotos. Concluye que el pueblo poq’om es el constructor de Kaminal Juyu, aunque vale notar que el pueblo xinca –que no era maya-hablante– también participó en su fundación.

El ensayo “Invocando el pasado para silenciar el presente: implicaciones en torno a la pirámide epiclásica de la Serpiente Emplumada en Xochicalco, México” de **Debra Nagao** reexamina la icónica pirámide en esta ciudad del periodo Epiclásico (ca. 650-900 d. C.), ubicada en el Altiplano Central de México, en dos contextos: confronta las evidencias arqueológicas en torno a su localización dentro de la ciudad y las etapas constructivas en relación con la tradición escultórica de la ciudad. Se esmera en fijar este edificio dentro de la cronología del sitio y reevaluar los posibles significados de su programa iconográfico. Al parecer, muchas de las ideas en cuanto al programa iconográfico se derivaron de los primeros monumentos de Teotihuacan, aunque las fuentes visuales o soluciones estilísticas fueron extraídas principalmente de fuentes más o menos coetáneas del área maya, con la pretensión de reformular y quizá incluso disimular las conexiones directas con la metrópoli, mucho después de que ésta dejara de ejercer su poder e influencia regionales. Las manifestaciones en Xochicalco no fueron un renacimiento de la grandeza y el poder de Teotihuacan, sino que revelan dos procesos. La estrategia de los artistas/arquitectos xochicalcas fue recurrir a los sistemas de símbolos poderosos, pero presentándolos

de una manera innovadora a través del uso selectivo de estilos visuales no locales, en particular un estilo ‘maya’ generalizado. El segundo componente fue elegir elementos teotihuacanos que ya tenían resonancia en la región maya, donde durante el apogeo de la metrópoli los gobernantes mayas adoptaron elementos del estilo y la iconografía teotihuacana para aumentar su autoridad. La Pirámide de la Serpiente Emplumada fue planeada y ejecutada como un monumento para promover la unidad, basada en un tiempo cosmológico indiscutible.

La contribución de **Alonso Rodrigo Zamora Corona** intitulada “*Tlaelcuani*: sobre la posible función del ‘almanaque *in extenso*’ del *Códice Borgia*”, presentado en las ocho primeras páginas del códice, ofrece una nueva hipótesis sobre la sección inaugural de este documento: por su imaginería y contenido, el almanaque *in extenso* (o *Tonalamatl*, es decir, ‘calendario ritual de 260 días’ o ‘cuenta de los días’) del *Borgia* presenta correspondencias con los rituales de purificación descritos por el fray Bernardino de Sahagún en los libros I y IV del *Códice Florentino*. En dichos ritos, especialistas calendáricos (*tlapouhqueh* o *tlamatime*, [‘los que leen’]), bajo el patronazgo de las deidades Tezcatlipoca y Tlazolteotl, escuchaban las transgresiones rituales de sus clientes y, por medio del uso de libros adivinatorios, asignaban penitencias y acciones rituales para evitarles la mala fortuna y el castigo de los dioses. Las prescripciones rituales presentadas en dichas descripciones, así como las imágenes verbales que aparecen en la oración de un *tlapouhqui* para la misma ocasión transcrita por Sahagún en el libro VI de su obra, presentan interesantes coincidencias con la iconografía del almanaque *in extenso* del *Borgia*. Por otra parte, el autor aborda el debate sobre una influencia o ‘contaminación’ cristiana en dichos pasajes, los cuales fueron comparados con la idea de la confesión católica por los frailes, y presenta argumentos que matizan dichos señalamientos, coincidiendo con autores como Alfredo López Austin en el sentido de que la noción de pureza ritual era de gran importancia para los nahuas. Concluye que es posible pensar que los almanaques *in extenso* del *Códice Borgia* y de otros libros adivinatorios, más que un instrumento genérico para leer la fortuna, tenían la función de asignar augurios y penitencias a los clientes de los *tlapouhqui* en prácticas de purificación ritual asociadas al calendario.

El artículo de **Andrew D. Turner** con el título “Resistencia, persistencia e incorporación: la cosmología andina e imaginería europea en un *keru* inca colonial” indaga en las imágenes y el simbolismo de un *keru* (especie de vaso) de madera pintado. Por un lado, el *keru* muestra una escena de una batalla ceremonial y, por el otro, de manera única, una escena de la ‘escalera de la vida’ obtenida de un grabado europeo. Aun cuando este tipo de escenas parecieran estar en desacuerdo con las concepciones andinas sobre el envejecimiento y la muerte, la escena fue incorporada a la decoración del recipiente y modificada para transmitir el contenido simbólico andino y el estatus del dueño del *keru*. Probablemente, el dueño del dicho recipiente fue un *kuraka*, un noble indígena que actuó como intermediario entre los colonizadores españoles y los súbditos andinos. Los *kurakas* encargaban objetos como los *keros* pintados que no eran un producto de identidades híbridas, sino que de manera intencional referían los símbolos de poder, prestigio

y de apego a la tradición tanto española como andina. El autor destaca que la búsqueda de elementos culturales ‘auténticos’ puede ocupar todavía el centro de las investigaciones interesadas en la idea de hibridación. Lo ‘híbrido’ sería algo que no se ajusta ni a lo que consideramos como normas culturales europeas ni a las indígenas, y su identificación a menudo depende de nuestras propias concepciones (eso es, europeas occidentales) de los orígenes culturales ‘puros’ y de nuestro reconocimiento de los elementos prehispánicos. Por ello, sería más productivo cuestionar por qué tales objetos hacen referencia deliberada y simultáneamente a los símbolos andinos tradicionales de autoridad y a los marcadores europeos de estatus, y cómo los actores sociales los utilizaron para negociar el poder conscientemente.

La **segunda sección**, formada por dos artículos y que lleva por título “Percepciones e intervenciones creativas en los espacios urbanos”, aborda las cuestiones de espacio, lugar, percepciones e intervenciones creativas ‘nativas’ y sus posibles efectos en los observadores/usuarios en diferentes contextos urbanos – uno del pasado precolombino y otro del tiempo moderno. Por un lado, a través del análisis de la ‘forma pura’ de las arquitecturas remanentes en dos ciudades mayas, que se integran al y transforman el entorno natural, los edificios y su ubicación se consideran como ‘capaces’ de guiar a las personas por rutas intencionales, añadiendo de esta manera la significación a estos espacios, según se propone en el primer ensayo. Por otro lado, algunas preguntas que plantea el segundo ensayo son: ¿cómo se ha facilitado y cuestionado la ilusión del ‘descubrimiento’ territorial a través del arte público?, ¿qué papel pueden desempeñar la narración de historias indígenas y las prácticas artísticas contemporáneas para perturbar el lenguaje ‘oficial’ que perpetúa las prácticas colonialistas?

El ensayo de **Arianna Campiani** bajo el título de “El entorno construido y su capacidad comunicativa: las ciudades mayas de Chinikihá y Palenque en el Clásico Tardío” versa sobre estos dos sitios que durante el periodo indicado (*ca.* 600-909 d. C.) alcanzaron la forma urbana que podemos observar en la actualidad. La autora –quien ha formado parte de las excavaciones arqueológicas en ambos sitios y quien sigue la propuesta de análisis del arquitecto Kevin Lynch (1960)– plantea que muchas de sus características físicas, que apuntan hacia la planificación intencional de ciertos espacios y lugares, se pueden analizar en conjunto con el objetivo de comprender el funcionamiento de ambos asentamientos. Aunque estas ciudades no han sido excavadas por completo, sus vestigios permiten una reflexión en cuanto a los patrones de uso de sus habitantes en aspectos genéricos como movilidad, accesibilidad, permeabilidad, entre otros. Igualmente, el estudio de la morfología urbana –que aprovecha la topografía del terreno– indica que el entorno construido tiene la capacidad de guiar a los usuarios a través del paisaje. Campiani está consciente de la imposibilidad de tomar en consideración las sensaciones que no se pueden captar por el sentido de la vista como, por ejemplo, el ruido de los ríos palencanos, por lo que se decide a realizar este trabajo de carácter sumamente visual del entorno construido y natural y el impacto que éste pudo

haber tenido en quienes lo vivían o visitaban. Es importante subrayar que no todas las personas que vivían y transitaban por estas ciudades hubieran percibido los mensajes del entorno construido de la misma manera o que los hubieran compartido.

El artículo de **Julie Nagam** “Alterando el espacio urbano de Toronto a través de las (in)tervenciones creativas de Robert Houle” sitúa a este artista (1947) en el marco del espacio nativo, al analizar cuatro proyectos suyos de 1997. La autora argumenta que la obra de Houle confronta las mitologías de los colonos con respecto a la ocupación del espacio y desafía estas construcciones al traer al discurso público contramodelos del espacio indígena, articulados a través de las historias indígenas de lugar. Su re-mapeo de la ciudad de Toronto se basa en ideas nativas de geografía, historia y conocimiento, en formas que complementan la noción del espacio indígena como una red de relaciones similares a las que tradicionalmente se ha navegado a través de los cursos de agua y a través de la tierra. Poner estas conexiones en primer plano desafía el sistema de cuadrículas construido por los colonos que sobrescribe los mapas nativos del paisaje de la ciudad. El diálogo que estas obras crean intenta dismantelar la oposición binaria colonizador/colonizado a favor de un espacio transformador, que permite a la gente interactuar con estas obras sin jugar los roles coloniales tradicionales, posibilitando así que los espectadores/transeuntes exploren las historias indígenas del lugar. Además, estudia el mapa anishinaabe del cosmos implícito en la obra de Houle. Esta estructura cosmológica permite centrarse en el poder de nombrar y la capacidad de crear autohistorias indígenas enraizadas en el espacio nativo. La investigación se basa en el principio de que el arte puede crear las condiciones epistemológicas, críticas y fenomenológicas necesarias para analizar críticamente y desafiar las historias lineales, construidas oficialmente a través de historias de lugares y entablando un diálogo directo con la arqueología y la geografía del espacio.

La **tercera sección** bajo el título “(Re)presentaciones de lo invisible: los estatutos de la imagen” reúne cinco artículos que ponen de relieve la relación entre el arte/la imagen y el ritual, que en el mundo académico tuvo efecto a partir del encuentro intelectual de Aby Warburg, historiador del arte y padre fundador de la ciencia de la imagen, con el universo amerindio y la antropología norteamericana durante su viaje a la tierra de los hopi. Asimismo, en este cruce está el impacto del giro ontológico proveniente de los estudios antropológicos y las posibles analogías entre la cultura visual/material (de diferentes tiempos y pueblos) y los principios ontológicos descritos en el marco etnográfico. El estatuto de ‘representación’ o ‘presentificación’⁹ no es inherente a la imagen (plástica), sino depende del rol y función que cumple en los contextos de su circulación/uso. A saber, se somete a lo que los hombres hagan con las imágenes y lo que las imágenes hagan con los hombres. En este sentido, una imagen deviene presencia, es decir, un ser con ‘agencia social’, ligada específicamente al mantenimiento del orden cósmico, en

9 Véase la nota 6.

la medida que se le atribuye una capacidad de ‘causar eventos’ que afectan la vida de quienes interactúan con ella. Esta atribución de agencia implica también atribución de una interioridad, una conciencia a partir de la cual existe una intencionalidad. Los artículos tratan este tema en diversos materiales provenientes de culturas amerindias tanto arqueológicas como de los tiempos recientes.

En su artículo “Cosmografías amerindias: el arte y el ‘acto de animar’” **Marcia Arcuri** sostiene que los estudios que se enfocan en el análisis de la semántica visual y las estructuras iconográficas observadas en los ensamblajes de artefactos amerindios siempre han encontrado una relativa resistencia en el debate académico. Como pretende demostrar, el ‘acto continuo’ que opera sobre los seres y que ‘lleva la vida’ –definido como un acto de animación o *camay*– es para los pueblos andinos la esencia de las ontologías relacionales. Las múltiples interacciones entre sujetos de las esferas terrestre-natural-presente con seres de otros mundos/esferas se producen a partir de la práctica de agentes intermedios, prácticas rituales o ‘actos continuos’ de reproducción sociocósmica. Por su parte, el sesgo arqueológico, propuesto en la discusión de este ensayo, retorna a la materialidad del registro y a las limitaciones interpretativas impuestas por él, especialmente cuando se investigan contextos del pasado remoto, en los que queda una infinidad de incógnitas. Arcuri apoya la perspectiva de estudiar los patrones estilísticos del registro arqueológico tanto desde el punto de vista tecnológico como simbólico, como una forma de entender la dinámica de materialización, consumo y reproducción de los principios ontológicos. Al comparar registros materiales que sintetizan nociones de cosmografía ritual amerindia, se propone demostrar que el análisis de la semántica visual presupone la idea de motilidad en el arte, en convergencia con la noción de la agencia de los objetos y no lo contrario. La autora considera que la interacción de agentes/fuerzas características de los diferentes pisos ecológicos, esferas temporales y planos cósmicos conformaron el principio de la conocida ‘cruz andina’ (*chakana* en quechua). El esquema cuatripartito sintetizado en la *chakana* está presente en la iconografía moche y lambayeque, huari, chancay, chimú e inca.

En el trabajo con el título de “Representaciones y ‘presentificaciones’: funciones de la imagen plástica en el mundo andino prehispánico” **María Alba Bovisio** examina el estatuto que adquieren las imágenes plásticas andinas que circulan en contextos de culto y rito, sea como ‘representación’ o como ‘presentificación’. El análisis de las fuentes etnohistóricas permite la reconstrucción de los conceptos de *waka* y *unanacha* que, por un lado, dan cuenta de la existencia de imágenes plásticas que tenían el carácter de presencias sacras y, por el otro, de aquellas que operaron como representaciones, es decir, signos que están en lugar del referente aludido. En vista de estos conceptos la autora analiza la escultura lítica del Chavín de Huántar, Sierra Norte del Perú (ca. 1200-500 a. C.), atendiendo a los roles diferenciados que cumplieron las imágenes según su funcionamiento en contextos específicos. En particular, la autora estudia un sector del centro ceremonial, identificado como ‘atrio y galería del Lanzón’ (la gran escultura del Lanzón pudo haber encarnado a una deidad/un antepasado). A partir de las características del sitio

propone una reconstrucción del contexto de funcionamiento de la imagen del Lanzón y de las losas grabadas del atrio circular en relación a los conceptos de *waka* y *unancha*. El concepto de *waka* es clave para investigar la cosmovisión andina precolombina. Se trata de una noción compleja y polivalente que alude a toda entidad sagrada, tanto natural (montañas, manantiales, lagos, animales, constelaciones) como ‘artificial’ (templos, tumbas, fardos funerarios, estatuillas, etc.). De este modo existe una serie de objetos fabricados por el hombre en diversos materiales y con diferentes funciones, que reviste el carácter de *waka*, en tanto que funcionan como ‘presentificaciones’. Este concepto se diferencia de *unancha* que, según Bovisio, expresa el concepto de representación.

En el artículo “Identificación antagonista: seres quiméricos y complejidad relacional en el arte ritual de la tradición del Mississippi” **Johannes Neurath** ofrece una nueva interpretación del arte del Complejo Ceremonial del Sureste de la cuenca del Mississippi de los siglos inmediatamente antes de los primeros contactos con los españoles. Plantea que las figuras complejas y quiméricas de este arte deben entenderse como expresiones condensadas de relaciones contradictorias, que se viven en contextos rituales donde las relaciones de depredación coexisten con celebraciones de alianzas con los seres de la alteridad, y donde siempre prevalece una ambigüedad en las relaciones entre las personas y estos seres. Para la interpretación de la iconografía de este Complejo, uno de los hechos más lamentables es que existan tan pocos documentos sobre la cultura de los cacicazgos caddo quienes, en épocas precolombinas, construyeron sitios de la importancia de Spiro y, en tiempos de la colonización española, controlaron una gran parte del territorio de lo que actualmente son los estados de Texas, Oklahoma y Arkansas. Sin embargo, pueden encontrarse elementos de complejidad ritual que se pueden relacionar con lo que se observa en la iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste. Por ejemplo, entre los casos más notables es el sacrificio humano pawnee dedicado a las deidades del planeta Venus. Precisamente por este rito, los pawnee también han sido vinculados con los antiguos mexicanos, al menos por aquellos autores que creían en la posibilidad de influencias mesoamericanas en regiones tan distantes; inclusive se propuso la existencia de un ‘complejo Tlacaxipehualiztli’, que consiste principalmente en el flechamiento y el desollamiento ritual y se extiende desde las praderas de Norteamérica, pasando por la Costa del Golfo de México, hasta porciones del norte de Sudamérica. En el foco de este ensayo están la complejidad ritual y el arte visionario producido en la tradición del Mississippi.

En el trabajo que lleva por título “La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas” **Els Lagrou** reflexiona sobre la interpretación y la agencia de la imagen en la vida y el pensamiento amerindios, partiendo de un encuentro intelectual: el de Aby Warburg con el universo amerindio durante su viaje a la tierra de los indígenas hopi. La representación minimalista y quimérica de la serpiente-relámpago de los hopi, combinada con su manipulación ritual le dio su visión clave para pensar sobre la imagen en términos de signo-concepto. Warburg estaba interesado en la psicología de la percepción y de la imagen, y es este aspecto de su pensamiento el que será

rescatado por teóricos de la imagen como Freedberg (1989), Severi (2008; 2009; 2018) y Didi-Huberman (1997). El redescubrimiento de Warburg para los historiadores del arte significa que, de cierta manera, la imagen nunca ha dejado de ser un doble, a pesar de toda nuestra herencia platónica y los nuevos iconoclastos religiosos neoplatónicos. El segundo encuentro es aquel que se establece entre los hopi y los huni kuin (cashinahua) con la lectura de Warburg como punto de partida y en diálogo cercano con el concepto de quimera propuesto por Severi. La serpiente es una figura clave tanto para estas dos comunidades indígenas como para muchas otras en la Amazonia. A partir de esta conexión, Lagrou explora algunos conceptos fundamentales para la antropología del arte: abstracción, figuración y la noción de seres dobles o de imágenes y sus respectivas relaciones de transformación una en la otra. Este artículo forma parte de una serie de esfuerzos comparativos que la autora ha emprendido acerca del tema de las ontologías chamanísticas amazónicas y su relación específica con imágenes y objetos. Entre ellos encontró una trilogía de conceptos para pensar las imágenes: *kene*, *dami*, *yuxin*, que traduce como grafismo, figuración y espíritu, respectivamente.

En el artículo “La visión y la creación de imágenes entre los tepehuanos del sur” **Antonio Reyes** describe cómo para los o’dam o los indígenas tepehuanos del sur de Durango, México, la verdadera capacidad de ver es una habilidad que se adquiere a través de la iniciación chamánica. La verdadera visión da acceso al mundo de los ancestros; para lograrla, los individuos deben someterse a largos y elaborados periodos de abstinencias. Durante este tiempo los novicios emulan a los ancestros que mediante el ayuno logran transformarse en deidades, buscando con esto la interacción con ellas. Como parte de este proceso, los novicios aprenden a (re)producir objetos ceremoniales que simultáneamente personifican a los ancestros, los espíritus de los muertos y al propio individuo que los elabora. Estos objetos, al igual que las esculturas de los santos cristianos que se encuentran en las iglesias, adquieren su agentividad y dejan de ser objetos inocuos mediante el mismo trabajo ritual que dota del poder de ‘ver’ a los novicios, equiparando dicha habilidad con los atributos de los propios dioses. Para los o’dam ‘saber ver’ es una capacidad adquirida que trasciende el mundo material de los seres humanos. Lo más importante es acceder a las imágenes que nos son evidentes. Ésta es una capacidad que se adquiere a través de un largo proceso de vida que involucra abstinencias ceremoniales en contextos de iniciación chamánica que aproximan a los humanos al ámbito de las deidades y al espíritu de los muertos y es, asimismo, una capacidad que todo o’dam debería desarrollar en su vida. La condición de *xidhuukam*, o mejor dicho su proceso, establece una relación entre ‘lo que existe’ entre los o’dam, los dioses y el proceso epistemológico correspondiente.

La **cuarta sección** intitulada “Los encuentros del pasado y del presente: las memorias móviles” incluye cuatro contribuciones que tratan de apropiaciones, transformaciones e invenciones de memoria en sus producciones visuales (y textuales), conectando el pasado (remoto) con el presente, pero siempre creando nuevas manifestaciones (y prácticas) –productos de las nuevas realidades e identidades y, a la vez, las reacciones a las mismas– y nunca simples copias. Así, los actuales diseños de los textiles del área jalq’a en Bolivia ponen en relación las imágenes rupestres del pasado remoto con los textiles actuales, considerados ambos como infernales; aquí se presencia la supervivencia y resignificación de un viejo motivo, el cual ha sobrevivido en la memoria indígena. En el segundo ensayo se estudian las diferentes vestimentas tradicionales mazahua que, por un lado, combinan e integran de manera novedosa elementos provenientes de la cultura otomí actual y, por el otro, dejan ver algunos indicios de una cultura original prehispánica. Por su parte, en la tercera contribución, la historia de la Conquista narrada en el libro XII del *Códice Florentino* –mediante imágenes y textos– reivindica una memoria ‘nueva’, resultado de la colisión de dos mundos, y se pregunta sobre lo auténticamente indígena en los documentos escritos por miembros de los grupos étnicos de los siglos XVI y XVII, si escribir en un idioma nativo le confiere al autor la cualidad de indígena, o si culturalmente permanecieron en extremos opuestos los frailes y los indígenas. El último artículo es acerca de la problemática de la utilización de las artes prehispánicas (mexicanas y peruanas) en las artes decorativas (europeas), que es el resultado tanto del impulso otorgado por los científicos y el medio artístico occidental como de las políticas a favor de los indígenas de México y Perú; esta ‘transformación de la mirada’ modifica los intercambios artísticos y vuelve a dibujar el mapa geopolítico de la primera mitad del siglo XX.

El ensayo “Antiguas pinturas rupestres y diseños étnicos en textiles actuales en la región jalq’a” de **Verónica Cereceda** explora las relaciones directas entre textiles y pictografías, particularmente entre diseños específicos tejidos y figuras pintadas o grabadas en piedras (‘arte rupestre’). Estas relaciones ‘se tejen’ desde los tiempos precolombinos hasta la actualidad. La autora postula que un mismo universo semántico reúne diseños textiles, antiguas pictografías y una etnicidad actual que evoca como identidad lo profundo y lo infernal en las concepciones andinas. Las poblaciones indígenas de hoy consideran pinturas en las rocas, de diferente antigüedad, como imágenes que los antepasados dejaron de lo interior y profundo del mundo, en donde sus fuerzas siguen existiendo. Fue justamente ahí donde la cristianización ubicó al infierno, por lo que cuevas, aleros y grandes macizos de piedras con arte rupestre hoy pertenecen a la esfera de lo demoníaco. Desde los años 90 del siglo pasado, diseños textiles de comunidades jalq’a del centro sur de Bolivia han llevado adelante un proceso de representar a este mundo de adentro. Algunos rasgos de lo antiguamente pintado en esos sitios considerados sagrados han sido parte de la inspiración para imágenes tejidas en las prendas del vestuario. En el presente, la imagen ha hecho un camino a la inversa, de las rocas a los hilos, una recuperación de propuestas de un soporte a otro. Estamos ante un proceso vivo de utilización de una

figura y de lenguajes plásticos del pasado como una memoria para concepciones actuales de lo que podríamos llamar un *supay wasi*, un hogar específico de los demonios en estas comunidades.

En el artículo “Aprendiendo a leer la diversidad textil mazahua: el caso del traje de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca” **Bianca Castellero** aborda la heterogeneidad de las vestimentas tradicionales en el territorio mexicano conocido como mazahua –donde hizo una investigación de campo– mediante una detallada descripción de los elementos que constituyen el lenguaje visual en textil que los estructura. La intención es reconocer el diálogo que se entabla entre los elementos formales de las piezas que no dan cabida a interpretaciones explicativas, sino que por sí mismos se convierten en modelos productivos de mensajes textiles. Esta premisa es ejemplificada con la vestimenta de San Cristóbal de los Baños, una variante del traje mazahua/otomí, donde se muestra cómo sus componentes se articulan y generan discursos complejos, creando una reflexión propia y distinta a la de las dos culturas desde las cuales se crea. La autora concluye que la cotidianidad mazahua se nutre y modifica día a día, pues no se trata de una cultura estática sino de una sociedad que se transforma creando nuevas cotidianidades en cada uno de sus productos culturales. Es decir, estamos frente a una comunidad indígena contemporánea que se articula con los sistemas regionales, nacionales e incluso mundiales.

En el artículo “La imagen como memoria indígena: los usos del pasado en el arte indígena cristiano” **José Luis Pérez Flores** analiza algunas tendencias historiográficas respecto al tratamiento de la memoria indígena de la Conquista y muestra cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX varios investigadores se han esforzado por analizar las fuentes indígenas, tratando de superar las dificultades metodológicas de tal empresa, sobre todo sabiendo que durante varias décadas los historiadores dedicados a este tema han sido renuentes a la utilización de estas fuentes, a quienes las distancias culturales parecían insalvables. A partir de una selección de imágenes del libro XII del *Códice Florentino*, Pérez Flores sostiene que la cristianización de los indígenas no debe considerarse como un elemento que invalide la memoria indígena sino, por el contrario, es necesario incorporarla como una dimensión cultural que nos permite comprender el esfuerzo nativo por explicar la transformación del orden prehispánico que trajo consigo la llegada de los españoles y el cristianismo. La adaptación de las artes nativas a las necesidades del cristianismo y su enseñanza en diferentes establecimientos contribuyó a su conservación y transformación, engendrando un arte que podríamos calificar como ‘indígena cristiano’, ejecutadas bajo la supervisión de los frailes quienes fueron mentores, pero también censores de lo que producían los indígenas. El autor plantea la hipótesis de que en varios casos la aceptación del cristianismo y del discurso impuesto por los vencedores forma parte de una estrategia de resistencia implementada como una medida para evitar sanciones severas. También sirvió como un medio para adaptarse a las reglas impuestas por los españoles y desde ellas construir una nueva identidad, absolutamente necesaria ante la crisis generada por la conquista y la subsecuente desarticulación de la antigua institucionalidad nativa.

El ensayo “Dos libros de motivos prehispánicos en México y en Perú: de un rol artístico a uno político” de **Élodie Vaudry** estudia dos compilaciones de ornamentos indígenas y prehispánicos, específicamente *El arte peruano en la escuela* de Elena Izcue (Perú) y *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard (México), como compendios enriquecedores para las investigaciones sobre el indigenismo. Ambos artistas –escogidos por los gobiernos de sus países– instrumentalizan el pasado a niveles escolar, artístico, artesanal y político en sus obras. Estos mediadores del pasado y el presente (mexicano y peruano) a través del dibujo son también los intermediarios entre los fondos latinoamericanos y europeos, por inspirarse en los objetos prehispánicos que el Viejo Mundo había elegido para alimentar sus investigaciones sobre América Latina. Cuando estas obras cruzan las fronteras de México y Perú, se convierten en herramientas de representación nacional en la escena internacional, estableciendo una extensa política a favor de lo indígena, basada en la integración del pasado prehispánico y las poblaciones indígenas a través de la educación y las artes. Si estos dos gobiernos utilizan las bellas artes con fines políticos, instrumentalizan también las artes decorativas de sus países respectivos con la finalidad de unir el arte y la vida y, sobre todo, para favorecer la idea de una ‘armonía’ social nacional. Así, estas obras legitiman a la vez el presente en su proyección futura, en la medida en que ellos lo entienden respecto a un pasado que ya no se percibe como una multiplicidad de referencias o de temporalidades dispersas, sino como un proceso dinámico del presente y su devenir. Los motivos prehispánicos representan uno de los lenguajes que permiten la escritura de la identidad de estos dos países, mientras que para los decoradores europeos es un catálogo de formas extra-occidentales que sirven para la renovación de la creación artística.

Agradecimientos

Quisiera expresar mis agradecimientos a Barbara Göbel, directora del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, y a Iken Paap, investigadora y jefa de redacción de la revista *Indiana* y de la serie de libros *Estudios Indiana* del mismo instituto, por su interés en publicar un volumen con la presente temática; a Gerhard Wolf, director del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, por apoyar este proyecto al reconocer la necesidad de seguir explorando las particularidades de las culturas visuales y las prácticas estéticas de las latitudes americanas para enriquecer el campo de estudio en torno a la imagen y su procesualidad. Igualmente, mi profunda gratitud va a dos proyectos de investigación con los que he tenido la oportunidad de colaborar profesionalmente: “Art Histories and Aesthetic Practices. Kunstgeschichte und Ästhetische Praktiken”, un programa de investigación en el Forum Transregionale Studien con sede en Berlín, financiado por el Ministerio Federal de Educación e Investigación de Alemania, así como el Grupo Internacional de Investigación “*Bilderfahrzeuge: Aby Warburg’s Legacy and the Future of Iconology*”. Agradezco también a Dejan Mihailović del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (Campus Estado de México) y a Alonso R. Zamora Corona de University College London por sus sabios comentarios a la versión previa de este texto.

Referencias bibliográficas

- Belting, Hans
 2007 *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
 2011 *An anthropology of images: Picture, medium, body*. Princeton: Princeton University Press.
- Boehm, Goettfried
 1994 *Was ist ein Bild?* München: Fink.
 2014 “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen,” trad. Linda Báez Rubí. En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, editado por Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine, 19-40. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Bredenkamp, Horst
 2003 “A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft.” *Critical Inquiry* 29: 418-428.
- Carreón Blaine, Emilie
 2014 “Un giro alrededor del ixiptla.” En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, editado por Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine, 247-274. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Clendinnen, Inga
 1991 *Aztecs: An interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Didi-Huberman, Georges
 1997 *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Elkins, James
 1999 *The domain of images*. Ithaca y New York: Cornell University Press.
- Escobar, Ticio
 2012 *La belleza de los otros*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas.
- Freedberg, David
 1989 *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gell, Alfred
 1998 *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gruzinski, Serge
 1994 *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Fernando
 2005 “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?” *Educação & Realidade* 30 (2): 9-34.
- Holly, Michael Ann y Keith Moxey
 2002 *Art history, aesthetics, visual studies*. Massachusetts: Clark Art Institute y Yale University Press.
- Houston, Stephen y David Stuart
 1998 “The ancient Maya self: Personhood and portraiture in the Classic period.” *RES: Anthropology and Aesthetics* 33: 73-101.
- Hvidtfeldt, Arild
 1958 *Teotl and Ixiptlatli: Some central conceptions in ancient Mexican religion, with a general introduction on cult and myth*. København: Munksgaard.

- López Austin, Alfredo
 1973 *Hombre-Dios. Religión y política del mundo náhuatl*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Lynch, Kevin
 1960 *The image of the city*. Cambridge: MIT Press.
- Mc Phail Fanger, Elsie
 2012 “Imágenes en arte y publicidad.” *Argumentos* 25 (68): 161-188. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952012000100008 (16.07.2019).
- Mirzoeff, Nicholas
 1999 *An introduction to visual culture*. London: Routledge.
- Mitchell, W. J. Thomas
 2005 *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Neurath, Johannes
 2013 *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México, D.F.: Artes de México.
- Severi, Carlo
 2008 “Autorités sans auteurs: formes de l’autorité dans les traditions orales.” En *De l’autorité, Colloque annuel du Collège de France*, editado por Antoine Compagnon, 93-123. París: Odile Jacob.
 2009 “La parole prêtée.” In *Paroles en actes. Cahiers d’anthropologie sociale*, 5, editado por Julien Bonhomme y Carlo Severi, 11-42. París: L’Herne.
 2018 *Capturing imagination. A proposal for an anthropology of thought*. Trad. Catherine V. Howard, Matthew Carey, Eric Bye, Ramon Fonkoue y Joyce Suechun Cheng. Chicago: HAU Books.
- Tripura, Prashanta
 2018 “What does or should ‘indigenous art’ mean.” En *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, editado por Katya García-Antón, 33-46. Amsterdam: Valiz; Oslo: Office for Contemporary Art Norway.
- Velásquez García, Erik
 2009 *Los vasos de la entidad política de ‘Ik’: una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya del Clásico*. Tesis de Doctorado. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras.
- Warburg, Aby
 2000 *Der Bildatlas “Mnemosyne.”* Editado por Martin Warnke y Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag.
 2004 *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etoarena Homaeche. México, D.F.: Sexto Piso.
 2005 *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Introduction.

Amerindian Visual Manifestations and Practices

Sanja Savkić

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze, Italia
sanja.savkic@khi.fi.it

Scholars from different fields of study were invited to present their research on the visual cultures and aesthetic practices of indigenous peoples from the Americas, covering a vast span of time: from the ancient to the present. The result is this book, which brings together fifteen essays in three different languages (Spanish, English and Portuguese), grouped in four sections: 1) Cosmologies and visual histories of power: to name and to show; 2) Perceptions and creative interventions in urban spaces; 3) (Re)presentations of the invisible: the status of images; and 4) The encounters of past and present: mobile memories. The many theoretical and methodological approaches concerning the study of the different productions and practices in the field of visibility among multiple past and present Amerindian groups are brought to the fore through specific case analyses. The aims of this collection of essays are: to promote an interdisciplinary dialogue by bringing together different areas of knowledge and inquiry regarding the specificities of indigenous visibility in the Americas in its historical dimension; to rethink some ‘old’ problems and offer some ‘new’ directions, encouraging and enriching the generation of knowledge in the humanities and social sciences; and to insert its effects in the framework of the studies of the visual throughout the world. This volume’s size restrictions leave several archaeological/cultural areas unaddressed, which should be dealt with in future publications.

In using the word ‘indigenous’ it is not our intention to generalize the enormous cultural diversity of the peoples that have lived and continue to live in the Americas, which constitutes a veritable kaleidoscope in terms of its various productions and practices.¹

Following Tripura (2018, 43), at an international level, currently the notion of ‘indigenous peoples’ is meant to serve two main objectives: a) to replace various pejorative terms used in the past to refer to the communities that were placed under the

1 It is important to specify that this paper does not seek to problematize the word ‘indigenous’, which can be the subject of another publication. The following words are also used, in addition to indigenous: original, autochthonous, native, aboriginal, natural, gentile, Indian. These, nevertheless, are not absolute synonyms, given that their meaning may vary in time (for example, ‘natural’ and ‘gentile’ are more present in Colonial written sources from New Spain than today), in space (in the anglophone and francophone Americas, the designations First Nations and Native Americans are more widely used), or in terms of their connotations (see note 2).

new designation;² b) to promote and protect various rights denied to these peoples for centuries within the colonial states and the colonialist projects in different parts of the world. Since the general category of ‘indigenous peoples’ includes several societies with different histories, it is not possible to speak about their ‘culture’ as a single concept. Even within a single ethnic group with strong historical continuities – e.g. the Maya – we cannot speak of a homogeneous culture across space and time. Nevertheless, at a certain level it is possible to speak about ‘indigenous culture’ in the singular because, having undergone similar historical trajectories, practically all indigenous groups embrace a set of fundamental cultural ideals including, for example, cosmologies that privilege the stewardship and protection of the natural environment as opposed to its unrestricted domination and exploitation, as well as the bestowing of agency to the various beings that constitute the cosmos. Similarly, the Amerindian communities maintain a complex relation with modern national states, which have been organized following European political, economic, cultural and religious models. Thus, in the term’s strictest sense, ‘indigenous’ makes reference to native groups whose own practices are distinct from those of European culture, which are exogenous in nature.³ Therefore, the designation ‘indigenous’ here is intended to show what is particular to the productions and practices examined in this book and, with it, how enriching they are to the field of visibility in the world; what is not sought is exoticization and isolation.

That said, ‘indigenous’ in this volume refers just as much to the communities as to their languages, productions and practices of various kinds that were already present on the American continent before the arrival of the Europeans (pre-Columbian period). It also includes those manifestations made by peoples who survived the expansion of Western civilization after the contact between two worlds at the closing of the fifteenth century, beyond the phenomenon of miscegenation (*mestizaje* in Spanish) and the complexities resulting from the new realities after colonization (Colonial period or Early Modern period [within the framework of a global chronology]). Likewise, it comprises groups from recent times (Modern and Contemporary periods) belonging to organizational traditions other than the modern state, as well as individuals in whose productions underlie the ideas of ancestral knowledge and attitude. As Julie Nagam rightly argues in this volume, “[w]e are not stuck in the archaic past, nor are we out of time. Instead, we are constantly moving throughout time and space with the knowledge

2 In the Americas, the word ‘Indian’ (*indio* in Spanish) is the one that has been the most ambiguous: it was the word used by the Spanish to refer to the natives of the Caribbean islands, because it was believed that after Christopher Columbus a way had been found to reach India, in Asia. Later on, these lands came to be called the West Indies in order to differentiate the New World *India* from the Asian one. Additionally, in some Spanish-speaking countries of the Americas the word *indio* has been used in a pejorative sense, reason for which preference has been given to the use of unambiguous terms, such as American indigenous (or indigenous from the Americas, or from America) or Amerindian.

3 ‘European culture’ should not be understood either as a homogenous entity, for only a few European countries were involved in the colonization of various parts of the world and not ‘Europe’ as an undifferentiated or uniform continent.

of the land and the stories we hold.” Similarly, contemporary indigenous art synthesizes new relationships within past and present modes of native and colonial forms of experience, participation and spectatorship. Thus, the Indigenous offers ‘an additional way of being’ for Aboriginal, Native or First Nations peoples, or ‘a new mode of being Native’. Whether it stands between colonial and native, between past and present or between local and international, Indigeneity is a site of contention and agency.

Speaking of ‘visual culture’ raises the question of the concept of image and its functioning. In recent years, Aby Warburg’s theoretical proposals (2000; 2004; 2005), which comprehend the image not as a closed field of knowledge but as a moving reality, have regained force. A true precursor of interdisciplinary studies and opposed to the theoretical rigidity of positivism, Warburg made use of other fields of knowledge such as philosophy, ethnology, medicine, biology and psychology, in order to rethink the questions originally put forward by art history and to reorganize its body of thought, as well as to open it to new fields (McPhail Fanger 2012, 167-168). The concept of ‘aesthetic practices’ joins this idea (and further develops it); it has been recently introduced by the “Art Histories and Aesthetic Practices” research program and inserted within the perspectives and contours of a plural history of art and artistic practices⁴ (see Hannah Baader’s “Epilogue”, this volume).

For Warburg, the constitution of images goes beyond merely aesthetic intentions, as it is based on an intricate psychological process that points to the anthropological explanation of the image as a cultural-biological function of humankind. This point of view is largely due to his study of religion and myth, which surpassed the ‘conventional’ paths of the art history of his time. His stay among the Hopi indigenous people in Arizona at the closing of the nineteenth century was especially fecund for opening new paths in the field of the study of images. Warburg’s encounter with the Amerindian universe was to be a key moment in the birth of a new discipline: Image Science (*Bildwissenschaft*), which brings together the history and the anthropology of art/image. According to Els Lagrou (this volume), the minimalistic and chimerical representation of the Hopi snake-lightning, in combination with its ritual manipulation, gave Warburg his key insight to think about the image as a conceptual operation, according to which the

4 The concept of ‘aesthetic practices’ deals with the study of artifacts and their contexts and the social and cultural dynamics around them, as well as the processes of transfer and transformation in a trans-cultural, postcolonial and global perspective. This includes the dynamics of production and perception of things, images and architectures from the time of their creation to their subsequent apprehensions up to the present. What is being proposed, therefore, is to research artifacts with reference to their biographies, including also their acquisition, display, storage, oppression, reworking or destruction, and to engage with sociological, genderspecific, historical, legal, religious, technical, philological, linguistic, geographical, ecological and scientific aspects of aesthetic practices. This concept allows to understand artifacts as actors or participants in specific social and cultural dynamics.

“Art Histories and Aesthetic Practices” is a research program within the framework of the Berlin-based Transregional Studies Forum (Forum Transregionale Studien), initiated by the Max Planck Institute of Art History in Florence (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut): <https://www.art-histories.de/en/the-research-program.html> (16.07.2019).

image does not imitate what is seen, but rather interprets it. Similarly, this approach is interested in the study of image processuality – the way in which ‘indigenous’ images are conceived, generated and transmitted – the human body being both producer and receiver of images, a living medium for image (Carreón Blaine 2014, 247; referring to Belting’s *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* [2011]).

In the academic sphere, visual culture has recently sought to encompass cultural studies, art history, critical theory, philosophy and anthropology, focusing on the aspects of culture that are based on visual elements, i.e. images and their relation with their audience.⁵ Following Hernández (2005, 9-34), visual culture as a concept and as a field of study offers a series of theoretical and methodological frameworks for rethinking the role of past and present visual representations, as well as the visualizing positions of subjects. This field is thought to be constituted by two intimate elements: a) cultural forms linked to the gaze, known as ‘visuality’ practices; b) the study of a broad spectrum of visual ‘artifacts’ that go beyond those that have been collected and exhibited in art institutions. Visual culture has a changing and provisional status, given the constant formation and reformulation of visual media and their uses and appropriations, as well as the different conceptions regarding images and objects coming from non-European cultures. This vast panorama, which explores visual culture (from a historical perspective that goes beyond a mere catalogue interest), is also open to exploring how the history of visual culture is linked to the creation of identities and gazes of reality.

Visual artifacts are historically, socially and politically determined and cannot be studied in isolation from other factors, since they exist in connection with other productions and demand the use of senses other than the sense of sight, such as sound, tact, smell, but also language and gesture, and, therefore, cannot be considered without taking into account these modes of signification. The historical problem of vision is different from a history of representational artifacts, which means that sight cannot be separated from historical questions in the process of building subjectivity. What today constitutes the domain of the visual is the result of all kinds of forces and power relations and not a mere perceptual fact. The concept of visuality, concomitant to the notion of the social (in contrast with what would be a scientific study of sight), questions the idea of universality and progress in the art of seeing, given that visuality is – beyond anything else – a phenomenon related to “local knowledge” (Hernández 2005, 19). From this perspective, in this volume we examine those visual cultures that are foreign to the European model, from different periods and places, their standards of seeing and looking – in this specific case, the indigenous visual cultures of the Americas – seeking a change of values and attitudes regarding visuality, textuality, identity and corporality.

5 Among the theoretical and methodological proposals that deal with images within this approach (which have had noticeable effects for formulating the field of Visual Studies) are Belting’s (2007; 2011), Boehm’s (1994), Bredekamp’s (2003), Elkins’ (1999), Mitchell’s (2005), as well as Holley and Moxey’s (2002), and Mirzoeff’s (1999), to name only a few authors.

It is an experience that draws from the image (as visibility), i.e. as the experience of a history that must first become visible, and is then opened to other senses of apperception, as *aesthesis*. In other words, visibility is also understood as an access and an ‘invitation’ to apprehend non-visible realities (or forces), those absent, veiled or barely suggested that exist as mental images that may become present. This is especially important in connection with ritual images/objects. They may be materialized and, through this, become accessible to sight/gaze by means of practices involving those who take part both in their production and in their reception. These practices respond to specific cosmo-visions and ways of existing in the world. Thus, on the one hand, the sense of sight is a primary means of access to the world, which is then joined by other senses (constituting a multisensorial experience), as was mentioned above, where the strategies of relation, dialogue and negotiation with the environment, with the (‘art’)work and with one’s own body become important. For example, there are taboos concerning the visibility of certain ritual objects: there are objects that are hidden from view and others that can be seen only on special occasions or under specific conditions; thus, images are actors that take part in ceremonies, but many times in the absence of humans, as argued by Neurath (2013, 59-60).

In Amerindian thought, these ‘works’ are not simply ‘lifeless things’, as at the same time they both represent and become present; i.e., they possess vital force, foremost in ritual contexts (see this volume’s third section). The study of ritual art has become a strategic field for the new transdisciplinary practices, because it is there where it is especially evident that images are never ‘simply’ images. Ritual objects not only ‘represent’, but have a tendency to ‘present’ powerful beings; that is, the artistic creation, aside from producing figurations that can often be read from a symbolic plane, engenders creatures with their own life and will. Gell (1998) and Severi (2008; 2009) have argued that these ‘living images’ or ‘more-than-images’ can be distinguished by the power that emanates from them; i.e., they possess agency and even have a subjectivity of their own. In consonance with Carreón Blaine (2014, 254), “images [are] capable of action”.

At the same time, the intrinsic features of the plastic images themselves do not define their status, but have relevance in relation to the experience of them in the specific contexts of their emplacement, use or circulation. Following the arguments set forth by María Alba Bovisio (this volume), in *unanacha*-type images, the visibility variable is substantial both in relation to their morphology and placement, given that the representational function has precisely the task of making an absence visible by means of the icon. There is a possibility that in Andean sacred images, the bidimensional ones may function as representations, i.e., *unanacha*, given their illusionistic and fictional character: in two dimensions allusion is made to three-dimensional bodies, while sculptural pieces in the round serve as *wakas*, since they occupy the same space as the spectator with which they share three-dimensionality. Therefore, the character of visual manifestations in terms of ‘presence’ would demand three-dimensionality (which does not mean that every sculpture in the round is a *waka*, a condition that is constituted in praxis).

The fundamental difference between many indigenous concepts regarding sculpture and painting and the Western/European conception is that “the main function of the image was not to represent the things of the world and divine entities, but rather to present them” (Carreón Blaine 2014, 249). That is, the image does not imitate the forms of Nature but rather, in principle, makes an absence visible through forms, understood these in a broad sense. Following Escobar (2004, 141), “the concept of representation [...] promises to present an idea or an object that is irretrievably absent”. This is the reason why it does not account for other types of plastic images or figurations that, on the contrary, do not present an object or an absent being, but are constituted in it, as one of its possible modes of existence. The ‘representation’ (assimilated to the iconic sign) is ontologically distinct from the reality it evokes, while ‘presentification’⁶ participates in the same ontological status.

In addition, it is convenient to consider some Amerindian image concepts, which imply a set of ideas that are rarely addressed in studies of the visual outside this area, in spite of their profuse historical-visual heritage, namely *b’aah*, *ixiptla*, *nierika*, or *kene*, *demi* and *yuxin* (see Lagrou, this volume). The notion of *b’aah* is known to us from Maya hieroglyphic inscriptions from the Classic period (292-909 AD). Velásquez García (2009, 523-569) understands it as an animated entity alluding to the meanings of ‘head, body and being’ and, in turn, extending to the whole body, with the optional meaning of ‘being’ or ‘person’.⁷ This concept is also related to the phrases indicating accession to power, decapitation, the meaning of ‘first’, linked with the idea of hierarchical authority, where the head is used as a means of exaltation. Further, it has to do with the notion of kinship, in the sense that children are a reflection or bodily extension of the parent’s essence. Related to this are the portraits of rulers, either painted or sculpted, which were among their most prized possessions. The verb *b’aahaj*, ‘to become image’ is linked to this; *b’aahis* alludes to portraiture as a graphic extension of the body, while *ub’aah* translates as ‘it is his/her body’ or ‘it is his/her being’, as well as ‘it is the image/body of...’ or ‘it is the being of the ancestor...’. In other words, the being of portrayed characters becomes frozen in time through sculpture and painting, arts that constituted a durable extension of personal identity in spaces that transcend the body’s biological limitations; it also implies that for the Maya the images do not represent a model, but identify with it (Velásquez García 2009, 533). This is an indication that between visual productions and different entities (deities, essences/forces, ancestors) there was no clear-cut separation and that they possessed ontological characteristics: the ancient artist conferred vitality or will to the images/objects intended for ceremonial purposes, creating them through rituals.

6 María Alba Bovisio (this volume) uses the word ‘presentification’ (*presentificación* in Spanish) as the concept opposed to ‘representation’ in order to ponder on the type of image which ‘presents’ rather than ‘represents’ the things from the world. See also Els Lagrou (this volume).

7 See also Houston and Stuart (1998).

Following Carreón Blaine (2014, 247-274), the word *ixiptla* comes from Nahuatl and is among the most used pre-Columbian indigenous concepts to address the subject of the image. The idea that underlies the understanding of *ixiptla* is that of ‘presenting’ the things of the world and divine entities, and not just of ‘representing’ them. The ‘conflict’ between Mesoamerican and European traditions concerning the image gave rise to the need to understand native images and differentiate them from Western ones. Beginning with Hvidtfeldt’s study (1958), there are two interpretations of the meaning of this word. One of them maintains that its root is *xip*, which refers to ‘skin, covering, bark, wrap’; it alludes to the idea that ‘the receiving wrap’ or ‘the skin that covered’ a divine shape was the receptacle of power, the recognizable presence of a force imbued in an object; in this sense, human beings are also *ixiptla* as ‘impersonators’ of a god, acting as a cover in ritual context (López Austin 1973; Gruzinski 1994). Nonetheless, an *ixiptla* was not necessarily human; only human beings with the features of gods were *ixiptla*, just like the gods’ statues, the anthropomorphic figurines and the effigies of deities made of different materials, and so were their painted manifestations; i.e. physically *ixiptla* can be a number of things, so the term must be understood as image and object, and as image and person (Clendinnen 1991). Another possible meaning of *ixiptla* is linked with the root *ixtli* that is associated with ‘face’ (Hvidtfeldt 1958), which corresponds to the notion of *b’aah* among the Classic Maya, as was mentioned above, as well as to the *nierika* of the contemporary Huichol, as will be seen below. It is possible that the understanding of *ixiptla* both in the sense of ‘bark/skin’ and in that of ‘face/head’ are not far apart and are actually transferrable to that of person, image, representation, and the same would go for *b’aah* and *nierika*.

To fully understand the complex concept *ixiptla*, aside from the aspect of what is apparent, both the material dimension and production of images must be taken into account: the very act of making images transfers power and sacredness, since the sacred is conjured by their creation. The *ixiptla* is the set of elements that constitute the image, made up of the attributes corresponding to each divinity, when a sacred force is invoked and summoned by means of creating the material medium that contains the divine essence. The physical form, attire, accoutrements and all the elements that make up the *ixiptla*, as well as the rituals of its making and its very shaping led to its consolidation. Given that its meaning is not static, the word *ixiptla* does not always correspond to the notion of the sacred. Uses of the term point to the existence of something or someone represented or to that which the very image represents. That is, the word *ixiptla* should not be translated as ‘the image’, but rather as ‘the image of...’, not as ‘the representation’, but as ‘the representation of...’, ‘his/her *ixiptla*’, ‘the *ixiptla* of...’; in other words, it is incorrect to use the word *ixiptla* without a referent as Carreón Blaine (2014, 267) shows. In this sense, its use is parallel to the one of *ub’aah* in Maya hieroglyphic inscriptions, where the image belongs to someone, as indicated by the prefix *u-* (‘his/her’).

At the same time, in his study of contemporary Huichol art, Neurath (2013, 37) ponders on one of the most important concepts of this art – *nierika* (*nierikate* in the plural):

The word comes from the verb *niereya*, ‘to see’. Its first meaning corresponds to the cheek and face, although it is also used as ‘portrait’, ‘drawing’, ‘photograph’ and ‘work of art’. The well-known yarn boards are also called this way. It could be said that the *nierika* category encompasses many of the objects that are put in an offering, not only strict *nierikate*, given that arrows and gourd bowls have drawings and end up being called *nierikate* as well. It can also be understood as ‘the gift of seeing’, alluding to the ritual visions that novices seek in order to create the world. Therefore, *nierika* refers at the same time to the instruments of seeing, such as mirrors and the *nierikate*, used to allow the true shape of the world to be revealed to the novice. With all these meanings, *nierika* is a ‘*mana* concept’, which as such makes reference to the power of magic. It alludes to a multifaceted notion, which means everything and nothing at the same time, and whose specific complexity is the result of the ritual context’s complexity. In the first place, it is not conceived to be understood, since it only makes sense through an analysis of the ritual process.

We can therefore see that the concept of image among the Maya, the Nahua, the Huichol, the pre-Hispanic Quechua and Aymara speakers in the Andes, or the modern Huni Kuin (Cashinahua) from Amazonia (and undoubtedly among other Amerindian peoples) is significantly similar and is based on the idea that there is an essence shared between the images and that what is represented, which turns them into presences under specific circumstances, such as rituals. And rather than translate these words, it is advisable to ‘import’ them into the vocabulary that deals with the study of visual cultures and, by extension, to the world’s plural histories of ‘art’, in order to make a rich contribution to the corresponding disciplines.

The essays in this book

The essays collected in this volume show the results of the individual research of scholars whose work focuses on the Amerindian world’s visual manifestations and aesthetic practices past and present. It is divided in four sections according to the main subjects and problems addressed by the authors. In order to maintain the diversity of perspectives and considerations, the essays were not grouped along chronological or geographic-cultural divisions. Therefore, as an example, the reader will find an essay pertaining to the urbanism of two Classic-period Maya cities and an essay about creative interventions in the urban space of contemporary Toronto in the same section. The reader will also find – to mention but two cases – historical reconstructions such as the one proposing that it was the Maya Poq’om who founded ancient Kaminal Juyu – thus called in error, according to the author – a hypothesis that has allowed recovery of the city’s original name: Chiuh Wits, ‘Maguery Mountain’, alongside the analyses of current situations, as is the case of Mazahua textiles from the community of San Cristóbal de los Baños, Mexico. At the same time, several studies bring together the results of their authors’ personal field experiences. Although each of the essays – specifically and from the perspective of their own goals – deals with the general subject of ‘Amerindian visuality’, they all share the combination of certain principles stemming from different disciplines, which has allowed contributions of a theoretical-methodological nature.

The book's **first section**, called "Cosmologies and Visual Histories of Power: To Name and to Show", brings together four essays that explore productions both from the pre-Columbian past and from the period following the Conquest. All four address the subject of power in socio-cosmological terms and the ways to articulate them visually. These studies combine tools from different disciplines in order to address 'what is said' and 'what is seen'. In this sense, it is worth recalling Boehm's words (2014, 25) concerning the problems that revolve around the image, which he postulates in terms of 'saying' (here, 'naming') and 'showing', and states that – when confronted with the question "what is an image?" – one is faced with an evident discrepancy that oscillates between the interest formulated by saying ('verbal language') and a completely different interest, that of 'showing'.⁸ In this context, one finds possible answers for the name of an ancient city in the modern State of Guatemala by bringing various types of sources – i.e. visual and verbal – into play; the 'reading' of a pyramid – which has come to us in a severely fragmented state – and its iconographic program in the Highlands of Central Mexico, by contrasting archaeological evidence with other material remains (for example, sculptures); the comparison of a pre-Hispanic codex with a book written/painted in New Spain, in search of a better understanding of the ancient image in its manner of alluding to ritual; or a painted wooden vessel that is the product of the encounter between the Old and New Worlds, by combining Andean socio-cosmological and Spanish/European socio-religious thoughts.

The article "Magüey Mountain: The Original Name of Kaminal Juyu" by **Ruud van Akkeren** posits that the original name of this pre-Hispanic city in Guatemala – a name assigned to the site by J. A. Villacorta in 1936, which sounds like a Kaqchikel word, with a meaning that appears to allude to a 'mound of the dead', i.e., a 'tomb' – was actually 'Magüey Mountain' or Chiih Wits, and that one of its ruling lineages, harking from Preclassic times, was that of Kaqkoj' or Puma. They took their name from the *nawal* of the Hill-Valley Lord, whom they considered to be their ancestral father. This essay stems from the ethno-historical book van Akkeren wrote about Kaminal Juyu, called *Cerro de Magüey, tierra donde nació el tiempo. Un estudio etnohistórico de Kaminal Juyu, capital del pueblo poq'om (Magüey Mountain, the land where time was born. An ethno-historical study of Kaminal Juyu, capital of the Poq'om* [in press]). One of the conclusions is that the founders of this ancient city were Maya Poq'om. The author developed the idea that the Poq'omam and the Poq'omchi' groups were both originally from the Valley of Guatemala,

8 The latter is closely linked with iconic-figurative representations (i.e., 'images'). What is more: the force of the figurative expression will be revealed as a 'force of showing'. Therefore, inquiries on the image always involve the difference between that which allows itself to be said and that which does not, but which is shown. Images have no mouth or voice, but they communicate in a distinct manner; the question is how. Here, it becomes important to emphasize that 'to show' does not represent a minor or 'reduced' capacity, but rather – in its own way – fulfills the three main features of language: to communicate, to represent and to have incidence; i.e., to have an effect. In fact, when working with certain images (and objects) belonging to distant times or to other 'distant' cultures, visual/material evidence becomes prevalent (and often the only one) (Boehm 2014, 25-26).

based on the fact that when the Spaniards arrived in this Valley, they found Poq'omam speakers there who, according to various indications, seem to have populated this area since ancient times. He comes to the conclusion that the Poq'om people built Kaminal Juyu, although it must be pointed out that the Xinca people – who are not Maya speakers – also took part in its foundation.

The essay “Invoking the Past to Mute the Present: Implications for the Epiclassic Feathered Serpent Pyramid at Xochicalco, Mexico” by **Debra Nagao** reexamines the iconic pyramid in this Epiclassic city (ca. 650-900 AD), located in the Highlands of Central Mexico, in two contexts: it confronts the archaeological evidence in regard to its placement within the city and its construction phases in connection with the city's sculptural tradition. Nagao endeavors to place this building within the site's chronology and to reappraise the possible meanings of its iconographic program. It would seem that many of the ideas regarding the monument's iconographic program were derived from Teotihuacan's early monuments, although the visual sources or stylistic solutions were extracted mostly from more or less contemporary sources in the Maya area, with the aim to reformulate and maybe even to somewhat conceal direct connections with said metropolitan center, much after it had stopped exercising its regional power and influence. Xochicalco's manifestations were not a rebirth of the greatness and power of Teotihuacan, but rather reveal two processes. The strategy chosen by the artists/architects of Xochicalco was resorting to systems of powerful symbols, presenting them in an innovative way, through the selective use of non-local visual styles, with an emphasis on a generalized 'Maya' style. The second component was the choice of Teotihuacan elements that already had their own resonance in the Maya area where, during the metropolis' heyday, Maya rulers adopted elements of Teotihuacan style and iconography in order to augment their authority. The Pyramid of the Feathered Serpent was planned and executed as a monument for promoting unity, grounded on undisputable cosmological time.

Alonso Rodrigo Zamora Corona's essay “*Tlaelcuani*: On the Possible Function of the ‘*In Extenso* Almanac’ of the Codex Borgia”, a section that covers the first eight pages of the codex, offers a new hypothesis on the opening section of this document: given its imagery and content, the Borgia's *in extenso* almanac (or *Tonalamatl*, i.e. ‘260-day ritual calendar’ or ‘count of days’) displays elements in correspondence with the purification rituals described by Sahagún in books I and IV of the Florentine Codex. In said rituals, calendar specialists (*tlapouhqueh* or *tlamatinime*, [‘those who read’]) under the patronage of the deities Tezcatlipoca and Tlazolteotl listened to their patrons' transgressions and, by means of their divinatory books, assigned penitence and ritual actions to avoid bad fortune and punishment by the gods. The ritual prescriptions recounted in these descriptions, as well as the verbal images present in the prayer of a *tlapouhqui* for that very occasion, as transcribed by Sahagún in book VI of his opus, display interesting coincidences with the iconography of the Borgia's *in extenso* almanac. On the other hand, the author addresses the allegations of Christian influence or ‘contamination’ in said passages – which were compared to the idea of the Catholic

confession by the friars – and puts forward arguments that endorse such suggestions – in agreement with authors such as Alfredo López Austin – in the sense that the notion of ritual purity was of great importance to the Nahua. He concludes by stating that it is possible to conceive of the CodexBorgia's *in extenso* almanac and other divinatory books as having had the function of assigning auguries and penitence for the users of the *tlapouhqui* in the context of ritual purification practices associated with the calendar, rather than having been generically used for reading their fortunes.

Andrew D. Turner's article "Resistance, Persistence, and Incorporation: Andean Cosmology and European Imagery on a Colonial Inka *Kero*" explores the images and symbolism of a painted wooden *kero* (a type of cup). On the one hand, the *kero* shows a ceremonial battle scene; on the other, in a rather unique way, a 'life stairs' scene, taken from a European print. Although this kind of scene would appear to be in disagreement with Andean conceptions of aging and death, the scene was incorporated into the decoration of the vessel and modified for the purpose of transmitting the Andean symbolic content and the status of the *kero's* owner. The owner of such receptacle was likely a *kuraka*, an indigenous nobleman who acted as an intermediary between Spanish colonists and Andean subjects. *Kurakas* would commission objects such as painted *keros* that were not the product of hybrid identities, but rather intentionally referred to as symbols of power and prestige, closely adhered to both Spanish and Andean traditions. The author underscores the fact that the search for 'authentic' cultural elements may still be at the center of research interested in the idea of hybridization. What is 'hybrid' does not conform to either what we consider to be European cultural standards, nor to indigenous ones, and their identification often depends on our own (i.e. Western European) conceptions about 'pure' cultural origins and on our recognition of pre-Hispanic elements. Therefore, it would be more productive to question why these objects deliberately and simultaneously refer to Andean traditional symbols of authority and to European markers of status, and to consider the way in which social actors used them with full awareness in order to negotiate power.

The **second section** called "Perceptions and Creative Interventions in Urban Spaces" is composed of by two essays that address questions of space, place, perceptions and creative 'native' interventions, and their possible effects on observers/users in different urban contexts – one touches on the pre-Columbian past, the other on modern times. Through an analysis of the 'pure form' of the architectural remains in two Maya cities, which are integrated into and transform the natural environment, the first essay posits that buildings and their placement are 'capable' of guiding people along intentional routes, thus adding signification to these spaces. The second essay puts forward questions such as: How has public art facilitated and questioned the illusion of territorial 'discovery'? What role can the narration of indigenous stories and contemporary artistic practices play in disrupting the 'official' language perpetuating colonialist practices?

Arianna Campiani's essay under the title "The Built Environment and its Communicative Capacity: the Maya Cities of Chinikiha and Palenque in the Late Classic" studies

these two sites, which during the Late Classic period (ca. 600-909 AD) attained the urban shapes we see nowadays. The author – who has taken part in archaeological excavations at both sites and follows the analysis postulated by the architect Kevin Lynch (1960) – advances that many of the physical features of these cities, which point to the intentional planning of specific spaces and places, can still be recognized and comprehensively analyzed in order to understand how both settlements functioned. Although these two cities have not been fully excavated, their remains bring us closer to the understanding of their inhabitants' usage patterns in certain generic aspects, such as mobility, accessibility and permeability, among others. Similarly, the study of urban morphology – which takes advantage of the terrain's topography – indicates that the built environment has the capacity to guide users through the landscape. Campiani is aware of the impossibility of taking into account those sensations that cannot be experienced through the sense of sight – e.g. the sound of the rivers of Palenque – and fundamentally develops visual research of the built and natural environments to review the impact it may have had on those who lived in or visited it. It is important to underscore that not all people who lived and walked through these cities would have perceived the built environment's messages in the same way, or that they would have shared them.

Julie Nagam's article "Disrupting Toronto's Urban Space through the Creative (In)terventions of Robert Houle" places the artist Robert Houle (1947) within the frame of native space, by means of analyzing four of Houle's projects from 1997. Nagam argues that Houle's work confronts the mythologies of settlers in terms of the occupation of space and defies these constructions by bringing counter-models of indigenous space into public discourse, articulating them through indigenous stories of place. Houle's re-mapping of the city of Toronto is based on indigenous ideas of geography, history and knowledge, in forms that supplement the notion of indigenous space as a network of relationships similar to those traditionally navigated over waterways and across land. Bringing these connections to the forefront challenges the grid system constructed by settler culture that overwrites Indigenous mappings of the cityscape. The dialog these works create seeks to dismantle the colonizer/colonized binary opposition in favor of a transformational reading of space that allows people to interact with these works without playing the traditional colonial roles, thus allowing spectators/passersby to explore the indigenous stories of the place. Nagam also studies the Anishinaabe map of the cosmos implicit in Houle's work. This cosmological structure allows focusing on the power of naming and the capacity to create indigenous self-histories, anchored in indigenous space. The research is based on the principle that art can create the epistemological, critical and phenomenological conditions necessary to critically analyze and defy the officially constructed linear histories through stories of place and the establishment of a direct dialog with the archaeology and geography of space.

The **third section** under the name "(Re)presentations of the Invisible: The Status of Images" is composed of five essays that underscore the connection between art/image

and ritual, which in the academic world took place after Aby Warburg – art historian and founding father of Image Science – encountered the Amerindian universe and American anthropology during his journey in the land of the Hopi. In this intersection we can also find the impact of the ontological turn coming from anthropological studies and the possible analogies between visual/material culture (from different times and peoples), as well as the ontological principles described in the ethnographic framework. The status of ‘representation’ or ‘presentification’⁹ is not inherent to the (plastic) image, but rather depends on its role and function in the contexts of its circulation/usage. That is, it submits to whatever men do with images and to whatever images do with men. In this sense, an image becomes ‘presentification’ – i.e. a being with a ‘social agency’ that is specifically linked with the maintenance of cosmic order – inasmuch as having a capacity to ‘cause events’ that affect the lives of those who interact with it. The attribution of agency implies also the attribution of interiority, an awareness from which an intentionality emerges. The essays address this subject in connection with diverse materials from Amerindian cultures, both archaeological and modern.

In her essay “Amerindian Cosmographies: Art and the ‘Act of Animation’”, **Marcia Arcuri** argues that studies which focus on the analysis of visual semantics and iconographic structures shown in Amerindian artifact assemblages have always met with some resistance in academic debates. As she purports to show, the ‘continuous act’ that operates on beings and ‘carries life’ – defined as an act of animation or *camay* – is the essence of relational ontologies for Andean peoples. The multiple interactions between the subjects from terrestrial-natural-present spheres with beings from other worlds/spheres take place through the practice of intermediary agents, ritual practices or ‘continuous acts’ of socio-cosmic reproduction. In turn, the archaeological bias posited in this essay’s discussion returns to the record’s materiality and the interpretational limitations it imposes, especially while researching contexts from the remote past, where endless unknowns prevail. Arcuri supports the perspective of studying the stylistic patterns in the archaeological record both from a technological and a symbolic standpoint as a way to understand the dynamics of materialization, consumption and reproduction of ontological principles. When comparing material records that synthesize notions of Amerindian ritual cosmography, she seeks to demonstrate that the analysis of visual semantics presupposes the idea of motility in art, in convergence with the notion of agency in objects and not the other way around. The author considers that the interaction of actors/forces characteristic for different ecological zones, temporary spheres and cosmic planes constituted the principle of the well-known ‘Andean cross’ (*chakana* in Quechua). The quadripartite scheme synthesized in the *chakana* is present in Moche and Lambayeque, Huari, Chancay, Chimu and Inca iconographies.

9 See note 6.

In “Representations and ‘Presentifications’: Functions of Plastic Images in the Pre-Hispanic Andean World”, **María Alba Bovisio** examines the status acquired by Andean plastic images that circulate in cult and ritual contexts, either as ‘representation’ or as ‘presentification’. An analysis of ethnohistorical sources allows for the reconstruction of the concepts of *waka* and *unanacha* which, on the one side, account for the existence of plastic images that had the character of sacred presences and, on the other, for those that operated as representations, i.e. signs that stand instead of the referent to which allusion is being made. In light of these concepts, Bovisio analyzes the lithic sculpture of Chavín de Huántar, Northern Peruvian Mountain Range (ca. 1200-500 BC), taking into account the differentiated roles that the images fulfilled pursuant to their functioning in specific contexts. Notably, the author studies a sector of the ceremonial center identified as ‘atrium and gallery of the Lanzón’ (the large sculpture of the Lanzón could have embodied a deity/ancestor). Taking the site’s features as a starting point, she proposes a reconstruction of the functioning context of the Lanzón image and of the engraved flagstones of the round atrium, in connection with the concepts of *waka* and *unanacha*. The concept of *waka* is key to investigating pre-Columbian Andean cosmovision. It is a complex and versatile notion, which alludes to every sacred entity, both natural (mountains, springs, lakes, animals, constellations) and ‘artificial’ (temples, tombs, funerary bundles, figurines, etc.). Thus, a series of manmade objects exists, made of various materials and fulfilling different functions, which are *waka* in character, inasmuch as they function as ‘presentifications’. This concept is different from that of *unanacha* which, according to Bovisio, expresses the concept of representation.

In the essay “Antagonistic Identification: Chimerical Beings and Relational Complexity in Ritual Art of the Mississippian Tradition”, **Johannes Neurath** offers a new interpretation of the art of the Southeast Ceremonial Complex of the Mississippi river basin in the centuries immediately preceding the initial contacts with the Spaniards. Neurath posits that the complex and chimerical figures of this art must be understood as condensed expressions of contradictory relations, experienced in ritual contexts where depredation relations coexist with the celebration of alliances with beings from the alterity, and where an ambiguity in the relations between people and these beings always prevails. To interpret the iconography of this Complex, the most regrettable fact is that there are very few documents regarding Caddo chiefdoms, which in pre-Columbian times built sites as important as Spiro and after the Spanish colonization controlled a large part of the territory that currently makes up the States of Texas, Oklahoma and Arkansas. Nonetheless, it is possible to find elements of ritual complexity that can be linked to what can be seen in the iconography of the Southeast Ceremonial Complex. Pawnee human sacrifice to the Venus deities, for example, is among the most remarkable examples. Precisely because of this rite, the Pawnee have been also linked to ancient Mexicans, at least by those authors who believed in the possibility of Mesoamerican influence reaching all the way into regions that are so far removed; the existence of a ‘Tlacaxipehualiztli complex’ was even posited, which mainly consisted of sacrifice

through arrow-shooting and ritual flaying, and which would have extended from the North American prairies, down along the coast of the Gulf of Mexico and reaching into parts of Northern South America. This essay focuses on the ritual complexity and visionary art produced in the Mississippian tradition.

In the article “Figuration of the Invisible in Warburg and in Indigenous Amazonian Arts”, **Els Lagrou** reflects upon the interpretation and agency of the image in Amerindian life and thought, taking an intellectual encounter as a starting point: that of Aby Warburg with the Amerindian universe during his journey to the land of the Hopi. The Hopi minimalistic and chimeric representation of the snake-lightning, in combination with its ritual manipulation, gave Warburg his key insight for thinking about the image in terms of a sign-concept. Warburg was interested in the psychology of perception and of the image, and it is this aspect of his thinking that would be reclaimed by image theorists like Freedberg (1989), Severi (2008; 2009; 2018) and Didi-Huberman (1997). Warburg’s rediscovery for art historians means that, in a certain way, the image has never ceased to be a double, in spite of all our Platonic heritage and the new Neo-Platonic religious iconoclasm. The second encounter is that between the Hopi and the Huni Kuin (Cashinahua), taking Warburg’s reading as a starting point and in a close dialogue with the concept of chimera posited by Severi. The serpent is a key figure, for both indigenous communities and for many other Amazonian groups. From this connection, Lagrou explores some concepts that are fundamental for the anthropology of art: abstraction, figuration and the notion of double (beings) or of images and their respective relations of transformation one into the other. This essay is part of a series of comparative efforts that the author has undertaken in connection with Amazonian shamanistic ontologies and their specific relation with images and objects. Among them, she found a trilogy of concepts for thinking about the image – *kene*, *dami*, *yuxin* – which she translates as graphism, figuration and spirit, respectively.

In the essay “Vision and Creation of Images among the Southern Tepehuanos”, **Antonio Reyes** describes the way in which, for the Tepehuanos from South Durango, Mexico, the true ability to see is acquired through shamanistic initiation. True vision gives access to the world of the ancestors; in order to attain it, individuals must undergo long and elaborate periods of abstinence. During this time novices emulate the ancestors who, through fasting, are able to transform into deities and thus seek to interact with them. As part of this process novices learn to (re)produce ceremonial objects that simultaneously personify ancestors, the spirits of the dead and the very individual who fashions these objects. These objects, as well as the sculptures of Christian saints in churches, obtain agency and cease to be innocuous objects through the ritual work that endows the novices with the power to ‘see’, equating this ability with the very attributes of the gods. To the O’dam, ‘knowing how to see’ is an acquired ability that transcends the material world of human beings. Most important is gaining access to the images that are evident to us. This is an ability acquired through a long process during lifetime involving ceremonial abstinences in contexts of shamanic initiation that bring humans

close to the realm of deities and the spirits of the dead, and is also an ability that every O'dam should develop during their life. The *xidhuukam* condition, or rather its process, establishes a relation between 'what exists', between the O'dam, the gods and the corresponding epistemological process.

The **fourth section**, "The Encounters of Past and Present: Mobile Memories" includes four essays dealing with appropriations, transformations and inventions of memory in its visual (and textual) productions, connecting the (remote) past with the present, but always creating new manifestations (and practices) – which are the product of the new realities and identities, as well as reactions to them – and never mere copies. Thus, modern textile designs from the Jalq'a area of Bolivia link rock art imagery from the remote past with modern-day textiles, both being considered to be infernal; here we can witness the survival and re-signification of an old motif, which has endured in indigenous memory. The second essay approaches the various traditional Mazahua attires which, on the one hand, combine and integrate elements from current Otomi culture in novel ways and, on the other, hint at clues of an original pre-Hispanic culture. In the third contribution, the history of the Conquest as narrated in book XII of the Florentine Codex – by means of texts and images – vindicates a 'new' memory, the result of the collision between two worlds, and raises questions concerning what is authentically indigenous in the documents written by members of conquered ethnic groups from the sixteenth and seventeenth centuries; whether writing in a native language gives the author the status of an indigenous person; or whether friars and members of indigenous groups remained in culturally opposed extremes. The last article deals with the problems raised by the use of pre-Hispanic (Mexican and Peruvian) arts in the production of (European) decorative arts, which is the result of both the impetus given by scientists and the Western artistic environment and the policies in favor of indigenous peoples in Mexico and Peru; this 'transformation of gaze' modifies artistic exchanges and redraws the geopolitical map of the first half of the twentieth century.

Verónica Cereceda's essay "Ancient Rock Paintings and Ethnic Designs in Modern Textiles in the Jalq'a Region" explores the direct relations between textiles and pictographs, with an emphasis between specific woven patterns and figures painted or carved on rock ('rock art'). These relations have been 'woven' since pre-Columbian times until today. The author posits that the same semantic universe brings together textile designs, old pictographs and a modern ethnicity that evokes what is deep and infernal in Andean thought as its identity. Today's indigenous populations consider rock paintings of varying antiquity as images of the world's inner and deep parts left by ancestors, where their forces continue to exist. It was precisely there where Christianization placed hell, and so caves, rock shelters and great stone formations with petroglyphs on them today belong to the demonic sphere. Beginning in the 1990s, the textile designs of Jalq'a communities from Central South Bolivia have carried out a process of representing this inner world. Certain features of the old paintings to be found at those sites, that are thought of as sacred, have partly been the inspiration for woven images that appear on some clothing.

In the present, the image has walked an inverted path – from rock to threads – a recovery of proposals across media. We find ourselves in the presence of a living process using a figure and plastic languages from the past as memory for contemporary conceptions of what might be called a *supay wasi*, a specific home for the demons in these communities.

In the article “Learning to Read the Mazahua Textile Diversity: The Case of the Traditional Garments from San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca”, **Bianca Castellero** addresses the heterogeneity of traditional attire in the Mexican territory known as Mazahua – where she carried out her field research – by means of a detailed description of the elements that constitute the visual language of the fabric that gives them structure. Castellero intent is not only to acknowledge the dialogue established between the formal elements of the pieces, which do not allow for explanatory interpretations, but rather by themselves become productive models of textile messages. This premise is exemplified through the garments from San Cristóbal de los Baños, a variant of the Mazahua/Otomi dress, showing how its components are articulated and generate complex discourses that create their own reflection, distinct from the two cultures from which it was created. The author concludes that Mazahua everyday life is nurtured and modified day by day, since it is not a static culture, but rather a society in constant transformation, which creates new everyday experiences in each of its cultural products. That is, we are in the presence of a contemporary indigenous community that articulates itself with regional, national and even world systems.

In the essay “Image as Indigenous Memory: Uses of the Past in Indigenous Christian Art”, **José Luis Pérez Flores** analyzes some historiographical trends regarding the treatment of the indigenous memory of the Conquest and shows how, beginning in the second half of the twentieth century, several researchers have strived to analyze indigenous sources, trying to overcome inherent methodological difficulties, above all knowing that for several decades historians devoted to this subject have hesitated to use these sources, considering cultural distances to be insurmountable. Using a selection of images from the book XII of the Florentine Codex as a starting point, Pérez Flores maintains that the Christianization of indigenous peoples should not be considered to be an element that invalidates indigenous memory, but rather makes it necessary to incorporate it as a cultural dimension that enables us to understand native efforts to explain the transformation of the pre-Hispanic order brought on by the arrival of the Spaniards and Christianity. The adaptation of native arts to the needs of Christianity and the teaching of these arts in different establishments contributed to their preservation and transformation, giving rise to an art that we may call ‘Indigenous Christian’, executed under supervision of the friars, who acted as mentors but also as censors of indigenous production. The author posits the hypothesis that in several cases the acceptance of Christianity and of the discourse imposed by the vanquishers are part of a strategy of resistance, which was implemented as a measure intended to avoid severe punishments. It also served as a means to adapt to the rules imposed by the Spaniards and from them to build a new identity, which was absolutely crucial in the face of the crisis brought on by the Conquest and the subsequent dismantling of the old native institutions.

Élodie Vaudry's essay “Two Books with Pre-Hispanic Motifs in Mexico and Peru: from an Artistic to a Political Role” deals with two compilations of indigenous and pre-Hispanic ornaments, specifically Elena Izcue's (Peru) *El arte peruano en la escuela* and Adolfo Best Maugard's (Mexico) *Método de dibujo*, viewed as compilations that richly contribute to research on Indigeneity. Both artists – chosen by the governments of their respective countries – instrumented the pre-Hispanic past for schools, for art, for crafts and for political use in their works. These mediators of past and present (Mexican and Peruvian) through drawing are also intermediary figures between Latin American and European reserves, having been inspired by those pre-Hispanic objects that the Old World had chosen to feed its research on Latin America. When these works cross the borders of Mexico and Peru, they become tools of national representation on the international scene, establishing a broad policy in favor of the indigenous, based on the integration of the pre-Hispanic past and the indigenous populations through education and the arts. While these two governments use fine arts for political purposes, they also instrument the decorative arts of their respective countries in order to unite art and life and, above all, to favor the idea of a national social ‘harmony’. Thus, these works at the same time legitimize the present in its future projection, to the extent that they understand it in relation to a past that is no longer perceived as a multiplicity of references or dispersed temporalities, but as a dynamic process of the present and its becoming. The pre-Hispanic motifs represent one of the languages that allow the writing of the identity of these two countries, while for European decorators it is a catalogue of non-Western forms to be used in the renewal of artistic creation.

Acknowledgements

I want to express my gratitude to Barbara Göbel, director of Berlin's Ibero-Amerikanisches Institut, and also to Iken Paap, researcher and managing editor of the *Indiana* journal and of the *Estudios Indiana* book series, published by the same institute, for their interest in publishing a volume dealing with this subject matter; to Gerhard Wolf, director of the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, for supporting this project in recognition of the need to continue exploring the specificities of the visual cultures and aesthetic practices of American latitudes, in order to enrich the field of study of the images and their processuality. Furthermore, my deep gratitude goes to two research projects where I have had the opportunity to collaborate professionally: “Art Histories and Aesthetic Practices. Kunstgeschichte und Ästhetische Praktiken”, a research program at the Berlin-based Forum Transregionale Studien, funded by the German Federal Ministry of Education and Research, as well as the International Research Group “*Bilderfahrzeuge: Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology*”. I would also like to thank Dejan Mihailović, of the Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (State of Mexico Campus), and Alonso R. Zamora Corona, of the University College London, for their wise comments to the previous version of this text.

Translated from Spanish by Jorge Pérez de Lara.

References cited

- Belting, Hans
 2007 *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
 2011 *An anthropology of images: Picture, medium, body*. Princeton: Princeton University Press.
- Boehm, Goettfried
 1994 *Was ist ein Bild?* München: Fink.
 2014 “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen,” transl. Linda Báez Rubí. In *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, edited by Linda Báez Rubí and Emilie Carreón Blaine, 19-40. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Bredenkamp, Horst
 2003 “A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft.” *Critical Inquiry* 29: 418-428.
- Carreón Blaine, Emilie
 2014 “Un giro alrededor del ixiptla.” In *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, edited by Linda Báez Rubí and Emilie Carreón Blaine, 247-274. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Clendinnen, Inga
 1991 *Aztecs: An interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Didi-Huberman, Georges
 1997 *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Elkins, James
 1999 *The domain of images*. Ithaca/New York: Cornell University Press.
- Escobar, Ticio
 2012 *La belleza de los otros*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas.
- Freedberg, David
 1989 *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gell, Alfred
 1998 *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gruzinski, Serge
 1994 *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Fernando
 2005 “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?” *Educação & Realidade* 30 (2): 9-34.
- Holly, Michael Ann and Keith Moxey
 2002 *Art history, aesthetics, visual studies*. Massachusetts: Clark Art Institute/Yale University Press.
- Houston, Stephen and David Stuart
 1998 “The ancient Maya self: Personhood and portraiture in the Classic period.” *RES: Anthropology and Aesthetics* 33: 73-101.
- Hvidtfeldt, Arild
 1958 *Teotl and Ixiptlatli: Some central conceptions in ancient Mexican religion, with a general introduction on cult and myth*. København: Munksgaard.

- López Austin, Alfredo
1973 *Hombre-Dios. Religión y política del mundo náhuatl*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Lynch, Kevin
1960 *The image of the city*. Cambridge: MIT Press.
- Mc Phail Fanger, Elsie
2012 “Imágenes en arte y publicidad.” *Argumentos* 25 (68): 161-188. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952012000100008 (16.07.2019).
- Mirzoeff, Nicholas
1999 *An introduction to visual culture*. London: Routledge.
- Mitchell, W. J. Thomas
2005 *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Neurath, Johannes
2013 *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México, D.F.: Artes de México.
- Severi, Carlo
2008 “Autorités sans auteurs: formes de l’autorité dans les traditions orales.” In *De l’autorité, Colloque annuel du Collège de France*, edited by Antoine Compagnon, 93-123. Paris: Odile Jacob.
2009 “La parole prêtée.” In *Paroles en actes. Cahiers d’anthropologie sociale*, 5, edited by Julien Bonhomme and Carlo Severi, 11-42. Paris: L’Herne.
2018 *Capturing imagination. A proposal for an anthropology of thought*. Transl. Catherine V. Howard, Matthew Carey, Eric Bye, Ramon Fonkoue, and Joyce Suechun Cheng. Chicago: HAU Books.
- Tripura, Prashanta
2018 “What does or should ‘indigenous art’ mean.” In *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, edited by Katya García-Antón, 33-46. Amsterdam: Valiz; Oslo: Office for Contemporary Art Norway.
- Velásquez García, Erik
2009 *Los vasos de la entidad política de Itz: una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya del Clásico*. Doctoral dissertation. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras.
- Warburg, Aby
2000 *Der Bildatlas “Mnemosyne.”* Edited by Martin Warnke and Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag.
2004 *El ritual de la serpiente*. Transl. Joaquín Etorena Homaeché. México, D.F.: Sexto Piso.
2005 *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

**Cosmologías e historias visuales del poder:
nombrar y mostrar**

Cosmologies and Visual Histories of Power:
To Name and to Show

Cerro de Maguey: el nombre original de Kaminal Juyu

Maguey Mountain: The Original Name of Kaminal Juyu

Ruud van Akkeren

Universidad del Valle, Guatemala

achiawan@yahoo.com

Resumen: Kaminal Juyu fue el nombre asignado en el siglo pasado a un sitio preclásico y clásico del Altiplano de Guatemala. Parece una tarea casi imposible reconstruir su nombre original. Sin embargo, sabemos que topónimos suelen ser muy conservadores, especialmente si representan un ‘lugar de origen’, lo que era el caso de Kaminal Juyu. Una vez establecido que su población fundadora fue el pueblo maya-poq’om, una gama de disciplinas que incluyen la iconografía, epigrafía, etnohistoria y tradición oral coinciden en que el nombre original de esa ciudad era ‘Cerro de Maguey’. De hecho, así lo dejaron apuntado en su testamento los descendientes del linaje Kaqkoj o Puma, una de las familias principales de Kaminal Juyu, en el siglo XVI.

Palabras clave: Kaminal Juyu; lugar de origen maya; poq’om maya; mayas del Altiplano; epigrafía maya; Guatemala; época precolonial.

Abstract: Kaminal Juyu was the name given in the last century to a Preclassic and Classic site in the Highlands of Guatemala. At first glance, it seems a sheer impossible task to reconstruct its original name. However, we do know that toponyms tend to be very conservative, especially if they represent a ‘place of origin’, as was the case with Kaminal Juyu. Once recognized that its founding people were Poq’om-Maya, a range of disciplines including iconography, epigraphy, ethnohistory, and oral traditions join to establish that the original name of that city was ‘Maguey Mountain’. As such, one of the ruling families of Kaminal Juyu, the Kaqkoj or Puma lineage, left it recorded in their colonial manuscript produced in the sixteenth century.

Keywords: Kaminal Juyu; Maya place of origin; Poq’om Maya; Highland Maya; Maya epigraphy; Guatemala; pre-Colonial era.

Introducción

Kaminal Juyu es uno de los sitios más grandes del Altiplano ubicado en el norte del Valle de Guatemala. Aparte de ser una planicie apropiada para iniciar un asentamiento, Kaminal Juyu era un importante nudo de intercambio donde confluían los caminos de comercio. La ruta este-oeste corría desde la cuenca media del río Motagua, lugar de origen del jade. De hecho, el término *motawa* es un topónimo xinca que probablemente significaba Lugar de la Piedra Verde.¹ En dirección al Valle de Guatemala se pasaba por

1 Fue una idea que presenté por primera vez en la conferencia “El comercio de jade del Motagua Medio” para la inauguración del Primer Museo de Jade de las Américas, Antigua Guatemala, el 7 de septiembre de 2013.

los yacimientos de la obsidiana de El Chayal. Hacia el oeste, rumbo Chimaltenango, estaban las fuentes importantes de barro usadas por los alfareros de Kaminal Juyu desde el Preclásico Medio. Hacia el sureste se extendía la ruta a Chalchuapa y otros sitios en El Salvador. Kaminal Juyu tenía dos pasos de acceso a la Costa Sur: uno por el sur del mismo valle que pasaba por Palín, y el otro a través del Valle de Antigua, entre los volcanes de Agua y Fuego. Igualmente, desde Kaminal Juyu salieron dos rutas hacia el norte, a las Tierras Bajas: una pasaba por el Valle de Rabinal y luego seguía la cuenca del Río Chixoy, mientras que la otra atravesaba el Valle de Salamá, cruzando el área de Cobán y la Franja Transversal del Norte hacia Cancuén (Akkeren 2012) (Figuras 1 y 2).

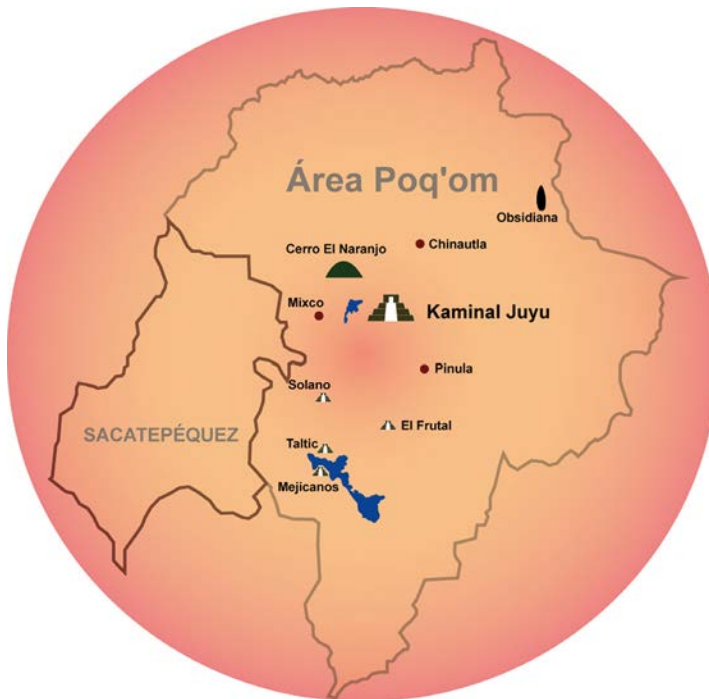


Figura 1. Mapa del Valle de Guatemala (imagen: Juan Moncada).

Kaminal Juyu o Kaminaljuyú suena como un término kaqchikel, cuyo significado parece aludir a un 'montículo de muertos', o sea, una tumba. Fue un nombre asignado al sitio en 1936 por José Antonio Villacorta, ministro de educación en aquel tiempo, para evitar confusiones en la terminología. Previo a este momento se solía hablar de las fincas Miraflores, Arévalo, Providencia, Las Charcas o La Esperanza etc., sitios que obviamente pertenecían a un solo asentamiento: Kaminal Juyu (Kidder, Jennings y Shook 1946, 7; Villacorta y Villacorta 1927, 43). No parece ser un vocablo k'iche' como varios autores lo

han sugerido *-juyu* versus *juyub-*, pero tampoco es uno en kaqchikel correcto. ‘Montículo de muerto’ o ‘entierro’, hubiera sido algo como Juyu Kaminaq, Muquj Kaminaq o Muqbal (Coto 1983 [1656], 198, 361). Sea como sea, nunca fue el nombre original de esta ciudad.



Figura 2. Impresión de Kaminal Juyu, Museo Miraflores (foto: Ruud van Akkeren).

Poq'om maya

Este ensayo es un extracto de un nuevo estudio etnohistórico sobre Kaminal Juyu que pronto se publicará, llamado *Cerro de Maguey, tierra donde nació el tiempo*.² Una de sus conclusiones novedosas es que los fundadores de Kaminal Juyu pertenecían al pueblo maya poq'om. Hoy se conoce a los poq'omames y poq'omchi'es, pero éstos tuvieron efectivamente un origen común en el Valle de Guatemala. Tradicionalmente ha prevalecido la opinión de que el pueblo poq'om era de Baja Verapaz. Sin embargo, desde mi primer libro *Place of the Lord's Daughter* (Akkeren 2000a), que incluye un análisis detallado de la historia de Rabinal, mostré que los pobladores originales de Baja Verapaz eran hablantes de q'eqchi', así que el pueblo poq'om necesariamente debió tener otro origen. Cuando los españoles llegaron al Valle de Guatemala, ahí vivían los hablantes de poq'omam y resulta que desde los tiempos remotos han poblado esta área. Se infiere entonces que el pueblo poq'om es el constructor de Kaminal Juyu, aunque vale observar que el pueblo xinca —que no era maya-hablante— también participó en su fundación.

2 El estudio que abarcará 3 tomos se llamaría *Cerro de Maguey, tierra donde nació el tiempo. Un estudio etnohistórico de Kaminal Juyu, capital del pueblo poq'om*. Pronto se publicará el primer tomo.

En el Clásico Tardío hubo una expansión poq'om sustancial hacia el norte, es decir, hacia las Verapaces (Figura 3). Hay dos razones que provocaron esta salida de Kaminal Juyu. Una de ellas es de índole comercial. Es durante el Clásico Tardío cuando las Tierras Bajas mayas experimentaron una explosión demográfica y económica. Estamos hablando de cientos de ciudades y comunidades que necesitaban productos del Altiplano como obsidiana, jade, otras piedras preciosas y plumas. Eran los poq'omes aquellos que solían facilitar estos productos desde Kaminal Juyu; se expandieron hacia Verapaz para asegurar el control de las rutas de comercio. Se asume que estos movimientos ocurrieron a través de contactos comerciales y de parentesco, que ya se habían establecido en el transcurso de los siglos.

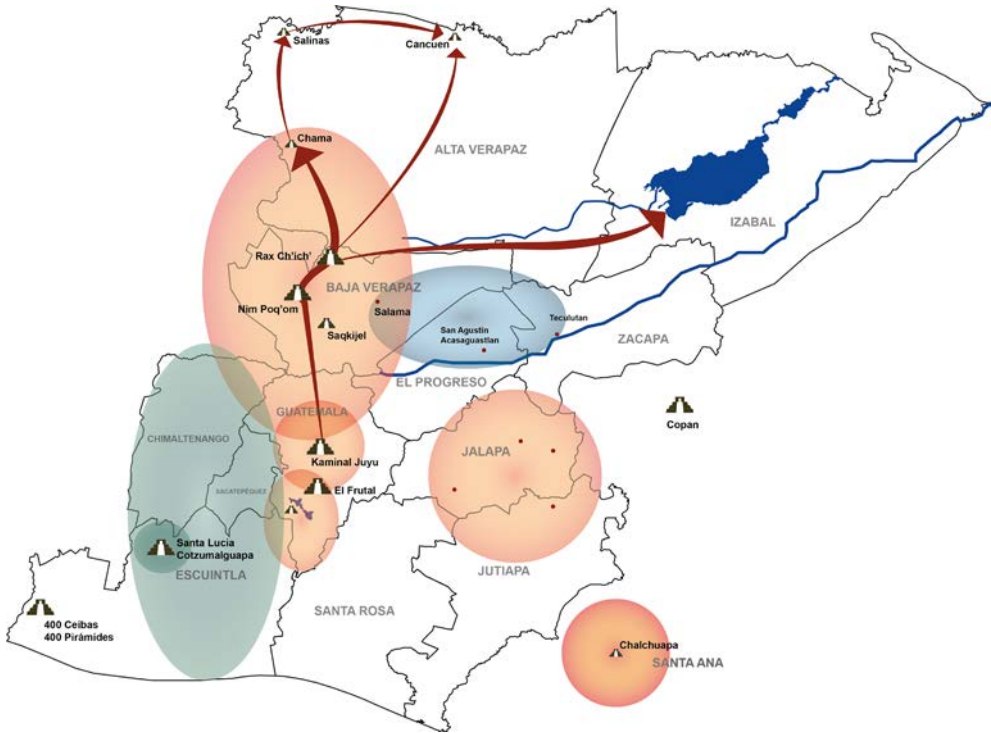


Figura 3. Expansión poq'om hacia las Verapaces en el Clásico Tardío (imagen: Juan Moncada).

La segunda razón fue el surgimiento de dos nuevos poderes que cortaron el acceso de Kaminal Juyu a sus fincas de cacao en la Costa Sur. Uno fue el sitio que conocemos bajo el nombre de El Frutal –hoy Villa Nueva– centro poq'om en el sur del Valle de Guatemala que probablemente ya se llamaba Popoya en poq'om o Petapa en náhuatl, y que dominaba el paso por Palín. Otro poder era Cotzumalguapa en la Bocacosta de

Escuintla, un centro multiétnico en donde vivían los hablantes de k'iche' y náhuatl. En el Clásico Tardío Cotzumalguapa se apoderó de la ruta entre la Costa Sur y el Valle de Antigua, quitando a los linajes poq'omes de Kaminal Juyu otra ruta suya hacia la costa.

Estas dinámicas geopolíticas causaron una salida de la élite de Kaminal Juyu hacia Verapaz, siendo esto comprobado con las evidencias arqueológicas. Aunque registraron una explosión demográfica en el Valle de Guatemala durante el Clásico Tardío, se nota una clara falta de elitismo: no se hallaron tumbas ricas de señores y nobleza poq'om (Shook y Popenoe de Hatch 1999, 314). Esa mudanza también está registrada en el *Memorial de Sololá* que relata de los centros de poder poq'om en Baja Verapaz entre 800-1150 d.C. Su capital era Nim Poq'om –Oronik Kaqja, que ha sido identificado como el sitio Pakaqja en el norte del Valle de Rabinal. Nim Poq'om en este manuscrito lleva el título de *tecpan*, vocablo náhuatl utilizado en los documentos indígenas para indicar una 'sede de poder'; título semejante se asignó a las posteriores capitales Q'umar-kaaj e Iximche' (Akkeren 2000a y 2012).

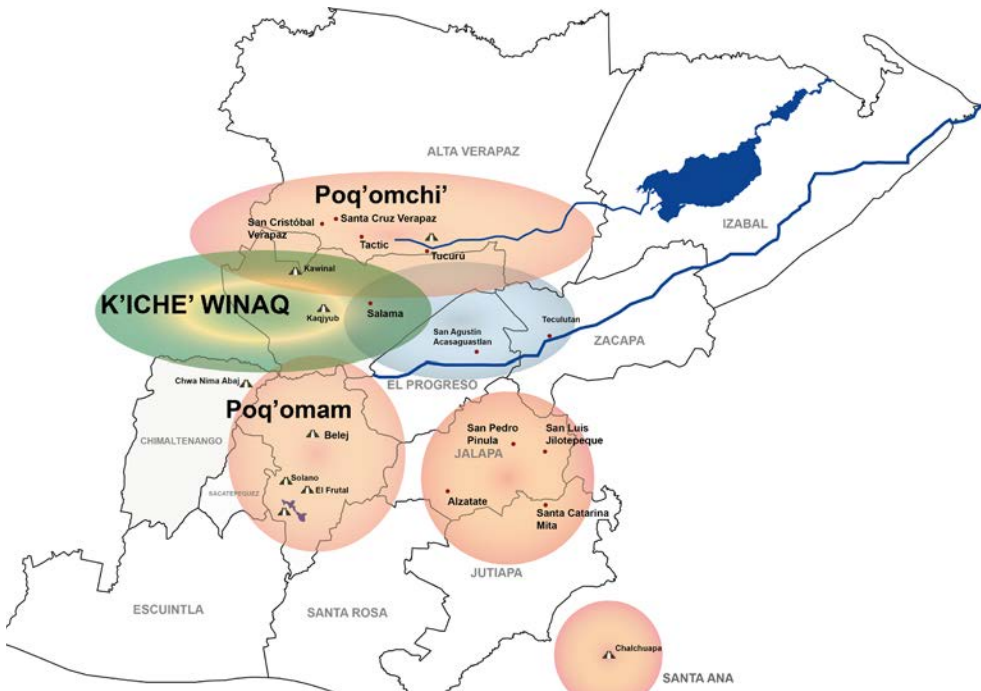


Figura 4. Cisma del pueblo poq'om en el Posclásico Temprano (imagen: Juan Moncada).

En el Posclásico Temprano nació una nueva confederación en el occidente, K'iche' Winaq, que en el siglo XII derrotó la sede de poder Nim Poq'om. Es el inicio de una reorganización y aflujo masivo de gente k'iche' hacia Baja Verapaz, causando la cisma del pueblo poq'om, que resultaron en los posteriores grupos poq'omchi' y poq'omam (Figura 4). Al mismo tiempo, se ve un gran número de linajes de la antigua nobleza poq'om trasladándose al nuevo poder, entre ellos sus posteriores gobernantes del linaje Kaweq. Otros linajes iban a formar las ramas Tamub e Ilokab de la nueva confederación (Akkeren 2012; s.f.).

Había linajes poq'omes que permanecieron en el Valle de Rabinal, perdiendo su idioma original y volviéndose hablantes de k'iche'; a ellos hoy día les conocemos como los achi'es. No obstante, los antiguos linajes principales de Kaminal Juyu prefirieron quedarse independientes, por lo que migraron hacia Alta Verapaz. Con la llegada de los españoles terminaron en los pueblos coloniales poq'omchi'es como San Cristóbal Verapaz, Santa Cruz Verapaz, Tactic y San Miguel Tucuru. Cada pueblo alojó a un linaje que hace más de mil años había pertenecido a la aristocracia de Kaminal Juyu. Se trata de los linajes Kaqkoj o Puma, Muun o Pájaro y Tukur o Tecolote. De hecho, los nombres coloniales de estos pueblos eran San Cristóbal Kaqkoj, Santa Cruz Muunchu y San Miguel Tukurub.

Linaje Kaqkoj o Puma

El linaje que prestó su nombre a San Cristóbal Verapaz fue el linaje Kaqkoj, vocablo que significa 'puma'. En el estudio sobre Kaminal Juyu se explica que era uno de los linajes más importantes de esa ciudad, si no fuera su linaje principal (Akkeren s.f.). En el momento de su reducción en el pueblo colonial, escribieron el *Testamento y título de los antecesores de los señores de Cagcoh, San Cristóbal Verapaz*.³ Desafortunadamente, solamente se conoce la traducción al español de este texto y no la versión original.

El dios titular del linaje Kaqkoj era lo que los poq'omchi'es llamaron y todavía llaman Ajwal Yuuq'-K'ixkab, Señor Cerro-Valle. En la clasificación de las deidades mayas que primero postuló Schellhas (1904) sería el dios B, dios de la Lluvia o del Rayo (Taube 1992, 17-27). En su análisis de la iconografía de Kaminal Juyu, un excelente trabajo, Lucia Henderson define a una deidad como dios de la Lluvia. No quiso nombrarle Chaahk por falta de sus elementos diagnósticos que se conoce de la época clásica (Henderson 2013, 288-291). Sin embargo, una vez reconstruida la etnicidad de sus artistas –el pueblo poq'om– se facilita la interpretación de lo que se podría llamar la 'gramática' de sus monumentos. Chaahk tiene sus cognados en el Altiplano guatemalteco. La versión de la misma palabra en la lengua q'eqchi' es Kaaq y todavía está vivo como Qawa Kaaq o Señor del Rayo; sus cognados en poq'omchi' son Kahoq o Kohoq. El personaje grabado en el Monumento 19 de Kaminaj Juyu, que data del Preclásico Tardío, se muestra sujetando una serpiente con sus manos, la cual extiende en forma de arco. A esta figura la entiendo como dios del Rayo poq'om. En poq'omchi' se le llama Ajwal Raaq' Kahoq, de *ajwal*, 'señor', y *raaq' kahoq*, 'rayo de serpiente' (Figura 5).

3 Se encuentra en el Archivo General de Centroamérica, bajo el registro A1 Leg. 6074 Exp. 54885.

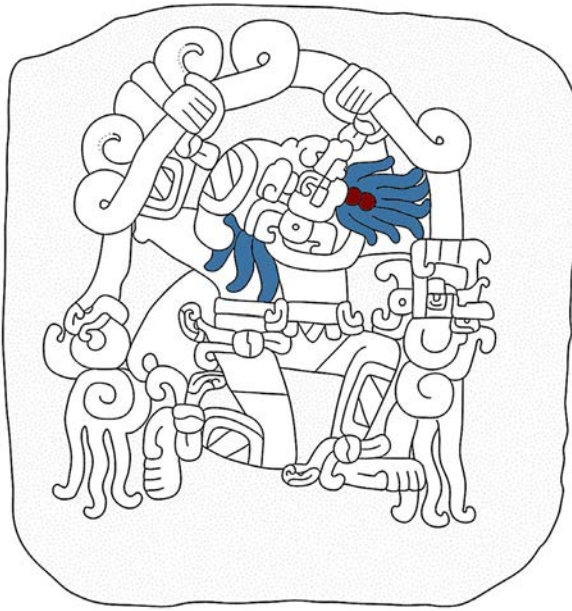


Figura 5. Señor Cerro-Valle en su aspecto del Señor Rayo de Serpiente, Escultura 19 (dibujo: Lucía R. Henderson).

No obstante, prefiero utilizar el nombre genérico para el dios titular del linaje Kaqkoj, Señor Cerro-Valle. He sugerido en varios escritos y conferencias que se requiere hacer una revaluación del panteón maya, tomando en cuenta los conceptos y deidades actuales (Akkeren s.f.). Efectivamente, conceptos religiosos suelen ser muy conservadores como lo muestra, por ejemplo, la iconografía cristiana moderna, remontándose más de dos mil años atrás. Tal revaluación del panteón coincide con trabajos recientes de otros investigadores que a partir de la iconografía clásica maya plantean que había mucha fusión entre las deidades viejas (Henderson 2013, 267-271; Martin 2015).

El dios de la Lluvia o Rayo, dios B de Schellhas, es sólo un aspecto del Señor Cerro-Valle: la deidad omnipresente y principal de los mayas antiguos. Y no sólo de los mayas antiguos sino también de los contemporáneos: en k'iche', por ejemplo, esta deidad se llama Rajawal Juyub'al Taq'ajal, Guardián del Cerro-Valle, en q'eqchi' Qawa Tzuul Taq'a, Señor Cerro-Valle, mientras que en ixil Tiuxhil Wits, Tiuxhil Tchaq'aala, Tiuxhil Xolwits, Dios Cerro-Dios Planicie-Dios Valle. Las deidades que los mayistas han etiquetado como dios A, B, L, M, N, etc., son, en realidad, sólo diferentes manifestaciones de la misma deidad. Su homólogo centromexicano era Tlaloc. Definiendo la naturaleza de Tlaloc, Alfredo López Austin llegó a conclusiones similares en sus libros *Tamoanchan y Tlalocan* (López Austin 2000, 176-193) y *Monte Sagrado – Templo Mayor* (López Austin

y López Luján 2009). Tlaloc representaba al Dueño del Cerro y así incorporaba un gran número de manifestaciones también atribuidas a otros dioses.

Ahora, el Señor Cerro-Valle estaba estrechamente vinculado con el Héroe del Maíz. En *Xib'alb'a y el nacimiento del nuevo sol* y luego elaborado en mi nuevo libro *Cerro de Maguey*, se plantea que existía dos paradigmas en la religión mesoamericana construidos alrededor de dos elementos fundamentales de la creación: luz y comida, sol y maíz (Akkeren 2012, s.f.). Eran dos elementos complementarios representados por los glifos *kin* y *kan*, el uno masculino y el otro femenino. Cada paradigma tenía su protagonista: Héroe Solar y Héroe del Maíz. Característico de la religión mesoamericana era el hecho de que cada protagonista tenía su némesis que, a la vez, era su guardián. Para el Héroe Solar éste era el Señor del Fuego –aunque en el Preclásico este papel lo jugó la Deidad Ave Principal– y para el Héroe del Maíz, el Señor Cerro-Valle.



Figura 6. Señor Cerro-Valle con Héroe del Maíz y San Cristóbal y Niño Jesús (dibujo: Juan Moncada, según Heather Hurst. Fotos: Ruud van Akkeren).

En cuanto al Héroe del Maíz y su guardián el Señor Cerro-Valle, desde la iconografía mesoamericana más temprana se conoce el tema de un personaje portando un bebé o joven en sus brazos, como en la escultura de serpentina conocida bajo el nombre de Señor de Las Limas, Veracruz, o Altar 5 de La Venta, Tabasco. En el Mural Oeste de la estructura Sub-1A de San Bartolo, Guatemala, fue pintado un personaje similar, interpretado como una variante del dios Chaahk. Es nuestro mismo Señor Cerro-Valle parado dentro de un cuerpo acuático con el bebé en sus brazos. En la mitología de la

Costa del Golfo son los Tlaloque los que amenazan al Héroe del Maíz, pero que a la vez le ayudan a renacer en el agua (Taube 1983; Braakhuis 1990; 2009; Chinchilla 2011).

Cuando el linaje Kaqkoj tuvo que aceptar la nueva religión cristiana, buscaron a un santo con las características más cercanas a su propio dios titular prehispánico y escogieron a San Cristóbal, reputado por haber cruzado el río cargando al niño Jesús en sus hombros. Este niño divino está todavía vivo entre los poq'omes del Valle de Guatemala, cuyos descendientes hoy se llaman poq'omames. El santo del pueblo de Chinautla es el Niño Dios de Belén, el complemento de San Cristóbal. Los Kaqkoj ponen de manifiesto esa dependencia en su *Testamento y título de los antecesores de los señores de Cagcoh, San Cristóbal Verapaz*, donde escribieron en uno de los primeros párrafos que los chinautecos eran de la 'misma estirpe' y 'hermanos nuestros'. Como observamos, conceptos religiosos suelen ser muy conservadores (Figura 6).

El pueblo actual de Chinautla en el Valle de Guatemala está a un kilómetro del asentamiento posclásico denominado Chinautla Viejo (Carmack 1979). Al abandonar su sitio preclásico y clásico Kaminal Juyu, los poq'omes se trasladaron a un lugar más defendible, rodeado por barrancos, un proceso muy común en el Altiplano durante el Posclásico; recuérdese Iximche' o Q'umarkaaaj, otras ciudades rodeadas por barrancos. En la época colonial temprana su población fue reasentada en el pueblo colonial bautizado Mixco. Hoy en día se suele escribir el topónimo con /x/ pero en los documentos coloniales su ortografía es invariablemente Misco. Según el documento *Papeles de los Pirir*, antigua familia de nobleza en el área –todavía hay apellidos Pirir en Mixco– se escribe Mixco como Mes Cu. Hoy en día *mis* o *mes* es el nombre para 'gato', en poq'om tanto como en kaqchikel, pero, finalmente, son préstamos del náhuatl *mistli* que significa 'puma'.⁴ De hecho, *mis-co* es Lugar de Puma, el equivalente del *poq'om* Kaqkoj, topónimo que refleja la importancia de este linaje milenar (Akkeren s.f.).

El puma era el *nawal* del Señor Cerro-Valle. Hay varias imágenes de felinos en la iconografía de Kaminal Juyu, que por costumbre han sido interpretadas como jaguares. Es difícil distinguir un puma de un jaguar en las manifestaciones visuales si no está pintado o tallado con manchas.⁵ El estudioso de la imaginaria mesoamericana muchas veces ni siquiera piensa en el puma. Para ilustrar, en la obra más completa sobre la iconografía de Kaminal Juyu el puma no se menciona ni una sola vez. Conociendo el papel decisivo del linaje Puma en Kaminal Juyu, más la información toponímica, se inclina más a interpretar estos felinos como pumas en vez de jaguares.

Entre las imágenes en cuestión está la Escultura 10 de Kaminal Juyu,⁶ donde en el registro superior derecho hay una cabeza flotante que por sus colmillos felinos se tiende a interpretar como el *nawal* del Señor Cerro-Valle, dios titular del linaje Kaqkoj (Figura 7).

4 Véase Hill (1989, 34) y Dobbels (2003, 412).

5 Los dientes y los colmillos son idénticos; sus huesos son también muy parecidos. Parece que el puma tiene una cabeza un poco menos proporcionada que el jaguar.

6 Utilizamos la nueva nomenclatura de los monumentos de Kaminal Juyu introducida por Henderson (2013).

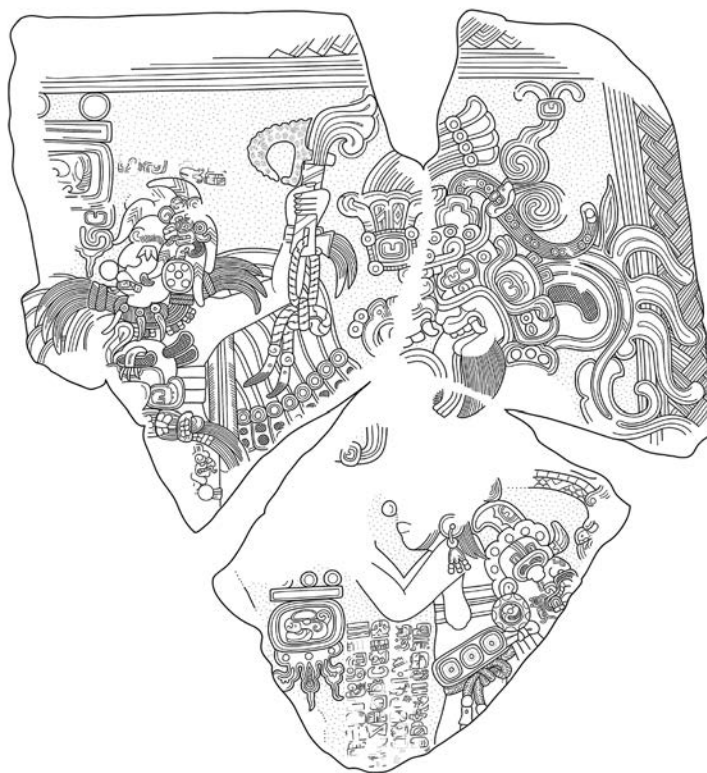


Figura 7. Gran cabeza con colmillos de felino, Escultura 10 (dibujo: Lucia R. Henderson).



Figura 8. Felinos de Kaminal Juyu que pueden ser pumas. Vajilla Usulután y Piedra de Hongo (Tumba 1, Estructura E-III-3) (Museo Miraflores; fotos: Ruud van Akkeren).

Otros felinos aparecen en la Escultura 28, así como en vasijas de la vajilla Usulután que se encuentra en el Museo de Miraflores. Una escultura particularmente interesante es una piedra-hongo cuya base es un felino. Proviene de la Tumba 1 de la estructura preclásica E-III-3, la pirámide más alta de Kaminal Juyu, en donde estaba colocada al pie del señor enterrado (Shook y Kidder 1952, fig.13, artículo 193). El felino todavía tiene restos de pintura roja, lo que alude precisamente al puma que hemos estado refiriendo y su color natural: el término *kaqkoj* se deriva de *kaq*, ‘rojo’ y *koj*, ‘puma’ (Figura 8).

Sin embargo, el ejemplo más llamativo en el arte de Kaminal Juyu es la Escultura 55, un mascarón de piedra (Figura 9). En 2016 estaba exhibida en el *Museo Popol Vuh* en la ciudad de Guatemala, donde fue interpretada como una versión del ‘Jaguar con lirio acuático’, personaje conocido en la iconografía maya del Periodo Clásico. No obstante, se observa la combinación de los rasgos antropomorfos y felinos: la cabeza humana con el hocico felino. Entre las manifestaciones visuales que se han llegado a conocer, jaguares con lirios acuáticos nunca se representan con características antropomorfas. Es otro *nawal* del Señor Cerro-Valle y del linaje Kaqkoj, Señor Puma. Es fascinante su cabellera que ostenta unas hojas gruesas que resultan ser pencas de maguey.



Figura 9. Figura medio humano medio felino con cabello de pencas de maguey, Escultura 55, Museo Popol Vuh (foto: Ruud van Akkeren).

Planta de maguey y el Señor Cerro-Valle

Hay una clara relación del Señor Cerro-Valle con la planta de maguey que se extiende a la cosmovisión mesoamericana. La evidencia más concluyente encontramos en su versión centromexicana, Tlaloc. Adquiriría su nombre de *tlalli*, ‘tierra’ y *octli*, ‘pulque’, Pulque de la Tierra, vinculando de esta manera el nombre de la deidad con el maguey. De hecho, una imagen de Tlaloc en el *Códice Ixtlilxochitl* (folio 110v) tiene el cabello blanco hecho de fibra de maguey (Figura 10). En su fiesta Etzalcualiztli solía llevar un vestido ritual llamado *ayauhxicolli*, literalmente ‘camisa de neblina’. Era una camisa azul o verde sin mangas, y sobre ella se le ponía un tejido reticulado hecho de fibra de maguey, *ayatl*, (Seler 1904, 444; Winning 1987, I, 104-106, fig.15). Aparte de ser un vestido de Tlaloc, también formaba parte del vestuario de Cinteotl, el Héroe del Maíz centromexicano

y, como vimos, el complemento del Señor Cerro-Valle o Tlaloc (Olko 2014, 106).⁷

Hasso von Winning discutió esa relación de Tlaloc con el vestido ritual *ayaub-xicolli* en su estudio sobre la iconografía de Teotihuacan (Winning 1987). Para ilustrar su argumento, encontró aportes de la mitología pipil de la Costa Sur de Izalco, El Salvador. En estos mitos los tlaloque – llamados *tepewa*– usaban la red de fibra de maguey para dejar caer agua a la tierra. Si usaban una red con mallas abiertas, resultaba la lluvia en un torrencial; en caso de una red fina, caía una lluvia más gentiliza (Winning 1987, I, 104-106).

Winning entabló este análisis del tema de la red y su vínculo con Tlaloc para poder entender la imagen de un animal muy común en la iconografía teotihuacana que ha sido llamado ‘felino reticulado’ (Figura 11).



Figura 10. Tlaloc basado en *Códice Ixtlixochitl* (folio 110v) (dibujo: Juan Moncada).



Figura 11. Felino reticulado: puma con red de maguey. Pórtico 2, Patio 1, Atetelco – Teotihuacan (dibujo: Juan Moncada).

7 Debe ser el equivalente de los mantos y faldas reticulados típicos del Héroe del Maíz en la iconografía maya clásica. El motivo de la red ha sido comparado con el patrón del caparazón de la tortuga, pero aquí ofrecemos otro posible origen (Quenon y Le Fort 1997; Braakhuis 2009, 9-10).

En mi nuevo libro dedico varios capítulos a la relación entre Kaminal Juyu y Teotihuacan, tópico que ha causado mucho debate (Braswell 2003). Según la reconstrucción que ofrezco en el libro, se trataba de una relación mercantil a través de linajes organizados en gremios de mercaderes, en los que también participaba el linaje Kaqkoj o Puma de Kaminal Juyu. Fue Jorge Angulo quien planteó que el felino reticulado de Teotihuacan era un puma –vestido en la red de maguey–, y que representaba a los guerreros del Puma que protegían a los mercaderes en sus viajes entre ambas ciudades. Hay evidencias contundentes de que el linaje Puma de Kaminal Juyu realmente llegó a Teotihuacan (Akkeren s.f.).

La iconografía maya clásica pone de manifiesto un vínculo similar. En su estudio extenso sobre el dios Chaahk –nuestro Señor Cerro-Valle–, Ana García Barrios alista unas imágenes de la deidad con la cabellera de pencas de maguey (García Barrios 2008, 524). Se trata de varias vasijas de estilo códice, en las cuales, en las palabras de la autora, vemos: “un agave personificado, cuyo rostro no es otro que el de Chaahk” (García Barrios 2008, 520-521) (Figura 12).⁸ Además, se apoya en lo señalado por Nikolai Grube (2004, 127): “Su cabellera se ve sustituida por un signo que aparece en las inscripciones como glifo alternativo para la sílaba *chi* que, según expone Grube, siguiendo a Kaufman y a Norman, fue derivado de la palabra proto-cholana *Chiih ‘agave, maguey’”.



Figura 12. Cabeza de Chaahk con pelo terminando en pencas de maguey, basado en K1882, Archivo Justin Kerr (dibujo: Juan Moncada).

8 Se trata de las vasijas K1384, K1882 y K2572 del archivo de Justin Kerr.

La planta de maguey ha jugado desde el Preclásico un papel especial para el linaje Kaqkoj. Igual porque en el transcurso de su historia, ha sido fuente de ingresos económicos para San Cristóbal Kaqkoj (Figura 13). El pueblo se sigue dedicando a la artesanía de jarcia, produciendo redes para cargar bultos, redes para pescar, mecapales, lazos y vestimenta. Esa importancia fue la base de la santificación del maguey y su ingreso en el dominio de la cosmovisión. Los ancianos de San Cristóbal llaman la planta *loq'ljaj saqkiih* o 'sagrado maguey'. Aún más, consideran la fibra blanca del maguey como *rismal nah qamam qati 't*, 'cabello de nuestros abuelos y abuelas'. Se evoca las imágenes de Tlaloc y Chaahk que acabamos de enseñar.



Figura 13. Vendedora de productos de jarcia, San Cristóbal Verapaz (foto: Freddy Castellanos Juárez).

Así como había varios Tlaloque, también había varios Señores Cerro-Valle en San Cristóbal Verapaz. Uno de ellos es su patrón moderno. Otro santo católico que sustituía a los Señores Cerro-Valle es San Joaquín, esposo de Santa Ana, una de las patronas de los cuatro barrios de San Cristóbal. Dicho santo, que en el canon cristiano representa un abuelo, está también vinculado con la lluvia. Cuando hay una sequía, sacan al santo para invocar agua. En un variante de los Tlaloque en los mitos pipiles citados por Winning, se dice en el pueblo: “[...] el maguey blanco es considerado como la cabellera de San Joaquín. Le ponen boina blanca y lo sacan al frente de la iglesia. La boina blanca representa las nubes que traen lluvia. Cuando quieren que finalice la lluvia, lo vuelven a sacar solo que con boina roja”.⁹

Ahora, si el linaje Kaqkoj y su patrón titular Señor Cerro-Valle, tiene su origen en Kaminal Juyu, se pregunta uno si la iconografía de esa ciudad permite hacer conclusiones similares sobre el papel del maguey. Efectivamente, existen varios ejemplos de

9 Domingo Caj, maya-poq'omchi' de la comunidad Wach Tuhq, comunicación personal (29.11.2015).

personajes ostentando cabellera de maguey, de fibra de esa planta, tanto como de las pencas mismas. En la Escultura 65, por ejemplo, se representa una serie de tres personajes entronizados, y frente al trono del registro superior se encuentra a un prisionero con cabellera de pencas de maguey. Recordemos que en la Escultura 19 (Figura 5) figura un personaje que ya identifiqué como Señor Cerro-Valle. Su barba entera es una planta de maguey, dibujada simétricamente, la manera como por lo general se representa esta planta en la iconografía mesoamericana. Además, parece tener tres pencas de maguey como cabello. Otro ejemplo es el joven guerrero en la Escultura 10 (Figura 7) que ostenta unos mechones gruesos que también son pencas de maguey. Las hojas tienen motivos puntiagudos tipo ‘chevron’, que en la iconografía centromexicana se suele reservar para indicar el pulque, bebida hecha de maguey.

Desde luego, el monumento crucial es la ya mencionada Escultura 55 (Figura 9), la máscara puma-humano, que también cuenta con la cabellera de pencas de maguey. Esta imagen ha sido clave en la identificación del nombre original de Kaminal Juyu como Cerro de Maguey. Sugiero que este personaje que era, como vimos, el padre ancestral del linaje Kaqkoj, en las inscripciones jeroglíficas del Clásico Temprano se convertía en el jeroglífico T533, el cual los epigrafistas han denominado Ajaw Foliado. En los textos jeroglíficos el Ajaw Foliado está vinculado con un topónimo que ha sido traducido como Cerro de Maguey, así como veremos en el siguiente acápite.

Glifo toponímico: Cerro de Maguey

Como queda dicho, los ejemplos clásicos del dios Chaahk con su cabello de pencas de maguey aparecen en vasijas estilo códice (Figura 12). Nótese que la cabeza pintada en la vasija que aquí se presenta tiene tres pencas de maguey que, al parecer, fue el número ejemplar de hojas ya que el glifo Ajaw Foliado por lo general también tiene tres elementos foliados. Esta cabeza se encuentra encima de una piedra, lisa y curvada, marcada con los elementos iconográficos *kawak*, que suelen formar parte del glifo WITS, ‘cerro’. Como fue mencionado arriba, el término para maguey en el Periodo Clásico era *chiih*. Su cognado en poq’om –y en otros idiomas del Aliplano guatemalteco– es *kiih*, anteponiendo muchas veces el color blanco, *saq*, o sea, *saqkiih*. Entonces, la cabeza de Chaahk o Señor Cerro-Valle encima del jeroglífico WITS forma una colocación que ha sido interpretada como topónimo Chi(h) Wits o Cerro de Maguey.¹⁰

Otros investigadores plantearon que la piedra curvada se asemejaba más a un altar o un trono.¹¹ Recientemente, David Stuart agregó a la discusión un nuevo componente, mostrando que la colocación a veces incluye el sufijo fonético /a/ (Stuart 2014). Por la forma curvada de la piedra, este autor sugiere que la piedra es un tipo de metate. La palabra ‘metate’ en muchas lenguas mayas es *cha’* o *ka’*, lo que explicaría el sufijo.

10 Grube (2004, 126-127); Barrera Vásquez (1991, 313).

11 Schele y Newsome (1991); Vilella (1993); García Barrios (2008, 522); Guenter (2003); Boot (2005); Braswell, Bill y Prager (2008).

La lectura completa de la colocación, según Stuart, es *chi-cha'*, 'metate para machacar maguey'.¹² Las futuras investigaciones tienen que ofrecer una respuesta contundente de su lectura correcta. Metate de Maguey es una lectura atractiva si Kaminal Juyu tuviera una viva industria de jarcía, pero por el momento usamos la transcripción de Chiih Wits, Cerro de Maguey, por razones que se escucharán a continuación.

El topónimo Chiih Wits está mencionado en varios textos tempranos. Aparece en Tikal en la Estela 22 como el lugar de origen del fundador de Tikal, Yax Ehb Xook. Su reinado se ubica hacia el final del primer siglo de nuestra era, época de esplendor de Kaminal Juyu. Es interesante que en Kaminal Juyu se haya encontrado también el nombre de Yax Ehb Xook, tallado en una orejera de jade que formaba parte del ajuar colocado en la Tumba B-I, y asociada al Individuo 3 (artículo 53). Este individuo fue enterrado en posición de flor de loto, igual que otros depositados en las tumbas de los montículos A y B de Kaminal Juyu. Están fechadas para el Clásico Medio, posteriormente a la supuesta vida de Yax Ehb Xook. Sin embargo, por el estilo temprano de los jeroglíficos, varios epigrafistas han sugerido que la pieza era más antigua, un tipo de reliquia familiar heredada de un ancestro que vivió en el Preclásico.¹³

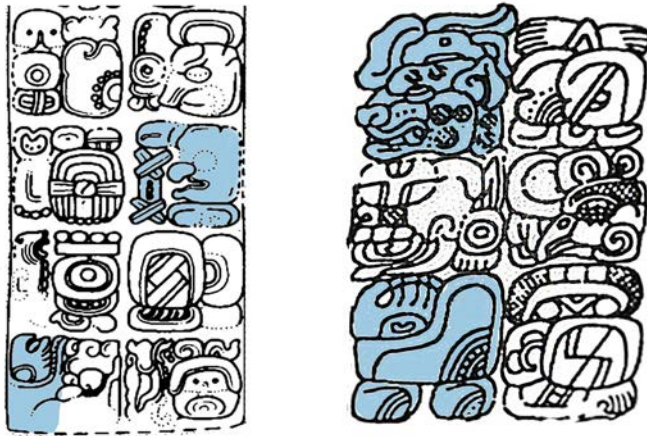


Figura 14. Yax Ehb Xook y Jaguar Foliado vinculado con Chiih Wits. Estelas 22 y 31 de Tikal (adaptado de dibujos de John Montgomery 2000).

12 En inglés *maguey grinder*. Stuart (2014) luego observa: "The bent-cauac sign is perhaps best known as part of an important place name in early Maya history, mentioned in the inscriptions from a number of different sites, including Copan, Tikal and Dzibanche, as well as depicted on a few codex-style ceramics (Grube 2004) [...] Here it is combined with the hand sign *chi*, which some years ago led to the nickname 'chi-witz' (Grube 2004, 127)".

13 Kidder, Jennings y Shook (1946); Houston *et al.* (2003, 62); Boot, Grube y Mora-Marín, en Mora-Marín (2005, 75, 77).

La colocación de Chiih Wits también aparece inscrita en la Estela 31 de Tikal (C3) (Figura 14). Esa estela con uno de los textos más largos de esa ciudad, fue erigida en 445, medio *k'atun* después del cambio del octavo al noveno *baktun* en 435. Stuart (2011) ha sugerido que su creador, Siyah Chan K'awil, el 16 señor en línea, buscó con esa relación colocarse en una lista dinástica de sus antepasados más renombrados, ya que menciona una serie de celebraciones calendáricas para el fin de un *k'atun*. El inicio de esta lista desafortunadamente se desconoce, puesto que aquí está quebrada la estela y su texto se quedó ilegible. No será arriesgado plantear que fue el fundador de la dinastía Yax Ehb Xook, ya que figura prominentemente en el lado opuesto de la misma estela. Allí el nombre Yax Ehb Xook forma parte, nuevamente, de una orejera que adorna a Siyah Chan K'awil. En mi libro *Cerro de Maguey* he sugerido que la preciosa imagen de la garza dibujada en la orejera es otro elemento histórico, dado que el vocablo 'garza' era homónimo con el vocablo para 'maguey', ambos siendo *sagkiih* (Akkeren s.f.).

Pero el primer nombre legible de la serie de antepasados de Siyah Chan K'awil es un sucesor de Yax Ehb Xook, bautizado con el nombre Jaguar Foliado, por los tres elementos foliados en su cabeza, de la misma manera que aparece en el jeroglífico Ajaw Foliado. Desconocemos su ubicación en la lista dinástica, pero se asume que reinaba en el segundo siglo d.C. (Martin y Grube 2000, 26-27). Según el texto, este señor Jaguar Foliado está vinculado con el topónimo Chiih Wits. Intrigante, por supuesto, es el hecho de tener un felino foliado, posiblemente con pencas de maguey: ¿será que originalmente fue un puma y una referencia al linaje Puma? De hecho, en otras versiones del mismo felino foliado faltan las manchas que lo identifiquen como un jaguar (Martin 2003, 7). Sea como fuere, vemos que los padres ancestrales de la dinastía de Tikal están vinculados con el topónimo Cerro de Maguey, que hemos identificado como Kaminal Juyu. En mi nuevo libro *Cerro de Maguey* voy mostrando que este vínculo tiene precisamente un carácter mercantilista (Akkeren s.f.).

El topónimo Chiih Wits se encuentra nuevamente en Copán, en la Estela I, y allí precisamente en combinación con un personaje llamado Ajaw Foliado. Aparece en un evento que marcó el fin del ciclo calendárico 8.6.0.0.0 (159 d.C.). Otro personaje Ajaw Foliado está tallado en el cráneo de un pecarí (Figura 15).¹⁴ La fecha reconstruida para este evento es 376 d.C., es decir, unos 200 años después del evento mencionado en la Estela I (Grube 2004; Boot 2005). Aquí nos falta el espacio, pero en mi libro *Cerro de Maguey* elaboro sobre la escena que acompaña a Ajaw Foliado en el cráneo, que son dos señores sentados a ambos lados de una estela y altar redondo en forma de sapo, un tipo de altar común en el Kaminal Juyu preclásico.

Estos eventos en Copán, con dos diferentes señores Ajaw Foliado, obviamente tomaron lugar antes de la dinastía copaneca fundada por Yax K'uk' Mo en 426 a.C. René Viel y Jay Hall, quienes trabajaron en el *Proyecto Formativo de Copán*, llamaron esta época 'predinástica'.¹⁵ Encontraron una clara división en la cultura material de esa

14 Fue encontrado en Tumba 1, fechado entre 600-650 d.C. (Fash *et al.* 2009).

15 Viel (1998; 1999); Viel y Hall (2000); Stuart (2000, 491-492)

época que caía alrededor de 150 a.C. Coincide con la llegada de un nuevo grupo que mostraba una actitud más activa en el manejo hidrográfico del valle de Copán, contrario a la población anterior. De hecho, después de su llegada se observa el surgimiento de un sistema de riego que cambia el pantano del valle en terrenos de cultivo intensivo. Viel asocia este cambio con un grupo procedente de Kaminal Juyu, donde ya se practicaba sistemas de riego desde siglos.¹⁶ Vincula la llegada con el registro epigráfico, precisamente con el personaje histórico denominado Ajaw Foliado. Era un momento político significativo en el área, ya que se menciona la misma fecha en otros lugares y también mucho más tarde, como en Pusilha (Braswell, Bill y Prager 2008, 52-54). Según Viel, Ajaw Foliado era un señor de Kaminal Juyu, un tipo de padre ancestral, aunque anterior a la dinastía fundada por Yax K'uk' Mo.

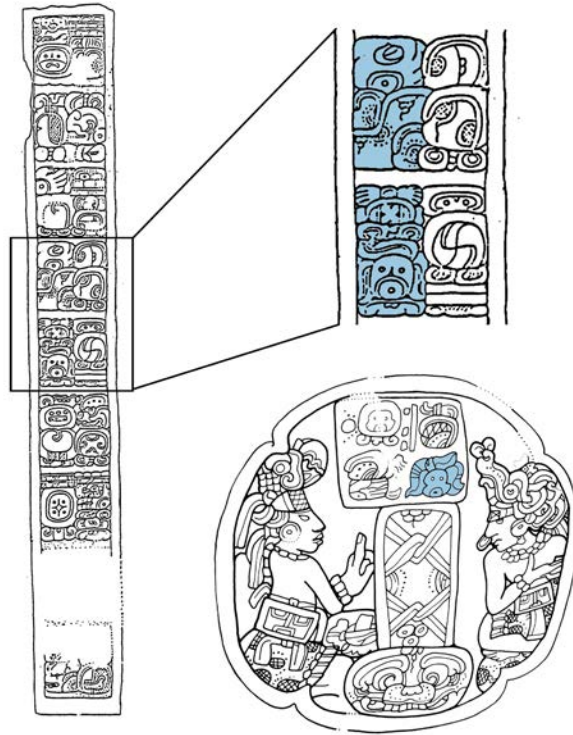


Figura 15. Ajaw Foliado vinculado con Chiih Wits. Estela I y detalle del cráneo de pecarí tallado de Copán (adaptado de dibujos de Bárbara Fash [Fash 1991]).

16 Asociado a los complejos cerámicos Verbena y Arenal que corresponden con Chul y Caynac Temprano (Viel y Hall 2000, 109-110).

En mi libro *Cerro de Maguey* explico ampliamente la expansión preclásica del poder de Kaminal Juyu hacia el oriente, a través del área de El Chayal (yacimiento del obsidiana) y del Valle del Motagua Medio (yacimiento del jade). Resulta que esta región era, desde tiempos inmemoriales, territorio xinca, pueblo que en el Preclásico Tardío fue poco a poco dominado y absorbido por el pueblo poq'om. Con una larga trayectoria en la industria de obsidiana, se entiende que uno de los motivos de Kaminal Juyu para su expansión era apoderarse de otros afloramientos de obsidiana, los de Ixtepeque. Como testimonio se quedaron los actuales pueblos poq'omames de San Pedro Pinula, San Luis Jilotepeque y Santa Catarina Mita, cercanos a Ixtepeque. Sabemos que durante el Clásico esta fuente de obsidiana cayó bajo el poder de Copán (Fash 1991, 37; Aoyama 2009).

Tikal y Copán son solo dos ejemplos, pero compilando la información de los sitios donde aparece el topónimo Chiih Wits en textos jeroglíficos, en combinación con el Ajaw Foliado o sin él, se llega a la lista siguiente: Tikal, Uaxactun, Copán, Quirigua, Pusilha, Palenque, Yaxchilan, Namaan-La Florida, Resbalón, y unas placas de jade encontradas en Costa Rica (Grube 2004; Guenter 2003). La conclusión de Grube sobre Chiih Wits es la siguiente:

Chi-Witz debe haber sido un importante lugar sagrado, y la asociación con las fechas tempranas sugiere que tuviera esta función ya durante el periodo del Preclásico tardío. Como Tulan o Apoala en otras partes de Mesoamérica, Chi-Witz era un lugar de donde las dinastías mayas clásicas remontaron su origen. Posiblemente Chi-Witz era el nombre de una lugar concreto, quizás de un sitio o de una ciudad que prosperó durante el Preclásico (Grube 2004, 130).

Para Grube, Chiih Wits era la residencia del personaje indicado por el glifo de Ajaw Foliado (Grube 2004, 130). Al respecto de este protagonista, comenta:

Otra característica muy particular de Ajaw Foliado es la amplia distribución de sitios de las Tierras Bajas donde se han encontrado textos que los mencionan. Esto puede ser evidencia de que era una figura muy reconocida. Probablemente, Ajaw Foliado fue algo más que un fundador del linaje o un patriarca deificado. Podría haber sido un héroe cultural o un portador de civilización, homenajeado con la erección de las primeras estelas y las primeras ceremonias en honor de los K'atunes (Grube 2004, 129).

Según el mismo autor, hay que buscar esa ciudad histórica, domicilio de Ajaw Foliado, en el área de El Mirador, Nakbé y Calakmul (Grube 2004, 131). Guenter (2003) y Guenter y Hansen (2017), por su parte, propusieron que Chiih Wits era el nombre de la inmensa ciudad preclásica El Mirador, coetánea de Kaminal Juyu.

Cerro de Maguey y el título colonial del linaje Kaqkoj

Las sugerencias de Grube y Guenter sobre la identificación histórica de la ciudad de Chiih Wits se quedan a nivel de especulación. No presentan otra evidencia para El Mirador como candidato de Chiih Wits más que las inscripciones que indican que éste fue un centro importante que, entre otras ciudades, pudo haber sido El Mirador. En mi exégesis, en cambio, se ha presentado un número de argumentos favoreciendo Kaminal Juyu como

candidato para el topónimo Chihih Wits o Cerro de Maguey. Tal propuesta encaja, además, perfectamente con la identificación del jeroglífico Ajaw Foliado con la cabeza de un señor adornado con pencas de maguey. La Escultura 55 –la máscara del puma con pencas de maguey en su cabeza– parece haber sido el precursor preclásico de T533.

El alcance de este ensayo no permite elaborar el tema de que en el mundo maya del Preclásico, Kaminal Juyu fue considerado como un ‘lugar de origen’, justamente como sugiere Grube. En mi libro *Cerro de Maguey* se muestra que esa ciudad tenía la custodia de un santuario primordial, el Valle de Antigua con sus tres volcanes de Agua, Fuego y Acatenango, y que su plano de construcción fue precisamente alineado hacia el volcán de Agua. Se propone, así como hice en varias conferencias, que estos tres volcanes representaban las tres piedras de hogar o tenamastes y que fueron percibidos como el lugar donde se inició la creación del universo y del tiempo.¹⁷ De hecho, hay considerables evidencias de que los artistas de los murales de San Bartolo se dejaron inspirar en este santuario de las tres tronos-piedras cuando pintaron sus murales. Sabemos, por ejemplo de las estelas A y C de Quirigua, que estas piedras de hogar fueron a la vez percibidas como tronos; en las dichas estelas el señor de Quirigua porta estos tronos en sus brazos. Ahora, siguiendo una pauta de Sanja Savkić, se argumenta que ambos atributos cargados por dos dos personajes masculinos pintados de rojo y negro en el Mural Norte son realmente dos de los tres tronos-piedras (Savkić 2016, 169-170). El tercero, lo más importante, se encuentra debajo del tecomate reventado en el mismo mural (Akkeren s.f.).

Savkić también me dirigió al personaje pintado en la fachada de la estructura Sub-1B, sugiriendo que su llamativo peinado podría ser hecho de fibras de maguey (Savkić 2016, 99). Este personaje tiene semejanzas con el guerrero con cabellera de pencas de maguey en la Escultura 10 de Kaminal Juyu, quien también sujeta un hacha (Figura 16). Yo había estudiado esa imagen porque el personaje pintado porta numerosos adornos que constan de un gran número de pulseras y otras bandas, cada una con tres bolitas y tres hojitas en forma de penca de maguey. Pero hay evidencia todavía más contundente: los signos en su peinado. Representan los jeroglíficos /le/ que en la iconografía maya muchas veces se encuentran en combinación con agua. Pero es de saber que hay también una lectura que traduce /le’/ –es decir, glotalizado– como ‘penca’ y refiere a la penca del maguey (Barrera Vásquez 1991, 442). Parece una elegante evidencia de la naturaleza del peinado y, además, otra manifestación del estrecho vínculo entre este sitio y Kaminal Juyu (Akkeren s.f.).

Entonces, no es de sorprender de que esta fama de Kaminal Juyu como Lugar de Origen, haya provocado que las dinastías como las de Tikal y Copán optaran por vincular a sus padres ancestrales con esa ciudad, así como muestran los textos jeroglíficos tempranos.

17 La serie de conferencias son *Los tres tronos de la creación – San Bartolo y Kaminal Juyu* (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2015), *The Three Throne-Stones of Creation – San Bartolo Revisited* (Maya Meetings, University of Texas at Austin, 2016); *The Sacred Hearth of the Maya – The Ritual Landscape of Creation* (University of California Merced, 2016).



Figura 16. Personaje pintado en el exterior de la estructura Sub-1B, San Bartolo. Notase los jeroglíficos /le'/ en el peinado (dibujo: Sarah Galais).

o glifo de 'cerro' refería a un pueblo o ciudad. Escuchamos que los chinautecos eran 'hermanos nuestros', 'todos los de una misma estirpe' y ubicados en el mismo cerro. Entonces, vemos que los autores de una vez ubican ese origen en el Valle de Guatemala.

Después se dice en el mismo texto: "Cuando llegamos a tomar posesión, era en medio de la noche para abajo, en una terrible oscuridad, que así, se dice que era la noche del trabajo, antes que fuésemos llenos de la gracia" (Testamento y título..., folio 1v). La época de la oscuridad es un tema muy común en los documentos indígenas. Es una oscuridad literal, porque todavía no había salido el sol, una metáfora para indicar un tiempo muy lejano. El documento finalmente agrega que "en el propio cerro ni había nacido ninguno de aquí; aquí lo asiento y apunto, el lugar llamado Maguey donde me hallaron" (Testamento y título..., folios 1v-2r). Entonces, el mismo manuscrito del linaje Kaqkoj, linaje principal de Kaminal Juyu, revela que este primer cerro se llamaba Maguey.

Este topónimo de su lugar ancestral que además jugaba un papel cosmológico y cuya fama se extendió hasta las Tierras Bajas de San Bartolo y Tikal por un lado, y

Sin embargo, existen otros indicios de que Kaminal Juyu se llamaba Cerro de Maguey. Mencionamos el documento indígena que produjo el linaje Kaqkoj en la segunda mitad del siglo XVI, el *Testamento y título de los antecesores de los señores de Cagcoh, San Cristóbal Verapaz*. Las primeras palabras de este documento relatan lo siguiente:

Memoria de los antecesores dándoles cuenta a sus hijos y sus nietos conforme a la creación y nacimiento de los primeros hombres. Primero fuimos engendrados en este primer cerro [...]. Ahora pues, comienzo a dar razón de cómo habiéndose convocado todos los de una misma estirpe, por primer lugar pusieron una casa [...]. También doy razón que aquí fueron nacidos los indígenas del Niño Dios de Belem, Chinautecos; nos dejaron ellos siendo hermanos nuestros, y por tanto nos hemos alojado en nuestras tierras, según recomendación que cuidásemos dicho cerro donde se puso la señal de la casa que acabo de expresar, arriba de nosotros los hijos de Cagcoh (Testamento y título..., folio 1v).

Al parecer, se trata de una descripción de un documento pictográfico, donde están pintados una casa y un cerro. No necesita explicación que en los documentos mesoamericanos, tanto pictográficos como alfabéticos, el término

hasta las de Copán y Quirigua por el otro, al parecer era tan importante para el linaje Kaqkoj que, cuando dejaron el Valle de Guatemala, lo llevaron consigo. Al asentarse en el Valle de Rabinal, fundaron un sitio con el nombre que hoy se conoce como Saqkijel, palabra derivada de *saqkiib*, ‘maguey’. Este asentamiento tiene una fase temprana que Arnauld (1993, 72) ubica al final del Clásico o al inicio del Posclásico Temprano. Saqkijel estaba en el sureste del valle y dominaba las tierras regadas, donde en tiempos prehispánicos se cultivaba el cacao. Aquí hay que recordar el *Rabinal Achi* que narra cómo los Uxab y Poq’omab cosechaban el cacao sin mayor esfuerzo. Según la tradición oral de Rabinal, Saqkijel fue poblado por los de Chinautla antes de que éstos fueran expulsados por los k’iche’.¹⁸ Cabe destacar que no hay ninguna evidencia histórica de una industria de maguey en Rabinal, lo que indica que había otros motivos por escoger el nombre Saqkijel: debe haber sido su vínculo milenario con este topónimo (Akkeren 2000a, 121) (Figura 17).

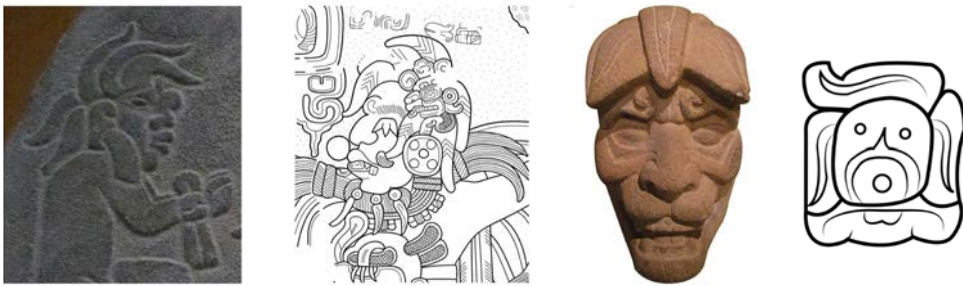


Figura 17. Ajaw Foliado (T533) representa Señor del Cerro de Maguey (dibujos: Lucia R. Henderson, fotos: Ruud van Akkeren).

Esa conexión histórica del término Saqkijel con Kaminal Juyu gana fuerza por el vínculo del linaje Kaqkoj con el sitio. Saqkijel estaba en lo que históricamente era el territorio que pertenecía al barrio de San Pedro Apóstol (hoy zona 1 de Rabinal). En trabajos anteriores se mostró que las familias Kaqkoj jugaron un papel importante como líderes políticos y religiosos (mayordomos) dentro de este barrio (Akkeren 2000b). Era también la región donde se practicaba el riego para cultivar el cacao, posiblemente una herencia de Kaminal Juyu. Recuerda la llegada de los poq’omes de Kaminal Juyu al Valle de Copán en el Preclásico Tardío, donde también introdujeron obras hidráulicas.

Así estaba la situación en el Valle de Rabinal. En el Posclásico Temprano, cuando los miembros del antiguo linaje de nobleza Kaqkoj pasaron a su nuevo destino en el actual pueblo de San Cristóbal Verapaz, llevaron el topónimo una vez más consigo. Así lo evidencia el *Testamento y título de los antecesores de los señores de Cagcob*. Leemos que el primer mojón del territorio de los Kaqkoj era un lugar llamado Maguey: “Mi

18 Breton (1999, 333); Akkeren (2000a, 2012; s.f.).

testamento que dejo en el pueblo de San Cristóbal, con todas las tierras de Cagcoh [...] empezaron donde llaman el Maguey [...]” (Testamento y título..., folios 8r-8v). Por el momento, no se ha logrado ubicar este lugar, un dato que no ha sido preservado por los actuales habitantes de San Cristóbal. Sin embargo, sabemos que en los amojonamientos coloniales, se empezó a medir desde el centro de un pueblo, donde estaba la iglesia. Lo que sí ha sido preservado es la información de que la iglesia fue construida en un lugar donde había restos prehispánicos. Quizá era el lugar Maguey referido en el texto. Otra opción es el Cerro Kaqkoj mismo, al sur del pueblo y de la laguna, donde abundan las plantas de maguey. Un recorrido por la cima del cerro resultó en el hallazgo de tiestos y piezas de obsidiana, es decir, obviamente un lugar prehispánico.

Cerro de Maguey, nombre original de Kaminal Juyu

Por lo tanto, vemos que en las tres fases de su existencia, desde su origen como linaje principal en Kaminal Juyu hasta la época de la conquista cuando dieron su nombre al pueblo colonial, el linaje Kaqkoj o Puma siempre llevaba el topónimo Maguey consigo. No es atrevido especular que la figura de su padre ancestral, el Señor Cerro-Valle con los rasgos del animal puma, se decoraba con pencas de maguey justamente para expresar el concepto de un señor del Cerro de Maguey, tal como se muestra en la Escultura 55. De esta manera podemos razonar que los personajes con cabello de pencas de maguey en otros monumentos y también evocaban la idea de un señor de Cerro de Maguey (Figura 18).



Figura 18. Vista desde el sitio Saqkijel sobre las tierras de regadío de Rabinal (foto: Ruud van Akkeren).

Recordemos las similitudes entre el joven señor quien sujeta el hacha y tiene la cabellera de pencas de maguey figurado en la Escultura 10 y el personaje pintado en la estructura Sub-1B de San Bartolo, cuyo pelo tenía los jeroglíficos /le', los cuales indicaban que fue hecho de pencas de maguey. Además, encontramos una referencia a la 'penca de maguey' en el texto jeroglífico de Escultura 10; el cartucho J9 es el mismo logograma /le' (Mora-Marín 2005; Henderson 2013 489).

Luego, estaba el prisionero con cabello de pencas en la Escultura 65. Como dijimos, en la escena encontramos una serie de tres personajes entronizados, uno encima del otro en una columna, con unos prisioneros con manos atadas a ambos lados del trono. Han sido interpretados como una dinastía histórica de tres generaciones (Kaplan 1995; 1996; Henderson 2013). En cambio, tanto en mi libro *Cerro de Maguey* (Akkeren s.f.) como en diferentes conferencias he planteado que los tres asientos reales representan otra versión local de las tres tronos-piedras o tenamastes (Figura 19).



Figura 19. Tres tronos-piedras de hogar. Escultura 65
(dibujo: Lucia R. Henderson).

Finalmente, en los textos jeroglíficos este título del señor del Cerro de Maguey se cristalizó en el glifo T533, el Ajaw Foliado. Lo fascinante es que los Kaqkoj seguían utilizando este título hasta en la época colonial. Aparte del *Testamento y título de los antecesores de los señores de Cagcoh*, hay otro documento producido en el pueblo, el *Título del Barrio de Santa Ana* (1565), único documento que sobrevivió en poq'omchi' (Sapper 1906; Stoll 1906). Según este texto, el señor principal de San Cristóbal Verapaz llevaba el título *ajwal Don Diego Sahki Qa'al, ri ajwal aj San Cristóbal*, donde *sahki* refiere al maguey *saqkiih*: Señor Don Diego Maguey Qa'al, el señor de San Cristóbal. Un título que en el siglo XVI por lo menos tenía 1500 años.

Conclusiones

Al conjugar los datos y las herramientas de estudio provenientes de varias disciplinas (la iconografía, la epigrafía, la arqueología, la etnohistoria, la etnografía), hemos podido mostrar que el nombre original de Kaminal Juyu era Cerro de Maguey. Uno de sus linajes dominantes fue Kaqkoj o Puma. Tomaron su nombre del *nawal* del Señor Cerro-Valle, a quien consideraban como su padre ancestral. Tanto la tradición oral de San Cristóbal Verapaz como la iconografía de Kaminal Juyu nos enseñan la relación de esta deidad con la planta de maguey. La misma iconografía destaca la existencia de personajes con peinados en forma de pencas de maguey, que nos llevó al título de un personaje histórico llamado Ajaw Foliado por los epigrafistas, que al mismo tiempo está confirmado por un documento etnohistórico, *Título del Barrio de Santa Ana*.

El Ajaw Foliado, por su parte, estaba vinculado con un topónimo legendario, Chiih Wits o Cerro de Maguey, cuya lectura fue corroborada por otra fuente etnohistórica, *Testamento y título de los antecesores de los señores de Cagcoh*. El papel cosmológico del maguey probablemente tenía su origen en la importancia de la artesanía de jarca para el linaje Kaqkoj, así como indicó la disciplina de la economía colonial, actividad que más bien remonta a la época del auge de Kaminal Juyu como lo señalan los hallazgos arqueológicos (Shook y Popenoe de Hatch 1999, 294-295).¹⁹

La planta de maguey debe haber sido abundante en el Kaminal Juyu preclásico. En mi libro *Cerro de Maguey* explico que el origen de esa ciudad se debe al Cerro de Naranjo, el promontorio más alto en el Valle de Guatemala. Fue éste la residencia del Señor Cerro-Valle de los Kaqkoj. Allí se fundó el primer asentamiento en el Preclásico Medio denominado Naranjo, el cual está a un par de kilómetros de Kaminal Juyu y, de nuevo, muy cerca al sitio posclásico Chinautla Viejo o Belej (Arroyo 2010; Carmack 1979). Encontré que el nombre original de este cerro fue Cerro del Pez, de allí el famoso ícono de esa ciudad, Escultura 3 con el pez. Hoy en día Cerro de Naranjo todavía está lleno de plantas de maguey. Las entrevistas con las personas que vivían en la antigua finca de Naranjo –antes de que fuera urbanizada–, confirmaron que la planta del maguey era

19 En excavaciones recientes en Peri-Roosevelt fueron encontradas evidencias de pencas de maguey (Barbara Arroyo, comunicación personal, 20.07.2016).

abundante en la zona.²⁰ Puede ser una mera casualidad, pero con esto por lo menos se señala que la planta se da en el lugar considerado como el origen de Kaminal Juyu, lo que suma los logros de una disciplina más – la biología (Figura 20).

Entonces, en este breve ensayo hemos logrado juntar a base de una amplia escala de disciplinas, múltiples evidencias que afirman que el nombre original de Kaminal Juyu era Cerro de Maguey. Finalizamos observando que en el libro *Cerro de Maguey* el lector encontrará muchos argumentos más.



Figura 20. Detalle del Cerro de Naranjo con abundancia de plantas de maguey (foto: Ruud van Akkeren).

Agradecimientos

Agradezco a Humberto Morán Ical, Alda Luna, Lucia Henderson y a Juan Moncada por su ayuda, a cada quien en su manera. Igualmente, expreso mi gratitud a mi amiga y apreciada colega Sanja Savkić por invitarme a participar y por compartir conmigo su gran conocimiento sobre San Bartolo.

²⁰ Eran personas de Lo de Fuentes, aldea pegada al territorio original del Cerro de Naranjo.

Referencias bibliográficas

- Akkeren, Ruud van
 2000a *Place of the Lord's Daughter: Rab'inal, its history, its dance-drama*. Leiden: Universiteit Leiden.
 2000b "El baile-drama Rabinal Achí. Sus custodios y linajes de poder." *Mesoamérica* 21(40): 1-39. <https://www.academia.edu/20662308> (05.04.2019).
- 2012 *Xib'alb'a y el nacimiento del nuevo sol – una visión posclásica del colapso maya*. Guatemala: Piedra Santa.
 s.f. *Cerro de Maguey, tierra donde nació el tiempo. Un estudio etnohistórico de Kaminal Juyu, capital del pueblo poq'om*. Manuscrito inédito.
- Aoyama, Kazuo
 2009 "El estudio de artefactos líticos y la organización socioeconómica de estados Clásicos Mayas." En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008*, editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía, 953-966. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Arnauld, Marie-Charlotte
 1993 "Los territorios Políticos de las Cuencas de Salamá, Rabinal y Cubulco en el Postclásico." En *Representaciones del espacio político en las tierras altas de Guatemala*. Cuadernos de Estudios Guatemaltecos, 2, editado por Alain Breton, 43-109. México, D.F.: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. <https://books.openedition.org/cemca/2386> (08.04.2019).
- Arroyo, Bárbara (ed.)
 2010 *Entre cerros, cafetales y urbanismo en el Valle de Guatemala: Proyecto de Rescate Naranj*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala.
- Barrera Vásquez, Alfredo
 1991 *Diccionario Maya*. México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Boot, Erik
 2005 "Portraits of four kings of the Early Classic? An inscribed bowl excavated at Uaxactún and seven vessels of unknown provenance." Texto en línea: *Mesoweb*. <http://mesoweb.com/articles/boot/UaxactunBowl.pdf> (08.04.2019).
- Braakhuis, Edwin
 1990 "The bitter flour: Birth-scenes of the tonsured Maize God." En *Mesoamerican dualism*, editado por Rudolf van Zantwijk, Rob de Ridder y Edwin Braakhuis, 125-147. Utrecht: I.S.O.R.
 2009 "The tonsured Maize God and Chicome-Xochitl as maize bringers and culture heroes: A Gulf Coast perspective." Texto en línea: *Wayeb Notes* 32. https://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0032.pdf (08.04.2019).
- Braswell, Geoffrey E.
 2003 *The Maya and Teotihuacan. Reinterpreting Early Classic interaction*. Austin: University of Texas Press.
- Braswell, Geoffrey E, Cassandra R. Bill y Christian M. Prager
 2008 "Exchange, political relations, and regional interaction: The ancient city of Pusilhá in the Late Classic Maya world." *Research Reports in Belizean Archaeology* 5: 51-62. <https://www.academia.edu/2288200> (08.04.2019).
- Breton, Alain
 1999 *Rabinal Achi. Un drama dinástico maya del siglo XV*. México, D.F.: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

- Carmack, Robert M.
1979 *Historia social de los Quichés*. Seminario de Integración Social Guatemalteca, 38. Guatemala: “José de Pineda Ibarra”, Ministerio de Educación.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo
2011 *Imágenes de la mitología maya*. Guatemala: Museo Popol Vuh / Universidad Francisco Marroquín.
- Coto, Tomás de
1983 [1656] *Thesaurus Verborum. Vocabulario de la lengua cakchiquel v[el] guatemalteca, nueuamente becho y recopilado con summo estudio, trauajo y erudición*. Edición de René Acuña. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Dobbels, Marcel
2003 *Tusq'orik poqomchi' – kaxlan q'orik. Poqomchi' – Castellano*. Guatemala: PROASE.
- Fash, William L.
1991 *Scribes, warriors, and kings. The city of Copán and the ancient Maya*. London/New York: Thames and Hudson.
- Fash, Barbara, Scott Fulton, Martha Labell, Nawa Sugiyama y Marc Zender
2009 *Peccary skull no.2, Tomb 1, Copan Honduras*. FYI Friday (Newsletter of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University)Feb 13: 1-8. <https://www.academia.edu/4164624> (08.04.2019).
- García Barrios, Ana
2008 *Chaabk, el dios de la lluvia, en el Periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. <https://eprints.ucm.es/8170/> (08.04.2019).
- Guenter, Stanley
2003 “El Mirador and Teotihuacan: The cultural foundations of Classic Maya civilization.” Paper presented at the 2003 Annual Symposium of the Pre-Columbian Society of Washington, D.C. Manuscrito inédito.
- Guenter, Stanley y Richard Hansen
2017 “El reino serpiente y sus relaciones extranjeras en el preclásico y clásico temprano.” Conferencia presentada en el XXXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, Guatemala. Manuscrito inédito.
- Grube, Nikolai
2004 “El origen de la dinastía Kaan.” En *Los cautivos de Dzibanché*, editado por Enrique Nalda, 117-131. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Henderson, Lucia
2013 *Bodies politic, bodies in stone: Imagery of the human and the divine in the sculpture of Late Preclassic Kaminaljuyú, Guatemala*. Tesis doctoral, University of Texas en Austin. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/21977> (08.04.2019).
- Hill, Robert M. II.
1989 *The Pirir papers and other colonial period Cakchiquel-Maya testamentos*. Vanderbilt University Publications in Anthropology, 37. Nashville: Vanderbilt University.
- Houston, Stephen D., Zachary Nelson, Carlos Chiriboga y Ellen Spensley
2003 “The acropolis of Kaminaljuyú, Guatemala: Recovering a ‘lost excavation’.” *Mayab* 16: 49-64. <https://www.academia.edu/36849156> (08.04.2019).

- Kaplan, Jonathan
 1995 “The Incienso Throne and other thrones from Kaminaljuyu, Guatemala: Late Preclassic examples of a Mesoamerican throne tradition.” *Ancient Mesoamerica* 6:185-196.
 1996 “El Monumento 65 de Kaminaljuyu y su ilustración de ritos dinásticos de gobierno del Preclásico Tardío.” En *IX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1995*, editado por Juan Pedro Laporte y Héctor L. Escobedo, 404-412. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología. <https://www.researchgate.net/publication/264843635> (08.04.2019).
- Kidder, Alfred V., Jesse D. Jennings y Edwin M. Shook
 1946 *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington Publication, 561. Washington, D.C.: Carnegie Institution.
- López Austin, Alfredo
 2000 *Tamoanchan y Tlalocan*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján
 2009 *Monte sagrado – Templo Mayor*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Antropológicas / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Martin, Simon y Nikolai Grube
 2000 *Chronicle of the Maya kings and queens. Deciphering the dynasties of the ancient Maya*. New York: Thames & Hudson.
- Martin, Simon
 2003 “In line of the founder: A view of dynastic politics at Tikal.” En *Tikal: dynasties, foreigners & affairs of state: Advancing Maya archaeology*, editado por Jeremy A. Sabloff, 3-45. Santa Fe: School of American Research.
 2015 “Old man of the Maya universe: A unitary dimension within ancient Maya religion.” En *Maya Archaeology*, 3, editado por Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore, 186-227. San Francisco: Mesoweb Press.
- Montgomery, John
 2000 “The Montgomery drawings collection.” *FAMSI Resources*. <http://www.famsi.org/research/montgomery> (23.04.2019).
- Mora-Marín, David
 2005 “Kaminaljuyu Stela 10: Script classification and linguistic affiliation.” *Ancient Mesoamerica* 16: 63-87.
- Olko, Justyna
 2014 *Insignia of rank in the Nahua world: From the fifteenth to the seventeenth century*. Boulder: University Press of Colorado. <https://www.researchgate.net/publication/289635108> (08.04.2019).
- Quenon, Michel y Geneviève Le Fort
 1997 “Rebirth and resurrection in Maize God iconography.” En *Maya Vase Book*, 5, editado por Justin Kerr, 884-902. New York: Kerr.
- Sapper, Karl
 1906 “Título del Barrio de Santa Ana. Agosto 14 de 1565.” En: *Internationalen Amerikanisten-Kongress* (Stuttgart 1904), 373-381. Stuttgart: W. Kohlhammer.

- Savkić, Sanja
2016 *Valores plástico-formales del arte maya del preclásico tardío a partir de las configuraciones visuales de San Bartolo, Petén, Guatemala*. Tesis doctoral (2012), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras. <http://www.ciencianueva.unam.mx/handle/123456789/165> (18.04.2019).
- Schele, Linda y Elisabeth Newsome
1991 *Taking the headband at Copán*. Copán Note, 96. Copán: Copán Acropolis Project / Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAIH).
- Schellhas, Paul
1904 *Representation of deities of the Maya manuscripts*. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 4 (1). Cambridge: Harvard University. <https://archive.org/details/representation00schegoog/> (08.04.2019).
- Seler, Eduard
1904 *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Alterthumskunde*. Band 2. Berlin: Berend. https://archive.org/details/bub_gb_8QGIAAAAIAAJ/ (08.04.2018).
- Shook, Edwin M. y Alfred V. Kidder
1952 "Mound E-III-3, Kaminaljuyu, Guatemala." *Contributions to American Anthropology and History* 9 (53): 33-127.
- Shook, Edwin y Marion Popenoe de Hatch
1999 "Las tierras altas centrales: períodos preclásico y clásico." En *Historia General de Guatemala*, tomo I, editado por Jorge Luján Muñoz, 289-318. Guatemala: Asociación de Amigos del País / Fundación para la Cultura y el Desarrollo.
- Stoll, Otto
1906 "Título del Barrio de Santa Ana. Agosto 14 de 1565". En *Internationaler Amerikanisten-Kongress* (Stuttgart 1904), 383-397. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Stuart, David
2000 "The arrival of strangers: Teotihuacan and Tollan in Classic Maya history." En *Mesoamerica's classic heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, editado por David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, 465-513. Boulder: University Press of Colorado.
2011 "Some working notes on the text of Tikal Stela 31." *Mesoweb*. <http://www.mesoweb.com/stuart/notes/Tikal.pdf> (18.04.2019).
2014 "A possible sign for metate." *Maya Decipherment. Ideas on ancient Maya writing and iconography*. <https://decipherment.wordpress.com/2014/02/04/a-possible-sign-for-metate/> (08.04.2019).
- Taube, Karl A.
1983 "The Classic Maya Maize God: A reappraisal." En *Fifth Palenque Round Table*, editado por Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields, 171-181. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute. <https://www.academia.edu/448783> (08.04.2019).
1992 *The major gods of ancient Yucatan: Schellhas revisited*. Studies in Pre-Columbian Art and Archeology, 82. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Testamento y título de los antecesores de los señores de Cagcob, San Cristóbal Verapaz*
1785 Archivo General de Centroamérica, A1 Legajo 6074 Expediente 54885.

- Viel, René
 1998 “La interacción entre Copan y Kaminaljuyu.” En *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997*, editado por Juan Pedro Laporte y Héctor Escobedo, 568-573. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología. <http://www.asociaciontikal.com/simposio-11-ano-1997/34-97-rene-viel-doc/> (08.04.2019).
- 1999 “El Periodo Formativo de Copan, Honduras.” En *XII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, editado por Juan Pedro Laporte y Héctor Escobedo, 96-101. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología. <http://www.asociaciontikal.com/simposio-12-ano-1998/05-98-viel-doc/> (08.04.2019).
- Viel, René y Jay Hall
 2000 “Las relaciones entre Copan y Kaminaljuyu.” En *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1999*, editado por Juan Pedro Laporte, Héctor Escobedo, Bárbara Arroyo y Ana Claudia Monzón de Suasnívar, 107-111. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología. <http://www.asociaciontikal.com/simposio-13-ano-1999/09-99-rene-viel-doc/> (08.04.2019).
- Villacorta, J. Antonio y Carlos A. Villacorta
 1927 “Arqueología guatemalteca: región de los cúes entre Guatemala y Mixco.” *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala* 3: 376-392.
- Villela, Khristaan D.
 1993 “Parallel throne phrases at Tikal and Palenque.” *Texas Notes on Precolumbian Art, Writing, and Culture* 40: 1-4. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/15894> (08.04.2019).
- Winning, Hasso von
 1987 *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos* (2 tomos). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Invoking the Past to Mute the Present: Implications for the Epiclassic Feathered Serpent Pyramid at Xochicalco, Mexico

Invocando el pasado para silenciar el presente: implicaciones en torno
a la pirámide epiclásica de la Serpiente Emplumada en Xochicalco, México

Debra Nagao

Independent researcher, Mexico City

denagao@hotmail.com

Abstract: This paper re-examines the iconic Feathered Serpent Pyramid at the short-lived Epiclassic (AD 650-900) city of Xochicalco in the Central Highlands of Mexico in two specific contexts: Archaeological evidence concerning its location and construction stages, as well as its relationship to the city's sculptural tradition. Efforts are made to situate the pyramid in the site's chronology and to reappraise the possible meanings of the building's complex iconographic program. Striving to create an image fostering social and political cohesion amidst the inevitable divisiveness of competition for power, the monuments' designers and makers reformulated a cosmological message with foundations in an ancient Teotihuacan monument through a Maya-derived visual idiom, honoring the league of tribute paying polities while justifying the need for military order imposed by the Xochicalco state.

Keywords: Feathered Serpent Pyramid; iconography; socio-political cohesion; Xochicalco; Central Mexico; Epiclassic.

Resumen: Este ensayo reexamina la icónica Pirámide de las Serpientes Emplumadas de la ciudad epiclásica (650-900 d. C.) de Xochicalco de corta duración en el altiplano central mexicano en dos contextos: las evidencias arqueológicas alrededor de su ubicación en el sitio y las etapas constructivas, además de su relación a la tradición escultórica de la ciudad. Se esmera fijar la pirámide dentro de la cronología del sitio y reevaluar los posibles significados del programa iconográfico del edificio. En el afán de crear una imagen que promoviera la unidad socio-política en un ambiente de conflictividad inevitable que surja en la rivalidad de poder, los creadores y productores de los monumentos reformularon un mensaje cosmológico basado en un monumento antiguo teotihuacano a través de un lenguaje visual de derivación maya, que honraba la liga de entidades políticas que pagaba tributo a la vez que justificaba la necesidad del orden militar impuesto por el estado de Xochicalco.

Palabras clave: Pirámide de las Serpientes Emplumadas; iconografía; cohesión socio-política; Xochicalco; México central; Epiclásico.

*Turning and turning in the widening gyre
 The falcon cannot hear the falconer;
 Things fall apart; the centre cannot hold;
 Mere anarchy is loosed upon the world,
 The blood-dimmed tide is loosed [...]
 W. B. Yeats, "The Second Coming"*

It is perplexing how a single monument – especially an idiosyncratic one – can become a visual synecdoche of sorts for an entire city. Although it may epitomize a certain point or period, it will always mute the diversity, dynamism, and complexity that characterize any urban center past or present. Perhaps therein lies the secret: they muffle divergence for the sake of unity, particularly in situations where a widening disparity of factions threatens to pull the center apart. The Feathered Serpent Pyramid is a relatively small – within the context of Mesoamerica – pyramidal structure (Figures 1 and 2 a-b) in Xochicalco, an Epiclassic (AD 650-900) city that covered three adjoining hilltops in Central Mexico (Hirth, Hirth and Pauer 2000, 197), with residential and other constructions dotting five others (Hirth 2000, 13-17). The importance of the Xochicalco Feathered Serpent Pyramid is underscored by its location at the highest reaches of the site, protected by fortifications including ramparts, ditches, moats and walls (Hirth 1983, 261-262ff; 2000, 218ff), while points of access to the center were restricted by adjacent platforms that probably served as checkpoints (Hirth 1983, 332-336). It has long been the city's most recognized monument, despite the fact its distinctive features make it atypical rather than characteristic of the site. Ironically, it would seem that the earlier monument to which it owes its greatest debt – the Feathered Serpent Temple at Teotihuacan – was idiosyncratic in that city's architecture and also went on to become one of the most emblematic and perhaps influential monuments of the ancient metropolis.



Figure 1. View of site model of Xochicalco (photo: Debra Nagao).
 A: Feathered Serpent Pyramid. B: Twin Pyramid.



Figure 2a. View of the Feathered Serpent Pyramid, Xochicalco, Mexico (photo: Debra Nagao).



Figure 2b. View of east side of Feathered Serpent Pyramid, Xochicalco, Mexico.
(photo: Debra Nagao).

This is not to deny the obvious importance of either construction, but rather to reappraise what I believe was the deliberate, but selective, partial appropriation by the builders of Xochicalco to both align and set the city apart from the great Classic period metropolis of Teotihuacan. I maintain that this partial appropriation was part of a strategy that arose in the Epiclassic period, when a number of centers particularly in the Central Highlands of Mexico strove to set themselves apart from each other and from the former metropolis of Teotihuacan by seeking strikingly different visual means of expressing their identity, while drawing on ideas that formed an integral part of regional belief systems (Nagao 1989). The eclecticism apparent in large-scale or small-scale remains at centers in the Central

Highlands such as Xochicalco, Cacaxtla, Cholula, Tetlatlahuca, Tlalpizahuac,¹ and others drew on diverse local iconographic traditions expressed in non-local styles in order to avoid overt connections to a city of waning power. In other words, a number of the ideas and symbols used in the Epiclassic may be conceptually traced to the great metropolis, but they were couched in dramatically different visual terms that struck the eye and distracted the mind from their actual origins. It was a reactionary time in which creativity was perhaps valued over the standardization pervasive in much of Teotihuacan material culture.

The aim of this paper is to reassess the Xochicalco Feathered Serpent Pyramid in two specific contexts in an effort to examine it from different angles. After a brief introduction to the monument, the structure will be reevaluated first in light of archaeological evidence and then reconsidered in the context of the city's sculpture.

For years countless travelers, visitors, and scholars have noted the similarities between the monuments at Xochicalco and aspects of the styles of the Maya, Teotihuacan, the Gulf Coast, and Oaxaca.² However, more often than not, the assumption has been that these non-local traits were the result of trade and interaction (Litvak King 1972), as if the choices on the part of the makers of these monuments were passive entities, lacking agency and solely mirroring interactions, instead of serving as active participants making conscious and carefully constructed decisions aimed at building bridges with or diverting them from the past. The present discussion attempts to examine the connections between Xochicalco and earlier cultures and iconography in light of chronological evidence from recent decades. I would suggest that visual choices were tailored to meet the needs of a young rising city, with full awareness of the achievements of Teotihuacan, with a willingness to co-opt its aura in an effort to bolster its own status, tempered by the dangers of too close an alignment with the city which had literally ignited passions expressed in targeted destruction once the metropolis was in overt decline.

It would appear many of the ideas for the iconographic program were derived from early Teotihuacan monuments, although the visual sources or stylistic solutions were drawn primarily from more or less coeval sources in the Maya region in an effort to rephrase and perhaps even dissimulate direct connections with the metropolis long after it ceased to exert regional power and influence. The manifestations at Xochicalco were not a revival of Teotihuacan's grandeur and might, instead they demonstrate two processes. The strategy was to draw on powerful symbol systems, but to render them in an innovative way through the selective use of non-local visual styles, particularly a generalized Maya-like style. The second component was to choose Teotihuacan

1 On Tetlatlahuca, see Guevara Hernández, Contreras Martínez and Bravo Castillo (1991); on Tlalpizahuac, see Tovalín Ahumada (1998) and Tovalín Ahumada *et al.* (1992).

2 Maya style: Breton in Hirth (2000, 39); Batres, Escalona, Jiménez Moreno y Marquina cited in López Luján (1995, 24,138); Teotihuacan style: Piña Chan (1977, 31); Garza Tarazona and Palavicini Beltrán (2002); Gulf Coast style: Márquez cited in Litvak King (1971, 104); Plancarte and Navarrete cited in López Luján (1995, 24,138); Piña Chán (1989); and Oaxaca style: Orozco y Berra in López Luján (1995, 24,138); Breton in Hirth (2000, 39).

elements that already had resonance in the Maya region, where during the heyday of the metropolis, Maya rulers adopted elements of the Teotihuacan style and iconography to augment their authority (Pasztory 1978; Coggins 1983, 1988; Bell, Canuto and Sharer 2004; Braswell 2003). Although the Xochicalco planners and artists often resorted to Maya visual inspiration in their approach to image design, the overall configuration of their ideas and compositions reveals a greater adherence to Central Mexican visual and socio-political systems than those known from the Maya region, driven by a concomitant openness to innovation.

Reappraising the archaeological evidence

Archaeological evidence has shed new light on the chronology of the Feathered Serpent Pyramid. Excavations conducted by Norberto González Crespo and Silvia Garza Tarazona have revealed that the sculpture-encased pyramid visible today pertains to a late phase of the structure. Archaeologists uncovered two earlier levels of a much smaller room, built on the ground level of the Main Plaza and raised on a low platform (González Crespo *et al.*



Figure 3. Detail of Stage 1, Feathered Serpent Pyramid, Xochicalco, Mexico (photo: Debra Nagao).

2008, 131),³ lacking sculptural decoration, and completely covered by later construction (González Crespo *et al.* 1993-1994, 166, fig. 219). The early phases bear simple architectural articulation with an elongated *talud* and a relatively squat *tablero*, decorated simply with niche-like spaces with overlapping panels. The treatment of the niche like articulation of the earliest phase wall flanking an entrance with two pillars leading to a small room consists of a complex overlapping of six different planes (Figure 3): 1) innermost vertical plane, 2) wide horizontal band below; 3) lateral panels, 4) wide horizontal capping panel, 5) lateral panels, 6) horizontal capping panel. This distinctive treatment is unique to Xochicalco, although reminiscent of the use of overlapping panels creating shallow, albeit simpler niche-like spaces at Cacaxtla (López de Molina and Molina Feal 1980, 11, fig. 3), deeper niches at El Tajín, the use of double inverted U-shaped cornices

3 According to Piña Chan (1989, 14) Sáenz already detected these two earlier structures, although he was not able to uncover them at that time.

at Monte Albán, and the wall articulation of platforms at Chichén Itzá. The inner room contained a low free-standing platform in the center, but no evidence of permanent sculpture.



Figure 4. Detail of Stage 2, Feathered Serpent Pyramid, Xochicalco, Mexico (photo: Debra Nagao).

The second phase expansion of the Feathered Serpent Pyramid (González Crespo *et al.* 1993-1994, 166, fig. 219) also pertains to a wall flanking the entrance with two pillars to an inner space, with a slightly taller, and thereby more imposing façade. In the second stage, the niche is slightly simpler, displaying four planes (Figure 4): 1) innermost vertical plane, 2) wide horizontal band below; 3) lateral and horizontal capping panel, 4) prominent horizontal panel below. Curiously, the wide horizontal plane below the niche-like configuration is the feature least commonly employed at other sites, and is the feature most prominently retained between the first and second phases, perhaps the result of an effort to enhance its distinctive identity. The simplicity of these two phases evokes an iconoclasm that contrasts the *horror vacui* of the final phase. The roof of this earlier stage was carefully removed and a dedicatory offering of an adolescent with a dog was buried in the fill, where a charred wood fragment was dated to AD 635-669 (González Crespo *et al.* 2008, 131-132).

The third construction phase, the structure visible today, was built on a significantly larger scale, completely encasing earlier construction phases. Now the building consisted of a pyramidal platform with stairs leading up to a more spacious inner sanctum. As far as is known, the elaborate sculptural program was integral to the original conception of this phase of the structure. In contrast to the plain walls of the earlier stages, the last stage

was completely covered with a carefully thought-out, bold figurative program combining repetition and subtle differentiation, described in greater detail in the following section. Evidence suggests a change in the polychromy that originally covered the structure. Peñafiel (1890, Plates Volume, pl. 208; Text Volume, 44-45) reproduced a color reconstruction of the side of the stairway where traces of green, yellow, and red were still visible in the nineteenth century, while plates 209 and 210 show reconstructions of the front and side of the pyramid in a monochrome red, suggesting the monument was not solely from the final phase of the city, but that it must have been in use for some time.

Given the relatively short duration of the city, whose occupation has been dated to AD 650 to 900 (Hirth 2000), the Feathered Serpent Pyramid visible today was not built early in the sequence of the city's architecture. The earliest stage has been dated to ca. AD 635-669 (González Crespo *et al.* 2008).⁴ Presumably the simpler earlier phases could have been short-lived, given the relatively minor changes in dimensions and iconographic program. However, the complete shift in architectural decoration and the complexity of the program suggest a completely new iconographic approach, modifications presumably made in response to evolving needs and a degree of awareness of developments at other centers esteemed for their monumental arts. Unlike the use of a pyramidal platform completely clad in sculpture at an early date at Teotihuacan, only later to be partially masked by a plainer structure, at Xochicalco the earliest phases had spare decoration, while the final phases bore a detailed iconographic program alluding to stylistic and iconographic features of other polities of known power, past and present.

Is it possible to suggest an approximate date for the last phase of the Feathered Serpent Pyramid at Xochicalco? Before addressing this highly conjectural proposition, it is worth noting an often overlooked aspect of its archaeological context: the Feathered Serpent Pyramid was mirrored by its twin known as the Pirámide Gemela to the north, which was only recently excavated and never reconstructed. The two structures have approximately the same dimensions, suggesting a similar date, but the northern structure was apparently decorated entirely with mural painting (Garza Tarazona and Palavicini Beltrán 1993-1994, 297; González Crespo *et al.* 1993-1994, 172-174), although only fragments have survived. Excavators reported two rooms with mural painting on interiors, where they collected 400 painted stones decorated with phytomorphic and zoomorphic motifs, such as a bird talon, as well as jade beads. There they excavated masks, skeletal jaguar sculptures, shells, travertine sculptures with yellow and green pigment on stucco (González Crespo *et al.* 1993-1994, 174). Skeletal or emaciated jaguar sculptures are a distinctive sculptural type developed at Xochicalco (Figure 5), also found at other locations in the city such as Structure A and in a room in the southeast corner of the Acropolis (González Crespo *et al.* 1993-1994). The Twin Pyramid might have been connected with emaciated jaguar iconography in contrast to the feathered serpent imagery of the pyramid beside it, although

⁴ Given the massive amount of manpower needed to level the upper reaches of the city's central hills (Garza Tarazona and González Crespo 2004), a slightly later date would not seem out of order.

it is unclear if jaguars were rendered in the painted fragments from the pyramid. Its construction was certainly less labor-intensive than that of its painted relief-encased twin. A radiocarbon date from a charred beam from when the building was burned and covered by a later stage yielded a date of AD 664-723 (González Crespo *et al.* 2008, 133). Could the twin pyramid have manifested another religious or political faction, or a system of dual leadership or sharing the power invested in the authority implied by the Feathered Serpent Pyramid?

Returning to proposing an approximate date for the Feathered Serpent Pyramid, the Epiclassic has been characterized as a time of the widespread movement of people, artifacts, and ideas following the decline of Teotihuacan (Diehl and Berlo 1989). The people could have been elites or specialists (such as priests, artists, merchants, women forging marriage alliances), or other individuals who would have had varying degrees of visual acumen in remembering what they saw, accompanied in some cases by the manual dexterity to visually or verbally reproduce their recollections. A significant corpus of monuments and artifacts from Xochicalco suggest this process of transmission by evoking the idea of objects known from other areas, but that lack significant details to bear a sufficiently strong resemblance suggesting imported pieces. For example, lapidary figures and masks have elicited comparisons with Teotihuacan and Mezcala materials,⁵ while lapidary plaques have been compared to or even been identified as Maya in origin,⁶ while



Figure 5. Emaciated jaguar sculpture, Xochicalco, Mexico (photo: Debra Nagao).

-
- 5 Some masks reproduce Teotihuacan and Mezcala proportions and treatment might be actual pieces from those areas that could well have been brought to Xochicalco as portable remains. However, despite some evidence of lapidary workshops in Teotihuacan (Turner 1992), relatively little is understood whether the raw materials were always transported to central workshops for production or whether lapidary masks and figurines may have been produced at diverse locations. Sáenz (1961; 1962; 1966) reported Teotihuacan-style *tecalli* (onyx) masks at Xochicalco and roughly thirteen masks and thirty-nine fragments were uncovered in recent excavations (Garza Tarazona and Palavicini Beltrán 1993-1994, 118, 120, 122, 124, 128ff, 140-141, 150, 154, 157-159, 170-171, 174, 179-181), although the styles are not specified (Nagao 2014, 254ff, Appendix D, Table 5).
 - 6 This artifact category is ubiquitous in the Maya region, which is assumed to be the place of origin, while relatively limited examples found in the Central Highlands appear to be localized versions emulating Maya finery. Sáenz found lapidary pendant plaques at Xochicalco in dedicatory offerings in the

another corpus of ceramic pieces are reminiscent of censer bases known from the Maya region, although significant deviations in iconographic details means they could never be mistaken for pieces of Maya provenance.⁷ It would appear that Xochicalco was open to the idea of casting a wide net in looking for visual solutions to the pressing problem of creating distinctive pieces for public display and public and/or private ritual. Although it might have involved the presence of non-local artists, the final products are sufficiently unlike the original models to suggest the actual presence of foreign artists was not necessarily the case.

Given that the Xochicalco Feathered Serpent Pyramid has often been cited as possessing Maya, Teotihuacan, Oaxaca, and Veracruz features, I selected a few distinctive traits from the pyramid that are also known from Maya monuments in an effort to pin down the date of this final phase as a sort of trial or pilot test. I selected the Trapeze-and-Ray sign with or without Tlaloc features, the Balloon Headdress, and the Serpent maw headdress with or without the Trapeze-and-Ray sign. The reason I chose these features is that although a version of them appears at Teotihuacan, the form of the Trapeze-and-Ray sign generally conforms to the formal type and functional context seen in the Maya region and not at Teotihuacan. At Teotihuacan the pointed ray overlaps the trapeze form and is always shown frontally, whereas in the Maya region artists played with the form, sometimes interlacing the trapeze and ray, employing a blunt ray, or showing the form in profile. As for function, at Teotihuacan the sign was used prominently across media (on frescoes, ceramics, figurines, and painted trumpet shells), always in conjunction with other signs, particularly the Reptile's Eye glyph and water or fire signs (Winning 1987, II, 25-28), whereas in the Maya region it most often served a crowning function in headdresses, while in post-Teotihuacan contexts in the Central Highlands it was most often used as either a headdress element or a glyph. These dates of its appearance in Maya monuments cluster from the mid-seventh to mid-eighth century.⁸ Further support may be found in what Proskouriakoff (1974, 175ff) refers to

Feathered Serpent Pyramid, Structure A and Structure C (Nagao 2014, 255-261; Appendix D Table 7), while those excavated by González Crespo and Garza Tarazona (González Crespo *et al.* 1993-1994, 118, 121-124, 126, 128-149, 154, 163-171, 173-175, 181) were not from discrete ritual deposits, but were the detritus of the violence of the city's end.

7 For this unpublished material see González Crespo *et al.* (1993-1994) and Nagao (2014, 280-282, Appendix D, Table 11; figs. 288 a-d).

8 This is not an exhaustive list of the appearance of these traits, rather a focused selection of where they appear primarily in the Usumacinta Region, but also taking into account Copán given the prevalence of macaw iconography and its recurrence at Xochicalco. Interlaced Trapeze-and-Ray Sign with or without Tlaloc features: Copán Stela 6 (AD 682) and Hieroglyphic Stairway (ca. AD 750); Yaxchilán Lintel 24 (AD 710; with Tlaloc-like features) and Lintel 8 (AD 755; with Tlaloc-like features); Yaxchilán Lintel 17 (ca. AD 750; in woman's headdress). Balloon Headdress with warrior iconography: Piedras Negras: a) Panel 4 (AD 659; no T-R); b) Stela 35 (AD 662; no T-R); c) Stela 9 (AD 736; with blunt overlapping T-R, inverted Reptile's Eye, owl); Yaxchilán Lintel 25 (AD 725; with Tlaloc and T-R); Aguateca Stela 2 (AD 736; with Tlaloc, profile overlapping blunt T-R), Dos Pilas Stela 16 (AD 736 with Tlaloc, profile overlapping blunt T-R). Serpent maw headdress with bifurcated tongue with warrior garb: Piedras Negras Stela 7 (AD 721 with blunt overlapping T-R), Stela 26 (SD 678, no T-R), Stela 31 (ca. AD 637). On these costume features, see Stone (1985) and Coggins (1983).

as Nebaj-type plaques – generally Late Classic (AD 600-800; Schele and Miller 1986, 78) – that depict figures seated with face in profile that offer the closest parallels to the cross-legged figure repeated on the lower *talud* of the Xochicalco Feathered Serpent Pyramid.⁹ The radiocarbon dates for the fill covering Stage 2 (AD 635-669) and the Twin Pyramid (AD 664-723) suggests the pyramidal structure could have been built as early as the late seventh century. However, if we assume the Xochicalco forms postdated the Maya examples and were intentional allusions to Maya imagery, then a mid-eighth to ninth century date seems in order for the elaborate sculptural and painting program of the Feathered Serpent Pyramid, placing the monument relatively late in the city's chronology.

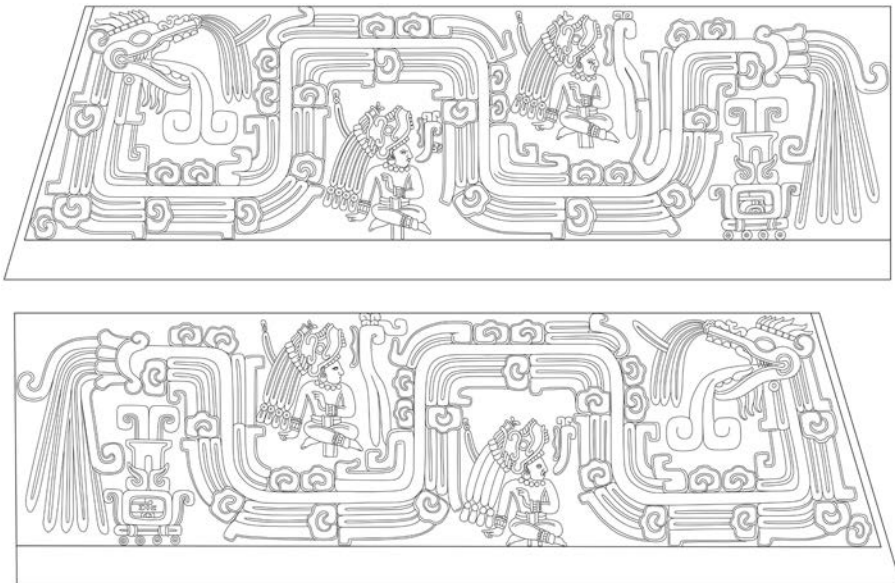


Figure 6. Drawing of the lower *talud* on north side of the Feathered Serpent Pyramid, Xochicalco, from Antonio Peñafiel's *Monumentos del arte mexicano antiguo* (1890) (drawing: Elbis Domínguez).

The Feathered Serpent Pyramid at Xochicalco would appear to have been a long-lived monument given the evidence of two prior construction stages along with the shift from polychromy to monochromy, which contrasts with the evidence of a single earlier construction phase for the twin pyramid. Significantly, despite the massive evidence

9 Although this repetition of seated figures has been compared to the seated rulers portrayed posthumously on Copán Altar Q (AD 776; O'Neil 2012; 107-109) going back to Escalona Ramos 1952-53 (cited in Litvak King 1972, 63) if not earlier, a closer parallel can be found in portable greenstone plaques from the Maya region, the most abundant collection is from the Sacred Cenote at Chichén Itzá and studied by Proskouriakoff (1974).

of the violent destruction that led to the city's abandonment (González Crespo *et al.* 1993-1994, 51),¹⁰ the Feathered Serpent Pyramid was apparently not the target of the attackers' rage.

Reconsidering the Feathered Serpent Pyramid in the context of Xochicalco sculpture

This section explores aspects of the iconographic program of the Feathered Serpent Pyramid at Xochicalco within the context of the city's sculpture. The program consists of three tiers covering all four sides of the monument: the long sloping *talud* at the base, and narrow rectangular *tablero* panel, and the upper *talud* (Figure 2). Discussion focuses on reading the monument from the foundations upward by focusing primarily on the repeated components of the north, east, and south sides of the monument. Less attention will be given to the west (front) side of the monument, which includes additional glyphic details that Morante (1994) has persuasively argued record a calendrical change, although Smith (2000b, 67-68) has read the glyphic imagery in terms of warfare and power as a record of a tribute payment made by the a local lord, interpretations which are not necessarily incompatible.¹¹ Only general comments can be offered concerning the upper *talud*, given the fragmentary nature of what has survived.

Discussion of some general features of sculptural innovation at Xochicalco can provide a better understanding of forces that may have come into play in the city's creation of a public image. In an overview of the known corpus of sculpture at Xochicalco, what is most striking is the diversity of types and styles of sculpture, in contrast to the standardization that prevailed at Teotihuacan and the variations on a theme, so to speak, known from Maya cities, where diverse Maya styles served as hallmarks identifying Southern Maya Lowland city states. Three groups predominate in the Xochicalco corpus: 1) the smallest number of strongly derivative sculptural forms apparently inspired by non-local sources in which the allusion to other sources retains a relatively close adherence the original (e.g. the large macaw head sculpture; the Huehuetotl;¹² Lord Serpent Helmet; and the Red Lord [Figure 7]); 2) an experimental group that displays greater innovation, diversity, and varied sources recombining stylistic and iconographic details into new configurations suggesting the exploratory path leading

10 Archaeologists estimated that 90 percent of the archaeological material from excavations in the 1980s and 1990s was found on the floors of rooms and patios stemming from the city's violent destruction (González Crespo *et al.* 1993-1994, 51).

11 Xochicalco's astronomical sophistication is reinforced by the striking effects visible in the Observatory, marking the zenith passage of the sun and summer solstice, significant dates in the agricultural cycle (Santos Ramírez 2015), while serving to calculate leap years based on visual phenomena (Morante 1994).

12 The Huehuetotl that Sáenz (1964a, 69-70) found in Structure A in a pit that contained four of the fragments of the Xochicalco stelae. It might be a Teotihuacan heirloom given its similar proportions, dimensions and iconography to a fairly standardized type at Teotihuacan. In contrast, three other Huehuetotl sculptures from Xochicalco are markedly rudimentary and schematic in carving (Sáenz 1962, 46-47, photo 27; Smith and Hirth 2000, II, 36ff).

to the final stage (e.g. blocky standing figure with glyph; sacrificial stone; elegant male torso; terracotta sculpture; skeletal jaguars with tongues sticking out; lapidary figurines and masks [Figures 5, 8]); 3) a discrete category that I would term the final developed state style perhaps relatively late in the sequence (e.g. the Feathered Serpent Pyramid; the three stelae; the four-glyph slab; the two-glyph stela; the 3-Rabbit stone [Figure 9]), visually dominated by glyphs surrounded by wide frames or cartouches. The important point to bear in mind is that despite the likelihood of the temporal overlapping of these three types, the state style (classification 3) arose as a discrete category contrasting the first two categories in the city's efforts to create a visual image to set itself apart from other polities, and in all likelihood would have corresponded to the latest stage.



Figure 7. Composite image of Xochicalco sculpture category 1: a) Macaw, b) Huehuetotl, c) Lord Serpent Helmet, d) Red Lord (photos: Debra Nagao).



Figure 8. Composite image of Xochicalco sculpture category 2: a) elegant male torso, b) blocky stone figure with glyphs (photos: Debra Nagao).



Figure 9. Composite image of Xochicalco sculpture category 3: a) Stela 1, and b) Four-Glyph Slab (photos: Debra Nagao).

Lower talud

The Feathered Serpent. The most prominent feature of the lower *talud* is the body of eight undulating feathered serpents (Figure 6) that structure space and frame ten seated human figures along with six “9-Reptile’s Eye” glyphs. The use of the feathered serpent to define space is amply known at Teotihuacan above all on the Feathered Serpent Temple (Figure 10), the most spectacular and explicit monument in its honor at the ancient metropolis with the creatures’ three-dimensional heads on the balustrade, heads and headdresses depicting another creature, interpreted as *cipactli* (Sugiyama 2005, 60, 70) or as a war-serpent headdress (Taube 1992) covering the *tablero* with its undulating bas-relief body framing a watery realm with shells, and a feathered serpent in profile in bas-relief in the narrow *talud*. It also frames stairways (near Quetzalpapalotl Palace, beneath enormous feline heads), painted on shrines (Tetitla), and as borders and frames in mural painting (Sugiyama 1988). In smaller scale or portable arts, the feathered serpent is relegated to headdresses and does not seem to be part of the corpus of accepted or customary representation. The creature plays a similar space-defining role in other parts of Mesoamerica when it used on balustrades, serpent columns or in other space-framing roles at Xochicalco and in the Maya region at Chichén Itzá, Uxmal, and Mayapán. Although the feathered serpent went on to appear in later contexts in Classic period Maya monuments, it is most often rendered as a headdress and less often as a full-length creature in militaristic and rulership contests (Taube 1992).

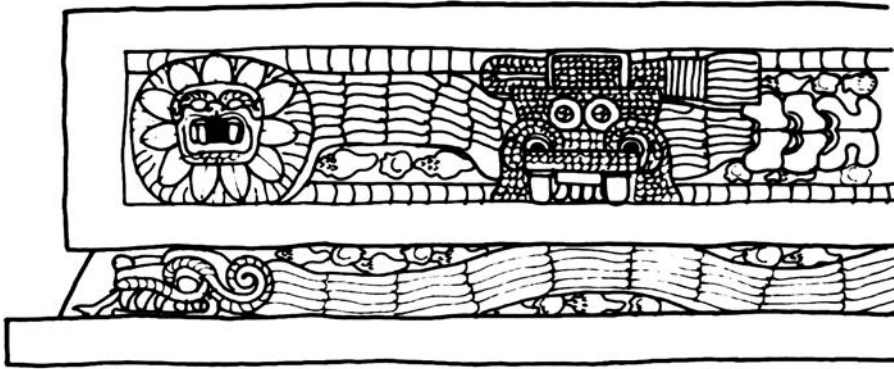


Figure 10. Drawing of detail of Feathered Serpent Temple, Teotihuacan (Linda Schele Drawings Collection, <http://research.famsi.org/uploads/schele/hires/10/IMG0063.jpg>).

Clearly, the idea of the feathered serpent originated at Teotihuacan, but the version at Xochicalco departs from the Teotihuacan prototype which was characterized by its “‘bird eyes,’ curling snout, wide mouth with [series of] backward curling fangs (without incisors or molars), compact bifurcated tongue, eyebrow with curled up end, feathered body and tail rattles” (Sugiyama 2005, 60). Although at Xochicalco it does display an eyebrow with curled up end, wide mouth and curling snout, it departs from the original idea in numerous ways. Instead it bears a stronger resemblance to *verbal descriptions* (rather than the *stylistic treatment* of visual details) of Maya versions, distinguished from the Teotihuacan prototype by the small beard, the long bifurcated tongue, and the elegant line of the long fang beside a neat row of smaller teeth perhaps indicating the snake’s dentary (Taube 1992, 61, 62, 64). Diverging from both prototypes is the Xochicalco treatment of the curling snout as if a frontal roll-out of two sides of the curling snout extended over the serpent’s profile, small molars, and additional plumes dangling from the snout. Although in the Maya region the feathered serpent is most frequently rendered as a helmet or headdress when in conjunction with human figures, otherwise standing on its own as architectural elements, it usually lacks a tail rattle. In the rare cases where a rattle is present, it adopts an almost trilobe shape (Taube 1992, 64), which in the case of Xochicalco is replaced by a lavishly plumed tail, and forms that vaguely recall the trilobe, but treated with other details that suggest it is the cross section of a shell decorating the creature’s body. In contrast, the feathered serpent at Teotihuacan is clearly a creature with a rattlesnake tail and even when used as an architectural ornament, the rattler is prominent.

Despite the lack of coincidence in visual details between the Xochicalco and Teotihuacan serpent, I would still maintain that Xochicalco’s conceptual source was Teotihuacan, given the juxtaposition of the full-length feathered serpent, the presence of the *cipactli* headdress and shells nearby, although here they are attached to the serpent’s body. However, at Xochicalco, the *cipactli* headdress does not appear as a symbol on

its own, but rather is worn by the seated human figures on the lower *talud*. As for the significance of the feathered serpent, López Austin, López Luján and Sugiyama (1991) emphasized the feathered serpent as a creature of cosmological significance as the original bearer of time and the creature that defined space. This use of the feathered serpent to refer to the cosmological origins of time and space would have served to bolster Xochicalco's foundational role in maintaining cosmic order. However, Sugiyama's (2005, 73, 84) later identification of the complex at Teotihuacan as evidence of militarism and the sacrificial complex associated with the Feathered Serpent Pyramid would seem to have more limited applicability, given the absence of a major sacrificial complex at Xochicalco. Only three deposits at the Xochicalco Feathered Serpent Pyramid contained human bones believed to pertain to dedicatory deposits, a far cry from the massive burial of sacrificial victims at the homonymous structure in Teotihuacan.¹³

Seated Human Figures. The ten human figures (Figure 6) framed by the body of the feathered serpents are rendered in a standardized seated cross-legged pose, head in profile, body shown frontally, with one hand delicately poised in front of the chest and the other as if pointing backwards, to one side of the body, in a slight departure from its presumed Maya model. Whereas at Teotihuacan the body of human figures are usually covered with elaborate attire, at Xochicalco much of their bodies is exposed; they all wear the same costume: an elaborate headdress, simple round ear ornament, string of large beads, wristlets and anklets, and simple loincloth. They carry no weapons and insignia. All the figures face toward the west, the front of the building, while on the back side, the figures face away from the center, two northward and two southward. Despite their standardized pose and dimensions the figures' profiles and details (e.g. hands and feet) vary, perhaps more an indication of the skill of the carver than a bearer of meaning (Nagao 2014, 454-457, figs. 181-185, 187).¹⁴ In contrast to the figures on the upper *talud*, the seated figures on the lower *talud* lack weapons and instead evoke the image of high rank or rulership based on their headdress, ornaments, and the frontal depiction of the body, reserved for deities at Teotihuacan (Kubler 1967; Pasztory 1976) and often for individuals of high status among the Maya (Proskouriakoff 1950). This idea is reinforced by their similarities with Maya imagery on portable greenstone plaques and pendants (Proskouriakoff 1974), and also painted on cylindrical vessels (Robicsek and Hales 1981) and occasionally on monuments (e.g. engraved stone from Bonampak

13 On these deposits, see González Crespo *et al.* (1993-1994, 168, 169); Melgar Tisoc (2007, 84X-86S); Sáenz (1963, 1964b).

14 Clearly the monument was carefully designed and laid out. However, in light of the standardization of body and insignia it is unclear whether their diverse physiognomies are more telling of the hand of the carver or the result of a deliberate attempt to distinguish between the facial features of the figures (Nagao 2014, fig. 187). A ceramic plaque described as depicting a 'Maya style' individual with similar attire, associated with a non-flaming (?) Reptile's Eye glyph and a different headdress were also reported from Xochicalco (González Crespo *et al.* 1995, 236), but instead of serving as a model, it is more likely a commemorative piece alluding to the Feathered Serpent Pyramid.

in Coe 1993, 106, fig. 71), where rulers are often depicted in elaborate garb and are identified by hieroglyphic inscriptions. However, it is important to underscore that the seated figures merely evoke those of Maya portable artifacts, but comparable poses and iconographic details are absent, for the headdresses and insignia on Maya pieces differ from those worn by the seated figures on the lower *talud* at Xochicalco.

The Headdress. Although some scholars have referred to the creature in the headdress worn by the seated figures as feathered serpents (Piña Chan 1977, 31; Smith and Hirth 2000, 64), López Luján (1995, 57) identified it as an earth monster or *cipactli*, an interpretation that I concur with (Figure 6). Clearly the head on the headdress and that of the feathered serpent are different creatures. The headdress lacks a lower jaw, completely lacks fangs, and has a stubby snout instead of an elongated one. A neat row of teeth edges the wearer's head and a scroll over the eye unlike that over the eye of the feathered serpent. More importantly, the head of the headdress wears another diminutive headdress, just as the element identified as a headdress on the Teotihuacan Feathered Serpent Temple. At Teotihuacan the headdress has "a small trapezoid above a larger trapezoid and a large knot with feathers" suggested to have calendrical symbolic meanings (Sugiyama 2005, 71), whereas at Xochicalco the headdress most closely resembles the symbol for bundle end and smoke crowning the large Reptile's Eye glyphs alternating between the seated figures, but here rendered as a miniature headdress.¹⁵ Although the headdress appears on its own without a wearer, Sugiyama (2005, 73) has identified the presence of the Primordial Crocodile or *cipactli* headdress as a symbol of creation and divine authority. Despite the formal ties (e.g. pose, attire, mat sign in headdress cf. Piedras Negras Stela 8) that seem to link the seated human figures to the Maya region, the symbolism of the feathered serpent headdress in the Southern Maya Lowlands tends to occur in overt contexts of militarism showing the ruler as courageous warrior (Taube 1992; Stone 1985). The absence of overt warrior symbolism in conjunction with these figures at Xochicalco suggests the allusion is instead to Teotihuacan's notion of divine authority and not to the military might of specific rulers as in the Maya region. Furthermore, the allusion to primordial or mythical origins through the earth monster or *cipactli* headdress and the feathered serpent support the idea that the *talud* or base of the monument refers to the foundations or origins of power with roots in the early imagery of the Feathered Serpent Temple at Teotihuacan. In this scheme, the seated figures might signify ancestors or members of a dynasty, whether real or imaginary, to strengthen social unity and state power through the reification of the authority and rulership embodied in the feathered serpent bedecked with shells and the seated figures crowned with *cipactli* headdresses. The juxtaposition was ultimately a veiled allusion to the original Feathered Serpent Temple at Teotihuacan where the

15 The shape of the headdress element that recalls the end of a smoking bundle also resembles a type of 'breath' or 'wind' ear spool (Taube 2005, 45) worn by figures on Maya monuments. The form also resembles the glyph that Caso (1967, 175, fig. 11) has identified as the Xi glyph, which in later times was identified with the tail of the fire serpent, although Caso proposes that it might be equivalent to the calendrical glyph 1 Dog given its association with Xiuhtecuhtli, the Fire God.

feathered serpent swam amidst shells with *cipactli* headdresses affixed to its body. The addition to this composition at Xochicalco is the smoking 9-Reptile's Eye glyph.

9-Reptile's Eye Glyph. Despite minor variations, six 9 Reptile's Eye glyphs are rendered in a cartouche topped by two scrolls or volutes probably intended to evoke fire (Figure 6). The end of a shaft with a slightly wider, straight-edged termination (perhaps an everted trapezoid that might have been the end of the bundle of wood for lighting new fire, (cf. Winning 1987, II, 22, fig. 23c), topped by two scrolls that have been interpreted as smoke, while the cartouche has a volute on each side forming a boat-like container or frame. According to Caso (1967, 143), in 1922 Heinrich Beyer identified this glyph on the Iztapaluca plaque as "Reptile's Eye," although he also noted that Eduard Seler had earlier suggested it represented the Rain glyph. Its meaning has continued to be a matter of dispute, whether as a butterfly with associated flower and bird symbolism tied to Tlaloc or the Storm God and destruction by a rain of fire (Sejourné in Langley 1986, 280), or more directly as the eye of *cipactli*, the earth monster, with earth and fertility connotations, although in the case of 7-Reptile's Eye it may be specifically connected to year bundles and new fire ceremonies (Winning 1987, II, 75, 77). Largely based on the reiteration of the glyph on the Feathered Serpent Pyramid at Xochicalco, Caso (1967, 161, 164) identified 9-Reptile's Eye as the birth date and calendrical name of Quetzalcoatl, the Feathered Serpent, while Smith (2000b; 65, 85) has interpreted it as the personal name for the human figure seated nearby, despite the larger number of figures than glyphs. The repetition of the 9-Reptile's Eye glyph, the absence of other glyphic details to distinguish the seated figures, along with the lack of elite burials and depictions from the ceremonial-administrative core of the city would seem to contravene the idea that the monument was built to commemorate an individual ruler. Instead the relatively anonymous repetition would seem to suggest the idea that authority and rulership in general were the subject matter of the prominent base of this monument.

The Reptile's Eye glyph is recurrent at Teotihuacan, known only rarely from mural painting and more commonly found in ceramics (Winning 1987, II, 73, 76) that might have facilitated its transmission. It is one of the symbols that persists from the Classic period into the Epiclassic and Early Postclassic, only to disappear after that time (Winning 1987, II, 77-78). However, the Reptile's Eye is adopted in a small number of contexts without numerical coefficients in the Maya region (e.g. Palenque sarcophagus lid, Piedras Negras Stela 9) that suggest it might have had a different meaning.¹⁶ At Teotihuacan the Reptile's Eye glyph generally appears without numerical coefficients, whereas in contexts outside the metropolis, it is often accompanied by the numbers 2, 4, 7, 8, 9, or 12, suggesting the possibility of different meanings. The combination 9 Reptile's Eye appears most often at Xochicalco: six times on the Feathered Serpent Pyramid and on the so-called

16 At Palenque the Reptile's Eye appears in the band below the ancestors to indicate earth, while at Piedras Negras it appears upside down on a balloon headdress as if misunderstood and used primarily for its non-local origin.

Two-Glyph Stela. It is also depicted as a fiery glyph at Cacaxtla, on the north door mural of Building A. However, there it does not appear in conjunction with the feathered serpent,¹⁷ but instead with a jaguar-pelt clad warrior figure carrying a bundle of spears dripping oversized water droplets and standing on a feline serpent. The fiery component is a recurrent context for both 7 Reptile's Eye and 9 Reptile's Eye at Xochicalco, but the other variable aspects suggest meanings might have differed depending on context. Perhaps more important for the planners and makers of the Feathered Serpent Pyramid at Xochicalco was the prominent deployment of glyphs on the monument, which distinguished it from its Teotihuacan prototype as part of a program to set itself apart from other cities. A discrete body of monuments from Xochicalco bears glyphs in cartouches, which are the city's most distinctive monuments. They stand in contrast to the diversity and variability of other sculptures mentioned above as part of categories 1 and 2 and seem to attest to efforts to devise distinctive visual systems that served to identify the city and set it apart from other centers of the time.

Lower tablero

Seated Human Figures. The relatively small *tablero* surmounting the prominent *talud* base is covered with a series of twenty (probably originally twenty-four) seated male figures shown with head in profile, body displayed frontally, and one hand resting on his thigh while the other grasps a triangular bag (probably originally twenty) or a large globular container with a thick handle (probably originally four, all on the back side of the monument) (Figure 11). Like the figures on the lower *talud*, they wear wristlets and a loincloth, but their headdress is simpler than the *cipactli* headdress discussed above. Their neck ornaments are a pendant on a cord that might represent greenstone plaques of the type actually found at the site. The headdress consists of a headband projecting over the forehead, crowned by a simple interlaced Trapeze-and-Ray sign and a modest crest of plumes. The figure also has a goggle around the eye and simple straight bars in the earlobe. A speech scroll generally appears in front of the figure's mouth.

With the exception of the four figures carrying squat globular vessels, the others hold triangular bags and have a glyph consisting of a tooth-lined human mouth consuming a quadripartite disk. Hirth (1989) has convincingly proposed linguistic meanings for the glyph as tribute collection with a variable element above it that he identifies as place names of subjugated polities. On the back of the monument, four seated figures are associated with containers identified as pulque vessels (Rivas Castro 1993), although the figures are otherwise identical in attire and pose to the others with triangular bags; the four individuals are accompanied by glyphs in cartouches with numerical coefficients (3 Reed, 5 Death, 6 Movement or Grass, 13 Monkey), which Smith (2000b, 72) identifies as dates in the ritual calendar. These figures are also associated with glyphs that probably

17 An eagle-clad figure stands on the feathered serpent in the south door mural shown carrying a ceremonial bar, and associated with an entirely different glyph: 13 Flint.



Figure 11. Detail of figure on the *tablero*, Feathered Serpent Pyramid, Xochicalco (photo: Debra Nagao).

indicate place names, although they lack the mouth-quadrupartite disk associated with the figures with the triangular bags, perhaps copal bags or containers for ritual kits. The shift between triangular bags and pulque vessels in the central panels on the back of the monument might be intended to indicate a distinction between representatives of polities that participated in tribute payments and others connected in some way to pulque.¹⁸ Curiously the four figures could have coincided with the idea of the quadrupartite division of the year discussed below and a corresponding schedule of tribute or ritual obligations.

Trapeze-and-Ray (Year Sign) Headdress. Perhaps the most significant feature of these figures is the headdress (Figure 11), given that the form of the trapeze and ray diverges from the version known at Teotihuacan, and instead coincides with representations devised by Maya artists. At Teotihuacan, the imbricated Trapeze-and-Ray is formed by the ray overlapping the trapeze or else by the trapeze overlapping the ray (Winning 1987, II, 27ff), whereas in the Maya region, artists rendered the spatially more complex interlaced trapeze and ray form suggested to depict an astronomical device that could in fact have been worn as a headdress (Adrian Digby cited in Winning 1987, II, 27). Digby proposes the device could have been used to make solar observations to divide the year into four equal parts of 91 days, which in turn could be subdivided into seven periods of

18 Although the consumption of the fermented beverage was an important part of ritual practice, sixteenth-century tribute lists such as the Codex Mendoza do not mention it as a commodity paid in tribute, perhaps as a result of its perishable nature.

13-days (Rice 2007: 51). These periods could have been of use not only for agricultural purposes, but might also have marked times for tribute payment in line with Hirth's interpretation of the mouth consuming the quadripartite disk mirroring the four-part division of the solar year. Furthermore, in the Maya region the Trapeze-and-Ray headdress is often combined with other Teotihuacan-derived features, such as a Tlaloc or Storm God mask or face in the headdress, identified by goggles and a series of pointed fang-like teeth on Maya monuments showing rulers with weapons (e.g. Yaxchilán Lintel 25) or in a similar context on ceramic vessels (Robicsek and Hales 1981: 75, vessel 107). At Xochicalco, the goggles on the eyes might be an abbreviated allusion to Tlaloc, although there is an absence of fangs and weapons evoking military strength shown in the Maya region. This possible combination of solar and water symbolism might have underscored the elites' role not only as masters of time in astronomical and calendrical terms, but also in conjunction with agricultural cycles of rainfed or temporal farming complemented by tribute payment to supplement poor yields (cf. Hirth 2000: 19, 24, 27, 246ff). As such it would have reinforced the iconography of power discussed by Smith (2000b) without the need for the emphasis on bloodshed and warfare.

Upper talud

Seated Warriors. The upper *talud* is the most difficult to assess, given its fragmentary condition and its departure from the rigorously repeated pattern that prevails on the lower *talud* and *tablero*. The only repeated element is a seated warrior (Figure 12) – perhaps originally twelve figures – wearing a balloon headdress, probably with a row of projecting feathers above, long striated hair, and a plain panel descending at a slight diagonal, a mosaic or feathered shoulder covering, a straight bar ear ornament and wristlets, and holding a rectangular feathered shield, three arrows, and what might be a spearthrower (*atlatl*) or in one case a femur (Smith and Hirth 2000: 73). These armed figures appear only on the upper *talud*, although a similar costume was perhaps worn by the seated figure on the southern side of the stairway leading to the upper *talud* and a standing figure on each of the jambs to the space formed by the upper *talud* walls. Interspersed between these repeated figures is a panoply of glyphs, animals (eagles, canines), a woven mat, an idol, a headdress on different scales, not to mention smaller figures that might be prisoners, as well as an oversized head with a balloon headdress.

The balloon headdress is known in warrior contexts in the Cacaxtla murals and in the Maya Lowlands, such as from Piedras Negras, although a similar headdress also appeared on Metepec phase moldmade enthroned figurines from Teotihuacan (e.g. Berrin and Pasztory 1993: 231). At Teotihuacan the figures seem to be deity busts, for they seem to lack arms and legs, and do not seem to wear any military garb,¹⁹ but at Xochicalco the Balloon Headdress seems to cite instead the military attire worn by rulers on Maya monuments,

19 Coggins (1983, 58) mentions an earlier version the a turban-like headdress worn by the Old God at Monte Albán, although its other features do not seem to coincide with the present context.

where the aim was to depict the ruler as a valiant warrior in powerful, non-local insignia. However, the figures on the Feathered Serpent Pyramid, like the others on the monument, are surrounded by an aura of anonymity. They too seem to be generic types more than identifiable individuals, despite the proliferation of glyphs around them.



Figure 12. Details of a warrior figure on the upper *talud*, Feathered Serpent Pyramid, Xochicalco (photo: Debra Nagao).

Actual conflict is not explicitly represented, yet potential violence remains latent, only hinted at through the presence of the seated armed figures, as well as smaller-scale figures identified as captives bound by rope and shown in profile (Smith 2000b: 75-76). Unlike the treatment of captives in Maya monuments, where they are humiliated, often shown with grotesque features or in contorted positions, or even worse at Cacaxtla, with their innards spilling out in a gory spectacle, the captives on the Feathered Serpent Pyramid are only subtly dehumanized. Their identity is suggested by their smaller scale and by being bound with ropes. In contrast, the repetition of the seated armed figure and the large-scale glyphs impose a grid of order. Through their sheer impassive presence, they impose order over any hint of the threat of potential conflict on the horizon. The imagery is a frank justification for the presence of warriors.²⁰

20 An odd element is the oversized warrior head wearing the Balloon Headdress, with speech scrolls and what is apparently the L-shaped end of the spear-thrower in place of the glyphs on the north and south sides of the upper *talud*. He is the only one facing toward the left (south), for the other four regular-sized warriors face right (north).

Conclusions

The Feathered Serpent Pyramid is an iconic monument at Xochicalco for many reasons, not least of which is its impressive sculptural program enveloping the monument, its privileged location, and the complexity of its carefully planned iconographic program intended to convey a message of political stability and power. Based on the monument in the context of the city's sculptural tradition and comparative evidence from other parts of Mesoamerica, the final stage of the structure probably dates to the mid-eighth to ninth century, rather late in the city's short-lived existence (AD 650-900).

The multiple depictions of largely anonymous unarmed male figures of clear status and authority suggest a collective or corporate form of government and power at Xochicalco. Rifts in this system may have arisen when individuals or factions might have attempted to play a more protagonistic role. Monuments with glyphic inscriptions such as the three stelae have been interpreted as dedicated to specific militaristic rulers (Smith 2000a, 98ff), suggesting that at certain times individual leaders strove to stand out from a more corporate system. This might explain why monuments, such as the three stelae, were shattered and buried in a context suggesting rejection and destruction more than an honorary dedicatory interment (Sáenz 1961; 1964a). Instead, the Feathered Serpent Pyramid was designed to harness the cosmological power of origins first embodied in the Central Highlands in the Feathered Serpent Temple at the great metropolis of Teotihuacan hundreds of years earlier. Singling out the creature symbolizing the origins of time and space to frame the figures at Xochicalco endowed them with indisputable divine authority as the very foundation of the monument in a timeless setting. However, these allusions were recast in a veiled way, by rephrasing them through visual cues from the Maya style. The feathered serpent rendered with features from the Maya region is the preeminent focus of the lower *talud*, accompanied by seated figures that summon the idea of elite status through pose and attire, but who actually wear the *cipactli* head-dress appropriated from the Teotihuacan monument. Although certain details – particularly on the lower *talud* and *tablero* – transmit an idea of admiration for the Maya, it is more a matter of the *idea* rather than the *form* that is embraced. It implies a process of awareness, but not necessarily one that involved Maya artists or even actual Maya objects as models; instead local copies or evocations of Maya pieces are what have been found at Xochicalco.

However, in more practical terms, the environmental realities of the site chosen by the individuals who established Xochicalco meant ongoing difficulties in producing enough food to sustain a swiftly growing population and made the payment of tribute a vital means of survival (Hirth 2000, 19, 24, 27, 246ff). Whereas the lower *talud* might be tied to the city's symbolic founders, the seated figures on the *tablero* might have embodied social groups or towns connected with tribute payments supporting the state's bureaucratic structure (Hirth 1989). To explain the site's explosive growth over a relatively short period of time, Hirth (1983, 296, 337; 2000, 87) has suggested resettlement, perhaps resulting from a regional coalition of political centers, whereas Ann

Cyphers (personal communication 1995) has suggested at least some of the population came to the city after the diaspora of Teotihuacan. Whatever the case, the quick rise of the settlement and the intensive labor required implied strong state control, which could have entailed behavior anywhere on the scale between cooperation to coercion. The Feathered Serpent Pyramid conveyed a range of messages to serve this scale. It called for unity under a cosmological power that went back to the very origins of time and space, while suggesting egalitarian participation in a system of tribute payments made to the state.

The concern for defensive features at the city supports the clear existence of militarism at Xochicalco, a theme conveyed in a measured way in the upper *talud* of the Feathered Serpent Pyramid. However, unlike Teotihuacan's no doubt memorable massive sacrifice of hundreds of victims for the dedication of its Feathered Serpent Pyramid, this does not seem to have been part of the ethos embraced at Xochicalco. Warriors and the threat of military control was a necessity, but it was not glorified to the same extent as it was at Teotihuacan, at least not in monumental arts and in the form of massive sacrificial victims in dedicatory offerings or deposits.

And this takes us back to the epigraph. The Feathered Serpent Pyramid was planned and executed as a monument to promote unity, grounded in indisputable cosmological time. In that sense, it evoked the past in an effort to ameliorate any conflicts that must have arisen in the course of the city's life. It lauded the cooperative efforts of polities valued as equal partners in contributing tribute for the continued existence of the city, while it also honored the role played by armed forces in maintaining order and discipline all couched in idealized calendrical time and portrayed by means of anonymous actors. Its purpose was to prevent anarchy stemming from rival factions, perhaps embodied by the Twin Pyramid, from being loosed upon the world. However, it alone was unable to placate the fury of those who overran the city. Blood flowed, monuments and ceremonial objects were shattered, fires were set in the city's core, household, ornamental, and ritual items were left strewn on the ground, as the city's residents fled for their lives.²¹ Sadly, the center could not hold. Nevertheless, the Feathered Serpent Pyramid was miraculously – or perhaps fittingly – unscathed and sufficiently intact to continue to inspire the awe, admiration, and curiosity of many others through the centuries.

21 Garza Tarazona and González Crespo (1995, 100); González Crespo *et al.* (1994, 54, 86; Hirth 2000, 97).

References cited

- Bell, Ellen E., Marcello A. Canuto and Robert J. Sharer (eds.)
 2004 *Understanding Early Classic Copan*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- Berrin, Kathleen and Esther Pasztory (eds.)
 1993 *Teotihuacan, art from the city of the gods*. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco / New York: Thames and Hudson.
- Braswell, Geoffrey E. (ed.)
 2003 *The Maya and Teotihuacan: Reinterpreting Early Classic interaction*. Austin: University of Texas Press.
- Caso, Alfonso
 1967 "Calendario y escritura en Xochicalco." In *Los calendarios prehispánicos*, edited by Alfonso Caso, 166-186. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Coe, Michael D.
 1993 *The Maya*. New York: Thames and Hudson.
- Coggins, Clemency
 1983 "An instrument of expansion: Monte Alban, Teotihuacan, Tikal." In *Interdisciplinary approaches to the study of highland-lowland interaction*, edited by Arthur G. Miller, 49-68. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
 1988 "On the historical significance of decorated ceramics at Copan and Quirigua and related Classic Maya sites." In *The southeast Classic Maya zone*, edited by Elizabeth Hill Boone and Gordon R. Willey, 95-124. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Diehl, Richard A. and Janet Catherine Berlo
 1989 "Introduction." In *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan, AD 700-900*, edited by Richard A. Diehl and Janet Catherine Berlo, 1-8. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Garza Tarazona, Silvia and Norberto González Crespo
 1995 *Xochicalco*. In *La Acrópolis de Xochicalco*, edited by Beatriz de la Fuente, Silvia Garza Tarazona de González and Lourdes Grobet, 89-143. Cuernavaca: Instituto de Cultura de Morelos.
 2004 "Un marcador en Xochicalco, Morelos." In *Homenaje a Jaime Litvak*. Serie Arqueología, Colección Científica, edited by Antonio Benavides Castillo, Linda Manzanilla and Lorena Mirambell, 195-203. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Garza Tarazona, Silvia and Beatriz Palavicini Beltrán
 1993-1994 "Capítulo 2: Informe de análisis de lítica pulida." In *Informe de materiales arqueológicos del Proyecto Especial Xochicalco 1993-1994*, coordinated by Norberto González Crespo *et al.*, 105-187. Archivo Técnico no. 16-175. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Unpublished manuscript.
 2002 "Xochicalco, La Serpiente Emplumada y Quetzalcoatl." *Arqueología Mexicana* 53: 42-45.
- González Crespo, Norberto, Silvia Garza Tarazona, Claudia Alvarado León, Emiliano Melgar Tisoc, Beatriz Palavicini Beltrán, Mauro De Angeles Guzmán, Fernando Sánchez Martínez and Juan Bernardo Albaítero Rosales
 1993-1994 "Informe Trabajo de Campo del Proyecto Especial Xochicalco 1993-1994." Archivo Técnico no. 16-168. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Unpublished manuscript.

- González Crespo, Norberto, Silvia Garza Tarazona and Augusto Molina Montes
1994 *Xochicalco, Guía*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)/ Salvat.
- González Crespo, Norberto, Silvia Garza Tarazona, Beatriz Palavicini Beltrán and Claudia Alvarado León
2008 “La cronología de Xochicalco.” *Arqueología* 2nda época 37: 122-139. <https://www.academia.edu/10373862> (10.04.2019).
- González Crespo, Norberto, Silvia Garza Tarazona, Hortensia de la Vega Nova, Pablo Mayer Guala and Giselle Canto Aguilar
1995 “Archaeological Investigations at Xochicalco, Morelos, 1984 and 1986.” *Ancient Mesoamerica* 6: 223-236.
- Guevara Hernández, Jorge, J. Eduardo Contreras Martínez, and Roberto Bravo Castillo
1991 “Informe preliminar de los trabajos arqueológicos de exploración, realizados en el Cerro de la Cruz de Santa Isabel Tetlatlahuca, Tlaxcala.” *Archivo Técnico*, no. 28-19. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Unpublished manuscript.
- Hirth, Kenneth G.
1983 “Proyecto Cartográfico Xochicalco. Informe final al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).” Unpublished manuscript.
1989 “Military and social organization at Xochicalco, Morelos.” In *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan, AD 700-900*, edited by Richard A. Diehl and Janet Catherine Berlo, 69-81. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
2000 *Archaeological research at Xochicalco, Vol. I: Ancient urbanism at Xochicalco: The evolution and organization of a pre-Hispanic Society*. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- Hirth, Kenneth G., Susan Grant Hirth and Gyula Pauer
2000 “The Xochicalco architectural atlas.” In *Archaeological research at Xochicalco, Vol. I: Ancient urbanism at Xochicalco: The evolution and organization of a pre-Hispanic Society*, edited by Kenneth G. Hirth, 197-325. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- Kubler, George
1967 “The iconography of the art of Teotihuacan.” *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 4: 1-40. <https://www.jstor.org/stable/41263406> (10.04.2019).
- Langley, James C.
1986 *Symbolic notation of Teotihuacan: Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*. BAR International Series, 313. Oxford: B.A.R.
- Litvak King, Jaime
1971 “Investigaciones en el Valle de Xochicalco, 1569-1970.” *Anales de Antropología* 8: 102-124. <http://dx.doi.org/10.22201/iaa.24486221e.1971.0.22553>.
1972 “Las relaciones externas de Xochicalco: una evaluación de su posible significado.” *Anales de Antropología* 9: 53-76. <http://dx.doi.org/10.22201/iaa.24486221e.1972.0.23074>.
- López de Molina, Diana and Daniel Molina Feal
1980 *Cacaxtla: Guía oficial*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- López Luján, Leonardo
1995 “Xochicalco: el lugar de la casa de las flores.” In *Xochicalco y Tula*, edited by Leonardo López Luján, Robert H. Cobean and Alba Guadalupe Mastache Flores, 15-141. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) / Milano: Jaca.

- López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján and Saburo Sugiyama
1991 "The Feathered Serpent Pyramid at Teotihuacan: Its possible ideological significance." *Ancient Mesoamerica* 2(1): 93-106.
- Melgar-Tísoc, Emiliano Ricardo
2007 "Las ofrendas de concha de moluscos de la Pirámide de las Serpientes Emplumadas, Xochicalco, Morelos." *Revista Mexicana de Biodiversidad* 78: 83S- 92S. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-34532007000300010 (10.04.2019).
- Morante López, Ruben B.
1994 "El Templo de las Serpientes Emplumadas de Xochicalco." *La Palabra y el Hombre* 91: 113-133. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1232> (10.04.2019).
- Nagao, Debra
1989 "Public proclamation in the art of Cacaxtla and Xochicalco." In *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan, AD 700-900*, edited by Richard A. Diehl and Janet Catherine Berlo, 83-104. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
2014 *An interconnected world? Evidence of interaction in the arts of epiclassic Cacaxtla and Xochicalco, Mexico*. Ph.D. dissertation, Columbia University, Graduate School of Arts and Sciences. <https://doi.org/10.7916/D8C53JFR>.
- O'Neil, Megan E.
2012 *Engaging ancient Maya sculpture at Piedras Negras, Guatemala*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Pasztory, Esther
1976 *The murals of Tepantitla, Teotihuacan*. New York: Garland.
1978 "Historical synthesis of the Middle Classic period." In *Middle Classic Mesoamerica: AD 400-700*, edited by Esther Paszatory, 3-22. New York: Columbia University Press.
- Peñafiel, Antonio
1890 *Monumentos del arte mexicano antiguo*. 3 vols. Berlin: A. Asher. <https://cdm16028.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/11764> (10.04.2019).
- Piña Chan, Román
1977 *Quetzalcoatl: Serpiente Emplumada*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
1989 *Xochicalco: El mítico Tamoanchan*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Proskouriakoff, Tatiana
1950 *A study of Classic Maya sculpture*. Carnegie Institution of Washington Publication, 593. Washington, D.C.: Carnegie Institution.
1974 "Jades from the Cenote of Sacrifice, Chichen Itza, Yucatan." *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University Memoirs*, 10(1). Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology of the Harvard University.
- Rice, Prudence M.
2007 *Maya calendar origins: Monuments, mythistory, and the materialization of time*. Austin: University of Texas Press.
- Rivas Castro, Francisco
1993 "Dos elementos iconográficos teotihuacanos asociados al ritual del pulque en la pirámide de las Serpientes Emplumadas de Xochicalco, Morelos." *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 24: 29-37.

Robicsek, Francis and Donald M. Hales

- 1981 *The Maya Book of the Dead: The ceramic codex: The corpus of codex style ceramics of the Late Classic period.* Charlottesville: University of Virginia Art Museum.

Sáenz, César

- 1961 “Tres estelas en Xochicalco.” *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 17(1): 39-66.
 1962 *Xochicalco, Temporada 1960. Departamento de Monumentos Prehispánicos, Informe 11.* México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
 1963 “Exploraciones en la Pirámide de las Serpientes Emplumadas, Xochicalco, Morelos.” *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 19: 7-25.
 1964a “Las estelas de Xochicalco.” In *XXXV Congreso Internacional de Americanistas, Actas y Memorias 2.* México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): 69-81.
 1964b *Últimos descubrimientos en Xochicalco. Departamento de Monumentos Prehispánicos, Informe 12.* México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
 1966 “Exploraciones en Xochicalco.” *Boletín del INAH* 26: 24-34.

Santos Ramírez, Marco Antonio

- 2015 “El observatorio de Xochicalco. Un espacio de control ideológico.” *El Tlacuache*, suplemento cultural de *La Jornada, Morelos*, 675 (May 24): 1-3.

Schele, Linda and Mary Miller

- 1986 *The blood of kings: Dynasty and ritual in Maya art.* Fort Worth: Kimbell Art Museum.

Smith, Virginia

- 2000a “The art and iconography of the Xochicalco stelae.” In *Archaeological research at Xochicalco, Vol. 2: The Xochicalco Mapping Project*, edited by Kenneth G. Hirth, 83-101. Salt Lake City: The University of Utah Press.
 2000b “The iconography of power at Xochicalco: the Pyramid of the Plumed Serpents”. In *Archaeological research at Xochicalco, Vol. 2: The Xochicalco Mapping Project*, edited by Kenneth G. Hirth, 57-82. Salt Lake City: The University of Utah Press.

Smith, Virginia and Kenneth G. Hirth

- 2000 “A catalog of carved monuments and a guide to the visual characteristics of Xochicalco’s art style.” In *Archaeological research at Xochicalco, Vol. 2: The Xochicalco Mapping Project*, edited by Kenneth G. Hirth, 17-56. Salt Lake City: The University of Utah Press.

Stone, Andrea

- 1985 “Disconnection, foreign insignia, and political expansion. Teotihuacan and the warrior stelae of Piedras Negras”. In *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan, AD 700-900*, edited by Richard A. Diehl and Janet Catherine Berlo, 153-172. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.

Sugiyama, Saburo

- 1988 “Los animales en la iconografía teotihuacana.” *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 34(1): 13-52.
 2005 *Human sacrifice, militarism, and rulership: Materialization of state ideology at the Feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan.* Cambridge: Cambridge University Press.

Taube, Karl

- 1992 “The Temple of Quetzalcoatl and the cult of sacred war at Teotihuacan.” *RES. Anthropology and Aesthetics* 21: 53-87. <https://www.jstor.org/stable/20166842> (10.04.2019).
 2005 “The symbolism of jade in Classic Maya Religion.” *Ancient Mesoamerica* 16: 23-50.

Tovalín Ahumada, Alejandro

1998 *Desarrollo arquitectónico del sitio arqueológico de Tlalpizahuac*. Colección Científica, 348. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Tovalín Ahumada, Alejandro, Gabriel Lalo Jacinto, Daniel Granados Vázquez, Jorge Carrandi Ríos,

Tilman Pfannkuch Wachtel and Rubén Nieto Hernández

1992 *Tlalpizahuac, un sitio arqueológico del Postclásico Temprano*. Toluca: Dirección de Arqueología del Instituto Mexiquense de Cultura.

Turner, Margaret H.

1992 "Style in lapidary technology: Identifying the Teotihuacan lapidary industry." In *Art, ideology, and the city of Teotihuacan*, edited by Janet Catherine Berlo, 89-112. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.

Winning, Hasso von

1987 *La iconografía de Teotihuacan: los dioses y los signos*. 2 vols. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

***Tlaelcuani*: sobre la posible función del ‘almanaque *in extenso*’ del Códice Borgia**

***Tlaelcuani*: On the Possible Function of the ‘*In Extenso* Almanac’ of the Codex Borgia**

Alonso Rodrigo Zamora Corona

Department of Social Anthropology, University College London

alonso.corona.16@ucl.ac.uk

Resumen: El *Tonalamatl* o ‘almanaque *in extenso*’ presentado en las ocho primeras páginas del *Códice Borgia* ha resistido durante largo tiempo una interpretación concreta tanto de su iconografía como de su uso ritual. En este artículo ofrezco una nueva hipótesis sobre la sección inaugural de este documento: por su imaginería y contenido, el almanaque *in extenso* del *Borgia* presenta correspondencias con rituales de purificación descritos por Sahagún en los libros I y IV del *Códice Florentino*. En dichos ritos especialistas calendáricos (*tlapouhqueh* o *tlamatimime*) bajo el patronazgo de Tezcatlipoca y Tlazolteotl escuchaban las transgresiones de sus clientes y, mediante el uso de libros adivinatorios, asignaban penitencias y acciones rituales para evitarles la mala fortuna y el castigo de los dioses.

Palabras clave: Códice Borgia; Tlazolteotl; tonalamatl; calendario; nahuas; época pre-colonial.

Abstract: The *Tonalamatl* or ‘*in extenso* almanac’ that occupies the first eight pages of the Codex Borgia for a long time has resisted a concrete interpretation of both its iconography and ritual use. In this article I offer a new hypothesis regarding the inaugural section of this document: in its imagery and content, the *in extenso* almanac has correlations with purification rituals described by Sahagún in the books I and IV of the Florentine Codex. In those rituals, the soothsayers or calendrical experts (*tlapouhqueh* or *tlamatimime*) under the protection of Tezcatlipoca and Tlazolteotl, heard the transgressions of their clients and, with the aid of divinatory books, assigned penances and ritual actions to avoid the misfortune and punishment from the gods.

Keywords: Codex Borgia; Tlazolteotl; tonalamatl; calendar; Aztec; pre-Colonial era.

Las ocho láminas iniciales del *Códice Borgia*, quizás el más connotado de los libros adivinatorios del Centro de México, pertenecen a una sección que Seler (1904, 4) denominó “Tonalamatl ordenado en columnas de cinco miembros” (*In fünfgliedrige Säulen geordnete Tonalamatl*), y que en tiempos más recientes ha sido denominada “almanaque *in extenso*” (Nowotny 1961, 229; 2005, 219) o simplemente “calendario ritual de 260 días” (Byland in Díaz y Rodgers 1993, xvii), o “cuenta de los días” (Anders, Jansen y Reyes García 1993, 75). A pesar de lo diverso de las denominaciones que los especialistas han adoptado ante estas páginas, hay un consenso en torno a su estructura (Figura 1), que puede resumirse con la descripción sucinta de Elizabeth Hill Boone: en dichas páginas

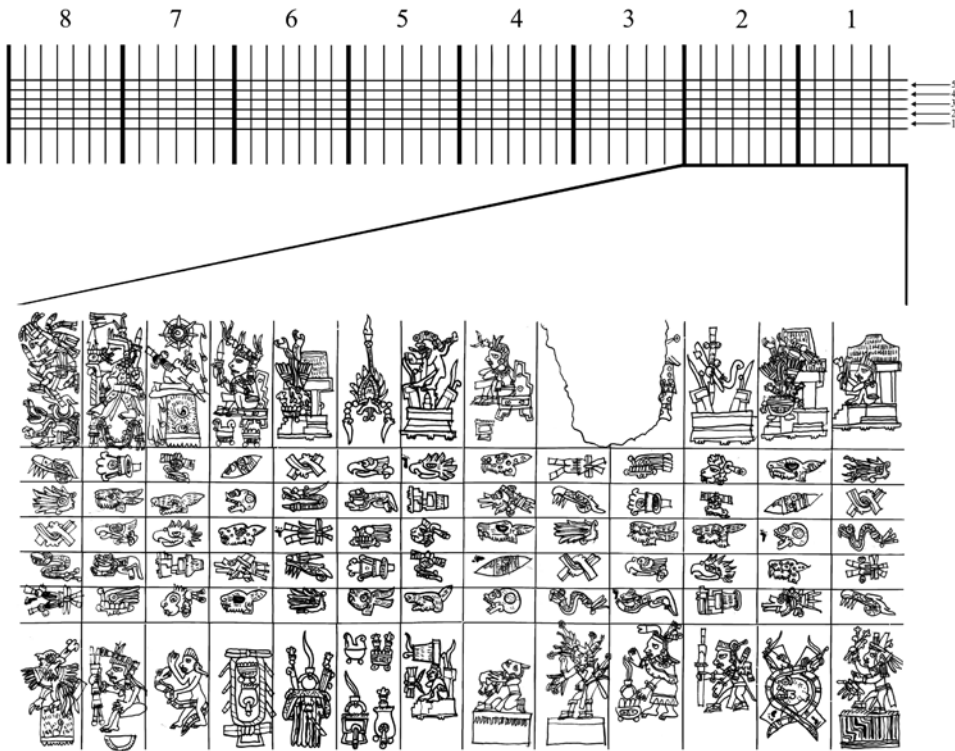


Figura 1. Esquema del almanaque *in extenso* del *Códice Borgia* y sus dos primeras páginas (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

se presentan “los signos del *tonalpohualli* distribuidos en cinco filas de cincuenta y dos signos, con escenas mánticas arriba y abajo. Los trece signos de una trecena se extienden a lo largo de dos láminas” (Boone 2007, 240). Secciones análogas figuran al inicio de los códices *Cospi* y *Vaticano B*. No hay, empero, un acuerdo crítico sobre el uso ritual de estas páginas ni sobre la lectura de su iconografía. En este artículo argumentaré que, probablemente, esta sección del *Códice Borgia* correspondiera a la descripción que hace Sahagún en el Libro I del *Códice Florentino* sobre una de las funciones de los *tlapouhqueh* (‘los que leen’, uno de los nombres de los especialistas calendáricos): la de escuchar las transgresiones que los hombres realizaban ante los dioses y otros hombres y, mediante el uso de almanaques adivinatorios, prescribir una penitencia o remedio de carácter ritual a sus faltas, bajo la protección de Tlazolteotl, diosa de la suciedad y la purificación, y de Tezcatlipoca, en su aspecto de *Tloque Naoaque* o divinidad ‘suprema’ (García Quintana 2005, 331). Las prescripciones rituales presentadas en dichas descripciones, así como las imágenes verbales que aparecen en la oración de un *tlapouhqui* para la misma ocasión transcrita por Sahagún en el Libro VI de su obra, presentan interesantes coincidencias con la iconografía del almanaque *in extenso* del *Borgia*. Finalmente, abordaré la cuestión

señalada por Gajewska (2015) y por el propio traductor de ambos pasajes en Sahagún, García Quintana (2005), que consideran la posibilidad de una influencia o contaminación cristiana en dichos pasajes y, sin dejar de conceder dicha posibilidad, presentaré argumentos para matizar dichos señalamientos.

Interpretaciones sobre el almanaque *in extenso*

Como he señalado, en contraste con la coincidencia de los especialistas en cuanto a la estructura básica de la sección inicial del *Códice Borgia*, las mismas páginas se han resistido a una lectura más detallada o sistemática de su iconografía y su función ritual. Fue Seler (1904, 4-75) quien hizo el primer comentario general sobre su estructura calendárica y la iconografía de esta sección, haciendo énfasis sobre los posibles patrones que podrían presentar las divisiones en trecenas que la conforman.

El erudito austríaco Karl Anton Nowotny, quien acuñó el término paradigmático 'imágenes mánticas', ofrece el siguiente resumen en su comentario al *Códice Borgia* (1976):

Tonalpohualli de 5x52 días *in extenso*, con 4 divisiones de 13 columnas cada una. Cada columna tiene dos imágenes (por debajo y por encima de la columna) que poseen significados mánticos y de culto (el culto relacionado con la adivinación). Como en sus demás apariciones, las cuatro divisiones están ordenadas de acuerdo a los cuatro rumbos cardinales en este orden: Este, Norte, Oeste, Sur. Paralelos: *Vaticanus 3773* p. 1-8; *Cospi* p. 1-8 (con los 9 *quecholli*).

Todos los 260 días están representados; no están los 9 *quecholli*, ni los 13 dioses ni las 13 aves agoreras. Otra división del *tonalpohualli* en $(9 \times 9) + (7 \times 7) + (9 \times 9) + (7 \times 7)$ días se indica mediante huellas que comienzan en el cuarto signo de día, 4 Cuetzpalin. Los tres manuscritos citados anteriormente muestran diferentes arreglos de las imágenes debajo y encima de las columnas. En este sentido, el *Codex Borgia* es más cercano al mixteco *Codex Vaticanus 3773* (Nowotny 1976, 23).

En su clásica obra, *Tlacuilolli* (1961), Nowotny señaló la importancia de los almanaques *in extenso* al comentar la sección inicial del *Códice Cospi*, y especuló algunos de sus usos: por ejemplo, podría haberse tratado de un almanaque médico, una tabla para interpretar sueños, o un almanaque en el que se hicieran cuentas con granos de maíz, con días favorables y no favorables. En opinión de Nowotny, la distribución de más imágenes 'mánticas' o de augurio en la parte superior, y de más imágenes rituales en la parte inferior, indicaría el contraste entre pronósticos y contramedidas rituales (2005, 42). Por su parte, Anders, Jansen y García (1993, 78-90) hicieron un comentario 'hipotético' a su iconografía, partiendo de las líneas generales del simbolismo mesoamericano y de su propia noción de "lectura lírica". El propio Anders, junto con Peter van der Loo, preparó una comparación detallada entre las imágenes mánticas del almanaque *in extenso* del *Cospi* y sus cognados (1994, 170-235), proponiendo una lectura distinta a la de Nowotny en torno a la distribución de escenas inferiores y superiores: las primeras aludirían a la vida cotidiana; las segundas, a los asuntos del estado (1994, 139-140).

Byland, en su introducción a la edición del *Códice Borgia* preparada por Díaz y Rodgers (1993, 18-19), consideró que las 104 imágenes presentadas en esta sección

transmitían información sobre las cualidades de cada día, y las dividió en una variada tipología: las que presentan divinidades como Tonatiuh, Tezcatlipoca o Xipe Tótec; las que representan objetos naturales o artefactos (escorpiones, el Sol, el cielo, implementos rituales y ofrendas), las que presentan acciones religiosas o símbolos de difícil lectura. Finalmente, Boone hace una muy útil síntesis de las lecturas existentes (2007, 73-75), presentando de manera nítida la estructura calendárica y las posibles asociaciones adivinatorias de estas páginas, destacando problemáticas sin resolver como las ya mencionadas huellas que aparecen en intervalos de 9×9, 7×7, 9×9, 7×7, que forman una cuenta de propósito desconocido, quizá análoga a las que existen hoy entre los mixes.

Considero que la interpretación más pertinente sobre las posibles funciones de este almanaque es todavía la de Nowotny (1976). El erudito austríaco ya había señalado que las imágenes de los almanaques *in extenso* podían distribuirse en aquellas de naturaleza ‘mántica’ (pronósticos o augurios) y aquellas de naturaleza más bien ritual, es decir, que describen instrumentos de culto, como ofrendas y sacrificios. Asimismo, dicho autor consideró que era probable que unas y otras imágenes tuvieran cierta correspondencia, es decir, que a determinado pronóstico negativo correspondiera una contramedida ritual para aplacar a los dioses. Aunque de carácter hipotético y general, esto constituye una descripción coherente del uso ritual de los almanaques *in extenso* del *Borgia*, *Cospi* y *Vaticano B*. Partiendo de este marco general, analizaré el testimonio que presenta Sahagún sobre el patronazgo de Tlazolteotl y Tezcatlipoca sobre los *tlamatinime* (García Quintana 2005), para después mostrar las afinidades iconográficas del almanaque in extenso del *Códice Borgia* con dichos testimonios, y finalmente discutir de manera más amplia la concepción prehispánica de Tlazolteotl, que ha sido motivo de discusión en años recientes (Gajewska 2015; 2016b).

Tlazolteotl como patrona de los *tlapouhqueh*

La versión nahua del Libro I del *Códice Florentino* ofrece, en la sección dedicada a Tlazolteotl, una descripción de la práctica a la que ciertos especialistas han llamado ‘confesión auricular’, aunque el término nahua es *neyolmelahualiztli*, “acción de ende-rezar el corazón” (García Quintana 2005, 331). De acuerdo con dichos testimonios, Tlazolteotl encarnaba una fuerza contradictoria; por un lado, era la diosa de la transgresión o ‘suciedad’; empero, ante ella eran mostrados y contadas las faltas, las cuales eran limpiadas o ‘comidas’ por ella:

Tlazolteotl, cuyo nombre es también Ixcuina y también Tlaelcuani, se llama Tlazolteotl porque dizque es su propiedad, su patrimonio, a ella pertenece el polvo, la basura, que quiere decir vida disipada; dizque en ella rige, en ella manda lo relativo a la lujuria ([...]) Y se llama Tlaelcuani (comedora de cosas sucias) porque frente a ella se dice, frente a ella se cuenta todo lo que es hipocresía, ante ella se dicen, se exponen todos los hechos inmundos, aún más lo que asusta, lo que es muy difícil, nada se deja por vergüenza, todo frente a ella se muestra, frente a ella se dice.

Acción de enderezar el corazón. Decían que la basura, el polvo, lo que tiene que ver con la vida disipada, Tlazolteotl lo da a la gente, lo arroja a la gente, lo insufla a la gente; pero también, que ella lo borra a la gente, echa fuera la basura, lo cambia todo, limpia, lava a la gente; que en su mano está el agua azul, el agua amarilla. Y para hacer desaparecer, para echar fuera la basura y cambiar todo, frente a ella son tomados los corazones, son enderezados los corazones; ante Tlazolteotl se cuentan, se dicen las obras de la gente (García Quintana 2005, 339).

El intermediario de la acción de ‘limpiar’ ejercida por Tlazolteotl era el *tlapouhqui* o *tlamatini*, es decir, el especialista calendárico que poseía libros adivinatorios (*amoxtli*). Éste era considerado ‘rostro’ (*ix*) y ‘oídos’ (*nacaz*) de la diosa; la frase *teix*, *tenacaz* era utilizada para hablar del emisario, mensajero o embajador de una persona poderosa (Siméon 1977, 231; Thuvenot 2014, 309). Aquel que había cometido una falta o transgresión (*tlapilchihualli*) acudía con el *tlapouhqui*, y le expresaba su deseo de ser escuchado ante Tezcatlipoca en su advocación de divinidad suprema. García Quintana señala que, en efecto, estas confesiones no eran hechas ante Tlazolteotl, sino ante Tezcatlipoca, lo que parece introducir una contradicción en estos testimonios; sin embargo, como observa Gajewska, las funciones de los dioses divergían, pues Tezcatlipoca era quien escuchaba la confesión (ya que era invisible y estaba en cualquier parte que deseara), mientras Tlazolteotl, como diosa de la expiación, era quien limpiaba las faltas (2015, 113). Tras recibir la petición del cliente, el *tlapouhqui* debía consultar un libro adivinatorio: “[...] va a escoger el *tonalli*, ve su *amoxtli*, su pintura; ve cuándo es buen *tonalli*, buen tiempo; se dice que escogió el *tonalli*” (García Quintana 2005, 341).

Llegado un día favorable para escuchar la confesión, el *macehual* compraba una estera nueva, copal y leña, y acudía con el *tlapouhqui*; las personas de una condición social más elevada recibían al *tlamatini* en su propio hogar. Tras encender el fuego y esparcir copal sobre él, el especialista calendárico invocaba a Tloque Nahuaque, la divinidad invisible y ubicua, y animaba al cliente a confesar sus faltas. Éste lo hacía, y en respuesta, el especialista calendárico prescribía una acción ritual como expiación o penitencia: ayunos, pasar hilos de zacate para sangrar orejas y lenguas, pasar varas, ofrendar papeles goteados con hule o desnudarse y vestirse sólo con un braguero de papel para arrojarlo luego ante los dioses (García Quintana 2005, 345). Dichas acciones no sólo se realizaban por faltas cometidas ante las personas, sino también ante los dioses: por ejemplo, se habla de una penitencia realizada por haber ofendido a los *totochtin* o dioses del pulque. Asimismo, una parte importante de este ritual era determinar la ocasión propicia para la expiación: en el ejemplo ofrecido por los informantes de Sahagún, se habla de una penitencia y ofrenda presentadas durante el descenso de las *cihuapipilti*, mujeres muertas divinizadas que aparecían en las encrucijadas (García Quintana 2005, 343).

Por su parte, la oración transcrita en el Libro VI del *Códice Florentino*, dedicado a la ‘retórica y filosofía moral’, presenta de una forma más pormenorizada el aspecto verbal de este ritual. En él aparece una elaboración más detallada de la dinámica de pureza e impureza ritual propia del mismo, mostrando una serie de imágenes verbales que podrían



Figura 2. Tlazolteotl como patrona de la trecena Ce Olin (1 Temblor).
Códice Borgia, lám. 68 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

corresponder a algunos de los augurios presentados en el *Borgia*. Sin embargo, para complementar nuestro análisis iconográfico, dejaremos la presentación de la misma para más adelante.

Tlazolteotl y la impureza en el *Códice Borgia*

Tlazolteotl figura de manera prominente en diferentes secciones del *Códice Borgia*. Ante todo, es la patrona de la trecena *Ce Olin* (1 Temblor) en la lámina 68 del mismo. Expandiendo el trabajo inicial de Seler (1900) y las posteriores elucidaciones de Sullivan (1982) y Mikulska (2008), Gajewska ha hecho un análisis comparativo de las diversas representaciones de Tlazolteotl como patrona de dicha trecena en documentos como el *Códice Vaticano B*, *Telleriano-Remensis*, *Vaticano A*, *Códice Borbónico* y el *Tonalamatl de Aubin* (2016b). Más que detenerme en los atributos diagnósticos de la diosa (banda de algodón sin hilar, orejeras con trozos de algodón, husos de hilar en la cabeza, pintura negra de hule, narigueras en forma de media luna, medias lunas adornando sus prendas) o en su carácter iconográfico general, quisiera destacar únicamente sus asociaciones mánticas y calendáricas para contextualizar la posible función de la diosa en el ritual de *neyolmelahualiztli* (Figura 2).

En la lámina 68 del *Códice Borgia* vemos a Tlazolteotl como patrona de la trecena *Ce Olin*. La diosa está sentada ante una serpiente roja rodeada de globos oculares, emergiendo de humo y llamas. Dicha imagen mántica no tiene una lectura directa desde las glosas que sobreviven en otros códices. Anders, Jansen y Reyes García identifican a la serpiente con un coralillo y la consideran una representación de “los vicios y la carnalidad” asociados a la diosa, mientras que el humo aludiría a “mentiras, engaños, chismes” (1993, 233). La serpiente también podría ser un aviso nefasto, y diversas contramedidas rituales, como sangrarse con espinas de maguey o quemar copal, eran necesarias

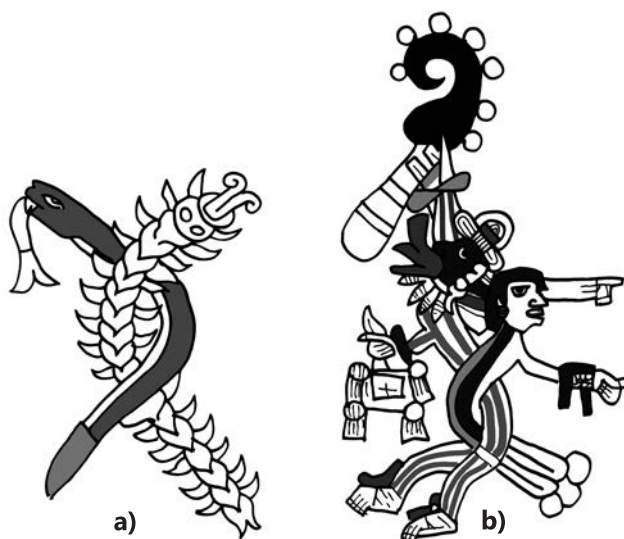


Figura 3. Atributos de Tlazolteotl; a) *Códice Borbónico*, lám. 13; *Tonalamatl de Aubin*, lám. 13 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

(Gajewska 2016b, 175). La serpiente roja quizás podría ser un análogo o contraparte de imágenes como el emblema de la diosa en el *Códice Borbónico*, una escolopendra unida a una serpiente, una alusión a la impureza, pero también a la medicina (Minkulska 2008); mismo sentido parece tener el emblema de la diosa en el *Tonalámatl de Aubin*, con Quetzalcoatl, dios asociado a la curación, entrelazado a un cuerpo humano, lo que da una imagen ambigua entre purificación y carnalidad (Figura 3).

Frente a Tlazolteotl se encuentra el patrono secundario de la trecena, Tezcatlipoca, bajo un disfraz de ave. Gajewska (2016a) identifica a dicho pájaro con el *huactli*, el cual, según García Garagarza (2014), ha de identificarse con el llamado halcón carcajeante, halcón vaquero, halcón reidor o halcón guaco (*Herpetotheres cachinnans*). El argumento más fuerte de esta identificación es la aparición certera del *huactli* en la trecena 1 Temblor del *Códice Borbónico* (lám. 13) y la imposibilidad de que el patrono secundario sea un zopilote en *Vaticano B* (lám. 61); sin embargo, la cabeza del ave que acompaña a Tlazolteotl en el Borgia es prácticamente idéntica al signo *cozcacuauhtli* a lo largo de todo el código, lo que podría sugerir su identificación con el zopilote común (*Coragyps atratus*). Por otro lado, según el testimonio del Libro XI del *Códice Florentino*, parece que los propios nahuas consideraban que había una gran similitud entre el *cozcacuauhtli* y el *huactli* (Sahagún 2009, 274), lo que puede explicar esta confusión iconográfica. Otra solución podría ser que, al menos en el caso del *Códice Borgia*, se trate de un híbrido iconográfico, un compuesto de los atributos de ambos animales, recurso visual que no es desconocido para los mesoamericanos (De la Fuente 1977, 332; Guerrero Martínez

2013, 504). Fernando Guerrero Martínez (comunicación personal) considera posible una combinación semejante, pues el zopilote, asociado al consumo de desperdicios y a la limpieza de los mismos, podría complementar iconográficamente a Tlazolteotl pues, como veremos, existía una relación entre patrono principal y secundario según los códices glosados (*Telleriano-Remensis*, Vaticano A). Por su parte, Gajewska considera al *huactli* como representación de Tezcatlipoca en su aspecto de ‘trickster’, de acuerdo con los presagios ambivalentes de su risa en el ya citado pasaje del *Códice Florentino* (2016b, 111-114), y por la valoración que hacen los comentaristas del Vaticano A sobre este disfraz de dicha divinidad, la cual presentaremos más adelante.

A pesar de su sesgo cristiano, que nos obligan a tomarlas *cum grano salis*, las glosas de la misma trecena en el *Códice Telleriano-Remensis* afirman que Tlazolteotl, como patrona de la trecena 1 Temblor, imprimía un carácter transgresivo a los nacidos bajo su influencia:

Tlazolteotl diosa de la basura o desvergüenzas. La mujer que pecó [...] esta Ixcuina era señora destos 13 días. Esta era una diosa que dicen que defendía a los adúlteros. Esta era señora de la sal [...] Diosa de los desvergonzados y así la pintan la cara de dos colores y delante de esta imagen mataban a los que tomaban en adulterio también y esta era la diosa de las malas mujeres. Los que nacían en estos días serían desvergonzados (Hami 1899b, 27).

En el Vaticano A, documento muy cercano al *Telleriano-Remensis* y probablemente derivados ambos de una fuente común (Batalla Rosado 2006, 86), se dice:

Ixcuina, que quiere decir diosa desvergonzada, dicen que defendía a los adúlteros. Era diosa de la sal, del estiércol, de la inmodestia. La pintaban con dos rostros o con dos colores en la cara. [...] Señora de estos 13 días, que eran todos malos: y así tenían que todos los que nacían en ellos serían o ladrones o mujeres malas (Loubat 1900, 32).

Igualmente se dice sobre el patrono secundario, que representa a Tezcatlipoca en la glosa del Vaticano A: “Cuando cantó engañó a la primera mujer con la que cometió pecado, y por eso se le pinta cerca de la diosa de la impureza”. Sobre la serpiente coralillo, puede añadirse que dicho animal reaparece en las representaciones de la diosa en *Telleriano-Remensis* y Vaticano A, en las que la cola de una serpiente coralillo aparece colocada en un tazón junto con una cabeza, un corazón y una mano, además de un sartal de cuentas preciosas (Figura 4).

Por supuesto, cabe señalar que los comentaristas de documentos coloniales como el *Telleriano-Remensis* y el Vaticano A dieron una interpretación cristiana a los mitos prehispánicos, identificando, por ejemplo, a Tezcatlipoca con Lucifer (Hami 1899b, 29) o a Xochiquetzal con Eva (Hami 1899b, 30). Sin embargo, más allá de estas relecturas del mito prehispánico dentro de la mitología cristiana, destaca en las fuentes una asociación a una idea de oposición complementaria: la de impureza, y la de purificación. Más adelante argumentaré que justamente esta encarnación de atributos contradictorios es lo que caracteriza a las divinidades prehispánicas (o fuerzas, si se prefiere) frente a la divinidad cristiana, de carácter más bien estático.

Tlazolteotl tiene otras funciones en distintos lugares del código: en la lámina 14 es, como es bien sabido, el séptimo de los llamados Señores de la Noche; en la lámina 16 aparece en uno de los llamados ‘almanaques de nacimientos’; en la lámina 23 está

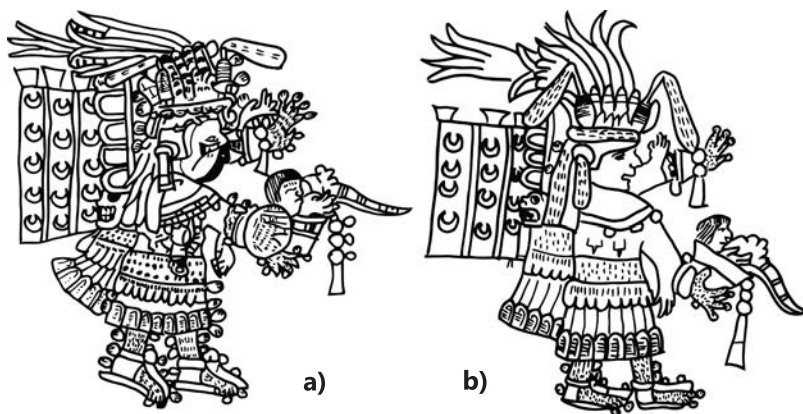


Figura 4. Tlazolteotl como patrona de la Trecena Ce Olin (1 Movimiento).
 a) *Códice Telleriano-Remensis* (f. 17v); b) *Códice Vaticano A* (f. 26v)
 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

representada como patrona del día *Olin* (Temblor), coincidiendo con su patronazgo de la misma trecena; en la lámina 55 aparece vestida de guerrera, asociada con la Luna y una serpiente roja partida en dos; en la lámina 63 aparece como patrona secundaria de la trecena *Ce Mazatl* (1 Venado), junto a Tepeyolotl, quizás asociada a los “sacrificios de inmundicia” ofrecidos a dicha divinidad según el *Telleriano Remensis* (Hami 1899b, 22); en la lámina 72, correspondiente al almanaque de las cuatro direcciones, aparece desnuda sobre una encrucijada, con las partes de su cuerpo asociadas a los días *Ehecatl* (Viento), *Miquiztli* (Muerte), *Izcuintli* (Perro), *Ocelotl* (Jaguar) y *Tecpatl* (Pedernal), y un brasero con varas y una serpiente como sacrificio asociado. Finalmente, la lámina 74 muestra un almanaque en el que la diosa aparece sentada en un templo, en la llamada ‘posición de sapo’, con su tocado de algodón sin hilar y husos, con lazos en las pantorrillas y signos calendáricos asociados a distintas partes de su cuerpo: *Tecpatl* (Pedernal), *Quiabuitl* (Lluvia), *Xochitl* (Flor), *Olin* (Temblor), *Cozcacuauhtli* (Zopilote) y *Cuauhtli* (Águila). Es imposible glosar aquí todas estas representaciones, pero la recurrencia de esta divinidad en distintos contextos y almanaques convierte claramente a Tlazolteotl en una de las figuras más prominentes del *Códice Borgia*.

La imaginería mántica y ritual del almanaque *in extenso*

Como hemos mencionado, Nowotny ya había advertido la existencia de dos tipos principales de imágenes en los almanaques *in extenso*: aquellas que propiamente podrían llamarse ‘imágenes mánticas’ y que corresponderían a augurios o presagios, y aquellas que corresponderían a acciones rituales, probablemente tomadas como ‘contramedidas’ ante un determinado augurio negativo. El erudito austríaco observó acertadamente que, en cuanto a su distribución, la mayoría de las imágenes de culto estaban en la parte inferior, y las imágenes referentes a dioses o a presagios estaban en la parte superior;

sin embargo, esto no siempre es así, y es posible encontrar imágenes que con casi toda certeza correspondían a presagios en la parte inferior y viceversa.

En mi análisis retomaré dicha tipología. En primer lugar, analizaré algunas de las imágenes ‘mánticas’, es decir, aquellas que aluden a presagios, en su mayoría funestos; en segundo lugar, analizaré algunas imágenes que corresponden a acciones rituales o que muestran elementos asociados al culto, como espinas de maguey, varas, cuerdas, papeles ensangrentados y ofrendas. Tanto por la escasez del material como por cuestiones de espacio, es imposible realizar un análisis de la totalidad de estas representaciones; asimismo, estoy consciente de que esta tipología no es exhaustiva: por ejemplo, algunas imágenes corresponden a deidades claramente identificables (Tezcatlipoca, Xochiquetzal, Tonatiuh, Xiuhtecuhtli, Xipe Tótec) y otras presentan personajes de más difícil identificación, aunque muchas veces relacionados con el culto religioso. Consciente de estas limitaciones, sólo señalaré las coincidencias que existen entre los testimonios transcritos por Sahagún en los libros I y VI del *Códice Florentino* y algunas imágenes del almanaque *in extenso* del *Borgia*, intentando mostrar que existe una convergencia parcial entre la iconografía del *Códice* y la imaginería verbal que los *tlapouhqui* utilizaban para dirigirse a sus clientes.

Las ‘imágenes mánticas’ del Códice Borgia y la oración del *tlapouhqui*

En el Libro VI del *Códice Florentino*, Sahagún presenta el ejemplo de una oración utilizada por los *tonalpubqui* durante el ritual de confesión y purificación asociado a Tezcatlipoca y Tlazolteotl. En términos generales, dicha oración tiene dos propósitos: realizar una admonición al penitente, amenazándolo con imaginería de suciedad, enfermedad, muerte y desgracia (fuertemente asociada al Mictlan), y conducirlo a su purificación ritual, utilizando la imaginería asociada a la pureza y al dominio solar (utilizando la imaginería del cielo del Sol, Tonatiuh Ilhuicatl). La imaginería amenazante del *tlapouhqui* tiene muchas correspondencias con las ‘imágenes mánticas’ de carácter negativo en el *Borgia*. Por ejemplo, para aludir a la negligencia del cliente, el *tlapouhqui* dice: “Aquí has venido a detenerte, a salir a un lugar sin vida, lugar de miedo, donde está el torrente, el peñasco, donde está el precipicio, donde está la barranca, donde el peñasco está golpeando, está cerrándose, está amargándose; lugar donde no se está erguido, donde no se sale y donde están confluyendo, están mordiéndose el lazo, la trampa, el foso” (García Quintana 2005, 351). Como contraparte iconográfica de esto, en la lámina 8 del almanaque *in extenso* del *Borgia*, en el día *Matlactli Oce Tochli* (11 Conejo) de la trecena *Ce Xochitl* (1 Flor), aparece la imagen de un hombre que se arroja al interior de una montaña bajo el cielo nocturno: como vemos, la imagen verbal del *tlapouhqui*, especialista calendárico, coincide con la iconografía del *Códice* (Figura 5).

En otras partes, el *tlapouhqui* utiliza en su oración la imaginería del Mictlan y de Mictlantecuhtli a manera de amenaza; dichas imágenes están presente en un gran número de las imágenes adivinatorias de esta sección del *Borgia*, aunque asociadas a



Figura 5. Imagen mántica: hombre cayendo en las fauces de una montaña, *Códice Borgia*, lám. 8 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

a querer cuanto vendrá a querer: destruirá, quemará, deshará, dispersará la tierra levantada, los montículos de cañas, los montones de césped, [todo] lo que en vano construiste (García Quintana 2005, 353).

En la lámina 13 del *Códice Borgia*, en la sección correspondiente a los patrones de los 20 días del tonalpohualli, Mictlantecuhtli aparece como regente del día *Itzcuintli* (Perro): allí podemos ver la imaginería asociada a esta divinidad, como lo es un petate de muerto siendo devorado por las fauces de la tierra, un hombre enfermo excretando mientras sostiene varas de penitencia, y un atado de varas con una bandera de sacrificio. Excrementos, muerte y enfermedad son atributos de Mictlantecuhtli, los cuales, previsiblemente, sólo podían evitarse mediante la práctica ritual del sacrificio y la mortificación, simbolizados por los instrumentos de culto (Figura 8).

veces a augurios más específicos relacionados con el cautiverio en la guerra. El *tlapouhqui* habla peculiarmente del hambre de Mictlantecuhtli:

Con seguridad mañana, pasado mañana te esconderá, te apachurrará con los pies, te enviará a nuestra casa el Mictlan, allá donde está jadeando, donde está deseando tu madre, tu padre Mictlantecuhtli; él está sediento de ti, hambriento de ti y te dará, colocará junto a ti tu recompensa, tu merecimiento, lo que buscaste, lo que pediste a Totecuio: ser ciego y tullido, el andrajo, el harapo, la manta vieja; y sufrirás y soportarás la miseria cuando acabes en la tierra; tu corazón, tu cuerpo sufrirán, sentirán dolor; desde tu nariz irá a salir la debilidad, el dolor, el tormento (García Quintana 2005, 351).

Estas imágenes verbales recuerdan a las imágenes mánticas relacionadas con el Mictlan en el almanaque *in extenso* del *Borgia* (Figura 6), en las que Mictlancihuatl o Mictlantecuhtli devoran o aferran a sus víctimas. Otros augurios asociados a Mictlantecuhtli no sólo aluden a la muerte física, sino a la enfermedad, la pobreza y la miseria; en otras partes, refieren amenazas contra la salud, la vida o la prosperidad (Figura 7):

Él se dignará querer para ti lo que su corazón sienta, ¿acaso aquí en la tierra te hará ver lo invisible, lo espantoso, lo que duele, el tormento, el dolor? Pero quizá te esconderá, te cubrirá con sus pies, te enviará a nuestra casa que es el Mictlan; allí donde tú esperabas la palabra de Tloque Naoaque, del mismo loalli Ehecatl, se esparcirá la tierra, se llenará de excrementos. Y vendrá

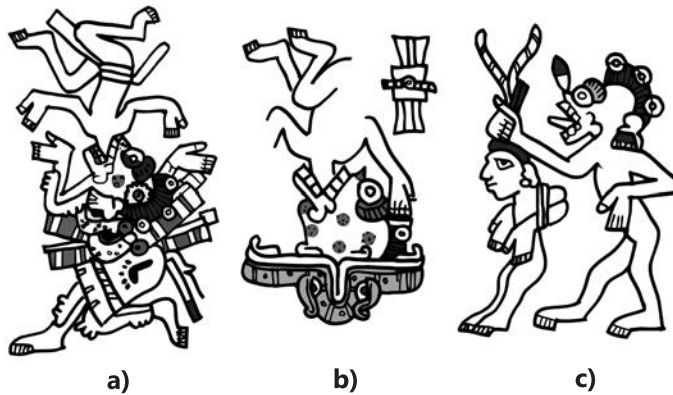


Figura 6. Imágenes mánticas relacionadas con el Mictlan;
 a) *Códice Borgia*, lám. 5; b) *Códice Borgia*, lám. 3; c) *Códice Borgia*, lám. 3
 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

Vemos, por tanto, que en la oración del *tlapouhqui* se entremezclan diversas imágenes o augurios amenazantes; algunos de ellos tienen correspondencia con la imaginería del *Borgia*. Más adelante veremos que lo mismo ocurre con las imágenes que aluden a la penitencia y la restitución de la pureza ritual. Cabe destacar, empero, que el texto recogido por Sahagún probablemente sólo es una oración ‘tipo’, que representa de una manera general o representativa la interacción del *tlapouhqui* con su cliente. Muy probablemente, tanto los augurios como las penitencias habrían sido específicos, dictados por la información del código, más que formar una acumulación ejemplar con diversos tipos de augurios, penitencias y castigos entremezclados, como ocurre en la oración transcrita por Sahagún.

Por último, dejando aparte la oración del Libro VI, cabe señalar que otras imágenes mánticas de infortunio tienen posibles lecturas asociadas a augurios que se aplicaban a personas que cometían algún tipo de transgresión ritual. Por ejemplo, la imagen de un cautivo siendo hervido en una olla en el día *Ome Cipactli* (2 Lagarto), coincide con los augurios negativos aplicados a quienes ofendían a los esclavos, protegidos de Tezcatlipoca: “se decía: morirá sacrificado como cautivo de guerra. Lo cocinarán en una olla y se lo comerán” (Sahagún 1957, 35). Sahagún menciona este augurio vinculado a la trecena *Ce Miquiztli* (1 Muerte) para sus informantes de Tlatelolco pero la imagen verbal es idéntica a la iconografía del *Borgia*, aunque en dicho documento no aparezca asociada a dicha ocasión calendárica. Empero, la coincidencia de esta imaginería verbal asociada a presagios y las imágenes mánticas del *Borgia* podría corresponder a augurios negativos originados por las propias transgresiones rituales de los clientes de los *tonalpouhqui* (Figura 9).

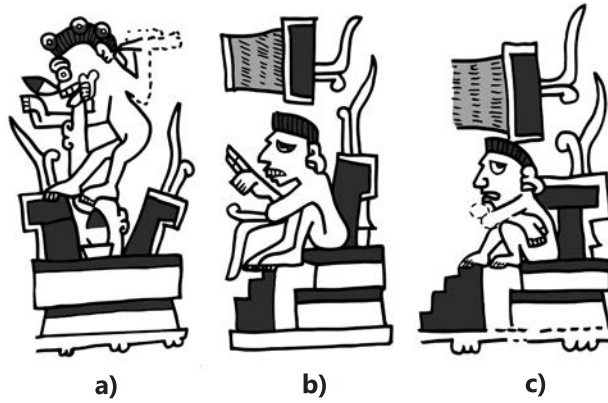


Figura 7. Imágenes mánticas relacionadas con la destrucción;
a) *Códice Borgia*, lám. 2; b) *Códice Borgia*, lám. 8; c) *Códice Borgia*, lám. 4
(dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).



Figura 8. Mictlantecuhtli como patrono del día Itzcuintli (Perro).
Códice Borgia, lám. 13 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

Imágenes de culto: la restitución de la pureza ritual

El segundo aspecto fundamental de la práctica de *neyolmelahualiztli* asociada a los especialistas calendáricos bajo el patronazgo de Tlazolteotl y Tezcatlipoca era la asignación de actos de penitencia para ‘limpiar’ las faltas de sus clientes. La oración transmitida por Sahagún recoge algunos de los actos de penitencia aconsejados al cliente:



Figura 9. Imagen mántica: hombre siendo cocido en una olla. *Códice Borgia*, lám. 7 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

Y esto: acude sobre todo al barrimiento, intercede por el recogimiento de la basura. Y ahora tú limpiarás las cosas, te lavarás, bañarás a la gente, bailarás, cantarás. Y he aquí que se te acercará el agua fría, la ortiga, ayunarás, durante un año ayunarás y te sangrarás. Y ya que por causa del polvo, de la basura te divertiste, pasarás varas dos veces: una vez por tus orejas, una vez por tu lengua, principalmente por el adulterio y también porque con tu labia, con tu palabra te hiciste daño a ti mismo y a tus allegados. Y porque desperdiciaste las cosas de Totecuio, porque las desaprovechaste, harás tu trabajo, ofrecerás papel y copal (García Quintana 2005, 355).

Una gran parte de las imágenes del almanaque in extenso del Borgia corresponden a acciones rituales como ofrendas, sacrificios y mortificaciones, y los elementos asociados a ellas. Por ejemplo, en el día *Matlactli Itzcuintli* (10 Perro) de la trecena *Ce Cipactli* (1 Lagarto) podemos ver papeles ensangrentados, una cuerda de zacate, una olla con agua y un *cuauhxicalli*, todos elementos de penitencia y culto (Figura 10). Las imágenes cognadas en *Vaticano B* (lám. 2) son idénticas, aunque hay ligeras divergencias visuales en *Cospi* (lám. 2), con sangre en la cuerda de zacate y varas. La imagen recuerda a las palabras recogidas en Sahagún: “Y [harás] como tú quieras, como lo desees; si vas a sacar zacate, éste [será] zacate del templo o quizá varas; tal vez las pasarás por tus orejas o quizá por tú lengua” (García Quintana 2005, 343).

Diversos elementos y materiales de penitencia son presentados reiteradamente en estas páginas. Además de los zacates y papeles ensangrentados, también es posible ver las mencionadas varas, bolas de hule quemado, ramas de *acxoyatl* (ciprés) y pedernales ensangrentados, todos elementos asociados a la penitencia (Figura 11). La imaginaria ritual de esta sección del *Borgia* presenta una alta variabilidad, y probablemente influyeran en estas representaciones no sólo los materiales a utilizar, sino incluso detalles como la hora del día en la que debían ofrecerse los sacrificios. Por ejemplo, es posible ver el contraste entre rituales de penitencia u ofrenda realizados durante el día y aquellos que deben realizarse durante la noche, distinguiéndose éstos últimos por la presencia del cielo nocturno, mientras el resto de los elementos son recurrentes: agua, varas, hule

quemado u ofrendas de piernas de venado (Figura 12). En otras ocasiones, las ofrendas o penitencias probablemente debían realizarse ante templos, o incluso ante ríos o montañas, utilizando para indicarlo ya sea representaciones completas o sinécdoques visuales como las fauces de la tierra-montaña abriéndose mientras un río brota de su interior (Figura 13).

Es posible observar coincidencias más específicas entre las descripciones hechas por Sahagún y algunas de estas imágenes. Por ejemplo, en el día *Ome Tochli* (2 Conejo) de la trecena *Ce Mazatl* (1 Venado) se presenta un hombre con un braguero blanco sentado ante una mujer en una encrucijada (Figura 14a). Arriba es posible ver a una de las *cihuapipilti*, descendiendo para tomar una ofrenda consistente en una pierna de venado y un *cuauhxicalli* de piedra verde. Las imágenes cognadas del *Vaticano B* (lám. 5) y *Cospi* (lám. 5) son semejantes. Hemos visto como, en el Libro I, Sahagún menciona el descenso de las *cihuapipilti* como una de las ocasiones en que se podían hacer expiaciones, y la escena probablemente signifique un ritual análogo, es decir, esta imagen se trataría de una ocasión propicia para efectuar un ritual, más que de un presagio asociado a las *cihuateteo*.

En otras ocasiones aparecen acciones rituales de baile o penitencia más elaboradas. Por ejemplo, en el primer día de la primera trecena, *Ce Cipactli* (1 Lagarto), aparece un personaje con una bolsa de incienso, perforador de hueso y espina de maguey en la mano, bailando sobre agua. Seler asoció la imagen con Quetzalcóatl (Seler 1904, 19), pero acaso sea una representación de Ixtlilton, 'carinegrillo', una figura asociada a un ritual en el que un penitente bailaba y ofrecía pulque. Dicho personaje estaba asociado a prácticas curativas relacionadas con el 'agua negra', una bebida ritual que se cubría durante cuatro días y se destapaba al quinto. Si el agua estaba contaminada por basura, cabellos o telarañas, indicaba la presencia de una transgresión en el penitente: adulterio, robo o vida disoluta (López Austin 1969, 159). Amén de su valor de augurio, quizás la presencia de estos elementos rituales esté asociada a las admoniciones del *tlapouhqui* a su cliente: "limpiarás las cosas, te lavarás, bañarás a la gente, bailarás, cantarás" (Figura 14b).

Todas estas prescripciones o 'contramedidas' estaban asociadas a una concepción de la pureza ritual, también elaborada en el discurso del *tlapouhqui* en el Libro VI del *Códice Florentino*. Dicha idea opera en el contraste entre el Micltan, la tenebrosa morada de los muertos de donde procede la pestilencia y el infortunio, y el cielo del Sol, símbolo de la limpieza ritual alcanzada mediante la penitencia y el servicio a los dioses. El penitente

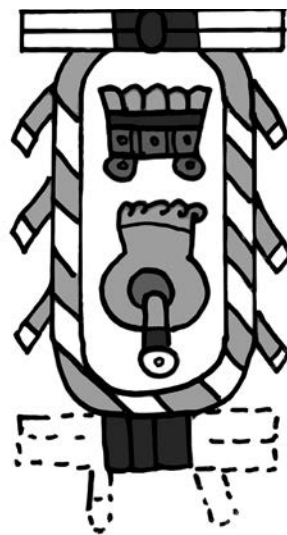


Figura 10. Elementos de penitencia y culto en imágenes mánticas: cuerda, papeles ensangrentados, olla con agua, cuauhxicalli. *Códice Borgia*, lám. 2 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

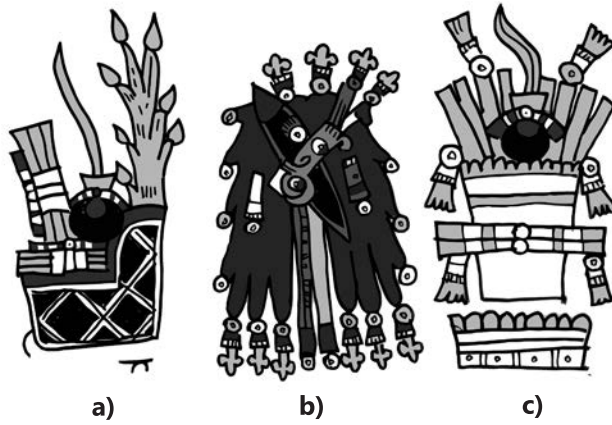


Figura 11. Imágenes mánticas relacionadas con el culto y la penitencia; a) *Códice Borgia*, lám. 8; b) *Códice Borgia*, lám. 8; c) *Códice Borgia*, lám. 4 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

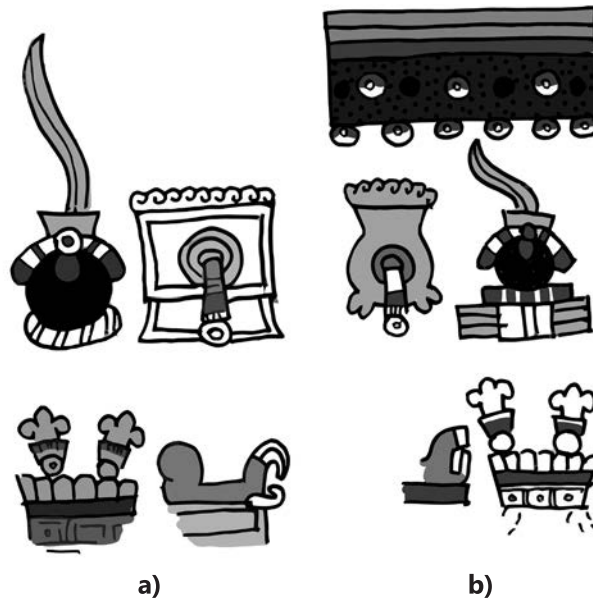


Figura 12. Imágenes mánticas asociadas al culto durante el día y durante la noche; a) *Códice Borgia*, lám. 5; b) *Códice Borgia*, lám. 8 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

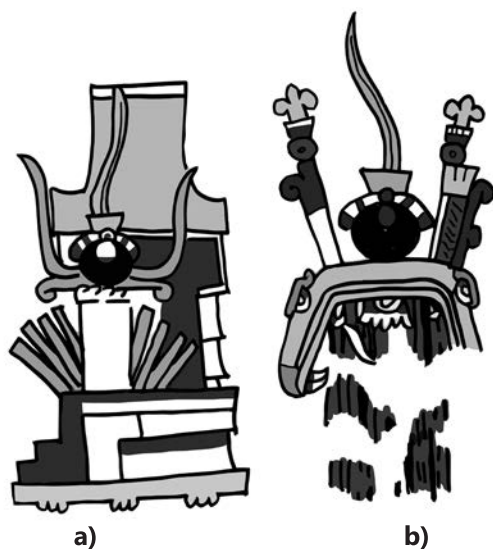


Figura 13. Imágenes mánticas asociadas al culto en templos y montañas; a) *Códice Borgia*, lám. 8; b) *Códice Borgia*, lám. 2 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

es comparado a la piedra verde, la piedra preciosa que es creada por los dioses en el dominio solar; la transgresión es comparada al excremento, la inmundicia:

Eres piedra verde, eres brazaletes, piedra preciosa; fuiste fundido, fuiste horadado, eres piedra verde, piedra preciosa; brotaste, retoñaste, te moviste, naciste; pero sólo por tu propia voluntad te cubriste de suciedad, te envileciste, te ensuciaste; vives en la mierda, te arrojas en la basura; lo que haces, lo que realizas, lo que te agita, lo que te divierte es lo malo, lo no recto, la suciedad, lo que envilece a la gente, lo que la pervierte; por ti mismo te enredaste con el polvo, con la basura; como si fueras niño, te diviertes en el excremento, en la mierda, en ello te bañas, te revuelcas (García Quintana 2005, 353).

En contraste con las imágenes de la región de los muertos, que implican inmundicia, enfermedad, castigo y pobreza, el *tlapouhqui* utiliza en su discurso las imágenes asociadas al cielo del Sol, Tonatiuh Ilhuicatl, como símbolo de la pureza ritual y fortuna restituídas, expresada en imágenes como las aves que acompañan al Sol o las piedras preciosas.

Pero ahora te diste, te dejaste ver de Tloque Naoaque, lo llamaste, te mostraste al que baña a la gente, al que la lava. Quizá no es sólo cosa de burla, pues bajaste allí donde está el agua azul, el agua amarilla, el agua fresca, allí donde Tloque Naoaque se digna bañar a la gente, donde se digna lavarla. Habías salido, te habías detenido en el Mictlan, en el cielo, allí bajaste, esperaste. Ahora Toteucio hace que haya sol, que amanezca; tú viniste a mostrar, viniste a hacer salir al sol; ahora otra vez rejuveneces, sales como niño; otra vez te haces como niño, te haces pajarito, eres piedra verde, te haces piedra preciosa, brotas, otra vez, nuevamente brotas, quiebras el cascarón, naces en la tierra (García Quintana 2005, 353).

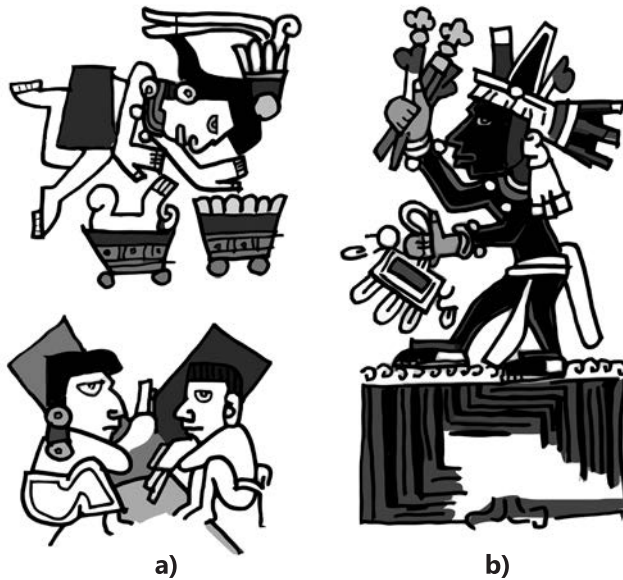


Figura 14. Imágenes asociadas al culto a) Ofrenda en una encrucijada ante una de las *cihuapipiltin*, *Códice Borgia*, lám. 5; b) Penitente bailando con bolsa de copal, quizás Ixtlilton, *Códice Borgia*, lám. 1. (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

Las imágenes de las águilas que beben los sacrificios de sangre en los *cuauhxicallis*, símbolo de los guerreros muertos divinizados, probablemente aludieran a esta condición solar restaurada, aunque también es posible que sean indicaciones para realizar sacrificios de sangre en los templos (Figura 15). El contraste complementario entre Mictlan y Tonatiuh Ihuicatl no es ajeno a la mentalidad indígena, y puede verse, por ejemplo, en la lámina 16 del *Códice Borbónico*, correspondiente a la trecena *Ce Cozcacuauhtli* (1 Zopilote). Vemos, pues, un entramado de imágenes asociado a las coordenadas del cosmos indígena: Mictlan, por un lado, asociado con excremento, muerte, miseria, desgracia y enfermedad; y el cielo del Sol por el otro, asociado con limpieza, sacrificio, penitencia y solaridad. En realidad, dicho contraste no procede tanto de una tradición cristiana sino de la equiparación indígena entre cosmogénesis y ciclo de vida individual, tal y como mostró López Austin mediante la noción de Tamoanchan: hay un contraste entre el ámbito inferior del cosmos, asociado a la fertilidad, la noche, lo frío y húmedo, y la cara superior del cosmos, asociado al sacrificio, el día, lo ígneo y cálido (López Austin 1994, 224). No olvidemos que, paradójicamente, la fertilidad está asociada a la parte inferior del cosmos y a la muerte, pues son los huesos mismos a cargo de Mictlantecuhtli los que generan vida (López Austin 1994, 173); en cambio, la parte superior del cosmos parece vinculada a las prácticas de abstinencia y sacrificio, propias del dominio solar, aunque también al principio de fecundación. Como explicaré más adelante, a pesar de la influencia del cristianismo en la forma en que Sahagún y otros cronistas españoles presentaron los testimonios recogidos por ellos, la mentalidad

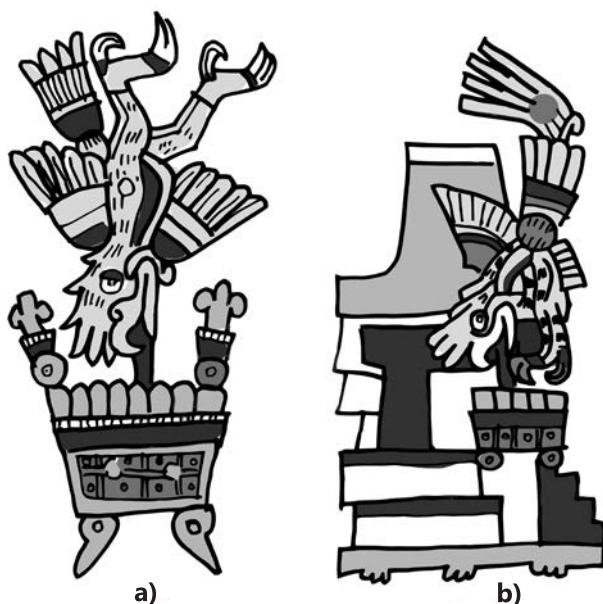


Figura 15. Águilas bebiendo en *cuauhxicallis*.
 a) *Códice Borgia*, lám. 8; b) *Códice Borgia*, lám. 3
 (dibujo: Alonso Rodrigo Zamora Corona).

indígena no era ajena a las nociones de transgresión ritual y purificación, aunque no referidas, por supuesto, a la idea de trascendencia ultramundana del cristianismo, sino a las potencias telúricas y solares de su cosmovisión.

5. La influencia del cristianismo

En opinión de Gajewska, Tlazolteotl habría sido originalmente una divinidad puramente telúrica, asociada a la fertilidad; sería hasta la colonia temprana que dicha figura se habría convertido en una divinidad asociada a la carnalidad y hasta el crimen (2015, 120); asimismo, las descripciones de Sahagún del *neyolmelahualiztli* propondrían una versión cristiana de la diosa (2015, 111). García Quintana, traductora de estos pasajes al español, señala también la reprobación general de los cronistas a dicha divinidad, y la influencia del tomismo sobre la manera en que los frailes reflejaban en sus escritos la moralidad indígena (2005, 334). Por su parte, Giasson (2001) considera que Tlazolteotl era una diosa del abono y sus connotaciones eran de fertilización, más que de la suciedad. Ciertamente, el carácter de Tlazolteotl parece haber sido malentendido o entendido de forma muy parcial por los cronistas. Ya el historiador de la religión, Pettazzoni (1931, 138), al tratar la práctica de la confesión en diversos grupos humanos a través de la historia, había destacado el vínculo entre Tlazolteotl y la maternidad, la fertilidad y la vegetación, evidenciado en los códices, lo que sugiere una mentalidad ajena a la noción estrictamente dualista y cristiana de pecado.

Sin embargo, otros especialistas coinciden en que existe una asociación entre suciedad, muerte, transgresión y sexualidad en las concepciones de los antiguos nahuas. López Austin considera que, en la cosmovisión nahua, la sexualidad implicaba un fuerte aspecto de enfermedad y muerte; el sexo era llamado *tlatlicpacáyotl*, ‘lo terrenal’: otro difrasismo, *cueitl huipilli*, ‘la falda, la camisa’ se refiere a la sexualidad femenina, y se equipara con la enfermedad y la muerte; la embarazada es llamada *ococoz, itlacaub*, término que alude a la enfermedad y la corrupción; finalmente, dicha concepción se resume en el difrasismo *in teuhltli, in tlazolli* (‘el polvo, la basura’), referida a la sexualidad, éste último término, *tlazolli*, claramente vinculado a Tlazolteotl (1994, 172-173). Más aún, el especialista dedica una sección de su obra *Los mitos del tlacuache* a matizar las críticas de quienes consideraban que la noción de transgresión en sentido sexual era inexistente entre los mesoamericanos, considerándolo una influencia puramente española, especialmente a la luz de las críticas al trabajo de Graulich (1983) sobre la mitología del Tamoanchan:

Baste recordar aquí lo que era para los nahuas antiguos la metáfora *in teuhltli in tlazolli* (“polvo, basura”) en sus aspectos genérico y específico, o la tremenda importancia de la sexualidad, incluyendo sus transgresiones, en el simbolismo de todos los mesoamericanos, particularmente en los textos mayas. Recuérdese [...] los consejos a los hijos, la virginidad prematrimonial, la castidad de los sacerdotes, los períodos de abstinencia sexual de todo el pueblo en las fiestas religiosas, las penas a los adúlteros, la violenta proscripción de la homosexualidad en muchos de los mesoamericanos, la historia misma de Quetzalcóatl, que tuvo que abandonar Tollan por haber quebrantado su castidad (López Austin 2006, 91-92).

Como hemos mencionado anteriormente, dicho especialista elaboró en su obra *Tamoanchan y Tlalocan* (1994) una dicotomía que parece corresponder muy bien al discurso del *tlapouhqui*: la de una región celeste, asociada a la pureza ritual, el sacrificio y la parte superior y solar del cosmos, y un inframundo asociado a la impureza, la sexualidad y la parte inferior y acuosa del cosmos, así a la muerte, concebida, empero, como fertilidad y paradójicamente, como vida.

Por su parte, Burkhart también considera como efectivamente indígenas los ritos de confesión descritos en el *Códice Florentino* (1989, 92), y realiza un análisis detallado de las connotaciones del término *tlazolli* que vale la pena citar:

Su significado más literal es algo inútil, usado, algo que ha perdido su orden o estructura original y ha sido convertido en materia suelta e indiferenciada. El término se usa en sentido amplio para denotar cualquier tipo de suciedad o “cosas fuera de lugar”: rastrojo, pajas, ramas, pedazos de cabello o fibra, excremento, estiércol. Lo que se barre con una escoba es *tlazolli* [...] El término *tlazolli* transmite una serie de impurezas utilizadas para connotar negatividad en el discurso moral. Harapos, trozos de ollas, telarañas, polvo, lodo, briznas o hierbas, carbón, cabello arrancado, excremento, orina, vómito, moco, sudor, pus, semen coagulado, nitro o salitre (*tequixquitl*), las heces del pulque- todo lo que tenga olor desagradable, podrido o una composición informe se incluyen [...] El efecto general de este simbolismo es inducir repugnancia moral por asociación con lo cognitivamente perturbador o físicamente repulsivo (Burkhart 1989, 88).

La autora también menciona la preocupación de los nahuas por la pulcritud tanto en sus dimensiones de bienestar físico como de pureza ritual (Burkhart 1989, 91). Asimismo, señala que uno de los atributos de Tlazolteotl es precisamente la escoba, que retira las impurezas y era indispensable como parte del acto de barrer que precedía a gran cantidad de rituales (1989, 93). Justamente esta dicotomía contradictoria, la de limpieza y suciedad, es la que, como argumentaremos más adelante, resume el carácter ambivalente de Tlazolteotl.

Retomando los señalamientos de Burkhart para los nahuas, Pharo (2016) ha realizado un análisis detallado de la transferencia de los conceptos de la epistemología moral europea a las sociedades indígenas durante la colonia temprana, en concreto de la noción de pecado, analizando y contrastando los términos pre- y post-coloniales referidos a ‘falta’ o ‘transgresión’ en culturas como la nahua, maya, quechua y mixteca. Además de considerar que los testimonios transcritos por Sahagún sobre la ‘confesión’ reflejan en efecto las prácticas nahuas no cristianizadas, el autor concluye que la idea específicamente cristiana de ‘pecado’ (inexistente en el mundo indígena) sólo puede comprenderse en una teología soteriológica como lo es la cristiana, en la que ‘salvación’ y ‘perdición eterna’ son los ejes:

Para los pueblos indígenas americanos las consecuencias de cometer crímenes morales contra el orden divino pueden ser severas, pero sólo conciernen al mundo natural o mundano y no a lo trascendente. Las faltas o transgresiones pueden ser corregidas mediante la práctica (simbólica) ritual (Pharo 2016, 74).

Coincido con dicha apreciación, pues es claro que los augurios de los *tlapouhqui* no conllevan una idea de salvación o perdición eterna, sino que constituyen simplemente avisos concernientes a la vida mundana: enfermedad, pobreza, pérdida de la propiedad o muerte en sentido genérico, pues el tenebroso y sucio Mictlan era el destino inevitable de la mayoría de los hombres sin importar sus méritos morales, a excepción de los guerreros muertos en la guerra o los ahogados. Las transgresiones del individuo pueden ocasionar la pérdida de su fortuna, salud y prestigio social, pero pueden ser enmendadas mediante prácticas puramente rituales. En este sentido, aunque hay que ser críticos con el matiz cristiano de la presentación de Tlazolteotl por los cronistas, no vemos por qué dicha divinidad no podría estar simplemente asociada a la idea de transgresión en un sentido pre-cristiano, no soteriológico ni asociado a la vida eterna, sino a la mera existencia concreta. En ese sentido, tiene razón Gajewska al afirmar que “entre los nahuas de este tiempo no existía la concepción del pecado similar a la concepción cristiana, sino el concepto de la transgresión que implicaba un castigo por parte de los dioses, generalmente a través de una enfermedad enviada al pecador o a sus descendientes” (Gajewska 2016b, 162); no vemos, empero, la completa incompatibilidad entre los testimonios de Sahagún y esta idea, sino más bien una presentación cristianizada de los cronistas de un fenómeno indígena, referido a un ámbito puramente inmanente, el destino particular del individuo, contrapuesto, por supuesto, a los ejes del cosmos indígena, pero sin nociones de vida eterna o salvación de un alma personal totalmente indestructible.

Según el testimonio de Jacinto de la Serna (s. XVII), prácticas semejantes continuaban durante la Colonia, pues las faltas de los hombres ante las divinidades causaban enfermedades y mala fortuna:

Otras veces pronostican ser causa de estas enfermedades el tener enojado a alguno de sus Dioses, o a el fuego, o a la tierra, Nuues, Serros, Rios, o al aire; y así para esto como para ver y pronosticar si algun Sancto es el enojado, dicen [...] sus conjuros (De la Serna 1892 [1656], 401).

De la Serna relata que para saber de dónde procedía el enojo se “echaban suertes”: si resultaba ser un santo, se le hacía fiesta; “si es alguno de sus dioses como la tierra, el agua, los montes, el fuego, le hazen offrendas de pulque, candelas, copalli, y de otras cosas, poniéndolas en aquellas partes, de donde piensan que les vino el mal” (De la Serna 1892 [1656], 402).

La religión prehispánica parece enfatizar el carácter contradictorio y complementario de las fuerzas que la conformaban. Gajewska considera que la noción de que Tlazolteotl fuera una divinidad que incitara a las transgresiones y faltas “carnales” y que las “limpiara” es una idea de origen cristiano (2015, 111; 2016b, 162). Sin embargo, en esta concepción vemos el carácter ambivalente de las divinidades del panteón nahua prehispánico, que podían gobernar un fenómeno y su opuesto. Dicha noción está evidenciada por la iconografía misma de Tlazolteotl. Tlazolteotl estaba asociada al algodón sin hilar, la suciedad, la basura, lo desorganizado y lo desordenado, pero otro de sus atributos es el huso, que sirve para hilar, y la escoba, que limpia. Por tanto, es una divinidad contradictoria, dinámica, que gobierna las dos caras de un fenómeno. Podemos ver la misma dinámica en los ya mencionados emblemas de la diosa en el *Códice Borbónico* y el *Tonalamatl de Aubin* (Figura 3) que aluden tanto a la impureza o enfermedad como a la medicina y la curación. Por otra parte, es posible encontrar ejemplos de dicha ambigüedad en otras figuras del panteón mesoamericano. Por ejemplo, Chicomecoatl, nombre calendárico que significa ‘7 Serpiente’, era la diosa de la abundancia y también daba riquezas a quien nacía en su día, de acuerdo a las glosas del *Códice Borbónico* (Hami 1899a, 8). Sin embargo, una glosa en el *Telleriano-Remensis* dice sobre la misma divinidad que “causaba las hambres” (Hami 1899b, 21). Encontramos en esto, pues, una idea que no puede ser realmente cristiana: la noción de que un mismo dios puede gobernar dos aspectos opuestos del mismo fenómeno. Así, la diosa de la abundancia causaba también las hambrunas, la diosa de la suciedad es la diosa de la pureza ritual, pues ‘come’ o devora lo sucio y restablece lo limpio. Sería imposible encontrar en el cristianismo una idea semejante; sería como decir, digamos, que la Virgen María ‘incitara’ a cometer pecados como una especie de diosa de la fertilidad y los perdonara también al ‘devorarlos’. Pero en la religión prehispánica tal afirmación posee una lógica, en la medida en que los dioses encarnan ‘fuerzas’ dinámicas y contradictorias, en lugar de ser entidades trascendentes y estáticas.

Conclusiones

Como patronos de los *tlapouhqueh* o *tlamatinime*, Tezcatlipoca y Tlazolteotl presidían el ritual llamado *neyolmelahualiztli*, 'acción de enderezar el corazón'. En dicho ritual los penitentes confesaban sus faltas ante el especialista calendárico, el cual, mediante la consulta de sus almanaques (*amoxtli*), imponía una penitencia a sus clientes para 'limpiar' o lavar sus faltas. Tezcatlipoca, en tanto divinidad invisible o Tloque Nahuaque, era el patrono de la confesión, mientras que Tlazolteotl, en su calidad de *Tlaelcuani* o 'devoradora de inmundicia', presidía la limpieza de las faltas cometidas ante los dioses y los hombres.

En una oración correspondiente a dicha ocasión ritual, conservada en el Libro VI del *Códice Florentino*, el especialista calendárico utiliza una imaginaria organizada en torno al contraste entre el Mictlan, asociado a terribles augurios de enfermedad, miseria, pérdida de la propiedad y muerte, y el cielo solar, asociado a la idea de pureza ritual, limpieza, penitencia y sacrificio. Algunas de las imágenes verbales utilizadas por el *tlapouhqui* en dicha oración, así como ciertas prácticas de penitencia mencionadas en la sección correspondiente a Tlazolteotl en el Libro I de Sahagún, tienen correspondencias con la imaginaria presente en el almanaque *in extenso* presentado en las ocho primeras láminas del *Códice Borgia*. En dicho almanaque, los signos del *tonalpohualli* o cuenta de los días se distribuyen en cinco filas que comprenden cincuenta y dos signos, con escenas pintadas en la parte superior e inferior, extendiéndose por dos láminas. Nowotny (1961) señaló que sus imágenes podían distribuirse entre aquellas que tienen un simbolismo 'mántico', correspondiente a presagios, y aquellas que tienen un simbolismo ritual, asociado a elementos de penitencia o culto.

Proponemos que los ejes del discurso del *tlapouhqui* pueden corresponder a dicha división: por un lado, imágenes amenazantes correspondientes a presagios negativos; por el otro, prácticas rituales para restablecer la pureza ritual y la buena fortuna del penitente. Los textos de Sahagún son probablemente de carácter ejemplar y reflejaban sólo de forma general las prácticas de penitencia, por lo que no constituyen una glosa completa de la práctica de los *tlapouhqui*; sin embargo, sus coincidencias con la imaginaria de las primeras páginas del *Códice Borgia* son reveladoras y probablemente indican uno de los varios contextos rituales en los que dichas láminas eran utilizadas. A pesar de la influencia de la perspectiva cristiana en los cronistas que utilizaron términos inaplicables a la religión prehispánica como 'pecado', no es imposible concebir una función semejante para los especialistas calendáricos, que buscaban restituir la suerte y la pureza ritual de sus clientes ante los dioses, evitando los presagios negativos al aconsejar prácticas de autosacrificio y mortificación.

Asimismo, la noción de Tlazolteotl como una divinidad que encarna binomios contradictorios como suciedad y limpieza, o fertilidad y transgresión, presente incluso en sus atributos iconográficos (algodón sin hilar/huso; escoba/alimañas e inmundicia), revela una concepción religiosa específicamente indígena, en la que las divinidades no son entidades morales trascendentes y estáticas como en el cristianismo, sino condensaciones

de fuerzas dinámicas y contradictorias. Por tanto, es posible pensar que, más que un instrumento genérico para leer la fortuna, los almanaques *in extenso* del *Códice Borgia* y de otros libros adivinatorios tenían la función de asignar augurios y penitencias a los clientes de los *tlapouhqui* en prácticas de purificación ritual asociadas al calendario.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a David Colmenares y Fernando Guerrero Martínez sus atentos comentarios y señalamientos durante la elaboración de este artículo.

Referencias bibliográficas

- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García
1993 *Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt / Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Peter van der Loo
1994 *Calendario de pronósticos y ofrendas: libro explicativo del llamado Códice Cospi*. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt / México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Batalla Rosado, Juan José
2006 “Estudio codicológico de la sección xiuhpohualli del Códice Telleriano-Remensis.” *Revista Española de Antropología Americana* 36: 69-79. <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0606220069A> (11.04.2019).
- Boone, Elizabeth Hill
2007 *Cycles of time and meaning in the Mexican Books of Fate*. Austin: University of Texas Press.
- Burkhart, Louise M.
1989 *The slippery earth: Nahuatl-Christian moral dialogue in sixteenth-century Mexico*. Tucson: University of Arizona Press.
- De la Fuente, Beatriz
1997 *Los hombres de piedra: escultura olmeca*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas.
- De la Serna, Jacinto
1892 [1656] *Manual de Ministros de Indios*. México, D.F.: Imprenta del Museo Nacional.
- Díaz, Gisele y Alan Rodgers
1993 *The Codex Borgia: A full-color restoration of the ancient Mexican manuscript, with a new introduction and commentary by Bruce E. Byland*. New York: Dover.
- Gajewska, Marta
2015 “Tlazoleotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas.” *Ab Initio* 11: 89-126. <http://www.ab-initio.es/numero-11/> (11.04.2019).

- 2016a “El canto del ave huactli: el patrono secundario de la trecena ce Olin (1 Temblor) del calendario ritual del Centro de México llamado tonalpohualli.” *Itinerarios* 24: 103-122. <http://itinerarios.uw.edu.pl/el-canto-del-ave-huactli-el-patrono-secundario-de-la-trecena-ce-olin-1-temblor-del-calendario-ritual-del-centro-de-mexico-llamado-tonalpohualli/> (11.04.2019).
- 2016b “Tlazolteotl, la patrona de la decimotercera trecena Ce Ollin (1 Temblor) del tonalpohualli.” En *Los Códices Mesoamericanos: Registros de religión, política y sociedad*, coordinado por Miguel Ángel Ruz Barrio y Juan José Batalla Rosado, 151-181. Zinacantepec: El Colegio Mexiquense.
- García Garagarza, Leon
2014 “De augurios y pajaros: 1. Oactli, el halcon agorero.” *La Jornada Morelos*, 27 de julio de 2014.
- García Quintana, María José
2005 “La confesión auricular: dos textos.” *Estudios de cultura náhuatl* 36: 331-357. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9303> (11.04.2019).
- Giasson, Patrice
2001 “Tlazoltéotl, deidad del abono: una propuesta.” *Estudios de Cultura Náhuatl* 32: 135-157. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9250> (11.04.2019).
- Guerrero Martínez, Fernando
2013 “La presencia del felino en la pintura mural de Cacaxtla.” En *La pintura mural prehispánica en México 5: Cacaxtla. Tomo 3: Estudios*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas, 478-515. <http://pm.esteticas.unam.mx/sites/default/files/felinosF2.pdf> (11.04.2019).
- Graulich, Michel
1983 “Myths of paradise lost in pre-Hispanic Central Mexico [and comments and reply].” *Current Anthropology* 24 (5): 575-588. <https://www.jstor.org/stable/2743166> (11.04.2019).
- Hami, Ernest Théodore
1899a *Codex Borbonicus. Manuscrit mexicain de la Bibliotheque du Palais Bourbon*, Paris: Ernest Leroux.
1899b *Codex Telleriano-Remensis. Manuscrit mexicain du Cabinet de Ch.- M. Le Tellier, Archevêque de Reims*. Paris: Ernest Leroux. <https://de.calameo.com/books/000107044662e1a36e803> (11.04.2019).
- Loubat, Joseph Florimond
1900 *Il manoscritto Messicano Vaticano 3738 detto il Codice Rios*. Roma: Stabilimento Danesi. <https://archive.org/details/manoscrittomess00loub> (11.04.2019).
- López Austin
1969 *Augurios y abusiones*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Históricas.
1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
2006 *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Mikulska, Katarzyna
2008 *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos / Universidad de Varsovia.

Nowotny, Karl Anton

- 1961 *Tlacuilolli: Die mexikanischen Bilderhandschriften, Stil und Inhalt, mit einem Katalog der Codex-Borgia-Gruppe.* Berlin: Gebr. Mann.
- 1976 *Codex Borgia: Biblioteca apostolica vaticana (Cod. Borg. Messicano 1).* Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- 2005 *Tlacuilolli: Style and contents of the Mexican pictorial manuscripts, with a catalogue of the Borgia Group,* ed. de George A. Everett, Jr., and Edward B. Sisson. Norman: University of Oklahoma Press.

Pettazzoni, Raffaele

- 1931 *La confession de péchés 1.* Bibliothèque Historique des Religions. Paris: Librairie Ernest Leroux.

Pharo, Lars Kirkhusmo

- 2016 “Transfer of moral knowledge in early Colonial Latin America.” En *The globalization of knowledge in the Iberian Colonial world*, editado por Helge Wendt, 53-94 München: Max-Planck-Gesellschaft.

Sahagún, Bernardino de

- 1957 *Florentine Codex: The general history of the things of New Spain. Book 4: The soothsayers and Book 5 The omens.* Trad. Charles E. Dibble and Arthur J.O. Anderson. Santa Fe: University of Utah, School of American Research.
- 2009 *Historia General de las cosas de la Nueva España. Tomo II.* Barcelona: Linkgua.

Seler, Eduard

- 1904 *Codex Borgia: eine altmexicanische Bilderschrift der Bibliothek der Congregatio de Propaganda Fide.* 3 vols. Berlin: Gebr. Unger.

Siméon, Rémi

- 1977 *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana.* México, D.F.: Siglo XXI.

Sullivan, Thelma

- 1982 “Tlazolteotl-Ixcuina: The great spinner and weaver.” En *The art and iconography of late Post-Classic Central Mexico*, editado por Elizabeth Hill Boone, 7-35. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.

Thouvenot, Marc

- 2014 *Diccionario náhuatl-español basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado.* México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Filológicas.

Resistance, Persistence, and Incorporation: Andean Cosmology and European Imagery on a Colonial Inka *Kero*

Resistencia, persistencia e incorporación: cosmología andina e imagería europea en un *kero* inca colonial

Andrew D. Turner

Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge
at863@cam.ac.uk

Abstract: This study examines imagery and symbolism on a Colonial Inka painted wooden *kero*. The *kero* portrays a ceremonial battle scene on one side and, uniquely, a 'life stairs' scene derived from a European print on the other. Despite the fact that 'life stairs' scenes are seemingly at odds with Andean conceptions of aging and death, the scene was incorporated into the vessel's decoration and modified to convey Andean symbolic content and the status of the vessel's owner. The imagery on both sides convey important Andean cosmological themes, and suggests that the vessel was used in ritual drinking during men's coming of age ceremonies and the advent of January rains. The probable owner of the *kero* was a *kuraka*, an indigenous noble who acted as an intermediary between Spanish colonizers and colonized Andean subjects. *Kurakas* commissioned objects such as painted *keros* that were not byproducts of hybrid identities, but sent deliberate messages conveying symbols of power, prestige, and adherence to tradition to Spanish and Andean viewers alike.

Keywords: kero; cultural hybridity; colonialism; Inka; cosmology; colonial period.

Resumen: Este estudio examina las imágenes y el simbolismo de un *kero* de madera pintado de la época colonial inca. Por un lado, el *kero* muestra la escena de una batalla ceremonial y, por el otro, de manera única, la escena de la 'escalera de la vida' obtenida de un grabado europeo. Aun cuando las escenas de 'escaleras de la vida' parecieran estar en desacuerdo con las concepciones andinas sobre el envejecimiento y la muerte, la escena fue incorporada a la decoración del recipiente y modificada para transmitir el contenido simbólico andino y el estatus del dueño del *kero*. Las imágenes en ambos lados hablan de importantes temas cosmológicos andinos y sugieren que el recipiente fue usado en un ritual que marca la transición de la adolescencia a la madurez en el varón, así como el inicio de las lluvias de enero. Probablemente, el dueño del *kero* fue un *kuraka*, un noble indígena que actuó como intermediario entre los colonizadores españoles y los súbditos andinos. Los *kurakas* encargaban objetos como los *keros* pintados que no eran un producto de identidades híbridas, sino que enviaban mensajes deliberados que transmitían símbolos de poder, prestigio y de apego a la tradición tanto para los espectadores españoles como para los andinos.

Palabras clave: kero; hibridación cultural; colonialismo; inca; cosmología; época colonial.

Introduction

In an influential essay, Kubler (1961, 26-27) listed Inka wooden ceremonial drinking vessels, known as *keros*, among the few vestiges of pre-Hispanic culture that managed to survive and retain their meaning through the course of Spanish colonization of the Americas. For Kubler, the suppression of indigenous beliefs and practices and the imposition of Spanish religion and ideology were so extensive that, beyond quotidian objects and practices that were not considered a threat to Spanish authority, there was little chance that symbols and objects of the pre-Hispanic past could survive as meaningful, purely indigenous forms of expression. In the same edited volume, John Howland Rowe argued that wooden *keros* not only survived the Spanish invasion, but the genre flourished and expanded with the addition of Spanish pictorial conventions and media such that they were potent symbols of the vitality and resilience of pre-Hispanic Inka traditions. In regard to painted imagery that appears on Colonial *keros*, he states: “Many of these pictorial scenes are so purely Inca [sic] in feeling and interest and show so little trace of Spanish influence that the cups they appear on have commonly been attributed to pre-conquest times” (Rowe 1961, 340). Contrary to Kubler and Rowe, *keros* were not quotidian objects that survived because they escaped the attention of the Spanish, nor were they devoid of Spanish influence. In fact, painted *keros* were highly valued ritual objects that changed dramatically with the influence of European art styles. Colonial painted *keros* reflect the status of their owners, indigenous rulers (*kurakas*) whose position was based on Imperial Inka heritage and Andean tradition, but supported by Spanish authorities. *Keros* were used publically and buttressed the role of *kurakas* as intermediaries between colonizer and colonized who drew power from the Imperial Inka past and the Colonial Spanish present.

The focus of this study is a polychrome Colonial Inka *ke-ro* (Figure 1) with decoration that clearly incorporates European subject matter, perhaps to a greater extent than other surviving examples, but not at the cost of its Andean symbolic content. It is rendered in the Free Style, dating to after 1630, according to the chronology established by Rowe (1961) and Wichrowska and Ziólkowski (2000, 116). The *ke-ro* is purportedly from Cuzco, and was donated to the Museum für Völkerkunde in Berlin by German anthropologist Arthur Baessler (Wichrowska and Ziólkowski 2000, 116). The lacquer-painted exterior of the vessel is divided into two horizontal registers, with the smaller lower register consisting of a series of geometric designs referred to as *tokapu*, and the larger upper register bearing two separate painted scenes. The painted scenes in the upper register are partitioned by two three-dimensionally carved spotted felines that disrupt the planar surface of the vessel and serve as handles. One scene portrays two armed combatants facing each other, and the other represents a series of human figures standing on a stepped pyramidal structure. The pictorial style in which the decoration is rendered on the *ke-ro* is common to the Colonial period, but marks a divergence from pre-Hispanic Inka modes of representation, which favour abstraction and the use of incised geometric shapes. Although pictorialism in Colonial Inka *keros* denotes



Figure 1. Colonial Inka *kero* (two views). Redrawn by the author after Wichrowska and Ziółkowski (2000, Ill. 40).

European influence, it may be most appropriate to view shifting modes of representation as adaptive, selective, and strategic processes, rather than forced imposition or capitulation to the demands of Spanish patrons.

Although painted *keros* were produced for European and Andean markets, they remained vital ceremonial objects used in the ritual consumption of *chicha*, maize beer. Drinking rituals involving *keros* marked ceremonial occasions, paid homage to supernatural beings, solidified social relationships, and reinforced indigenous social hierarchy. Colonial-period Inka elites, known as *kurakas*, were primary consumers of painted *keros*, and likely played a central role in influencing the types of imagery that the vessels portray. As intermediaries between Spanish officials and Andean commoners, *kurakas* required clothing and accouterments that on one hand legitimated their status, and yet on the other, did not pose a direct threat to Spanish colonial rule. Imagery on painted *keros* reiterates symbols of Andean authority and cosmology through skilful manipulation and balance of tradition and the novel incorporation of European-inspired subject matter and style.

Hybridity and *kero* painting

European influence is commonly regarded as a force that corrupts the ‘authenticity’ of native peoples (Cummins 1998, 93). During the half-century following the publication of Kubler’s and Rowe’s essays, scholarly focus in Colonial Latin America has shifted away from the search for ‘authentic’ remnants of the pre-Hispanic past, with the recognition that this approach risks casting indigenous peoples of the Americas as culturally static unless forced to change through external pressure. Emphasis has moved toward exploring the syncretic merging of Spanish and indigenous beliefs, customs,

practices that gave rise to hybrid social identities and art objects. However, the search for ‘authentic’ or ‘pure’ cultural elements may still lie at the heart of explorations of hybridity. The ‘hybrid’ is something that fits neither what we consider to be European nor indigenous cultural norms, and its identification often depends on our own conceptions of ‘pure’ cultural origins and our recognition of pre-Hispanic forms and motifs (Dean and Leibsohn 2003). Furthermore, discourses of hybridity often homogenize European and non-European oppositions (Dean and Leibsohn 2003, 6). Thus, in attempt to dismantle the colonial legacy that pits the dynamic colonizer against the static native, we risk rebuilding the edifice in different form using the same materials.

Our scholarly practices often limit colonized peoples to two options: resistance or capitulation. However, while not on equitable terms, the colonial encounter involves degrees of negotiation on both sides. As Allen (2002, 187) notes, “[...] any colonial situation involves resistance and accommodation simultaneously”. Cultures have never been isolated, bounded, static, or homogeneous entities, and culture might be more accurately viewed as a process that, among other things, constantly negotiates whether to reject, accept, or assimilate external influences. Furthermore, in Colonial Peru, neither ‘European’ nor ‘Andean’ was a uniform collective entity, but rather both categories of colonizer and colonized consisted of a broad array of constituents representing various intersections of ethnicity, class, gender, and other factors that shaped and defined identity and the lived experience.

Hybridity was unsettling and a fundamental concern to European colonizers, as it threatened the integrity of rigid ascribed cultural categories and thus called into question the colonial agenda by blurring distinctions between the colonizer and the colonized. Anxieties over cultural blending may account for the popularity of *casta* painting during the 18th century, which sought to reinscribe cultural categories and reinforce the distinction between colonizing Self and colonized Other (Dean and Leibsohn 2003, 9-11; Katzew 1996). However, hybridity was seemingly not particularly noteworthy to indigenous colonized peoples of the Americas (Dean and Leibsohn 2003, 11-12). We too may recognize practices, beliefs, and objects as hybrid, contradictory, or awkwardly juxtaposed when they might not have been considered uncanny or out of the norm in the past. For example, we may view normative Catholicism as largely incompatible with Andean religious beliefs and worldviews, and indeed from the perspective of Spanish extirpators it may well have been. However, by the middle of the Colonial period, Catholicism was inextricably woven into the Colonial Andean cultural fabric. In other words, it had become an Andean religion, and Christian beliefs and non-European cosmology did not appear to exist in conflict from many Andean perspectives, but rather formed a coherent and intact worldview. As summed up by Dean (2005, 96), “[...] it is quite simply inappropriate for modern scholars to read all signs of Inka Catholicism as evidence of capitulation, compliance, and passive acquiescence to colonial authority”. It is telling that indigenous rebellions spurred by Juan Santos and, later, Tupac Amaru II, as well as the writings of Felipe Guaman Poma de Ayala, did not call for a rejection or

disavowal of Christianity. Rather, they wished to be rid of oppressive Spanish authorities and colonial institutions and to return to indigenous rule.

The adoption of European pictorial styles by Andean artists has historically been a viewed as a sign of hybridized identity. The liminal netherworld of hybridity – constructed by the modern scholar – of Andean peoples being caught in flux between the static and authentic pre-Hispanic past and the dynamic yet corrupting European influence in the colonial present, downplays agency and selectivity in the artistic process. Defining and assigning liminality ignores the lived experience and disregards the ability of individual actors to constitute, construct, preserve, and define their own sense of meaning. By the end of the sixteenth century, Andeans did not appear to consider traditionally European media such as portrait painting foreign expressive forms (Dean 2005, 96). Similarly, painted *keros* may have been viewed as colonial oddities to European collectors and modern scholars, but there is no evidence that Andean peoples viewed them as exotic objects that fell outside of normative Andean traditions. It was not historically inevitable that artists would integrate European-style pictorial conventions and materials as a reflection of a new hybridized identity, but rather those who introduced painted scenes to *keros* chose to do so because they (or their patrons) sought to incorporate new modes of expression and aesthetic sensibilities into a vital genre, and perhaps create objects that were appealing to both local and foreign markets.

Kero production, use, and consumption

Although the term *kero* technically applies only to Inka drinking vessels made of wood, vessels of similar shape and function were also produced out of ceramic and precious metals. *Aquillas* are the gold and silver counterparts of *keros*. The chronicler Fray Bernabé Cobo (1990, 194-195) states that silver *aquillas* were used by the wealthy, and he implies that golden drinking vessels were of higher status, but seldom used during Colonial times. *Aquillas* were essential emblems of Inka rulership, and a pair of the golden drinking vessels (*tupa kusi*) was given to an Inka ruler upon investiture (Cummins 2002, 76). The production of *keros* and *aquillas* in the Central Andes predates the Inka Empire, traceable to prior cultural traditions such as Moche, Chimú, and Tiwanaku (Flores Ochoa, Kuon Arce and Samanez Argumedo 1998, 4-11), and *keros* continue to be used in present-day ritual (Allen 2002; Flores Ochoa, Kuon Arce and Samanez Argumedo 1998, 40-41). Some *keros* and *aquillas* were clearly produced in pairs, cut from the same block of wood, or produced from the same metal (Cummins 2004, 7; 2007, 274). Although its counterpart is missing, the painted *kero* considered in this study was likely conceived as one member of a pair and could have been created with a counterpart from a single block of wood. *Kero* pairs were not identical, but bore slight differences, which is significant in terms of widely held Andean conceptions of dualism. Asymmetrical duality is observable in drinking vessels of earlier traditions, such as paired Moche ceramic drinking vessels of the Early Intermediate period (AD 100-800) which



Figure 2. Page from *Nueva coronica i buen gobierno* showing kero offering to the sun. Redrawn by the author after drawing by Felipe Guaman Poma de Ayala (1615, 246 [248]).

transform them into objects that reflect imperial order, as manifest in Inka stonework. Imperial Inka *keros* played a central role in reinforcing the power through ritual and redistribution of *chicha*.

The use of *keros* marked important ceremonial events and mediated relationships between humans and supernatural beings. In the aforementioned illustration by Guaman Poma (Figure 2) an Inka noble drinks, while another *kero* is carried to the sun by a demon. Such offerings made to the sun captured the attention of Spanish authorities during the Colonial period (Cummins 2002, 199). *Keros* may have also provided an important link between the living and the deceased, and they accompanied the dead as grave goods before and after the arrival of the Spanish (see Rowe 1961, 318-326). Another illustration by Guaman Poma portrays the use of pairs of *keros* in a funerary context (Figure 3). The title of the scene reads “Inca Illapa defunto”, indicating that the viewer is witnessing the funerary ceremony of a royal Inka. The probable setting of the scene is an ancestral tomb, perhaps an above-ground stone rectangular or cylindrical *chullpa*, of the type constructed in the Aymara region in the southern Inka Empire, denoted by the ashlar structure in the background containing skeletal remains. A man

were also often deliberately produced with subtle differences in imagery and scale (Quilter 2010, 134).

During the Inka Imperial period, *keros* were used in state-sponsored drinking rituals. *Keros* were used in conjunction with large *chicha*-storing and -serving vessels called *urpus* (also known as *aribolas*). An early seventeenth-century illustration by Guaman Poma depicts a woman pouring *chicha* from an *urpu* into a pair of *keros* (Figure 2). Bray (2000) argues that the form of the *urpu* is an abstracted and essentialized representation of the body of the Inka ruler (see also Allen 2015). *Urpus* containing *chicha* may have been distributed across the empire in order to establish the presence of the Inka through ritual drinking (Bray 2000, 178). The *urpu* may thus embody the Inka ruler and his role in the production and redistribution of finished goods from raw materials (in this instance, the transformation of maize into maize beer). Dean (2007, 510) discusses similar notions of the Inka’s ability to ingest raw materials and

and woman, wearing the accouterments of Inka elites, approach from the pictorial right while drinking from *keros*. The male figure in front holds a *kero* to his lips with his left hand while he pours the contents of another into a vessel with his right hand. The vessel that receives the libation is placed in front of an elite male who is seated on a *tiana*, a royal throne. The closed eyes of the seated figure and those of the female figure behind him indicate that they are deceased, which is affirmed by Guaman Poma's label "Yllapa – defunto", in front of the face of the seated male figure. Pairs of *keros* have also been found incorporated into the walls of *chullpas* above the lintels (Cummins 2002, 135; 2007, 287; Gisbert *et al.* 1996, 47). Furthermore, the tall, cylindrical *chullpas* of Sillustani, Peru resemble enormous *keros*, and link ceremonial drinking to important ancestors.

Paired *keros* embodied the important Andean concept of *tinkuy* (Allen 2002; Cummins 2002). *Tinkuy* is a symbolically charged convergence or encounter between opposed complementary pairs, such as the conjoining of two streams of liquid, such as rivers, or the meeting of two opponents on the battlefield. It is important to note, however, that oppositional pairing does not imply that both members of a pair are equal. As a manifestation of this cosmological organizing principle, Cuzco, the Imperial Inka capital was divided into *hanan* and *hurin* moieties. *Hanan* is associated with qualities such as masculine, upper, and right, whereas *hurin* is conceptualized as feminine, lower, and left. The opposed members converge to make a conceptual whole. *Hanan* and *hurin* social organization was carefully observed during drinking rituals, with members of each respective division arranged in parallel lines and facing each other (Cobo 1990, 199). *Keros* and *aquillas* exchanged in drinking rituals and given as gifts played a key role in securing alliances or social bonds between Inka rulers and their vassals, which, in part, reified conceptual organization of the cosmos (Allen 2002, 187; Cummins 2002; 2004, 8; 2007, 274). *Keros* were essential in cementing social bonds, and they were among the first objects exchanged by Atahualpa and Pizarro upon meeting at Cajamarca (Cummins 2002, 14-20).

Little is known of the precise origin of the *kero* painting tradition in the early Colonial period. Painted *keros* are not mentioned in Colonial texts until the 1570s,

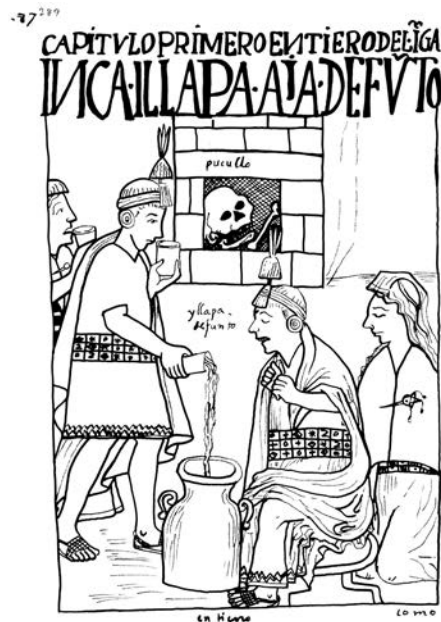


Figure 3. Page from Nueva corónica i buen gobierno showing a royal funeral. Redrawn by the author after drawing by Felipe Guaman Poma de Ayala (1615, 287 [289]).

and commercial production may have begun around that time (Cummins 2002, 137, 210). After a final major defeat of Inka rebels in 1572, a series of reforms in the late Sixteenth Century by Viceroy Francisco de Toledo dictated that *kero* imagery could not convey Andean symbolism (Cummins 2002, 155-156). The production and use of *keros* continued into the Colonial period, despite numerous attempts at repression. While drinking among native populations in the Americas was considered a nuisance by Spanish authorities, it was grudgingly tolerated. Repression of *kero* use and production was inconsistent, relying on contextual observation and European distinctions between sacred and secular that may not have been readily applicable in the Andes. Extirpators confiscated *keros* that they considered to be of ceremonial use, while permitting the use of *keros* that they believed to be of quotidian use (Cummins 2002, 197-201).

Painted *keros* were considered high-status objects among Andeans, and their production involved the import of raw materials from the margins of the former Inka Empire. According to Cummins (2002, 208-209), most painted *keros* originate from the southern sierra region, with major production centered at Cuzco and Potosí. Wood was taken from several sources, including the eastern slopes of the Andes. Highly specialized decorative techniques involved carving lines into wood and inlaying them with colored resin called *mopa mopa* (Newman, Kaplan and Derrick 2015; Pearlstein *et al.* 2000). A close relationship between Colonial *kero* painters and *kurakas*, as well as the special status of objects decorated with this technique, is suggested by its use on some colonial *tianas* (*kurakas'* thrones) (Cummins 2002, 303). Painted *keros* also appear in wills of high-status Andeans from early 1600s (Cummins 1998, 114; 2002, 211-213).

Painted *keros* and silver *aquillas* were valued commodities among both Spaniards and Andeans. They were frequently confiscated and destroyed in extirpation events of the early 1600s, and yet were praised and highly valued for their artistry by other Spaniards (Cummins 2002, 175-177, 197-198). The value in *keros*, from an Andean perspective, is inherent in their use in ritual and as elite prestige items that recalled traditional Inka royalty, whereas Spaniards likely valued them for their monetary worth and workmanship (Cummins 1998, 130). Seven pairs of silver *aquillas* were recovered from the 1622 wreck of the *Nuestra Señora de Atocha*, a Spanish galleon en route from the Viceroyalty of Peru to Spain (Cummins 1998, 122; 2002, 178-182). While no painted wooden *keros* were among the objects recovered from the *Atocha*, there are records of painted *keros* in European collections (Cummins 2002, 187). Thomas Cummins (1998, 94) notes that the mutual valuation of certain objects, such as *keros* and *aquillas*, among Spaniards and Andeans allowed them to circulate openly through both traditional Andean systems of reciprocity, gift-giving, and obligation, and the Spanish monetary economic system.

There is debate whether, and to what degree, works produced by indigenous artists, such as painted *keros*, represent Andean resistance to Spanish rule. For some scholars, the Colonial *kero* painting tradition marks resistance toward Spanish acculturation through the preservation of symbols of pre-Hispanic Inka authority (e.g. Flores Ochoa

1990, 33; Rowe 1961). For others, the persistence of Inka symbols played a key role in fomenting indigenous rebellion (e.g. Estenssoro 1991; Gisbert 1999, 95). Cummins (2002, 318-319) argues that these symbols of Andean authority were mediated through Western pictorial conventions, and Colonial Andean symbolism was so deeply imbricated within the Colonial Spanish system of authority, that it served primarily as a nostalgic reminder of a bygone era. Allen (2002, 187) draws attention to the ambiguity of such symbols of indigenous authority, arguing that ritual drinking simultaneously preserved Inka heritage and facilitated Spanish colonial rule by fostering obligation between Andean commoners and *kurakas*, who were in turn the subjects of Spanish authorities. Power dynamics and the use of symbols of Andean authority were indeed complex and dual-natured, as demonstrated by the changing views and attitudes of Spanish authorities throughout the Colonial period. The invocation of Inka rulership was ultimately deemed a threat to Spanish colonial rule. After the capture and execution of the rebel Tupac Amaru II in the early 1780s, traditional symbols of Inka authority became a focus of sumptuary laws, which aimed to diminish the power of *kurakas*. However, the extent and effectiveness of these laws is debatable, in light of a remarkable *keero* described by Rowe (1961, 329-330) that appears to commemorate Peruvian independence from Spain, and was painted around 1821, nearly two generations after the execution of Tupac Amaru II.

Colonial *kurakas*

Colonial *kurakas* (also referred to as *caciques* and *principales*), who drew power and legitimacy from both Spanish administration and invocation of pre-Hispanic Inka rule, served as intermediaries between Spanish authorities and their indigenous subjects. In attempt to more effectively control indigenous populations, the Spanish made use of preexisting kin-based *ayllu* power structures, headed by descendants of nobles promoted by the Inka, although kurakaships were sometimes occupied by people who were installed by Spanish authorities, but had no legitimate hereditary claim to the position (Cummins 2002, 324-325). Commanding authority over native populations, *kurakas* were necessary components of the Spanish colonial agenda, and in return, they were free from paying taxes and from *mit'a* labor draft obligations (Cummins 1991, 208; 2002, 281). The sons of *kurakas* attended the Colegio de Caciques de San Borja in Cuzco, founded in 1621 by Jesuits, in order to receive training in Catholicism, Spanish law, Castilian language, and other Western subjects (Cummins 1991, 208-209; 2002, 278; Dean 1999, 112), and investiture ceremonies took place before the Spanish viceroy or Audiencia in Lima (Cummins 1991, 212).

Colonial Inka noble costuming conveyed signs of authority to both Spaniards and Andeans. To buttress their potentially tenuous position and to legitimate their authority among their indigenous subjects, *kurakas* often made use of dress and accouterments that recalled Imperial Inka authority. Costumes worn by *kurakas* during festivals are a pastiche of Imperial Inka royal costume, Colonial period invention, and European

elements (Dean 1996, 181; 1999, 122-178; Gisbert 1980, 120-124). The Colegio de San Borja may have been in part responsible for encouraging Inka-style dress among *kurakas* (Dean 1999, 112). Symbols that had been reserved for the Inka ruler became disbursed among the descendants of lower-level elites during the Colonial period. The *maskapaycha* (Figures 2 and 3), a red fringe that was worn on the forehead, became incorporated into costumes worn by *kurakas* and conveyed royal ancestry (Dean 1999, 100-109; 2005, 92-93). Likewise, *tokapu*, rectangular geometric designs arranged in horizontal bands near the waist on royal tunics (Figures 2 and 3), were common on the tunics and mantles of male and female indigenous elites (Dean 1999, 154-155; Pillsbury 2002, 76, 83-84). Colonial *keros* are usually decorated with a horizontal *tokapu* band or belt, conveying elevated status, and Cummins (2002, 201) notes the similar language used to describe fine textiles and painted *keros*. The relationship of the royal Inka body to the *urpu* noted by Bray (2000) may be echoed in painted *keros* that are decorated to resemble elite tunics.

Keros and their ceremonial usage reinforced the status of *kurakas* as intermediaries between the Spanish authorities and their Andean subjects. The distribution of *chicha* to community members continued to be a duty of *kurakas* during the Colonial period, despite Spanish efforts to curb Native drinking (Cummins 2002, 307-309). *Chicha* distribution and the exchange of *keros* at events such as public banquets may have been viewed as a necessary evil by Spaniards by mitigating traditional obligations of kin-based reciprocity and *mit'a* labor obligations on the one hand, and service that benefitted the Spanish crown and labor extraction on the other (Allen 2002, 187; Cummins 2002, 326). In other words, painted *keros* supported the role of the *kuraka* as occupying a space between traditional Andean power structures and Colonial administrative hierarchy (Cummins 1991, 208-209; 2002, 282). Through the incorporation of representational pictorial styles into objects such as *keros*, *kurakas* used symbols of authority that were acceptable to Spanish sensibilities, yet retained traditional symbolic meaning and content. The three-dimensionally carved jaguars that flank the rim and break the planar surface of the painted *kero* considered in this study illustrate this point, and may have carried symbolic value that was meaningful to Spaniards and Andeans. Felines were associated with Inka royalty before and after the Colonial period (Pillsbury 2002, 93). Likewise, lions symbolized courage and rulership across Europe. The jaguars convey an additional, perhaps covert, layer of meaning in their *tinkuy* opposition. Colonial Inka elites used such objects to negotiate a dual role as both ruler and subject, simultaneously legitimating their authority to both sides by showing their conformity and allegiance to Spanish standards, *and* their resistance to Spanish authority and invocation of pre-Hispanic rule.

Tinku and tinkuy

One of the painted sides of the polychrome *kero* discussed in the present study (Figure 4) reflects Andean concepts of cosmological organization. These cosmological principals shape social organization and were, and continue to be, reinforced through festivals. Two warriors in the foreground who confront each other are the primary focus of the scene, indicated by their central placement and large relative scale in comparison to the other elements in the scene. Above the warriors, sun and moon, each with a human face, are placed on either side of a flowery field inhabited by two animals, perhaps a puma and a llama. A blue stream descends from the field, flows between the two warriors, and parts at their feet. Two smaller figures, stooped-over behind each warrior, appear to clean the canals with hoes (Wichrowska and Ziółkowski 2000, 116).

The river in the scene flows down from the background to the foreground, linking the two planes of the image. The flowery field in the background inhabited by a possible llama that rears on its hind legs and a puma (whose head is the same shape as that of the feline at the bottom of the scene between the feet of the two warriors) likely represents the Altiplano. In the Andes, mountains are often considered a source of water, which cyclically flows through the valleys to the coast and is recycled back to the mountains (Salomon 1991, 15; Urton 1981b, 60). A feline head marks the point where the stream

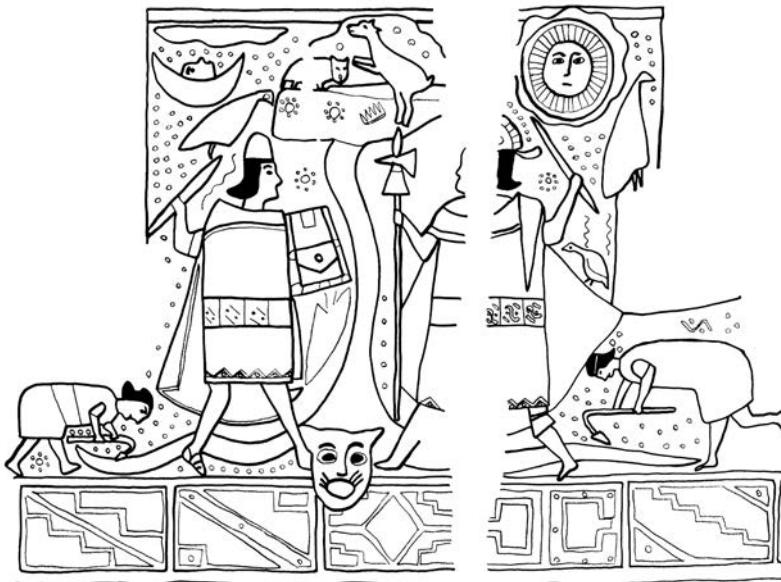


Figure 4. Rollout view of side of Colonial Inka *kero* showing a battle scene. Redrawn by the author after Wichrowska and Ziółkowski 2000, Ill. 39 and 40.



Figure 5. Page from *Nueva corónica i buen gobierno* showing January hoeing scene. Redrawn by the author after drawing by Felipe Guaman Poma de Ayala (1615, 1132 [1142]).

right, and on the other side of the vessel.

Gender is a key aspect of Andean worldview and cosmological organization. Objects, people, and places may be gendered. The sun, for example, is masculine and the moon is feminine. In Colonial representations the sun and moon are often portrayed as anthropomorphic entities with human faces set within disks. Gold and silver, which are respectively considered the sweat of the sun and the tears of the moon, also carry the genders of the celestial bodies with which they are associated. However, Andean gendering is not equivalent to the Cartesian dualism that is incorporated into European worldview, but rather is relational and complementary, rather than fixed and in perpetual tension. On this side of the painted *kero*, the pairing of the gendered sun and moon, the convergence of two warriors, and the divergence of the river exemplify Andean worldview and the concept of *tinkuy*. Typically in Colonial Andean images that portray the sun and moon, the sun appears on the pictorial upper right of a scene, and the moon appears in the upper left. Curiously, the placement of the celestial entities is reversed in this scene, with the moon on the pictorial right and the sun on the pictorial left. This may denote the time of year, or possibly time of day. In Guaman Poma's January hoeing scene (Figure 5), the moon likewise occupies the pictorial upper right of the scene.

divides in the foreground. Points at which two rivers converge or diverge are significant in Andean worldview, and the feline may denote the divergence as *tinkuy*, which is echoed by the confrontation between two combatants. The feline head may also allude to the status of the warriors, with the puma as a symbol of elite masculinity and perhaps ferocity in battle. The two smaller bent figures that use hoes likely indicate that the scene takes place in December or January, during the Inka month of *Capac raymi Camay quilla*, when hoes were used to clean and clear fields and canals in anticipation of rains (Cummins 2002, 241; see MacCormack 1998, 314-316; Zuidema 1989, 260-262). Guaman Poma drew a similar scene set in January that portrays a man and woman hoeing a field as rains, indicated by a series of wavy vertical lines, fall from a cloudy sky (Figure 5). The artist who painted the *kero* made use of the same convention to denote rain, visible behind the back of the warrior on the viewer's

The two warriors facing off on either side of the stream of water are dressed as Inka elites. Both wear *unkus* with bands of *tocapu* on them, denoting high social status. One figure holds a sword and shield, and the other holds a sword and a halberd, also referred to as a *tupa yauri*. The *tupa yauri* is frequently held by Inka royalty in Colonial imagery, and it was among the objects given to an Inka ruler upon his investiture (Cummins 2002, 75). Confrontations between opposed warriors are relatively common subject matter on painted *keros*, and are often depicted as armed conflicts between Antis, from the western jungle region of Antisuyu, and Inka warriors (Bertazoni 2007; Cummins 2002, 193). Colonial and modern festivals include reenactments of such Inka-Anti battles. However, in the painted *kero* scene, neither of the warriors is identifiable as an Anti, which typically sport bows and feathered headdresses.

Ritual battles called *tinku* are carried out annually between January and March in Quechua and Aymara communities in Bolivia (Allen 2002, 192-193; Cummins 2002, 252-254; Platt 1986). Predetermined pairings of men or unmarried women from different moieties engage in violent boxing matches in order to resolve disputes and ensure a good harvest. Blood that falls to the ground is regarded as an offering to Pachamama, the earth, and one or two deaths occur annually as a result of *tinku* matches. Inka men engaged in similar staged ritual battles, and during the Colonial period, *tinku* battles took place during the month of Camay quilla (Cummins 2002, 250-253), reinforcing the temporal setting of the scene on the painted *kero* as on or around the December solstice. Drunkenness is often a central element of *tinku* battles (Cummins 2002, 253), and in this regard *tinku* and Inka-Anti battle scenes are fitting subject matter for portrayal on drinking vessels.

Tinku or *tinku*-like battles in the Andes likely predate the Inka. The Moche culture of Peru's North Coast (AD 100-800) appear to have taken part in ritual battles, as suggested by the frequent appearance of opposed combatants on painted ceramic vessels (Donnan 2004, 113-117). Several authors note the thematic similarities of Moche scenes to modern and Colonial *tinku* matches (e.g. Benson 2012, 91-92; Cummins 2002, 257; Hocquenghem 1989, 55). In Moche scenes, warriors are typically paired, and are armed with close-range blunt-force weapons such as clubs (Figure 6). The combatants often bleed profusely from the nose and mouth, and the scenes occur in the desert, suggesting that the battles may be an entreaty for water and agricultural fertility. Painted scenes typically appear on stirrup-spout vessels, which consist of a globular body with two tubes that emerge from the top and conjoin to form a central spout. Quilter (2010, 43) notes that the form of the stirrup-spout vessel creates a *tinkuy* convergence of fluid when poured. Similarly, drinking and pouring offerings of *chicha* from pairs of *keros* was likely a *tinkuy* act and, carved from the same block of wood, the vessels themselves embodied the concept. In this instance, the *tinkuy* properties of a *kero* pair is reinforced by the depiction of a confrontation between a pair of warriors in a *tinkuy* convergence, or *tinku*.



Figure 6. Rollout view of a scene from a Moche vessel. Redrawn by the author after Donnan and McClelland 1999, fig. 4.18.

The life stairs

The focus of opposite side of the Colonial *keero* considered in this study is a series of nine male figures that appear to age as they ascend and descend a stepped pyramidal structure (Figure 7). Wichrowska and Ziółkowski describe the scene as a “pyramid of life that shows the nine phases of human life, from birth to old age” (2000, 116, my translation). An infant is portrayed at the pictorial right foot of the structure and the figures above the infant on each step become progressively larger and more mature. At the apex of the structure, a presumably middle-aged figure stands wearing a decorated *unku* and holds a *tupa yauri* and shield. Rather than the wide-brimmed hat worn by the other figures in the scene, he wears a headband as an emblem of his elite status. Moving down the structure, the figures become more stooped, and hold canes, until they reach the bottom of the pyramidal structure, where an elderly man supported by a pair of canes is completely bent over. While the scene has been reconfigured with Inka imagery, it appears to be directly inspired by a popular genre of European prints known as “the life stairs” (Figure 8). The incorporation of imagery from European prints into Colonial Inka drinking vessel imagery raises the question of how the painting on the vessel might have been read by different viewers and how life stairs prints were understood and integrated into a Colonial Andean context.

The circulation of imported European prints in the Viceroyalty of Peru profoundly influenced the development of Colonial art. Mid-colonial commissioned paintings were often based on prints, as stated in existing contracts (Dean 1996, 180). Guaman Poma, who wished to give his hand-drawn *Nueva corónica i buen gobierno* the appearance of a printed book, adapted scenes, conventions, and subject matter directly from European prints. According to Guchte (1992, 108), most of Guaman Poma’s European source prints were at least a century older than his 1615 work and were from southern Germany, but Cummins (2011, 220-223) adds that he drew from contemporary prints as well. Andean artists frequently augmented traditional European forms with new meaning in a process that Dean (1996) refers to as ‘renewal’. While the incorporation



Figure 7. Rollout view of side of Colonial Inka kero showing 'life stairs' scene. Redrawn by the author after Wichrowska and Ziółkowska (2000, Ill. 39 and 40).

of European motifs and pictorial conventions into *kero* decoration was not infrequent, the translation of a printed scene to the surface of the vessel discussed in this study is ostensibly unique among *kero* painting.

The life stairs genre was common subject matter in prints from roughly 1600 to 1900, and reflects European notions of aging as an ascent to middle age and descent to old age and death that originate in Classical Antiquity and were further developed during the Middle Ages (Ehmer 1995, 53-58; Janssen 2007, 442-446). Life stairs images partitioned men's and women's lives into several numerically based divisions that carry allegorical connotations and characterize each life stage (Seidel Menchi 2001, 52-53). The first life stairs woodcut, titled *Die neun Lebensalter des Mannes* (Figure 8), was produced by Jörg Breu the Younger, a painter from Augsburg, Germany in 1540 (Ehmer 1995, 54). The genre became popularized and spread rapidly through a series of prints in the 17th century, produced primarily in the Netherlands (Ehmer 1995, 54-56; Janssen 2007,



Figure 8. *Die neun Lebensalter des Mannes* by Jörg Breu the Younger (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jörg_Breu_dJ_Die_Lebensalter_des_Mannes.jpg [26.04.2019]).

438-439). In European portrayals of life stairs, but omitted from the representation on the *kero*, each figure often stands above an animal, which serves as an allegory of that age's physical and mental abilities, as well as their social status (Ehmer 1995, 55).

Traditional European conceptions of old age and death differ considerably from widespread Andean notions of aging and mortality. Whereas death may be considered antithetical to human fertility in conventional European worldview, important deceased ancestors were frequently considered to play a direct and ongoing role in the production of rain, crop fertility, increase in herds, and human fertility in the Imperial Inka and Colonial Andes (Classen 1993, 92; Cobo 1988, 125; 1990, 42; Dean 2006, 107; DeLeonardis and Lau 2004, 79; Lau 2008, 1032; Salomon 1991, 20; Sillar 1992, 115). Colonial and modern All Saints or Feast of the Dead festivals, which occur near the beginning of rainy season, emphasize the sustained role of ancestors in crop production (Bastien 1995, 368-369; Carmichael 1994, 83; MacCormack 1998, 310-311; Sillar 1992, 117), and there is strong evidence of similar beliefs in the relationship between the deceased and agricultural and human fertility among pre-Inka traditions, such as Paracas, Nasca, and Moche (Carmichael 1994; Frame 2001, 69-72; DeLeonardis and Lau 2004; Lau 2008; Turner 2015, 56-61). Among the Inka, aging could be considered a gradual 'drying' from soft, wet infancy, to desiccated, hardened, tree- or seed-like ancestors, referred to as *mallkis* (Classen 1993, 15; Salomon 1991, 16; 1995, 328).

The act of burying or entombing dried, mummified ancestors is thus metaphorically comparable to planting seeds or tubers (DeLeonardis and Lau 2004, 102-103; Frame 1995, 14; Lau 2008, 1033). Sillar (1996, 269) argues that in the Andean highlands, the practice of mummification was akin to freeze-drying potatoes. *Chullpas*, the aforementioned above-ground funerary structures, are comparable to Imperial Inka agricultural storehouses known as *collicas*, according to Lau (2008, 1035), and Salomon (1995, 321) notes that a small chamber that held mummified remains was also referred to as a 'collica'.

The European conception of aging and mortality, as portrayed in the life stairs as a gradual ascent from birth to an apex at middle age and gradual descent toward decrepitude and the finality of death, is at odds with Andean views of life and death transformations. In the aforementioned Andean belief systems, the human life cycle mirrors agricultural cycles, and death is not the terminus of life, but rather a change in status that permits the generational continuity of life. The deceased in the Andes are vital, rather than inert, and death may be considered an increase in potency. What then might the stepped structure in the life stairs represent within an Andean conceptual framework? Pyramids are common features of the coastal Andean landscape and are widely regarded as abodes of the deceased, as are mountains in the highlands (e.g. Bastien 1986, 1995). One wonders whether in this instance the pyramidal structure might be read as half of an Andean Cross, or *chakana* (see Kauffmann-Doig 2015), perhaps implying continuity in the cycle of life that is not otherwise represented in life stairs scenes. Alternatively, as a depiction of the growth cycle of an elite Inka male, the scene may be in dialogue with the *tinku* battle on the opposite side of the vessel, as such staged battles often coincide with mens' coming of age ceremonies.

A gabled house flanked by two trees sits in the foreground of the scene, in front of the life stairs (Figure 7). The house recalls the mythological three-window house that Manco Capac, the first Inka ruler, and his siblings emerged from at Pacaritambo, which had a tree of gold planted to its right, representing the father's family, and a tree of silver to the left, representing the mother's family (see Arnold 1991, 54). Gold and silver trees also flank the house of emergence represented in an early 17th century drawing by Santacruz Pachacuti Yamqui (Figure 9).



Figure 9. Stylized depiction of house at Pacaritambo flanked by gold and silver trees. Redrawn by the author after drawing by Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (Molina 1613, 140).

The trees on either side of the house on the *keru* image and Pachacuti Yamqui's drawing may be analogous to house symbolism among contemporary Aymara-speakers in Qaqachaka, Bolivia, in which the right and left house posts are respectively masculine and feminine, with an ambiguously gendered house ridge, where the sides meet (Arnold 1991, 15, 53). Traditional house-raising in the Andean highlands may be considered an act infused with *tinkuy* (Allen 2002, 193; Mayer 1977). The Qaqa house ridge embodies the term *qhariwarmi* (literally 'man-woman'), as right and left gendered sides converge to make a whole, and serves as a metaphor for the union of husband and wife. The figures on the pyramidal structure above the house are organized similarly with youth on the right, old age on the left, and middle age at the crux, mediating the two halves of the structure as, perhaps, a mediator of opposed stages of the life cycle. On the *keru*, an object that is likely a candle sits in front of the house, and may conceptually be placed inside the house. Arnold (1991, 15) notes that in Qaqachaka, locals pun the Spanish word for 'candle', *vela*, with *wila*, the Aymara word for 'blood', and state that their houses are lit with blood. Light from the burning candle may be conceptualized as the blood or vital force that animates the house.

Drinking and house-building serve an additional ritual function related memory and storytelling. Arnold (1991) notes that, in the absence of written family histories and genealogies, residents of Qaqachaka use alcohol consumption as a means of recounting their heritage through associated drinking songs sung during occasions such as house-building. In this context, the act of drinking is performative and didactic. Men trace their genealogy through a male line known as 'Our Father Pathway', whose ultimate point of origin is the sun, and women's line is known as 'Our Mother Pathway', which originates from the moon (Arnold 1991, 53). The completed house may ultimately be gendered feminine (Allen 2002, 195), but through genealogical drinking songs sung by both genders, a third 'pathway of memory' is formed (Arnold 1991). The convergence of the two gendered pathways is a *tinkuy* convergence which forms the *qhariwarmi* 'pathway of memory', uniting the husbands' lineages with those of the wives. Historical sources indicate that *keros* served as mnemonic devices for recounting history (Cummins 2002, 152). During Colonial and pre-Hispanic periods, *keros* may have been used in similar memory-evoking ceremonies.

Liquid offerings are poured during Qaqa house-building. Men pour libations on the right side of the house, women pour on the left, and the libations converge at the top of the house (Arnold 1991, 15). The Inka practice of pouring offerings of alcohol on the ground during foundation rituals is known as *tinka* (Dean 2007, 506). The poured offerings depicted in Guaman Poma's rendering of a funerary ceremony in front of a *chullpa* may serve a similar function during entombment (Figure 3). Arnold (1991, 6) notes that the construction of the Qaqa house involves not only the construction of space, but also the construction of time, as songs sung during the process recall memories of the dead and the house thus serves as a mnemonic device for recording the past.

An Andean notion of cyclical time is suggested, as ancestral lines are recounted during the building the house. Ancestors are thus present during the event and incorporated into the matrix of the house itself. The life cycle revolving around the house on the painted *keero* may refer to this process, as the house may symbolize the movement of time and the presence of ancestors. The placement of the house and the life stairs on the *keero* likely refers to the recollection of time through the act of drinking, as well as the *keero*'s involvement in the actual performance of drinking and pouring.

As on the other side of the vessel, objects in the sky above the life stairs may temporally situate the scene within the Andean calendar. An anthropomorphic sun is placed on the pictorial upper right of the scene, surrounded by white dots, red objects that may be blossoms, and a small brown bird. A curious six-headed bird faces the uppermost figure on the life stairs, in the pictorial upper left, opposite the sun. Undulating vertical lines, identifiable as falling rain, surround the six-headed bird. The bird could serve a heraldic function, perhaps referencing the two-headed Hapsburg Eagle (see Gusinde 1964). However, the juxtaposition of the six-headed bird against the sun on the pictorial right suggests that it more likely represents a celestial body. Cummins (2002, 264) mentions a two-headed eagle called *cuchucontor*, that is a harbinger of the coming rains. As the bird on the *keero* is surrounded by falling rain, this seems a likely explanation, although it is difficult to account for the number of heads. The smaller bird next to the sun is more readily identifiable. Lacking prominent tail feathers, the bird is not likely an eagle or condor, but may rather represent a ground-dwelling partridge or tinamou. A dark cloud constellation in the form of a partridge or tinamou, called Lluthu (known as the Coalsack in Western astronomy) is visible in the night sky during rainy season from October to July (Urton 1981a, 119-122; Pacheco, Flores and Salazar 2009, 96). Lluthu is at its zenith on the morning of the December solstice and at nadir on the June solstice (Urton 1981a, 122), which may account for the bird's placement next to the sun on the *keero*. December and June solstices may reflect Andean binary oppositions, with a distinction between the mature, powerful sun in December, and the young and weaker sun in June (Dean 1999, 34-36). Temporal placement of the scene around the December solstice is consistent with the *tinku* battle and hoeing scene portrayed on the other side of the vessel, and may hint at a ritual function of the *keero* for making toasts to the powerful sun of the December solstice.

Conclusion

A European 'life stairs' print was not copied onto the surface of the *keero* in rote fashion, but rather was reconfigured to suit the needs of its patron and the function of the *keero* as a ceremonial object that reinforced the status of its owner. Imagery on both sides of the *keero* suggests usage during festivals around the December solstice that marked young men's coming of age, involved ritual battles that encouraged favorable agricultural conditions, and determined the proper time for cleaning canals and preparing fields. The probable owner of the *keero* was a *kuraka* who used it to reinforce his status

by pouring offerings and drinking during such festivals, and by offering *chicha* to his subordinates. The owner of the *keero* derived power from Inka tradition and Spanish colonial rule. The incorporation of a European scene on the vessel highlights his status as someone who was acquainted with imported European art and perhaps saw a reflection of himself in the figure that ascends and descends the life stairs.

Kubler's assertion that quotidian objects were more likely to survive Spanish colonization than high-status objects does not hold true in the case of *keros*, which clearly evoked pre-Hispanic authority and power structures. *Keros* drew the attention of Spanish as ritual objects, and yet their production and use continued throughout the duration of the Viceroyalty of Peru. The costuming of *kurakas*, worn in public during festivals, also directly referenced Inka rule, albeit with the incorporation of European elements (Dean 1999, 2005). The *keero* considered in this study conveys the status of its owner through reference to Inka authority, Andean tradition, and intimate familiarity with European commodities such as prints. Rather than consider Colonial Inka dress and accouterments such as painted *keros* as hybrid objects that reflect hybrid identities, it may be more productive to question why such objects deliberately and simultaneously reference traditional Andean symbols of authority and European markers of status, and how they were used to consciously negotiate power by social actors.

Acknowledgements

I would like to thank Sanja Savkić for the invitation to contribute this article and Emily Kaplan for her helpful comments on the text.

References cited

- Allen, Catherine J.
 2002 "The Incas have gone inside: Pattern and persistence in Andean iconography." *Res: Anthropology and Aesthetics* (42): 180-203. <https://www.researchgate.net/publication/280611048> (19.04.2019).
 2015 "The sadness of jars: Separation and rectification in Andean understandings of death." In *Living with the dead in the Andes*, edited by Izumi Shimada and James L. Fitzsimmons, 304-328. Tucson: The University of Arizona Press. <https://www.researchgate.net/publication/280611021> (19.04.2019).
- Arnold, Denise
 1991 "The house of earth-bricks and Inka-stones: Gender, memory, and cosmos in Qaqachaka." *Journal of Latin American Lore* 17: 3-69.
- Bastien, Joseph W.
 1986 *Mountain of the condor: Metaphor and ritual in an Andean ayllu*. Prospect Heights : Waveland Press.
 1995 "The mountain/body metaphor expressed in a Kaatan funeral." In *Tombs for the living: Andean mortuary practices*, edited by Tom D. Dillehay, 355-378. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Benson, Elizabeth P.
 2012 *The worlds of the Moche on the North Coast of Peru*. Austin: University of Texas Press.
- Bertazoni, Cristiana
 2007 "Representations of western Amazonian Indians on Inca colonial qeros." *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo* 17: 321-331. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2007.89800>.
- Bray, Tamara L.
 2000 "Inca iconography: The art of empire in the Andes." *Res: Anthropology and Aesthetics* 38: 168-178.
- Carmichael, Patrick
 1994 "The life from death continuum in Nasca imagery." *Andean Past* 4: 81-90. https://digitalcommons.library.umaine.edu/andean_past/vol4/iss1/9 (19.04.2019).
- Classen, Constance
 1993 *Inca cosmology and the human body*. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- Cobo, Bernabé
 1988 *History of the Inca Empire: An account of the Indians' customs and their origin together with a treatise on Inca legends, history, and social institutions*. Translated by R. Hamilton. Austin: University of Texas Press.
 1990 *Inca religion and customs*. Translated by R. Hamilton and J. H. Rowe. Austin: University of Texas Press.
- Cummins, Thomas B.F.
 1991 "We are the other: Peruvian portraits of Colonial kurakakuna". In *Transatlantic encounters: Europeans and Andeans in the sixteenth century*, edited by Kenneth J. Andrien and Rolena Adorno, 203-301. Berkeley: University of California Press.

- 1998 "Let me see! Reading is for them: Colonial Andean images and objects 'como es costumbre tener los caciques Señores.'" In *Native traditions in the postconquest world*, edited by Elisabeth Hill Boone and Thomas B. F. Cummins, 91-148. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- 2002 *Toasts with the Inca: Andean abstraction and Colonial images on quero vessels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- 2004 "Silver threads and golden needles: The Inca, the Spanish, and the sacred world of humanity." In *The Colonial Andes: Tapestries and silverwork. 1530-1830*, edited by Elena Phipps, Johanna Hecht and Cristina Esteras Martín, 2-15. New York: Metropolitan Museum of Art / New Haven: Yale University Press.
- 2007 "Queros, aquillas, uncus and chulpas: The composition of Inka artistic expression and power." In *Variations in the expressions of Inka power: A Symposium at Dumbarton Oaks, 18 and 19 October 1997*, edited by Richard L. Burger, Craig Morris and Ramiro Matos Mendieta, 267-311. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- 2011 "The indulgent image: Prints in the New World." In *Contested visions in the Spanish Colonial world*, edited by Ilona Katzew, 203-225. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art / New Haven: Yale University Press.
- Dean, Carolyn
- 1996 "The renewal of Old World images and the creation of Colonial Peruvian visual culture." In *Converging Cultures: Art & Identity in Spanish America*, edited by Diana Fane, 171-182. New York: The Brooklyn Museum, Harry N. Abrams.
- 1999 *Inka bodies and the body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham/London: Duke University Press.
- 2005 "Inka nobles: Portraiture and paradox in Colonial Peru." In *Exploring New World Imagery: Spanish Colonial Papers from the 2002 Mayer Center Symposium*, edited by D. Pierce, 81-106. Denver: Denver Art Museum.
- 2006 "Metonymy in Inca Art." In *Presence: the inherence of the prototype within images and other objects*, edited by Rupert Shepherd and Robert Maniura, 105-120. Aldershot: Ashgate.
- 2007 "The Inka married the earth: Integrated outcrops and the making of place." *Art Bulletin* 89 (3): 502-518. <https://www.jstor.org/stable/25067338> (19.04.2019).
- Dean, Carolyn and Dana Leibsohn
- 2003 "Hybridity and Its discontents: Considering visual culture in Colonial Spanish America." *Colonial Latin American Review* 12 (1): 5-35.
- DeLeonardis, Lisa and George F. Lau
- 2004 "Life, death, and ancestors." In *Andean Archaeology*, edited by Helaine Silverman, 77-115. Malden: Blackwell.
- Donnan, Christopher B.
- 2004 *Moche portraits from Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press.
- Donnan, Christopher B. and Donna McClelland
- 1999 *Moche fineline painting: Its evolution and its artists*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Ehmer, Josef
- 1995 "The 'life stairs': Aging, generational relations, and small commodity production in Central Europe." In *Aging and generational relations over the life course: A historical and cross-cultural perspective*, edited by Tamara K. Hareven, 53-74. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

- Estenssoro, Juan Carlos
1991 "La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión." *Revista Andina* 18 (9,2): 415-439. <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra18/ra-18-1991-04.pdf> (19.04.2019).
- Flores Ochoa, Jorge A.
1990 *El Cuzco: resistencia y continuidad*. Cuzco: Editorial Andina.
- Flores Ochoa, Jorge A., Elizabeth Kuon Arce and Roberto Samanez Argumedo
1998 *Qeros: arte inca en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Frame, Mary
1995 *Ancient Peruvian mantles, 300 BC - AD 200*. New York: Metropolitan Museum of Art.
2001 "Blood, fertility, and transformation: Interwoven themes in the Paracas Necropolis embroideries." In *Ritual sacrifice in Ancient Peru*, edited by Elizabeth P. Benson and Anita Gwynn Cook, 55-92. Austin: University of Texas Press.
- Gisbert, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Talleres de Artes Gráficas de Colegio "Don Bosco".
1999 "La serpiente Amaru y la conquista del antisuyu: una historia alternativa." In *El paraíso de los pájaros hablantes: La imagen del otro en la cultura andina*, edited by Teresa Gisbert, 85-95. La Paz: Universidad Nuestra Señora de La Paz.
- Gisbert, Teresa, Juan Carlos Jemio, Roberto Montero, Elvira Salinas and María Soledad Quiroga
1996 "Los chullpares del río Lauca y el parque Sajama." *Revista de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia* 70: 1-81.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe
1615/1616 *El primer nueva corónica y buen gobierno*. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm> (26.04.2019).
- Guchte, Maarten van de
1992 "Invention and assimilation: European engravings as models for the drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala." In *Guaman Poma de Ayala: The Colonial art of an Andean author*, edited by Rolena Adorno, 92-109. New York: Americas Society.
- Gusinde, Martin
1964 "Un kero peruano con el escudo de Habsburgo." In *35 Congreso Internacional de Americanistas: Actas y Memorias*, 23-25. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Hocquenghem, Anne Marie
1989 *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Janssen, Anouk
2007 "The good, the bad, and the elderly: The representation of old age in Netherlandish prints (ca. 1550-1650)." In *Old age in the Middle Ages and Renaissance: Interdisciplinary approaches to a neglected topic*, Fundamentals of Early Modern Culture, 2, edited by Albrecht Classen, 437-456. München: Walter de Gruyter.
- Katzew, Ilona
1996 "Casta painting: Identity and social stratification in Colonial Mexico." In *New World orders: Casta painting and Colonial Latin America*, edited by Ilona Katzew, 8-29. New York: Americas Society Art Gallery.

- Kauffmann-Doig, Federico
2015 "Una nota sobre el símbolo chakana." *Revista Haucaypata* 10: 98-102. https://issuu.com/revistahaucaypata.iat/docs/revista_haucaypata._nro._10._2015 (19.04.2019).
- Kubler, George
1961 "On the Colonial extinction of the motifs of pre-Columbian art." In *Essays in pre-Columbian art and archaeology*, edited by Samuel K. Lothrop, 14-34. Cambridge: Harvard University Press.
- Lau, George F.
2008 "Ancestor images in the Andes." In *The handbook of South American archaeology*, edited by Helaine Silverman and William H. Isbell, 1027-1045. New York: Springer.
- MacCormack, Sabine
1998 "Time, space, and ritual action: The Inka and Christian calendars in early Colonial Peru." In *Native traditions in the postconquest world*, edited by Elizabeth Hill Boone and Thomas B.F. Cummins, 295-343. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Mayer, Enrique
1977 "Beyond the nuclear family". In *Andean kinship and marriage*, edited by Ralph Bolton and Enrique Mayer, 60-80. Washington, D.C.: The Anthropological Association.
- Molina, Cristóbal de
1613 *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2016/BibliotecaIncaGarcilaso/Seleccion/obra09.html> (26.04.2019).
- Newman, Richard, Emily Kaplan and Michele Derrick
2015 "Mopa mopa: A scientific analysis and history of an unusual South American resin used by the Inka and artisans in Pasto, Colombia." *Journal of the American Institute for Conservation* 54 (3): 123-148. <https://www.researchgate.net/publication/282773731> (19.04.2019).
- Pacheco, Elluz, Soraya Flores and Erwin Salazar
2009 "Some notes on the Inka constellations." *The Role of Astronomy in Society and Culture: Proceedings LAU Symposium* 5 (260): 96-97. <https://doi.org/10.1017/S1743921311002183>.
- Pearlstein, Ellen J., Emily Kaplan, Ellen Howe and Judith Levinson
2000 "Technical analyses of painted Inka and Colonial Qeros." *Objects Specialty Group Postprints* 6: 94-111. <http://resources.conservation-us.org/osg-postprints/postprints/v06/pearlstein/> (19.04.2019).
- Pillsbury, Joanne
2002 "Inka unku: Strategy and design in Colonial Peru." *Cleveland Studies in the History of Art* 7: 69-103. <https://www.academia.edu/12514536> (19.04.2019).
- Platt, Tristan
1986 "Mirrors and maize: The concept of *Yanantin* among the Macha of Bolivia." In *Anthropological history of Andean polities*, edited by John V. Murra, Nathan Wachtel and Jacques Revel, 228-259. Cambridge: Cambridge University Press.
- Quilter, Jeffrey
2010 *The Moche of Ancient Peru: Media and messages*. Cambridge: Peabody Museum Press, Harvard University.

- Rowe, John Howland
 1961 "The chronology of Inca wooden cups." In *Essays in pre-Columbian art and archaeology*, edited by Samuel K. Lothrop, 317-341. Cambridge: Harvard University Press.
- Salomon, Frank
 1991 "Introductory essay: The Huarochirí manuscript." In *The Huarochirí manuscript: A testament of ancient and Colonial Andean religion*, edited by Frank Salomon and George L. Urioste, 1-38. Austin: University of Texas Press.
 1995 "'The beautiful grandparents': Andean ancestor shrines and mortuary ritual as seen through Colonial records." In *Tombs for the living: Andean mortuary practices*, edited by Tom D. Dillehay, 315-353. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Seidel Menchi, Silvana
 2001 "The girl and the hourglass: Periodization of women's lives in Western preindustrial societies." In *Time, space, and women's lives in early modern Europe*, edited by Anne Jacobson Schutte, Thomas Kuehn and Silvana Seidel Menchi, 41-74. Kirksville: Truman State University Press.
- Sillar, Bill
 1992 "The social life of the Andean dead." *Archaeological Review from Cambridge* 11 (1): 107-123.
 1996 "The dead and the drying: Techniques for transforming people and things in the Andes." *Journal of Material Culture* 1: 259-289. <https://www.researchgate.net/publication/249631563> (19.04.2019).
- Turner, Andrew
 2015 *Sex, metaphor, and ideology in Moche pottery of Ancient Peru*. BAR International Series, 2739, Monographs in American Archaeology, 41. Oxford: Archaeopress.
- Urton, Gary
 1981a "Animals and astronomy in the Quechua universe." *Proceedings of the American Philosophical Society* 125 (2): 110-127. <https://www.academia.edu/13633416> (19.04.2019).
 1981b *At the crossroads of the earth and the sky: An Andean cosmology*. Austin: University of Texas Press.
- Wichrowska, Oriana and Mariusz S. Ziółkowski
 2000 *Iconografía de los keros*. Andes: Boletín de la Misión Arqueológica Andina, 5. Warszawa: Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos.
- Zuidema, R. Tom
 1989 "The moieties of Cuzco." In *The attraction of opposites: Thought and society in the dualistic mode*, edited by David Maybury-Lewis and Uri Almagor, 255-275. Ann Arbor: University of Michigan Press.

**Percepciones e intervenciones creativas
en los espacios urbanos**

Perceptions and Creative Interventions
in Urban Spaces

El entorno construido y su capacidad comunicativa: las ciudades mayas de Chinikihá y Palenque en el Clásico Tardío

The Built Environment and its Communicative Capacity: The Maya Cities of Chinikiha and Palenque in the Late Classic

Arianna Campiani

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)¹

ari.arinni@gmail.com

Resumen: Las ciudades mayas de Palenque y Chinikihá alcanzaron en el período Clásico Tardío (*ca.* 600-900 d. C.) la forma urbana que podemos observar hoy en día. Muchas de sus características físicas, que apuntan hacia la planificación de ciertos espacios y lugares, son aún apreciables y pueden ser analizadas en conjunto para comprender el funcionamiento de los dos asentamientos. Además, el estudio de la morfología urbana apunta hacia la capacidad del entorno construido de guiar a los usuarios a través del paisaje. En este artículo –retomando el análisis que el arquitecto Kevin Lynch propuso en 1960 sobre las cualidades urbanas en tres ciudades de Estados Unidos de acuerdo a las imágenes mentales de sus habitantes– se delinea el grado de legibilidad de ambas ciudades, haciendo un recorrido que empieza de la identificación de las formas y el efecto visual que ciertas construcciones y espacios llegan a tener en los usuarios.

Palabras clave: arquitectura maya; ciudad; planificación; legibilidad; isovista; Clásico Tardío.

Abstract: The Maya cities of Palenque and Chinikiha reached the urban form that we can appreciate nowadays in the Late Classic period (*ca.* 600-900 CE). Several of their physical characteristics, which point to the urban planning of certain places, are still visible and can be investigated together in order to comprehend the functioning of the two settlements. Furthermore, the study of the urban morphology points to the ability of the built environment to guide its users across the cityscape. In this article, by taking up Kevin Lynch's 1960 study on the urban quality of three American cities evaluated according to the mental images of their inhabitants, this essay poses an analysis that starts from the identification of forms in order to outline the degree of legibility of the two settlements. The visual impact that specific buildings and places can have on their users will be also taken into account.

Keywords: Maya architecture; city; planning; legibility; isovista; Late Classic.

Introducción

El presente estudio parte de las premisas a las que la organización urbana está condicionada por la fisiografía, los recursos disponibles, las diferencias existentes entre la comunidad y las relaciones de poder. Busco explorar el grado de legibilidad del entorno urbano de las ciudades de Chinikihá y Palenque, localizadas en la Tierras Bajas Noroccidentales del área maya (Figura 1), a partir de sus restos materiales. Aunque estas ciudades

1 Programa de Becas Postdoctorales en la UNAM. Becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas asesorada por la Dra. Genevieve Lucet.

no han sido excavadas por completo, sus vestigios permiten una reflexión en cuanto a los patrones de uso de sus habitantes en aspectos genéricos como movilidad, accesibilidad, permeabilidad, etc. (Campiani 2014). Palenque y Chinikihá presentan características peculiares con respecto a los sitios periféricos por su extensión, monumentalidad, presencia de arquitecturas y espacios públicos. Además, la evidencia epigráfica confirma que en el período Clásico (*ca.* 300-900 d. C.) ambas ciudades fueron sedes de una dinastía dominante, lo que subraya su capacidad de control territorial, concentración de riquezas, personas y, por ende, de desigualdades.



Figura 1 Los sitios reconocidos en el Señorío de Palenque para el siglo VIII. Palenque y Chinikihá sobresalen por el tamaño de su mancha urbana (Archivo Proyecto Integración Política en el Señorío de Palenque- PIPSP).

Todas estas condiciones se materializan en la complejidad de la forma urbana, las características formales y decorativas de las arquitecturas y sus espacios asociados. En una sociedad con un fuerte componente jerárquico, como la maya del Clásico, la arquitectura fungía como un medio para exhibir poder, riqueza, asimismo comunicar y compartir mensajes, por ejemplo, en cuanto a uso y accesibilidad de los espacios y a creencias compartidas expresadas en las decoraciones de los edificios. Los asentamientos de Chinikihá y Palenque no son extraños a esta dinámica, así que en las dos ciudades asistimos a la realización de un programa arquitectónico en el que se contempla el posicionamiento de ciertos edificios en puntos específicos del asentamiento para consentir su visibilidad, en donde la direccionalidad de los recorridos y el control de los accesos favorecerían perspectivas y sensaciones específicas. Estoy consciente de que no todas las personas que vivían y transitaban por la ciudad hubieran percibido los mensajes del entorno construido de la misma manera o que los hubieran compartido. No obstante, en este estudio me limitaré a subrayar el carácter intencional subyacente en el espacio construido a través del análisis de la forma.

Antecedentes

Las exploraciones arqueológicas y los recorridos de superficie de más de 500 km² llevados a cabo por Rodrigo Liendo Stuardo² y su equipo, han documentado una muestra de más de 600 asentamientos en el área aledaña a Palenque (Liendo Stuardo 2011) (Figura 1). Una caracterización basada principalmente en la presencia y ausencia de arquitecturas cívico-ceremoniales, cantidad de conjuntos arquitectónicos y estructuras ha puesto en luz las diferencias existentes entre esos sitios y Palenque y Chinikihá. Si la importancia de Palenque en el período Clásico es conocida gracias a una larga historia de exploraciones, la evidencia epigráfica y los proyectos llevados a cabo en la ciudad, Chinikihá ha sido reportado en tres ocasiones, pero sin haber sido estudiado exhaustivamente (Berlin 1955; Grave Tirado 1996; Maler 1901). En 2008, el *Proyecto Arqueológico Chinikihá* abrió la investigación multidisciplinaria de este asentamiento, que se acompañó de la realización de un mapa del sitio. Las excavaciones, la extensión del asentamiento, los edificios y el uso del espacio pusieron en luz la importancia de Chinikihá y la diferencia que existe con respecto a sus asentamientos aledaños, colocándolo en la misma jerarquía de Palenque en términos de importancia y control territorial. Por sus características y posición estratégica se ha planteado la hipótesis de que pudo haber sido una entidad política autónoma, aliada de Palenque, y un centro que controlaba la distribución y redistribución de bienes entre este último y el río Usumacinta, hacia el este (Liendo Stuardo 2012).

Los análisis cerámicos llevados a cabo en Chinikihá y Palenque apuntan a que las ciudades asumieron la conformación que percibimos hoy en día entre los siglos VIII y IX (López Bravo, López Mejía y Venegas Durán 2003, 2004; Jiménez Álvarez 2015; Mirón Marván 2014), como resultado de las modificaciones sufridas a lo largo de su ocupación, tales como expansiones, ampliaciones, reconstrucciones, etc. Muchas de estas acciones fueron planificadas y son reconocibles gracias a los estudios arqueológicos y arquitectónicos, mientras que otras modificaciones espontáneas o de pequeña escala son más difíciles –si no imposibles– de detectar. En el Clásico Tardío (*ca.* 600-900 d. C.), la arquitectura de poder se construyó para exhibir riqueza y estatus (McAnany 2010, 177, en Plank 2004, 235) y, de acuerdo a los estudios llevados a cabo en Palenque y Chinikihá, podemos decir que en las Tierras Bajas Noroccidentales durante ese mismo período asistimos a una planificación urbano-arquitectónica que deja casi intactos los espacios comunitarios y opera con la sola alteración de los edificios que rodean la plaza principal. En términos generales, se edifican estructuras significativas sobre las preexistentes y estas nuevas construcciones se acompañan a veces de un cambio en el discurso iconográfico, mientras que el diseño de las plazas no se altera de forma consistente, quizás debido a la continuidad de la estructura política.

2 Rodrigo Liendo Stuardo, investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), dirige los proyectos en la región de Palenque desde hace más de 20 años. La autora es parte de su equipo desde 2008.

La forma urbana de Chinikihá y Palenque: características generales

La importancia de Palenque y Chinikihá en el Clásico Tardío y el papel político y económico que desempeñaban se ve reflejado en su elaborada forma urbana. Aunque con diferentes grados de complejidad, en los dos asentamientos se observan edificios cívico-ceremoniales asociados a plazas y numerosos conjuntos arquitectónicos distribuidos en toda su extensión. Una cuidadosa planificación se expresa también en el uso de la topografía para proveer de visibilidad a construcciones específicas, en el manejo de los recursos y en el control de accesos.

Chinikihá ocupa un área de planicie de más de 1 km² (Figura 2). Se extiende a lo largo de un eje noreste-suroeste y está rodeado por elevaciones y colinas que contribuyen a su sectorización. El núcleo cívico-ceremonial del asentamiento se encuentra en posición central con respecto a la mancha urbana y está delimitado en tres de sus lados por imponentes elevaciones que se modificaron y aprovecharon para la construcción de sus edificios significativos. La plaza central tiene una forma irregular ya que está dividida en dos partes por la estructura central A-1. Este edificio, cuyo acceso se encuentra hacia el sur, contribuye a crear dos espacios separados dominados por templos a diferentes alturas. El Palacio de Chinikihá se apoya al cerro que delimita el lado este de la plaza y se compone por crujías abovedadas que se desarrollan alrededor de dos patios, llegando a tener tres pisos de altura en correspondencia de la pendiente del cerro. Al suroeste del palacio, el juego de pelota con una cancha cerrada en forma de I latina cierra por completo la plaza hacia el este. El acceso principal al espacio público se ubicaba por el lado oeste, pero de forma controlada: la excavación del desnivel documentado por la topografía evidenció el cimientado de un muro de aproximadamente 1 m de altura que impedía el libre acceso hacia el centro de la ciudad;³ hasta el momento no ha sido posible detectar en dónde se pudiera encontrar la entrada.

La mayoría de los conjuntos habitacionales se concentran en las áreas de planicie al noroeste y al este del núcleo cívico-ceremonial, mientras que hacia el norte se disponen adheridos al pie de monte y, hacia el Sur, arriba de las alturas. La ocupación de las áreas planas en las cimas de las lomas se explica por la presencia de extensas áreas inundables a lo largo del asentamiento y que, de hecho, son reconocibles en el mapa por la ausencia de estructuras. Esta condición es evidente en el sector sur de Chinikihá, que está ocupado por una aguada que demarca el extremo este de una franja de bajos y ríos subterráneos en cuyo centro se encuentra un espacio peculiar: una plaza de forma trapezoidal cerrada por estructuras laterales alargadas de menos de 1 m de altura que apuntan, al sur, hacia una plataforma alta que ocupa todo el lado corto de la plaza y constituye su centro (D-20). Este espacio no sólo está asociado al área inundable, sino al camino de entrada a Chinikihá desde el sur y funciona como elemento articulador entre el área meridional y centro-norte del asentamiento: su posición, en donde el recorrido

3 De acuerdo a los relatos de los pobladores de Reforma Agraria, el pueblo cercano a Chinikihá, este muro era todavía visible hace más de 30 años, antes del expolio de sus piedras.

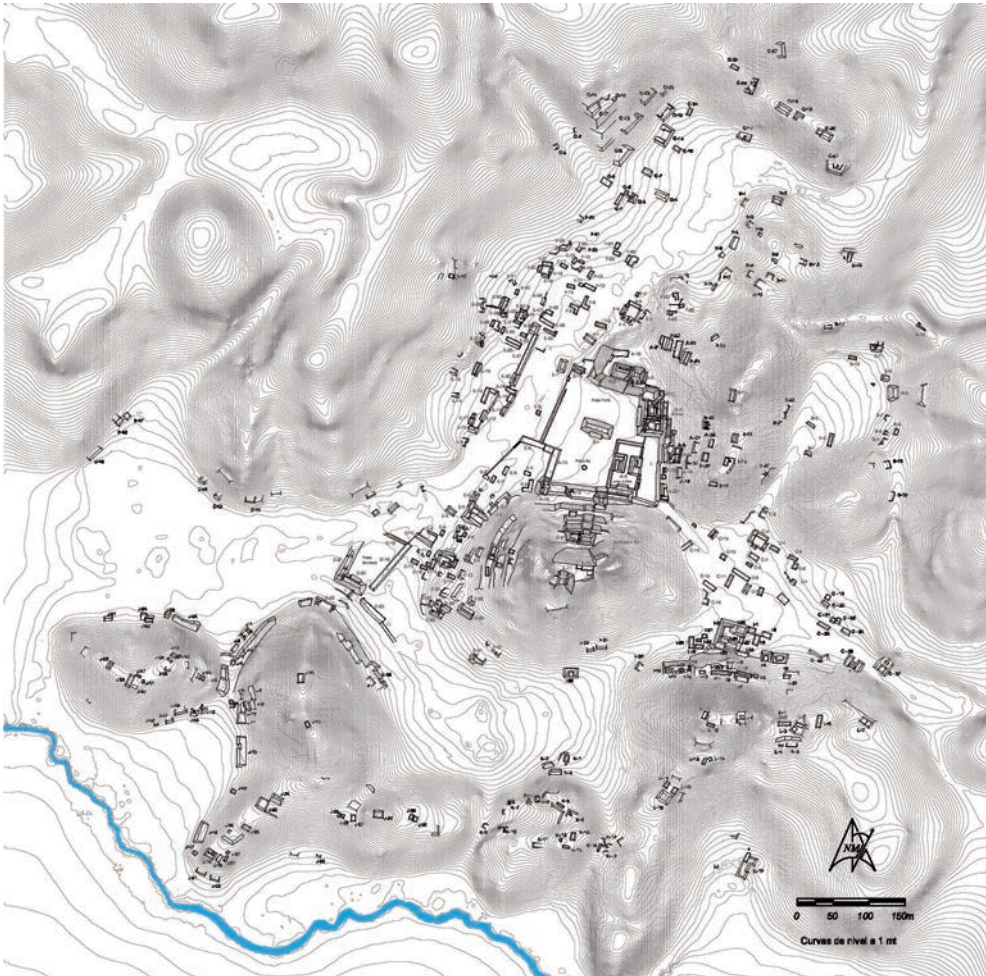


Figura 2. El sitio de Chinikihá de acuerdo al mapa realizado por el Proyecto Arqueológico Chinikihá (Archivo PRACH).

hubiera rematado, obligaría a los transeúntes a cambiar dirección y a recorrer parte de su perímetro para luego seguir hacia el norte. Al mismo tiempo, que su peculiar forma direccionaría a los usuarios hacia el centro y a la vez facilitaría la percepción de la ciudad abriendo la visual a lo largo del eje central compositivo del asentamiento. Un alto cerro con bajas elevaciones contiguas ocupadas por conjuntos habitacionales contribuye a delimitar el espacio inundable y marca, junto con el arroyo Chinikihá, el límite sur del asentamiento. De hecho, solamente hemos registrado dos pozos al este y norte del centro, la mayor disponibilidad de agua está relegada en esta área al sur del sitio. En general, vemos cómo las diferencias de emplazamiento condicionan las características



Figura 3. Modelo digital de elevación de Palenque (elaboración: Arianna Campiani y Esteban Mirón).

formales de los conjuntos arquitectónicos: la distribución de los edificios alrededor de patios se aprecia mayormente en la llanura o en las áreas planas de las elevaciones. En el pie de monte se edificaron plataformas basales para hospedar una o más estructuras, mientras que en las laderas de los cerros, en presencia de terrazas naturales, los edificios se alinearon siguiendo la dirección de las áreas disponibles (Campiani 2014). La mayor inversión de mano de obra se observa en las construcciones del núcleo cívico-ceremonial y en los conjuntos en sus directas cercanías. Esta correspondencia puede apuntar hacia una relación entre los habitantes que ocupaban estos complejos habitacionales y la familia reinante.

Palenque se extiende sobre un área dos veces mayor que la de Chinikihá y ocupa una meseta de más de 2 km² que se extiende en dirección este-oeste, en las primeras estribaciones de la Sierra Madre de Chiapas (Figura 3). El emplazamiento resulta estratégico en cuanto a control del territorio y recursos disponibles: la ciudad está protegida al sur por las elevaciones de la Sierra Madre de Chiapas, mientras que al norte la escarpada de la meseta baja abruptamente hacia la planicie y permite dominar visualmente muchos de los terrenos en donde se encontraban los campos de cultivo (Liendo Stuardo 2002). Seis ríos permanentes y dos arroyos estacionales atraviesan el asentamiento de sur a norte y permiten a casi todos los conjuntos arquitectónicos de disponer de agua corriente; numerosas obras hidráulicas para favorecer y facilitar el abastecimiento han sido documentadas a lo largo del asentamiento (French 2009).

El núcleo cívico-ceremonial de la ciudad ocupa una extensa área plana hacia el este de la meseta y representa el centro físico de la ciudad, sus edificios monumentales definen, junto con las elevaciones, cinco plazas sobre varios niveles. El Palacio se encuentra en posición central y con sus cuatro fachadas crea diferentes frontalidades que pudieron haber estado en relación con

el uso de las plazas en ocasiones diversas, quizás de acuerdo a la presencia de distintos tipos de audiencias. Las elevaciones que rodean el centro se utilizaron para la edificación de templos y edificios con múltiples cámaras asociados a estos, mientras que los conjuntos habitacionales se edificaron afuera del núcleo cívico-ceremonial en las áreas disponibles. Hacia el este el paisaje se encuentra muy fracturado por el escurrimiento de los ríos, y las zonas edificables se reducen notablemente. La construcción de terrazas favorece el asentamiento, aunque los únicos grupos de dimensiones notables son el ‘C’ y el ‘Otulum’; este último, directamente al este del Palacio, se encuentra en comunicación privada y privilegiada con el Grupo de las Cruces.⁴ Hacia el oeste de la ciudad, las áreas planas son más abundantes y los conjuntos más amplios.

Así como en Chinikihá, en Palenque la topografía influye en la morfología urbana y en las características formales de estos complejos: los que se desarrollan alrededor de un patio son los más abundantes y, entre ellos, muchos se encuentran arriba de imponentes basamentos construidos gracias al aprovechamiento de las ondulaciones del terreno. Las obras infraestructurales son un elemento característico de la arquitectura palencana que contribuyen a la modificación del entorno para permitir el asentamiento y, a la vez, constituyen un filtro para direccionar el movimiento (Campiani 2014; 2017). Con respecto a Chinikihá, los conjuntos en Palenque son más complejos y muestran una mayor inversión de mano de obra, evidente en el número de cuartos abovedados, en la presencia de edificios de más de un piso y en el arreglo de las estructuras. Es interesante notar que, a nivel formal, no se detecta una correspondencia directa entre complejidad arquitectónica y cercanía con un centro cívico-ceremonial: los conjuntos elaborados se encuentran a lo largo de todo el asentamiento, probablemente evidenciando la distribución de riqueza de muchas de las familias que vivían en la ciudad.

La capacidad comunicativa del entorno construido

La relación dialéctica que existe entre entorno construido y sociedad es el punto de partida de cualquier estudio urbano. La ciudad es el producto de un sinnúmero de procesos que subyacen a diferentes grados de intencionalidad y casualidad. En una sociedad estratificada como la maya del período Clásico, la arquitectura era utilizada como un medio de comunicación simbólica “[...] gracias a los conceptos que proporcionan signos explícitos, convencionales o a través de significados implícitos de formas y movimientos” (Lynch y Hack 2000, 174). Las diferencias evidentes en las arquitecturas, en sus decoraciones y en la ubicación específica de ciertos edificios, nos hablan de significados compartidos, pertenencias a grupos, de las condiciones sociales y políticas, asimismo son indicadores de restricciones y, por ende, de hábitos y comportamientos.

La arquitectura y sus formas simbólicas pueden ser utilizadas y manipuladas para implementar la relevancia del entorno en el que los usuarios se mueven (Lynch y Hack 2000). Rapoport afirma que el espacio diseñado responde a reglas y expresa un aspecto ideal, mientras que el “espacio social” (1978, 28) es el espacio usado para grupos sociales

4 Liendo Stuardo sugiere que este grupo fue habitado por la familia reinante (comunicación personal, 2008).

que refleja la estructura de su percepción y de su comportamiento. Una aproximación hacia las formas que caracterizan el entorno debe de poder evidenciar la modificación intencional del espacio no sólo para favorecer el asentamiento, sino para organizar el comportamiento de las personas que lo viven y recorren. La importancia de construir un entorno entendible es fundamental para los habitantes, ya que de esta manera pueden relacionar mentalmente las características de un lugar con los significados conocidos: si la ciudad está bien establecida e integrada, sobre todo en una sociedad compleja, puede convertirse en un potente símbolo (Lynch 1986, 4-5).

Podemos pensar en las ciudades mayas de Palenque y Chinihiá como lugares en donde todavía es legible y se puede entender el proceso de planificación para la construcción de un entorno comunicativo y significativo, puesto que su imagen urbana ha quedado concretada en la forma que podemos apreciar actualmente. Aunque nunca podremos identificar o documentar por completo las modificaciones sincrónicas y diacrónicas del espacio, hay algunos indicadores materiales que apuntan hacia el funcionamiento de la ciudad como la circulación, la sectorización, o puntos focales claves (Lynch 1986, 91). El reconocimiento de estos macro-indicadores puede sugerir en qué grado el entorno era percibido por los habitantes, transeúntes y forasteros que llegaban a la ciudad y se movían en ella. El medio era capaz de guiar a los usuarios gracias al posicionamiento de edificios, caminos, límites que proveían direccionalidad a los recorridos, unidos a las restricciones de la topografía.

Las modificaciones y los acondicionamientos identificables en el paisaje urbano nos hablan de planificación para implementar el grado de legibilidad del entorno construido. De acuerdo a Lynch (1986), un entorno entendible es fundamental para los usuarios, ya que éstos relacionan lo que ven con los significados que conocen. Entender el funcionamiento de la ciudad es una premisa necesaria para poder pensar en cómo el entorno y su configuración son significativos de las características de la colectividad que lo habita, cómo pueden influir en ella y para reflexionar en la importancia que los lugares tienen en la producción de las relaciones interpersonales (Cresswell 2004; Low 2000).

Ciudad y visibilidad formal: aproximación al espacio construido

En 1960, los urbanistas estadounidenses Kevin Lynch y Gyorgy Kepes del Massachusetts Institute of Technology (MIT) llevaron a cabo un estudio novedoso sobre la forma de la ciudad de acuerdo a cómo ésta era percibida por los usuarios.⁵ A través de las “imágenes ambientales”⁶ (Lynch 1960, 4) que los ciudadanos tenían de Boston (Massachusetts), Los Angeles (California) y Jersey City (New Jersey) los urbanistas trataron de entender el grado de legibilidad de las tres ciudades. Estas imágenes ambientales se definen como el

5 “The Perceptual Form of the City”, financiado por la fundación Rockefeller y llevado a cabo por Lynch, Kepes y el “Center for Urban and Regional Studies” del MIT.

6 “Environmental images”.

resultado de un proceso bilateral entre el entorno, que sugiere relaciones y distinciones, y el observador que escoge, organiza y dota de significado lo que ve (Lynch 1960, 8-9).

Un entorno físico constituido por elementos y objetos con cualidades que puedan estimular el recuerdo y los sentidos de un observador y ser una referencia en las imágenes mentales, tendría un fuerte grado de legibilidad, visibilidad o “imageability” (Lynch 1960, 8-9). Dependiendo del observador, la imagen de una realidad dada puede cambiar de manera sustancial. No obstante, de acuerdo a las investigaciones conducidas por Lynch y su equipo, parece que personas que pertenecen al mismo grupo (por edad, género, ocupación, etc.) propenden hacia cierta homogeneidad. Después de haber procesado entrevistas, bocetos y recorridos, las imágenes de la ciudad se clasificaron de acuerdo a cinco categorías de análisis que resumen las formas físicas significativas y recurrentes (Lynch 1960, 46-48):

Los ‘nodos’ son lugares estratégicos en la ciudad, como cruces de recorridos, en donde el observador tiene que relacionarse con el entorno y tomar una decisión sobre a dónde ir. Pueden ser también lugares de reunión cerrados, en donde la naturaleza del espacio aumenta la relación con el entorno construido. Éstos son, además, los lugares en donde se concentran actividades y personas, y contribuyen en amplificar su experiencia, recuerdo y apropiación.

Los ‘hitos’ son puntos de referencia externos a los que el observador atribuye un significado (Lynch, entrevistado en 1980). En nuestro caso específico de análisis se considerarán los edificios en posiciones dominantes o los que tienen más probabilidad de ser notados por sus características formales y de volumen construido (Campiani 2017).

Los ‘recorridos’ son las vías a través de las cuales las personas perciben la ciudad. En el caso de Palenque y Chinikihá estos se han observado con características informales y tienen una direccionalidad que frecuentemente es sugerida a través de los gradientes topográficos.

Las ‘barreras’ son una referencia de movimiento lateral que pueden ser constituidas por muros, ríos y diferencias de nivel.

Los ‘distritos’ son áreas al interior de la ciudad que pueden ser identificadas por su carácter común, que los diferencia de otras zonas. En nuestro caso, he propuesto una agrupación que hubiera podido coincidir la sectorización en vecindades, basada en los límites arquitectónicos y fisiográficos.

Todos estos elementos están vinculados y se debe considerar su relación para poder entender la ciudad. Así, por ejemplo, los recorridos serán una conexión hacia los distritos, además de unir los nodos; estos últimos a su vez juntarán los caminos mientras que las barreras enmarcarán los distritos y los recorridos, y los hitos indicarán su centro (Lynch 1986, 108).

Los estudios de Lynch se llevaron a cabo en 1960, su aproximación a la percepción del entorno construido se basa en conceptos comunes para toda arquitectura, tales como: las condiciones fisiográficas de un lugar y las soluciones adoptadas para resolver las necesidades básicas de acuerdo a tecnología y materiales disponibles; la realización de un programa arquitectónico evidente sobre todo en la construcción de edificios y espacios

cívico-ceremoniales; o el posicionamiento de la arquitectura para aumentar el grado de visibilidad de los espacios y remarcar la importancia de su significado culturalmente compartido. Por estas razones, considero que la adopción de la metodología de Lynch es válida independientemente de la época en la que se diseñó y que puede proveer informaciones valiosas sobre la organización del entorno gracias a un ejercicio de aproximación que, por esta vez, parte de las formas. He decidido retomar los cinco elementos propuestos por Lynch para entender el funcionamiento, sectorización, accesibilidad, composición y programas arquitectónicos subyacentes en Palenque y Chinikihá y entender cómo la gente se movía por la ciudad y cómo pudo haber percibido y reconocido su medio.

Hemos mencionado que el núcleo cívico-ceremonial es el lugar en donde se hace más evidente la planificación del espacio. Por esta razón y después de haber sugerido el funcionamiento general de ambas ciudades, se hará énfasis en la relación entre observadores y algunos de los edificios principales, de acuerdo a su posición en el espacio a través de *isovistas* (Benedikt 1979; Higuchi 1983; Moore 1996). Benedikt (1979) planteó que el campo visual de un observador se pueda representar bidimensionalmente a través de una *isovista*, que provee información valiosa sobre cómo las personas efectivamente perciben su espacio circundante. Empleado sucesivamente por Jerry Moore en sitios arqueológicos andinos, el estudio de la posición relativa entre observador y objeto, puede ayudar en evidenciar la intencionalidad en el diseño gracias a la búsqueda de perspectivas y de puntos de vista que sean capaces de crear impactos y emociones diferentes en el espectador (Moore 1996, 110-111).

De acuerdo a la simple aplicación de la trigonometría se generan, a partir del punto más alto de una construcción, unos círculos cuya circunferencia expresa todos los lugares desde los cuales un monumento puede ser visto con mayor claridad. Éstos son la proyección de tres ángulos visuales de percepción que, según Higuchi (1983, 47), representan tres etapas de entendimiento de las características de un edificio: a 18° una construcción empieza a aparentar monumentalidad, a 27° el edificio llena el alcance visual y los detalles más grandes pueden ser vistos, mientras que a 45° es el mejor lugar para observar detalles comparativamente más pequeños. Se midió también el ángulo de incidencia que se crea entre el contorno de un monumento y el ojo del observador (Higuchi 1983, 66-70), el cual expresa el sentido de profundidad espacial que se tiene en frente a un monumento: si éste se percibe como superficie vertical (más de 30°), cuando no hay sentido de profundidad porque una superficie se percibe de manera frontal (entre 15° y 30°), o cuando la sensación del volumen y su forma serán de una pendiente suave (menos de 15°).

Estos dos métodos se han integrado con el uso de modelos tridimensionales de elevación tanto para Palenque (Figura 3) como para Chinikihá, para comprender mejor las características topográficas, su influencia y aprovechamiento en el uso del espacio.

Funcionamiento y planificación en Chinikihá

Los cinco tipos formales definidos por Lynch se han identificado en Chinikihá de acuerdo a las peculiaridades del asentamiento, la topografía, la importancia de ciertos edificios por sus rasgos formales o por lo que las excavaciones evidenciaron junto con las características observadas en superficie a la hora de recorrer el asentamiento. Los tipos formales se categorizaron en ‘elemento principal’ y ‘elemento secundario’ de acuerdo a la prioridad que considero hubieran podido tener en tiempos prehispánicos (Figura 4).

Para poder proponer la circulación al interior del asentamiento, debido a que no hay una construcción formal de los caminos, se han tomado en cuenta los accesos al sitio, las áreas libres de estructuras, la topografía y la posición de los edificios. He propuesto que el recorrido principal siga en su mayor parte el eje a lo largo del que se desarrolla el asentamiento, en dirección noreste-suroeste.⁷ Las vías secundarias serían más informales, ya que conectaban conjuntos o grupos: a esta categoría pertenecen, por ejemplo, los caminos detectados en la cumbre de las colinas que rodean el sector sur del sitio y que favorecerían el desplazamiento ente los edificios en las lomas, sin necesidad de bajar al área inundable.

Debido a la topografía favorable, entre los edificios en las cimas de las alturas en el perímetro del asentamiento se creaba una red visual de control, que es posible detectar también hoy en día y que permitía monitorear el movimiento a lo largo de Chinikihá; este fenómeno de control se ha registrado también en las entradas y salidas a los grupos arquitectónicos. Las plataformas asociadas con esta función se han marcado en el mapa como ‘nodos’. En las estructuras que están directamente asociadas al camino el transeúnte hubiera tenido que parar o escoger hacia dónde moverse, lo que implica una elección y una reflexión de acuerdo a los mensajes que el entorno y sus edificios le proveían. Los nodos se refieren también a los lugares de reunión, así que la plaza principal cerrada se categorizó de esta manera y representa el más llamativo. Otro ejemplo peculiar está constituido por un espacio a un costado de la plaza, entre el palacio y el juego de pelota, esta área peculiar hubiera permitido entrar y salir del núcleo cívico-ceremonial de manera privilegiada hacia el este. En Chinikihá, los ‘hitos’ principales coinciden con los templos en la cima de los cerros que rodean la plaza. Sólo dos hitos secundarios se reconocieron: la plaza cerrada trapezoidal al suroeste del núcleo cívico-ceremonial y el mayor conjunto arquitectónico reconocido al este del centro. Los ‘distritos’ se identificaron de acuerdo a la topografía y a las zonas con ausencia de estructuras (Figura 5).

Si consideramos todas las categorías al mismo tiempo, veremos que el análisis de la forma ayuda en observar el funcionamiento de la ciudad: resulta evidente que, gracias al posicionamiento de estructuras en lugares estratégicos y con el auxilio de las características fisiográficas, Chinikihá tiene un carácter restringido en cuanto a acceso y control

7 Ésta es en parte la trayectoria que sigue la moderna carretera Chancalá-Tenosique; estas rutas parecen parcialmente coincidir al tomar en cuenta los accesos norte y sur y la dirección que proveen las estructuras cerca de la plaza central.

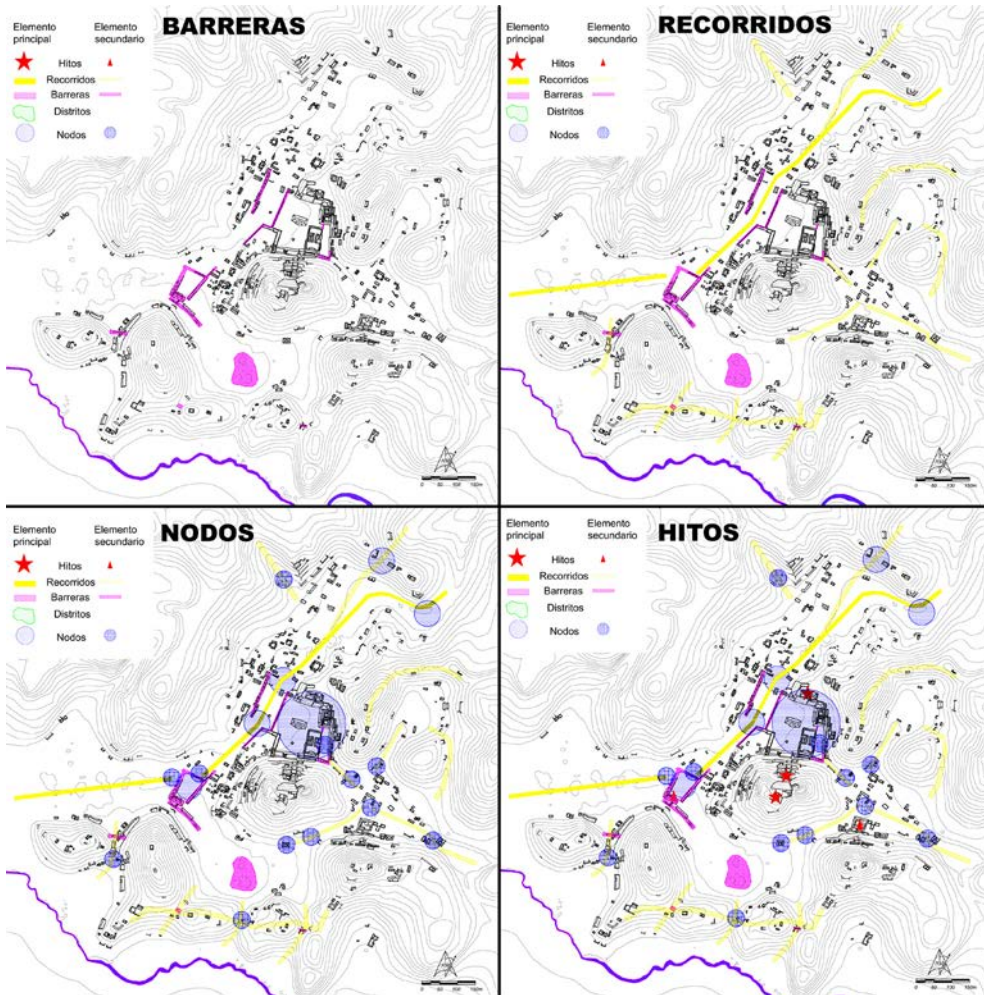


Figura 4. Las categorías de Lynch en Chinikihá: barreras, recorridos, nodos, hitos (elaboración: Arianna Campiani).

de flujos tanto hacia el interior como el exterior. Una vez en la proximidad del núcleo cívico-ceremonial, las 'barreras', constituidas principalmente por estructuras alargadas, ayudan a reconocer una zona vacía perimetral que funciona como 'área de distribución' (Campiani 2017, 121): desde aquí se hubiera podido acceder a las plazas, en caso de ser permitido, o cambiar dirección hacia el norte o el sur de la ciudad. La plaza principal y sus áreas asociadas representaban una zona de paso obligada para quienes transitaban de norte a sur y un espacio de este tipo hubiera implicado el detenerse para decidir hacia

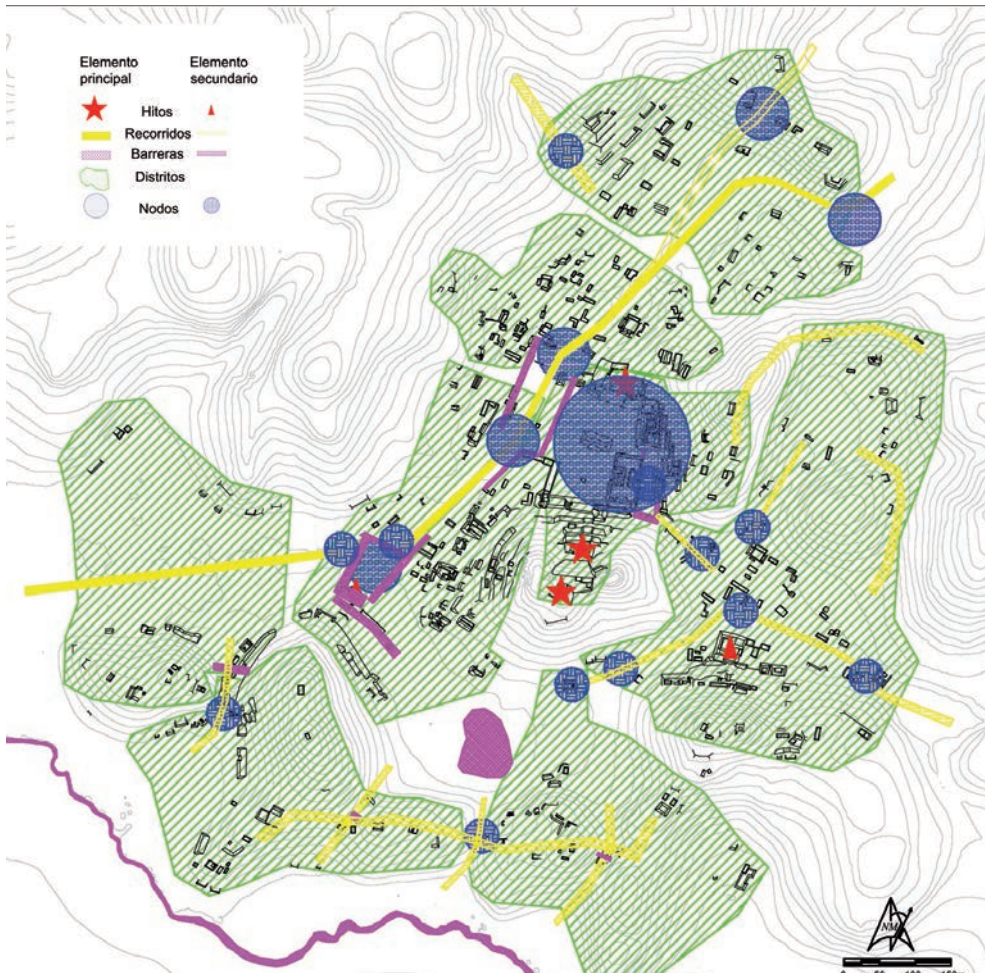


Figura 5. Chinikihá con los cinco tipos formales propuestos por Lynch (elaboración: Arianna Campiani).

dónde ir de acuerdo a las indicaciones de los signos formales en el entorno. Los hitos que rodean la plaza no solo constituían un punto de referencia, en cuanto a direccionalidad, sino proveían de informaciones sobre el asentamiento, siendo estos una expresión de la riqueza e importancia de sus gobernantes.

La mayoría de las construcciones residenciales se encuentran en las cercanías del centro. Algunas de ellas se agrupan en sectores bien definidos, como acontece al este del centro, en donde un espacio de planicie rodeado por elevaciones es caracterizado por amplios conjuntos tipo-patio y un acceso privilegiado a la plaza o hacia la aguada. No debe sorprendernos que aquí se encuentre el conjunto habitacional más imponente

del asentamiento (después del palacio), y que ha sido categorizado como uno de los hitos secundarios. Al Suroeste de la plaza, y en un costado del cerro que la define hacia el Sur, otro grupo se distingue por conjuntos elegantes en relación con la plaza cerrada y el área inundable. La definición de grupos/distritos/vecindades ha sido tratada de acuerdo a criterios subjetivos y gracias a la observación de las características físicas del medio natural y construido. En futuro, el análisis de los materiales de excavación de edificios y áreas específicas junto con muestras de suelo y paleobotánicas podrán ayudar en establecer sus límites e influencias, como se ha propuesto en otros lugares del área maya (Lemonnier 2012; Hutson 2016).

Las *isovistas* (Figuras 6 y 7) se trazaron de acuerdo a los ángulos de 18°, 27° y 45°, grados que expresan la mejor perspectiva de las características de un monumento con respecto a un observador. El corte norte-sur (Figura 7) evidencia como la estructura central A-1 crea un primer impedimento perceptivo y que el uso separado de las plazas hubiera favorecido un mayor impacto visual en quienes se encontraran hacia sus respectivos centros. Se puede observar que las circunferencias de *isovistas* no ocupan mucho del espacio de las explanadas siendo la de 18° la más externa. Esto significa que, más allá de su masa y de los rasgos monumentales, los detalles y las decoraciones de los edificios se hubieran podido apreciar mejor cerca de las escaleras de su basamento.

Las *isovistas* también sugieren que los templos del norte de la plaza de Chinikiha tuvieron un alcance visual mayor que el edificio A-9. Estos edificios tenían una doble frontalidad ya que una de sus fachadas miraba hacia la plaza al sur, y otro frente hacia el norte, donde una pequeña plaza había sido situada gracias al aplanamiento de la cima de la loma. Esta estrategia y la posible ausencia de árboles, hubieran amplificado la visibilidad de sus volúmenes para los usuarios que se movían en el asentamiento, sobre todo si entraban por el recorrido principal desde el norte o desde el sur (Figura 8). De hecho, prosiguiendo hacia la plaza, la dirección impuesta por las barreras, el terraplén y el paso por el 'área de distribución' hubieran apuntado directamente hacia estos dos edificios. El templo A-9 hubiera sido visible en su monumentalidad para quien proviniera desde el norte y para los que, llegando desde el sur, rebasaran el cerro hasta llegar al área lateral a la plaza. El impacto visual causado por esta construcción hubiera sido favorecido por su emplazamiento estratégico: está flanqueada y enmarcada por dos imponentes peñones de roca caliza, además el cerro en el que desplanta fue modificado en terrazas consecutivas con una escalera central de subida hacia el frente del edificio (Figura 8).

Las líneas de *isovista* evidencian que la inclinación de las terrazas permite una percepción integral del volumen del edificio desde el centro de la plaza sur, mientras que la decoración de los edificios cívico-ceremoniales se hubiera apreciado acercándose a sus fachadas. El cálculo del ángulo de incidencia sugiere que los edificios y la plaza establecen una envolvente arquitectónica alrededor del observador debido a la pérdida del sentido de profundidad de los volúmenes. Plazas, templos y cerros establecerían un escenario para amplificar la experiencia del público no sólo a nivel espacial sino simbólico. El caso contrario es constituido por el palacio: como residencia de la corte y espacio

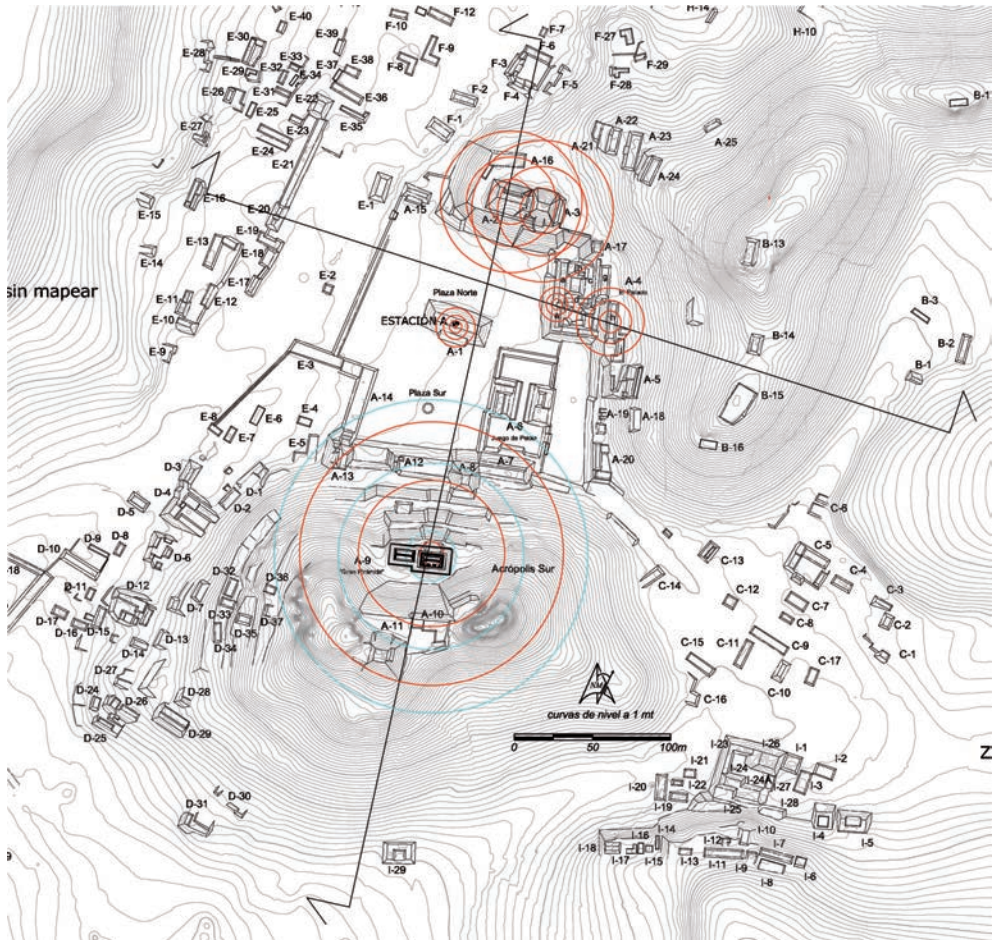


Figura 6. Isovistas en los edificios del núcleo cívico-ceremonial de Chinikihá (elaboración: Arianna Campiani).

de representación se encuentra en el centro de la ciudad, a un costado de la plaza central. No obstante, para garantizar cierto grado de privacidad se construyó de manera que las crujías abovedadas de su perímetro hubieran impedido ver lo que acontecía en los patios interiores y en los ambientes construidos en la ladera del cerro.

Funcionamiento y planificación en Palenque

Palenque representa un caso único en el área maya por sus características de nucleación y emplazamiento. Esta complejidad aunada a la imposibilidad de llevar a cabo un recorrido exhaustivo del sitio han hecho más difícil identificar las mismas categorías de análisis que en Chinikihá. No obstante, lo que se puede observar –después de la categorización

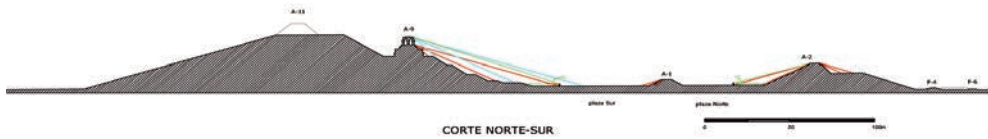


Figura 7. Corte Norte-Sur con evidenciadas las líneas de isovista y los ángulos propuestos por Higuchi (1983) para la mejor apreciación de los edificios (elaboración: Arianna Campiani).

de la forma de la ciudad de acuerdo a los elementos propuestos por Lynch— abre algunas pistas interesantes para el estudio urbano (Figuras 9 y 10). En Palenque, la circulación por la ciudad está fuertemente condicionada por el cauce de los ríos y las fracturas que estos generan, las obras infraestructurales de contención, los basamentos de los importantes conjuntos arquitectónicos y las diferencias de nivel, artificiales y naturales, todos estos elementos constituyen ‘barreras’ arquitectónicas para el transeúnte. Las zonas en donde se puede pensar en cierta facilidad de movimiento son identificables hacia el oeste del asentamiento y en dirección este-oeste ya que, hacia el norte y el sur, las pendientes se hacen más abruptas. Aunque no ha sido reconocido algún camino formal, se ha propuesto que la entrada principal al sitio, hacia el centro del asentamiento, pudo haber sido desde el oeste (Liendo 2011) (Figura 11).

Los lugares en donde este camino encuentra los ríos se reconocieron como ‘nodos’, no obstante, los únicos puentes prehispánicos reconocidos en Palenque sólo quedan en el lado este del asentamiento. Algunas estructuras mapeadas por Barnhart y su equipo (2001) en las cercanías de los arroyos podrían corresponder a lo que queda de tales obras, sin embargo sólo las excavaciones y recorridos de superficie específicos podrán confirmar esta idea. Desde el oeste, siguiendo un punto de partida cercano a la estela de la Picota y tomando en cuenta la trayectoria sugerida por las ‘barreras’, el recorrido llegaría justo a un costado de la explanada en donde se encuentra el núcleo cívico-ceremonial. No es, entonces, una sorpresa ver que antes de acceder a la plaza principal se crea, como en Chinikihá, un ‘área de distribución’. Tomando en cuenta las subidas formales evidenciadas por las excavaciones, parece que se entrara al centro de la ciudad de manera sinuosa, por la escalera en frente al ‘Grupo Encantado’ y luego hacia el oriente, pasando entre los mausoleos de los ancestros y el Templo XI. Esta estrategia de recorrido hubiera amplificado la experiencia de entrar en el corazón de Palenque con sus edificios simbólicos y majestuosos. Las plazas desarrolladas sobre varios niveles se registraron como ‘nodos’: esta categorización sugiere que tales lugares se pudieron haber usado en ocasiones diferentes, lo que sería en acorde con las diversas frontalidades que manifiesta el edificio central de Palenque, el Palacio. Resulta evidente que las explanadas este y sur tienen un carácter más privado, evidenciado por su tamaño y porque tienen un acceso restringido. Hay que considerar que desde la plaza este, entre

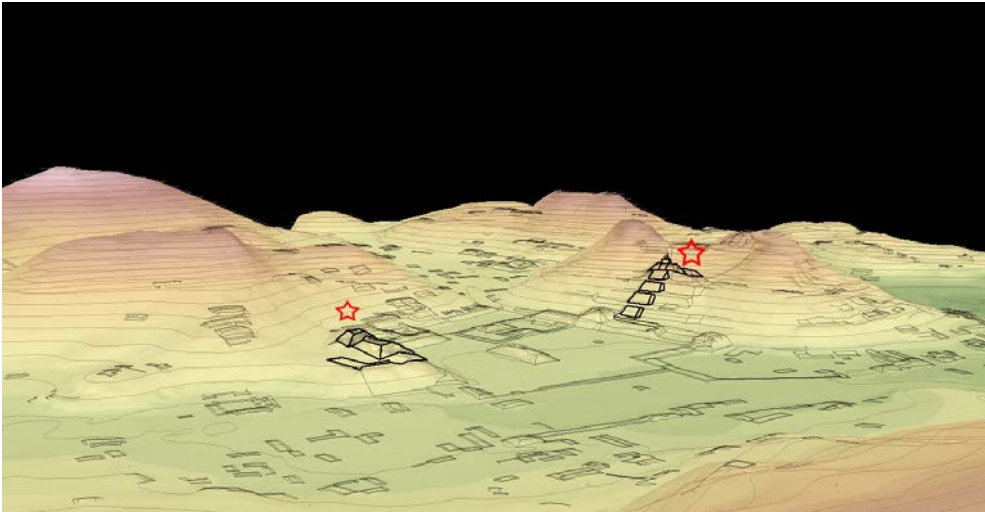


Figura 8. El núcleo cívico-ceremonial de Chinikihá desde el Oeste, en el modelo digital de elevación. Se enfatizaron los hitos con el símbolo correspondiente (Archivo PRACH. Elaboración: Javier López, modificado por Arianna Campiani).

el Templo del Sol y el Templo XX, se puede entrar al Grupo de las Cruces. Junto con el acceso desde el ‘Grupo Otulum’ éste es la única otra entrada hacia esa área ceremonial.

En lo que concierne al este del sitio, la identificación de ‘barreras’ y ‘recorridos’ ha puesto en relieve la extrema dificultad para subir desde la llanura hacia el centro del asentamiento, debido a pendientes, barrancos y el curso de los ríos. El estudio del mapa me ha llevado a proponer que las terrazas consecutivas en el extremo noreste del Palenque pudieron pertenecer a una escalera que conducía a los grupos B-Murciélagos desde la planicie, pero no está claro cómo se pudo haber llegado de aquí a las plazas principales (Figura 11). Esta dificultad para el desplazamiento desde los conjuntos en la ladera norte de la meseta, comparada con la accesibilidad de los conjuntos que se encontraban directamente adyacentes al este del núcleo cívico-ceremonial, es decir los grupos arquitectónicos ‘C’ y ‘Otulum’, indica que estos últimos tenían una conexión privilegiada con el área cívico-ceremonial.

Los ‘hitos’ principales de la ciudad corresponden con los edificios que se podían percibir desde las plazas y desde la planicie, como el Templo de las Inscripciones, el Templo de la Cruz, la torre del Palacio y los templos en la cima de las elevaciones (Figura 12). Los marcadores secundarios coinciden con los templos de menor tamaño y con el edificio dominante de cada uno de los conjuntos arquitectónicos, identificado por sus características constructivas y decorativas o porque las excavaciones han evidenciado textos epigráficos que expresan la presencia de personas y familias locales de los

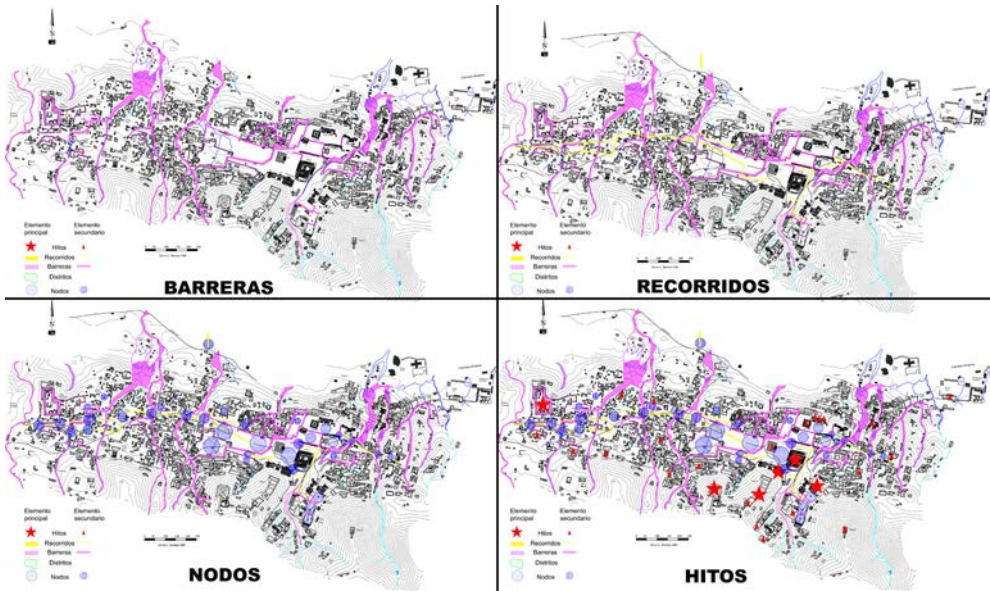


Figura 9. Las categorías de Lynch en Palenque: barreras, recorridos, nodos, hitos (elaboración: Arianna Campiani, modificado de Barnhart 2001).

conjuntos y relacionadas con el linaje dominante, como es el caso de la construcción J-1 en el Grupo IV.

Las categorías de Lynch ponen en evidencia la asombrosa cantidad de referencias arquitectónicas que un observador hubiera usado para llegar a Palenque y para moverse dentro y fuera del asentamiento. Las personas que llegaban desde la llanura hubieran podido ver algunos de los edificios principales del núcleo cívico-ceremonial y entender hacia dónde dirigirse para alcanzar la ciudad (Figura 12). Una vez en la meseta, desde la entrada principal el observador-transéunte hubiera podido entender hacia donde moverse para alcanzar el centro del asentamiento, siguiendo a lo largo del 'recorrido' las informaciones proveídas por 'barreras', 'hitos' y 'nodos'.

El fuerte impacto visual de algunos de los edificios principales del núcleo cívico-ceremonial de Palenque se vuelve evidente con los círculos de *isovista*. Me concentraré en la plaza oeste, puesto que representa el lugar por donde se propone el acceso hacia el corazón del sitio (Figura 13). El encontrarse en el centro de la plaza hubiera causado un involucramiento en la monumentalidad del Palacio y del Templo de las Inscripciones. Un observador enfrente a este último edificio, a una distancia creada por el círculo de 18°, hubiera experimentado una falta de profundidad en la percepción de la construcción. El ángulo de incidencia entre espectador y el edificio es mayor a 15° por lo que, al alzar la mirada, el templo y su basamento aparecerían como superficie vertical constituyendo

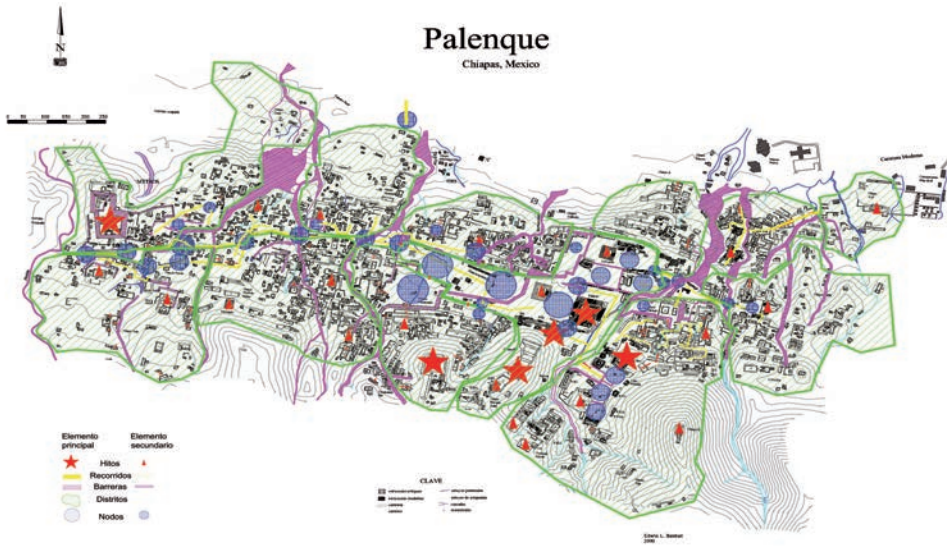


Figura 10. Palenque con los cinco tipos formales propuestos por Lynch (elaboración: Arianna Campiani, modificado de Barnhart 2001).

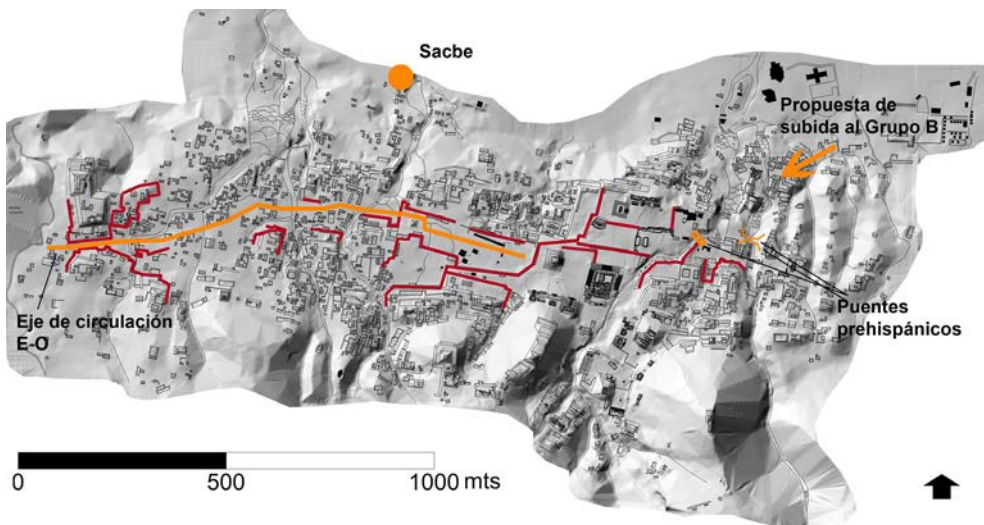


Figura 11. Recorrido principal propuesto para Palenque. En evidencia las obras infraestructurales que proveen direccionalidad al camino (modelo digital de elevación: Arianna Campiani y Esteban Mirón).

una barrera visual y ocultando el cerro a sus espaldas. Es en la cumbre de esta elevación que se puede observar un fenómeno opuesto: el ángulo de incidencia de 11° calculado entre un observador y el basamento del Templo XXIV, pone en relieve que sus cuerpos escalonados se construyeron para llevar la vista directamente hacia el edificio (Figura 14).

Esta misma estrategia se observa al considerar las plazas de Palenque, en donde la diferencia de nivel que las caracteriza no representa una barrera, sino permiten apreciar, percibir y observar el marco arquitectónico y natural sin advertir pérdida de profundidad en la percepción de los espacios y volúmenes. En el Palacio los círculos de *isovista* al interior del Patio Noreste ponen de relieve la ausencia del sentido de profundidad y la absoluta privacidad del espacio, evidenciando como los edificios que lo delimitan constituyen una envolvente espacial para el observador (Figura 15), seguramente con el objetivo de amplificar el impacto y significado de encontrarse en ese lugar.

Conclusiones

El estudio de Palenque y Chinikihá de acuerdo al análisis de la forma urbana ha puesto en evidencia la capacidad comunicativa de la arquitectura para materializar el movimiento al interior de las ciudades gracias a la construcción de un asentamiento estructurado y legible. Las categorías de Lynch adaptadas a los dos contextos arqueológicos han



Figura 12. El Templo de las Inscripciones y la torre del Palacio desde la planicie (foto: Esteban Mirón, 2015).

subrayado la manera en que las personas interactuaban con el espacio y se movían por el asentamiento, sentando las bases para reflexionar sobre los criterios de planificación.

El entorno estaba estructurado para permitir las actividades básicas, gracias a la edificación de viviendas y de obras infraestructurales, y a la vez se aprovechaba para reiterar los valores compartidos por la comunidad a través del posicionamiento estratégico de edificios significativos, también se expresan diferencias de estatus de acuerdo a la diferente inversión de mano de obra en las construcciones. Por ejemplo, encontramos que muchos templos se construían en la cumbre de las elevaciones para resaltar su

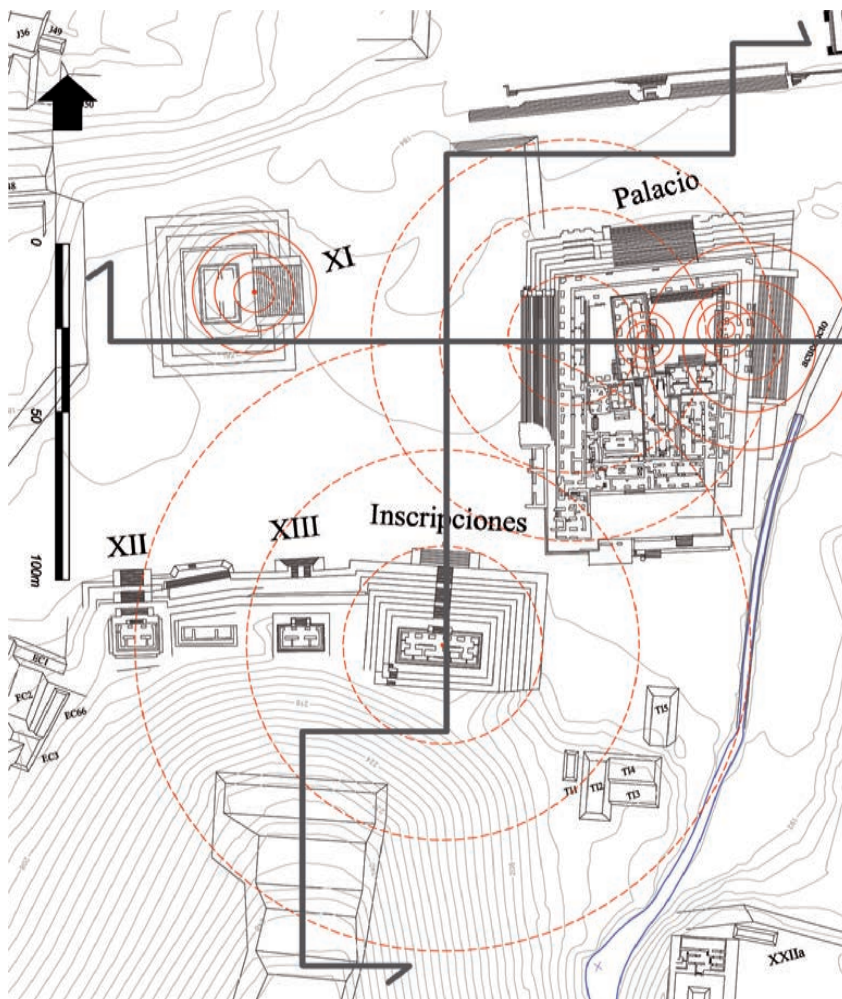


Figura 13. Isovistas en el área Oeste del centro cívico-ceremonial de Palenque (elaboración: Arianna Campiani, modificado de Barnhart 2001).

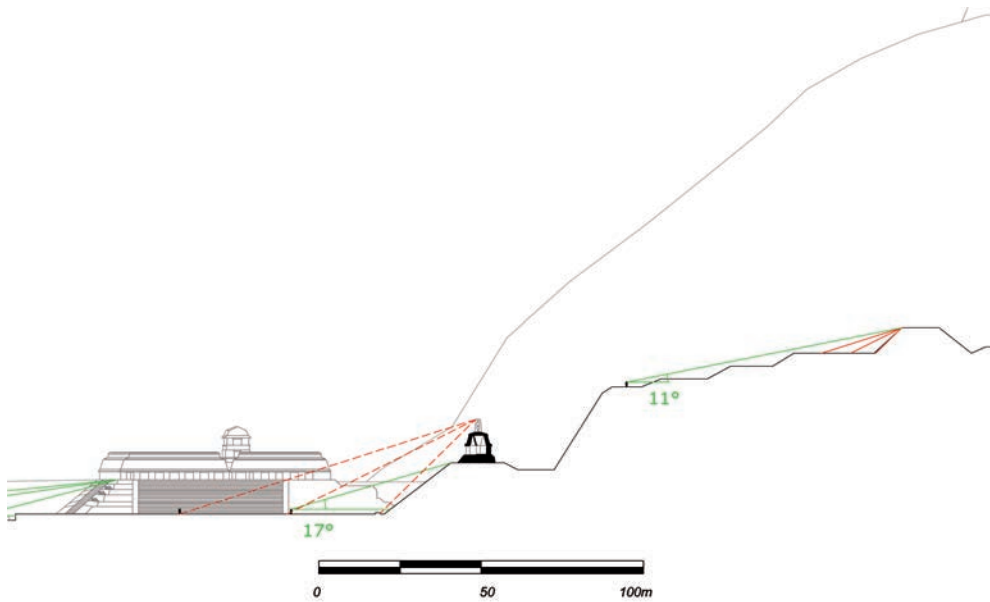


Figura 14. Corte Norte-Sur con *isovistas* desde el Templo de las Inscripciones (elaboración: Arianna Campiani).

importancia y conferirle mayor visibilidad, mientras que proporcionaban direccionalidad y guiaban el movimiento del transeúnte hacia el área cívico-ceremonial. Señales de este tipo de se encontraban también a lo largo de la ciudad y estaban representados por los edificios sobresalientes de los conjuntos arquitectónicos y de los ‘distritos’. En ausencia de recorridos formalmente estructurados, esos elementos dominantes hubieran resaltado para indicar las vías de circulación, comunicaban la identidad de sus habitantes, la pertenencia a un grupo y su condición social. Es importante recordar que las cinco categorías propuestas deben de considerarse en conjunto, puesto que sus elementos hubieran funcionado como mensajes complementarios para el transeúnte, enfatizan las cualidades de la forma urbana en cuanto a ubicación, volumen, barreras a la circulación, disposición de los edificios en el asentamiento y su relación espacial.

Este estudio compositivo se ha enriquecido con los análisis de *isovista*, que han evidenciado cómo la experiencia de un observador se hubiera amplificado al encontrarse en proximidad o en el interior de los edificios del núcleo-ceremonial. La sensación envolvente que las casas del Palacio generan en quienes se encuentran en los patios en asociación con los elementos decorativos, podrían ser una estrategia para remarcar el poder de los gobernantes y crear reverencia y temor en los visitantes. Tanto en Palenque como en Chinikihá los edificios de las plazas, en su integración con el entorno natural, rodean al espectador aumentando la importancia simbólica del lugar. Esta sensación

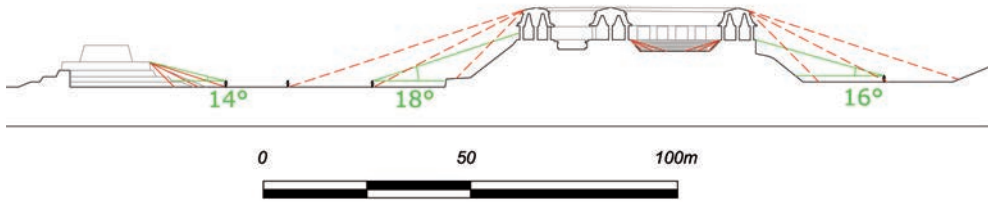


Figura 15. Corte Este-Oeste con *isovistas* del Palacio y Templo XI (elaboración: Arianna Campiani).

sería aumentada por la ausencia del sentido de profundidad de los volúmenes, causada por la inclinación de los basamentos.

Considero que la fortaleza de la metodología propuesta radica en la aproximación a la ciudad en su totalidad y en la capacidad de evidenciar y esquematizar la abundante, contrastante y variada información arquitectónica presente. De hecho, la misma categorización propuesta podría emplearse en muchos sitios del área maya y mesoamericanos para considerar un asentamiento de manera integral.

Estoy consciente de que el trabajo propuesto se basa solamente en el sentido de la vista de los usuarios/observadores que vivían o llegaban a la ciudad y que otras sensaciones deben de haber sido igualmente importantes para la ubicación y reconocimiento del entorno; pensamos por ejemplo al ruido de los ríos palencanos que sin duda marcaban el transcurrir de ciertas áreas de la ciudad y el acercamiento a otras. La imposibilidad de captar y describir esas impresiones me hizo escoger para este trabajo el carácter visual del entorno construido y natural y el impacto que éste pudiera haber tenido en quienes lo vivían o visitaban. El reconocimiento de las cualidades de la forma urbana delinea una primera aproximación a la relación entre comunidades humanas y su entorno, a su vez sienta las bases para futuros estudios de corte diverso, por ejemplo, fenomenológico y antropológico.

Referencias bibliográficas

- Barnhart, Edwin B.
2001 *The Palenque Mapping Project: Settlement and urbanism at an ancient Maya city*. Tesis doctoral, University of Texas, Austin.
- Berlin, Heinrich
1955 "News from the Maya world." *Ethnos* 20(4): 201-209.
- Benedikt, Michael
1979 "To take hold of space: isovist and isovists fields." *Environment and Planning B* 6: 47-65.
<https://www.researchgate.net/publication/23541752> (19.04.2019).

- Campiani, Arianna
 2014 *Arquitectura de la arqueología: análisis de la estructura urbana de Chinikihá y Palenque entre los siglos VIII y IX.* Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). <http://www.ciencianueva.unam.mx/handle/123456789/178> (19.04.2019).
- 2017 “Una proposta di lettura integrale della città Maya antica: la morfologia urbana di Chinikihá e Palenque (Chiapas, Messico) nel periodo Classico.” *Restauo Archeologico* 25 (Numero Speciale): 114-128. <http://dx.doi.org/10.13128/RA-20530>.
- Cresswell, Tim
 2004 *Place. A short introduction.* London: Blackwell.
- French, Kirk
 2009 *The hydroarchaeological approach: Understanding the ancient Maya impact on the Palenque watershed.* Tesis doctoral, The Pennsylvania State University. <https://etda.libraries.psu.edu/catalog/10258> (19.04.2019).
- Grave Tirado, Alfonso
 1996 *Patrón de asentamiento en la región de Palenque, Chiapas.* Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Arqueología e Historia (ENAH).
- Higuchi, Tadahiko
 1983 *The visual and spatial structure of landscapes.* Traducido por C. Terry. Cambridge: MIT Press.
- Hutson, Scott
 2016 *The ancient urban Maya. Neighborhoods, inequality, and built form.* Gainesville: University Press of Florida.
- Jiménez Álvarez, Socorro del Pilar
 2015 *Consumo, producción y distribución especializada de los bienes cerámicos durante el Clásico Tardío de Chinikihá, Chiapas, México.* Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Lemonnier, Eva
 2012 “Neighborhoods in Classic Lowland Maya Societies: Identification and definition from La Joyanca case study (Northwestern Peten, Guatemala).” En *The neighborhood as a social and spatial unit in Mesoamerican cities*, editado por Marie Charlotte Arnauld, Linda R. Manzanilla y Michael Smith, 195-216. Tucson: University of Arizona Press.
- Liendo Stuardo, Rodrigo
 2002 *The organization of agricultural production at a Classic Maya center: Settlement patterns in the Palenque region, Chiapas, México.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- 2011 *B'aakal. Arqueología de la región de Palenque, Chiapas, México, Temporadas 1996-2006.* BAR International Series, 2203 Oxford :Archaeopress.
- 2012 “Vecinos cercanos. Palenque y el reino olvidado de Chinikihá.” *Arqueología Mexicana*, 19 (113): 44-48.
- López Bravo, Roberto, Javier López Mejía y Benito Venegas Durán
 2003 “Del Motieπά al Picota: la primera temporada del Proyecto Crecimiento Urbano de la antigua ciudad de Palenque (PCU).” *Lakambá* 9: 10-15. <https://www.academia.edu/13110863> (19.04.2019).
- 2004 “Del Motieπά al Murciélagos: la segunda temporada de campo del Proyecto Crecimiento Urbano de la antigua ciudad de Palenque.” *Lakambá* 13: 8-12. <https://www.academia.edu/682512> (19.04.2019).

- Low, Setha
2000 *On the plaza. The politics of public space and culture.* Austin: University of Texas Press.
- Lynch, Kevin
1960 *The image of the city.* Cambridge: MIT Press.
- Lynch, Kevin y Gary Hack
2000³ *Site planning.* Cambridge: MIT Press.
- Maler, Teobert
1901 *Researches in the central portion of the Usumacinta Valley. Report of explorations for the Museum, 1898-1900.* Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 2(1). Cambridge: The Museum. https://archive.org/details/gri_33125001333521 (19.04.2019).
- McAnany, Patricia
2010 *Ancestral Maya economies in archaeological perspective.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Mirón Marván, Esteban
2014 *Las prácticas culinarias y sus recipientes cerámicos durante el Clásico Tardío en la región de Palenque y Chinikihá.* Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). <https://www.academia.edu/9479859> (19.04.2019).
- Moore, Jerry
1996 *Architecture and power in the ancient Andes. The archaeology of public buildings.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Plank, Shannon E.
2004 *Maya dwellings in hieroglyphs and archaeology. An integrative approach to ancient architecture and spatial cognition.* BAR International Series, 1324. Oxford: Archaeopress.
- Rapoport, Amos
1978 *Aspectos humanos de la forma urbana.* Barcelona: Gustavo Gili.

Videografía

Entrevista a Kevin Lynch:

<http://sma.sciarc.edu/video/kevin-lynch-interview-dream-and-reality-architecture-and-urban-planning/>
(26.08.2016).

Disrupting Toronto's Urban Space through the Creative (In)terventions of Robert Houle

Alterando el espacio urbano de Toronto a través de las (in)tervenciones creativas de Robert Houle

Julie Nagam

University of Winnipeg and Winnipeg Art Gallery, Canada

j.nagam@uwinnipeg.ca

Abstract: This essay addresses the concealed geographies of Indigenous histories in the City of Toronto, Canada, through selected artworks that address history, space, and place. The research is grounded in the idea that the selected artworks narrate Indigenous stories of place to visually demonstrate an alternative cartography that challenges myths of settlement situated in the colonial narratives of archaeology and geography. Indigenous artist Robert Houle has created artworks that narrate Indigenous stories of place using the memories and wisdom of Indigenous people in areas of art, archaeology, and geography (land). This visual map is grounded in the premise that the history of the land is embodied in Indigenous knowledge of concealed geographies and oral histories. It relies upon concepts of Native space and place to demonstrate the significance of the embodied knowledges of Indigenous people and highlights the importance of reading the land as a valuable archive of memory and history.

Keywords: Indigenous; art; geographies; space; urban; Toronto; Canada; 20th-21st centuries.

Resumen: Este ensayo aborda las geografías ocultas de las historias indígenas en la ciudad de Toronto, Canadá, a través de obras de arte seleccionadas que abordan la historia, el espacio y el lugar. La investigación se basa en la idea de que las obras seleccionadas narran historias de lugar indígenas para mostrar visualmente una cartografía alternativa que desafía los mitos de asentamiento situados en las narrativas coloniales de la arqueología y la geografía. El artista indígena Robert Houle ha creado obras de arte que narran historias de lugar indígenas, utilizando la memoria y la sabiduría del pueblo indígena en las áreas de arte, arqueología y geografía (tierra). Este mapa visual se basa en la premisa de que la historia de la tierra es parte del conocimiento incorporado de las geografías ocultas y las historias orales de los pueblos indígenas. Se basa en conceptos de espacio y lugar nativos para demostrar la importancia de los conocimientos consagrados de los pueblos indígenas y destaca la importancia de leer la tierra como un valioso archivo de memoria e historia.

Palabras clave: (Lo) indígena; arte; geografías; espacio; urbano; Toronto; Canadá; siglos XX-XXI.

The geopolitics of place is present in urban spaces because large numbers of Indigenous people reside in cities making the locality of the city a dynamic object of inquiry in Indigenous studies.¹ The recent re-migration of Indigenous people to the City of Toronto, Canada makes Toronto a relevant site of critical investigation into the everyday lived experiences of Indigenous people. Further, the city is a space that the land itself holds the memory of thousand years of histories and relationships to that place. The research project I have engaged in for over ten years brings forth the concealed geographies of the City of Toronto through Indigenous artists and specific artworks related to Toronto. The research is grounded in the principal that art can create the epistemological, critical, and phenomenological conditions necessary to critically analyze and challenge officially constructed linear histories through stories of place and by directly engaging in a dialogue with the archaeology and geography of space. My research is grounded in the idea that artworks can narrate stories of place that creatively demonstrate an alternative cartography, one that challenges and contradicts myths of settlement situated in the narratives of colonial archaeology and geography. The works I discuss shed light on Indigenous peoples' relationships to and experiences within cities such as Toronto. These artistic/creative interventions thus provide archival material for a critical investigation into Indigenous stories of place.

This article situates Saulteaux artist Robert Houle (*1947) within a framework of Native space. As I will argue, Houle's artwork confronts settler mythologies regarding the occupation of space and challenges these constructs by bringing into public discourse counter-models of Native space articulated through Indigenous stories of place. His re-mapping of the City of Toronto is grounded in ideas of geography, history, and Indigenous knowledge in ways that, I argue, complement the notion of Native space as a network of relationships akin to those traditionally navigated over waterways and across land. Bringing these connections to the forefront challenges the grid system constructed by settler culture that overwrites Indigenous mappings of the cityscape. Houle's artwork creates the conditions for a transformative reading of space in which a viewer can engage with the public art works without being interpellated or bound into the colonial binary. In addition I explore the Anishinaabe map of the cosmos implicit in Houle's artwork. This cosmological structure allows a focus on the power of naming and the ability to create Indigenous self-histories rooted in Native space.

The works by Houle that I will look consist of a series of four projects from 1997. With the exception of *The Teamway*, located at York Street Gateway, all of the works are untitled. Houle's projects were created in conjunction with five urban designers and were funded by the City of Toronto. The overall purpose of these projects was to map

1 According to Statistics Canada (2016), 867,415 of Aboriginal people lived in a metropolitan area of at least 30,000 people, accounting for over half (51.8%) of the total Aboriginal population. From 2006 to 2016, the number of Aboriginal people living in a metropolitan area of this size increased by 59.7%. The census metropolitan areas (CMAs) of Winnipeg (92,810), Edmonton (76,205), Vancouver (61,460) and Toronto (46,315) had the largest Aboriginal populations over half of the Aboriginal population in Canada lives in urban centres.

the cityscape of Toronto through the Garrison Creek tributary, the Don River, and the small tributaries that run along Yonge and York Streets feeding into Lake Ontario. The artworks consist of bronze and copper castings embedded permanently into the foundations of buildings at two sites and into cement sidewalks at two others. Much of the work was inspired by existing Great Lakes petroglyph imagery.² The metal castings range in size from small to large, with an average of two to three feet in length. The smaller castings primarily depict creatures or small objects, while the larger ones show maps.

At the corner of Trinity Bell Woods Park at the intersection of Queen West Street and Gore Vale Avenue there is a large metal cast of a map of Garrison Creek in the corner of the sidewalk. This work is part of the perimeter of the park and is six feet wide by eight feet long. Smaller casts surrounding the map showcase the leaves of indigenous flora. Moving directly south from the park, small casts of water creatures are found in the sidewalk of Walnut Avenue. The images continue south to a play structure at Stanley Park where water creatures have been inserted into the park's cement barrier. Walking toward Union Station from the park, following the natural flow of Garrison Creek, takes us into the underground tunnels of the subway. The third work, *The Teamway*, is located in the York Street Gateway. It includes a large metal cast on the wall showing the history of the area, including information about the Indigenous icons depicted in the work and archival photographs of the development of the area. These images include: a Turtle,³ the Great Serpent,⁴ Fish,⁵ Trade Silver,⁶ Great Water Panther (*Meeshupishu*),⁷ Shaman/Ancient Teacher,⁸ the Canoe,⁹

-
- 2 The petroglyphs are sacred rock carvings that have existed for thousands of years, holding memories and stories. They are painted in pictogram form and have multiple potential meanings, depending on the creator or group of people that created them. There are people who are keepers of these stories and have a deep understanding of the land.
 - 3 An important motif found on pieces of trade silver, the turtle represents many things to Native People, including patience, longevity, and fertility. In Anishinaabe stories of creation, the world was built on the back of a turtle following the great flood. Hence the Americas are often called 'Turtle Island'.
 - 4 The Great Serpent is an ancient and powerful being who lives under the earth and is known to move through water, and is believed to be the cause of flooding and earthquakes. Snakes are also symbolic as creatures that bring renewal and regeneration – appropriate here because *The Teamway* has been regenerated from an old, unused space.
 - 5 Fish represent a time when this area was under water and today's Front Street was part of the shoreline of Lake Ontario.
 - 6 Trade Silver was an important item of trade between Native People and Europeans in the early and mid fur-trade period in the Great Lakes area starting in around 1600s. Its beauty and value stressed the importance both sides placed upon that relationship, and it therefore came to assume immense ceremonial and diplomatic significance. The images presented here are based on Iroquois trade silver broaches from the Royal Ontario Museum collection that signify the Seneca Village of Teiaigon ca. 1676.
 - 7 The most prominent image inside the Great Serpent is the horned Great Water Panther or *Meeshupishu*. This image is derived from a painting at Myeengun's rock on Lake Superior and honours the Mississauga people circa 1720. *Meeshupishu* was a dangerous being to travellers and had to be appeased with an offering of tobacco or other sacred herbs placed on the water prior to a journey.
 - 8 Shaman or Ancient Teacher is derived from petroglyphs known to Native people as the 'Teaching Rocks'.
 - 9 Native people used the canoe extensively as a means of transport on rivers and lakes. Canoes were also believed to carry the souls of shamans and other beings from one level of existence to another.

and the Thunderbird (*Pinisi*).¹⁰ There are also icons that represent the industrial history of the area, including an image of a locomotive and a horseshoe. Each icon is embedded in the foundation of the building and is linked to different local histories of that space. Many of the icons are embedded in the body of the Great Serpent, which snakes through the entire corridor.

Continuing with the flow of the waterway, viewers find themselves at the intersection of Yonge Street and Queen's Quay, where Garrison Creek feeds into Lake Ontario. At this location there is another artwork entrenched in the cement that marks distances from that point to various named communities across Ontario. The viewer is able to see the title of each town and its distance from that centre point at Yonge and Queen's Quay. The artist has been careful to include many northern communities such as Sault Saint Marie and North Bay. This installation consists of a lighted metal semi-circle cantilever that floats out over Lake Ontario. The fourth work is located on the Queen East Bridge going into Leslieville, but will not be discussed here.

Situating concepts of Native space

The canoe methodology encompasses Indigenous worldviews and both produces and is embedded within Native ideas about space. I have written and argued that

The canoe as a methodology creates the conditions to have a strong sense of self-awareness, forging genuine collaborative efforts in the collection of stories, artifacts, archives and cultural memory provided by elders, artists, historians and archeologists. The canoe circles through time and space, assembling living histories that are linked to the earth, water, creatures and humans (Nagam 2014, 68).

The canoe can metaphorically and literally bear witness to past and current Indigenous stories of place in the City of Toronto. Indigenous historian Lisa Brooks (2008, 3) writes about Native space:

[...] when Europeans arrived on the Algonquian coast, they entered in to this Native space: a network of relations and waterways containing many different groups of people as well as animal, plant, and rock beings that was sustained through the constant transformative 'being' of its inhabitants.

Articulating a related theory of Native space, Indigenous cultural and literary scholar Mishuana Goeman (2008b, 300) states:

This beautiful image is found on teaching rocks not only in North America but also in Finland and Northern Russia.

10 Thunderbird, also called *Pinisi*, is the protector of people and an enemy of the Great Serpent, underwater panthers, and other underwater creatures. Along with Ancient Teacher, the Thunderbird balances the powerful presence of the *Meeshupishu* and the Great Serpent.

These names are based in the Algonquin language, *Anishinaabemowin*, the language of the Anishinaabe nation, one of the older and historically important Indigenous languages in North America. These nations are situated around the Great Lakes, in the provinces of Manitoba, Ontario, and Quebec, as well as in the northern United States.

Understanding Native space as a set of connections from time immemorial thus counters the spatializing power of Western patriarchal law. Our ability to understand the connections between stories, place, landscape, clan systems, and Native Nations means the difference between loss and continuity. Stories in all their forms continue to bind these fragile, complex, and important relationships to each other.

These theories and connections define Native space, forging networks through stories and relationships to land. Goeman adds that colonial process have brought Indigenous stories of place into relationship with settlers, new immigrants, and other Indigenous nations. These stories and relationships are fragile and complex because they are bound to histories of conquest, capitalism, and colonialism. Thus, while Native space is created through connections to the spaces and relationships between us and the natural world, colonial space is created through tensions of capitalism, conquest and control. Goeman (2008b, 296) argues, “‘Colonial Spatializing’ is the nationalist discourse that is embedded in the social and cultural spheres, which stake a claim to people, and mark territories of the physical space”. City spaces such as Toronto and other large colonial cities display the tension between Native and colonial space as centres of capitalism and permanent markers of conquest. Colonial spatializing is present in monuments, street names, buildings, and the overall city planning.

Mapping the dis(rup)tion

The concept of land needs to be unpacked in order to better grasp Indigenous stories of place. Indigenous peoples' relationship to the land has been built over thousands of years and the notion of land has significant value. I do NOT want to lock all Indigenous people into a monolithic, passive relationship to 'the land', however, throughout my past and present research and theoretical work land has appeared at the crux of Indigenous stories of place. The notion of land that I am working with builds on the premise that people transform and build relationships with the physical spaces they inhabit. Simultaneously, land absorbs and records the living history of these actions. Land documents the transgressions and transformations of colonial and Native space. The relationships and connections that Indigenous people form with land divulge stories of place.

Teasing out concepts of Indigenous stories of place can be done further by Goeman's (2008a) essay “From place to territories and back again: Centering storied land in the discussion of Indigenous nation-building”, she argues for the recognition of the importance of

[...] land as place because that is at the heart of Indigenous identity, longing and belonging. Indigenous peoples make place by relations both personal and communal experiences and histories to certain locations and landscapes – maintaining these spatial relationships is one of the most important components of identity (Goeman 2008a, 24).

Ideas of longing and belonging are a part of Indigenous identity, and identity is tied to an idea of place. Indigenous identity is fused with spatial relations that are part of physical and imagined ideas of land, and these are apparent, for example, in the artistic work of

Rebecca Belmore and Jeff Thomas (Nagam 2012; 2013), as well as Robert Houle. Goeman situates Native ideas of land in “resistance to a conception of fixed space” (2008a, 24). She argues that land is used strategically, but is deployed with different meanings by artists, storytellers, elders, medicine people, and scholars (2008a, 24). Stories are created through connections to land and grounded in the idea that space should be understood as a “node”, which differs from a “linear time construct marked by supposed shifting ownerships”, and is thus “a powerful mechanism in resisting imperial geographies that order time and space in hierarchies that erase and bury Indigenous connections to place and anesthetizes settler-colonial histories” (2008a, 24). Stories of place break from linear factual time grids and are dialectical rather than fixed (2008a, 24) and this works within the concept of node or ideas circular time models. The flexibility created by breaking with linear time opens up the possibility of challenging white settler colonial ideologies in the occupation of space through Indigenous stories of place. This is possible because stories of place are a part of embodied and living knowledge that is situated outside of linear time frames.

The lines and grids on maps and documents are part of the new political ordering of space that controls and colonizes a territory. Other geographies are buried in the land, not marked on the maps created with the colonial tools of the traditional Western cartographer. The landscape now known as the City of Toronto is bound in both colonial geographies and the concealed ones that lie beneath the surface of the city’s grid. The production of this space is bound to constructions of the Native body as Other – mapped out of the space (Brealey 1995). It is not its labour that is needed or wanted but the dispossession of its land (Coulthard 2007). Maps play a critical role in authorizing this dispossession. Geographer Brealey (1995) argues that maps are part of the process of territorialization through the ideological positioning of the ‘master/slave’ relationship. Brealey refers to a dialectical politics of recognition between master and slave drawn from Hegel’s *Phenomenology of Spirit*. There is a level of performance or thematization in the relative geographic position of the master and slave. Brealey states (1995, 141), maps “effectively inscribe and transmit the terms of reference in which concepts of space and territory (and the cultures within them) are formulated, evaluated, rhetoricized, and ‘memorized’ for subsequent generations”. Maps are created in part to subsume Indigenous people into the Euro-Canadian context and worldview. However, doing so is not as simple as discarding Aboriginal spatializations of territory, because maps have material consequences. Colonial maps are etched onto real and imagined perceptions of the land. Brealey writes (1995, 153), “the dialectically ‘imagined’ the territorial support for their own ‘(sub)national community’ which – while in some sense still tied by tradition to its trans-Atlantic umbilical – could then begin to consolidate its own sovereign identity”. The sovereign identity of Canada is built on settler ideologies regarding the occupation of space. The colonial story allows the settler to be remembered as the rightful new owner of the land, and this ownership is reinforced through the power of maps to re-name and reclaim land for the settler (Figure 1).



Figure 1. Robert Houle, Garrison Creek Map
(photo: Julie Nagam, 2010).

The purpose of the cast bronze map at the southeast corner of Trinity Bell Woods Park is to bring forth the buried Garrison Creek and to make a connection with the ancient Lake Iroquois. Garrison Creek once flowed south through ravine land from the ancient Lake Iroquois shoreline, now at Davenport Road, to Lake Ontario. Along the way, it provided a fresh water source for Fort York. With the westward expansion of the City of Toronto in the late 1880s, the creek was enclosed in an eight foot diameter Victorian brick Sewer and the ravine filled in. Today, all that remains are the traces of the ravine, visible in city parks located along the course of the former creek. Surrounded by the word 'water' in 24 languages, Houle's map shows the route of the original waterway superimposed over existing streets. Rediscovering Garrison Creek makes it possible to connect the ancient Lake Iroquois shoreline with present day Lake Ontario shoreline. The map reveals the underground movement of the creek through the grid of the city's neighbourhoods and parks. At the foreground of the map is the creek and blocks of space that represent the parks of the City of Toronto surrounded by moving water. The word 'water' written in 24 different languages¹¹ along with an icon to represent water borders the map. The water icon can be described as two inverted 'Ws'. At the bottom of the cast is an inscription of the title on this map, *Rediscovering Garrison Creek*. In

11 Both Indigenous and non-Indigenous are represented.

addition, small casts of leaves embedded in pillars surrounding the map and the park represent trees indigenous to that particular eco-zone. The work was inspired by Houle's interest in Chief Pontiac and misuses of his name in American culture, which the artist also explores in a larger body of artwork called *Sovereignty over Subjectivity*. In his investigation of car culture he found an advertisement for a Pontiac car featuring a picture of the now buried Garrison Creek Bridge, which inspired this work (Houle 2010).



Figure 2. Robert Houle, detail of Garrison Creek Map (photo: Julie Nagam, 2010).

The map created for this project encompasses both traditional methods of cartography and ideas of Native space. It shows a grid that is recognizable as a standard map of the city and at the same time foregrounds a waterway that reveals the importance of water and its relations. Including the word water in different languages along with its icon allows all people and communities to participate in Indigenous stories of place. This communal connection joins the past and present to the buried creek, encompassing thousands of years by linking the shorelines of Lake Iroquois to Lake Ontario. Throughout that time, water has contributed to the livelihood of Indigenous people as well as settlers, and the map brings to light the concealed geographies of the space – Native space – in a network of waterways and relations. The mouths of creeks and rivers in the area of Toronto hold significant value for the Algonquin peoples. For many Indigenous nations waterways are a place to gather and the preferred location to build camps and communities. Therefore, waterways provide a deep connection to the land and its inhabitants. At the same time,

water has also played an important role for settlers. Proximity to a body of water was considered desirable for the creation of a sustainable settlement. In the Toronto area, British settlers felt that a port would be a strategic advantage in the event of war with the United States or local Indigenous nations. This is one of the major reasons for the creation of the city at its current location around what is now the Harbour Front.

Houle's map is significant because it holds the buried connection to the waterway and Indigenous stories of place. By foregrounding the water system it confronts viewers with knowledge of history and space. At the same time it links the waterway to existing green space (parks and recreation locations) in the city, thus making a connection between water and land. The union of parks and waterways is logical within concepts of Native space because of fundamental links between water and land. Land and water systems work together in Indigenous views of space, forming a set of networks and relationships akin to those traditionally navigated over waterways and across land. Goeman (2008b, 299) states that Native space forms a part of how we look "at our social, political, spatial community, one that allows for strong, mobile, symbolic identity that underlies, and perhaps even belies, external influences". In the past, and still in the present, land is mapped out by place names that reflect physical location and relationships to the natural environment. Indigenous practices of naming space and relating to place are in direct contrast to the naming practices of the settlers. The space which is now the City of Toronto has long been a lifeline and meeting place for many Indigenous nations because of the intricate water systems and portage routes that cross it, which have caused Indigenous nations and identities to fluctuate and transform with time within this space. Houle's map represents the pathways that have enabled exchanges of knowledge and goods for thousands of years, allowing viewers to see the landscape within the framework of Native space.

In addition to the map, the small metal casts of animals/creatures embedded into the pavement follow the flow of the buried Garrison Creek. These creatures provide clues to Indigenous stories of place in the area. When Houle created the artwork he planned for these pieces to be subtle and non-intrusive, the better to encompass Indigenous relations to the space (Houle 2010). Those who walk with purpose and awareness will notice these small bronze and copper casts embedded into the cement of the sidewalk. All the beings are linked to water and remind viewers of the creek that runs beneath their feet. Houle says (interview, June 21, 2010): "When you walk, each piece can remind you of what has been there, what is underneath". Each creature marks the space with the history and meaning of all of their different relations. The way a person moves through the space will be determined by their knowledge of history and their relationship to each creature. For example, when walking over the copper cast turtle, the idea of the Haudenosaunee creation story might come to mind, or the Anishinaabe story of creation, helping the walker understand that the cityscape has stories of place and history outside of its common structures. Thus, the story of the past is brought to life with one tiny turtle placed in the sidewalk. Perhaps the walker will relate the image to

the creation story of Turtle Island. But many people will rush by unaware of this intervention. For the few people that make the connection, a familiarity and a relationship is built through these metal casts of creatures/animals that tell of Indigenous stories of place. Another example is the cast crab embedded underneath the street sign for Meegwetch Street, which itself marks the space with the Anishinaabe language. Houle (interview, June 21, 2010) describes his feelings when he noticed the sign above his artwork: “In the city there is an Anishinaabe name here – a rewarding thing to have a sign with something familiar, a cultural significance. I say, hey, my ancestors are here – and for that I say meegwetch to that too!”. All of these small creatures mark the space through their presence, and it is this presence that begins the process of decolonization through Indigenous stories of place.

On a small but significant scale Houle’s artwork challenges the political landscape by reminding anyone who passes by that there are multiple histories lying beneath their feet, whether or not they fully understand them. The copper/metal creatures and the copper cast map demonstrate how we might imagine the space differently. If we think about the space through the network of waterways and all the creatures that have been affected by the industrialization of the city, we begin to understand the multiplicity of Indigenous stories of place. Indigenous people are linked to these stories through strong relationships to waterways and the land. These places hold histories and meanings for many people, and Houle’s artwork presents an opportunity to open up the space to allow for these multiple histories, which include Indigenous stories of place.

Transformation of place

For Houle, there is a tension between Native and colonial spaces illustrated through the power dynamics of differing worldviews, primarily shaped by the civilized (modern) / savage (archaic) dichotomy. Houle’s artwork breaks down the barriers produced by these colonial power dynamics by provoking a recognition that we are in a colonial urban space but at the same time indicating a history that ties us to a different kind of relationship to space, one arising from Indigenous stories of place. The creatures in Houle’s artwork mark the space in ways that are non-confrontational, which allows people to interact with them at various levels. Houle’s work attempts to re-organize the space through small-scale artworks that cause disruptions to regular urban spatial relations. These moments of interaction allow people to grasp the multiple histories and Indigenous stories of place, and as they do so they begin to discover the transformative possibilities.

Houle’s artwork dismantles the colonizer/colonized dichotomy into transformative spaces where people can interact with his art without being bound to the colonial binary. There are multiple ways in which viewers can use his artwork to explore Indigenous stories of place. As described above, a glance at the different metal casts could prompt the viewer to think about the different histories and ideas that each image portrays. But, interpreting the images could also inspire the viewer to create a story of their own.

Others might recognize immediately that the images reference Indigenous stories of place. For some Indigenous people the work could offer them a sense of connection to their history and a better understanding of their relationship to both the images and their location within a broader notion of Indigenous space. Other individuals might continue down the sidewalk totally unaware of what lies beneath their feet. Different people will engage differently with the work. Those who do engage with it may incorporate alternative narratives into their everyday reality in the urban space of Toronto. For Indigenous people, stories of place are narratives that are:

[...] our representations of land and socio-scapes that are produced and as a result inform everyday realities, yet with tribally situated stories the possibilities for change abound. It is narrative that brings into being meanings around the concept of land and it is the meanings we choose to believe that effect change communally and individually (Goeman 2008a, 26).

The land holds the stories and it is Indigenous peoples' relationships to land that enable us to communicate stories of place. Houle has created an artwork that allows for everyday interaction with concepts of Native space. These interactions can be seen in all three of his artworks discussed here, because each of them tells Indigenous stories of place. The artist's use of the languages of many nations (including non-Aboriginal nations) expresses the possibilities associated with seeing space as an ongoing story that connects both Native and non-Native narratives. Placing small creatures/animals throughout the City of Toronto disrupts colonial constructions of space – Houle's primary objective.

Connections to cosmos and land in stories of place

Houle's *The Teamway* is located at York Street and consists of a large plaque on a wall that tells the history of the York Street Gateway. The installation combines the ontology of Indigenous worldviews and the industrial history of the space through symbols and icons. The information is presented through Indigenous icons and archival photographs of the development of the area. The images include a Turtle, the Great Serpent, Fish, Trade Silver, Great Water Panther (*Meeshupishu*), Shaman/Ancient Teacher, the Canoe, and the Thunderbird (*Pinisi*). There are also icons that represent industrial history, including a locomotive¹² and a horseshoe.¹³ Each of the icons narrates local histories of space embedded within the Great Serpent, which snakes through the entire corridor. Each has a distinctive graphic trademark that ties them to the others. They are highly stylized metal casts that create a kind of warmth in a downtown underground tunnel with low lighting. The icons are highly reminiscent of the stylized pictures of the Great Lakes petroglyphs (Figure 3).

Together, the images of *The Teamway* create stories through urban-based knowledge, similar to teaching rocks in rural and remote settings. The narrative these iconic images

12 The stainless steel image of the locomotive reminds us that since the 1850s several railways have served passenger and cargo traffic in this area.

13 Horseshoes recall the days when horses worked faithfully moving cargo.

tell begins with the Great Serpent and extends to the horseshoes and locomotive. While these industrial icons are also located outside of the Great Serpent, their presence is no match for the force behind the Great Serpent. The giant head of the serpent is close to the industrial icons, demonstrating its power as it snakes through the entire space carrying inside it the images of the *Meeshupishu*, Fish, Turtle, and Trade Silver. At the end of its tail is the Thunderbird and Shaman, who balance the Great Serpent's power. The Shaman appears as a small person with a large bolt coming out of his head, which represents communication between the earth world and the sky world. Above him is the Thunderbird. The Shaman and the Thunderbird images are created in a particular way to demonstrate their power. Their bodies are in copper, a metal associated with power. On the left side near the end of the serpent's tail is an icon of people in a canoe. They witness the transaction between the cosmos and the ancient beings (Figure 4).

Houle has placed each of the symbols with purpose throughout the space to tell a story. The icon that depicts the Anishinaabe people canoeing towards the lake follows the path of the Fish and the Turtle, who are swimming back towards the lake. These creatures need the water and are seeking their home. The people know and trust that these beings will lead the way, so they follow them. In Anishinaabe culture there are specific distinctions between particular objects that are animate and inanimate, although these terms would not always match with similar western categories (Hallowell 1975, 146-147). The icons created for this work embody an Anishinaabe ontology in which animate agency is distributed across what in Western culture would be considered a wide range of both beings and things. Many of the images in the artwork depict objects and creatures with animate characteristics that have relations to the cosmos. The cosmos represents the philosophical and spiritual belief system that is embodied in an Anishinaabe worldview and being and can be thought of as the foundational philosophical condition of how space is organized. The Shaman or Ancient Teacher is an instrumental being who has a strong connection to the cosmos. In this installation the Shaman appears below the Thunderbird. The line running up from his head represents the power he possesses and its ability to communicate. The Thunderbird (*Pinesi*) is an animate being who carries power as the dominant being of the sky world. He is both a human and non-human being:

[...] a creative synthesis of objective naturalistic observation integrated with the subjectivity of dream experiences and traditional mythical narrative which, assuming the character of a living image, is neither the personification of a natural phenomenon nor altogether animal-like or human-like being. Yet it is impossible to deny that, in the universe of the [Anishinaabe], Thunder Birds are persons (Hallowell 1975, 154-155).

These creatures inhabit the sky world and are capable of metamorphosis, including into human form. In this installation, the Thunderbird is responsible for a massive storm that separates the Toronto Islands, located just offshore,¹⁴ from the mainland.

14 See Toronto map (Figure 1) as there are islands that are a short ferry ride from the shore line in Lake Ontario.



Figure 3. Robert Houle, *The Great Serpent*
(photo: Julie Nagam, 2010).



Figure 4. Robert Houle, *Thunderbird*,
(photo: Julie Nagam, 2010).

The connection between Houle's artwork and the area of the Toronto Islands is found in the historical land settlement plans of Upper Canada. As I mentioned, British settlers considered it desirable and preferable to construct a township along a body of water. At a meeting¹⁵ in 1806 the Crown and the Anishinaabe people known as Mississaugas of New Credit stated that the boundaries were not defined in the Toronto Purchase¹⁶ which is the agreement of the area that we now know as Toronto and wanted to include the waterways. In exchange, they conceded that the Anishinaabe people had fishing and hunting rights within the waterways. This compromise came at a time when most of the natural habitat had been either fished or hunted out – a loss Houle commemorates and communicates by illustrating animals/creatures migrating back to the lake. The purchase included the Toronto Islands (although this is not indicated on the map of the concession), and unfortunately this was a great loss for the Anishinaabe people. The Toronto Islands represent a sacred space for Anishinaabe as they feel they have great healing power. People had been gathering there for as long as they could remember. To this day, the islands continue to be an important spiritual location and their contentious lease or claim continues to be a topic of debate and discussion.

Houle has recreated the knowledge that surrounds the Toronto Islands to tell the story of how the islands became separated from the mainland and how they were lost from the original keepers of this space.¹⁷ The icons in this artwork confirm the longstanding relationship the Mississaugas of New Credit have with this location. The stories of place that Houle narrates through this artwork begin to unravel some of the loss experienced by the Mississaugas of New Credit.¹⁸ At the same time Houle's artwork honours the Mississaugas and their relationship to the land, which is now the City of Toronto (Figure 5).

Situating the 'Third Space of Sovereignty' within art

Houle's works are connected to land and narrate the Indigenous stories of place that mark the City of Toronto as a sovereign Native space. The icons demonstrate that Indigenous people carry a strong and vibrant culture and dispel the myth of Indigenous societies as backward and static. As we have seen, the stories that are told through the images in

15 There were a series of meetings to confirm the Toronto Purchase.

16 The Toronto Purchase is a land treaty that covers the area that became the City of Toronto.

17 The Credit Mississaugas (the Anishinaabeg who occupied the space) requested to keep a small area of land around the mouth of the Credit River. However, this part of the agreement was verbal and the Mississaugas found themselves looking for a new home. The final purchase included the area from Etobicoke Creek to Burlington for a total amount of eighty thousand acres paid out at just under one pence per acre. The market value at the time of the purchase was about a hundred pounds for a two hundred acre lot (Freeman 2010). The difference in price is staggering but not surprising given the state of the Credit Mississaugas at the time. They had failed at trying to sell or lease their land and the population had been decimated by European disease and complications due to an increased dependency on alcohol. These negative effects included the death of many elders who carried much of the knowledge and strength of their people.

18 For more information on this time period see Smith (1988).

his artwork resist the settler ideologies implicit in the occupation of space by refusing a dialogue that places Indigenous people in the position of the colonized Other. Rather, dialogue is created through the different interactions people can have with the images and presentation of the material. It is a dialogue that steers away from what political theorist Kevin Bruyneel (2007) names is a false choice. He argues that the relationship between Indigenous peoples and, in this case, the United States of America does not have to be defined by the impossibility of ever achieving recognition in the colonial state. Nor does it need to try to arrange multiple layers of recognition and sovereignty to secure a position for Indigenous meanings and political autonomy within existing frameworks. The historical implications of recognition and sovereignty lock Indigenous people into a Western framework that is legitimized by the state/colonizer/master, or instead leaves Indigenous people to create their own understandings of these concepts within specific Western paradigms. If Indigenous people were to decide how to mobilize these terms, this could become a part of self-determination.

However, numerous theorists, including Fanon (1965), Simpson (2014), Bhabha (1994), and Coulthard (2007), have at different times argued that the situations above continue to be vexed by colonial power dynamics and the serious physiological affects of colonization. Mainstream culture in Canada and the U.S. completely rejects the notion that we are still in a colonial situation, which makes it very difficult to create space for self-determination. I am arguing that Houle's creative interventions in the City of Toronto create a space where colonial binaries are called into question and where the viewer is not obliged into a binary of colonizer/colonized. Each image communicates to both non-Indigenous and Indigenous viewers the importance of the land and Indigenous peoples' connection to it. This is seen in the knowledge behind each icon and the dialogue Houle has created between industrialization and the Anishinaabe cosmos.

Indigenous political theorist Glen Coulthard (2007) has grappled with the polarization of recognition and he suggests that transformative praxis seems to be the most viable option within the colonial binary and the politics of recognition. He argues that transformative praxis will bring the argument back to the potential of human and political emancipatory possibilities. Recognition currently rests on a historically unbalanced relationship whereas emancipation enables a situation where the actions of self-reflectivity, reconstruction, and decolonization can take place. People would have the ability to re-deploy Indigenous culture and tradition that is non-essentialist, static, or gendered. Houle's icons in *The Teamway* produce the kind of situation that Coulthard advocates for, using traditional Anishinaabe knowledge that draws on the past but is also firmly located in the twenty-first century. The works also include stories from other Indigenous nations. Through this variety, Houle has created artwork that is not essentialist, static, or gendered. Cityscapes are littered with conflicting memories and histories. History is buried, re-written, retold, or simply erased or forgotten, as new communities and developments are constructed over the old. All of these layers of historical memory begin to collide, mutate, and transform depending on who is in power and telling stories.

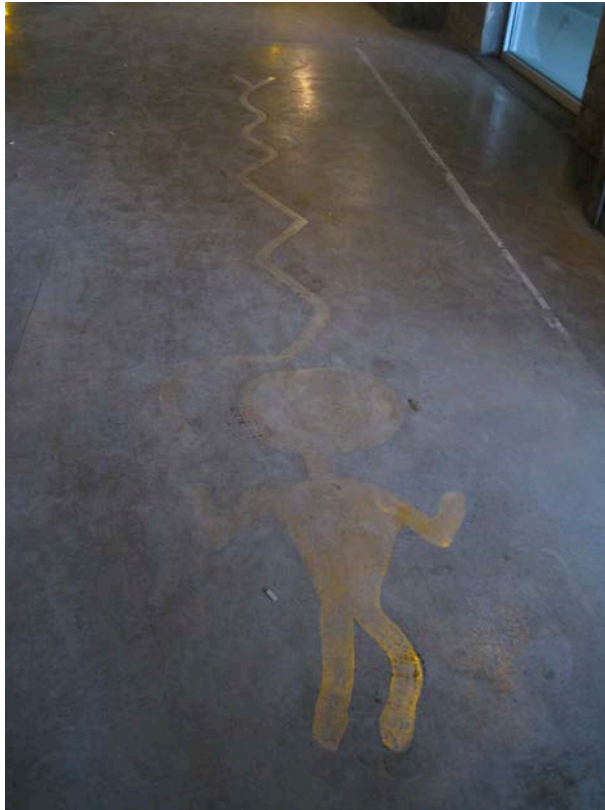


Figure 5. Robert Houle, *Shaman or Ancient Teacher*,
(photo: Julie Nagam, 2010).

All of Houle's installations discussed in this essay deal with conflicting memories of the past and try to assert an Indigenous connection to the land that is the City of Toronto. This can be seen in the stories behind the icons and their relationship to the cosmos. For example, the story of the Great Serpent challenges the idea of modernity, and attempts to reject the contention that Indigenous people are out of time because they signed a treaty and gave up their rights to the land (the Toronto Purchase). The people in the canoe who follow the animals/creatures back to the lake challenge the idea that Indigenous people do not live in the city but only on reserves that are outside of the urban space. Coulthard (2007) has argued that Indigenous sovereignty and recognition is only acceptable when it does not threaten the ideologies of civil society. Creative interventions for the most part do not threaten the state, however, they can provoke thought and generate the spaces where transformative dialogue takes place. It is just this kind of space that is possible within the framework of Houle's artwork. These icons are urban



Figure 6. Robert Houle, *Canoe* (photo: Julie Nagam, 2010).

teaching rocks, making a place where people can connect with Indigenous histories in cities such as Toronto where images continue to narrate Indigenous stories of place.

Houle's artwork at York Street demonstrates an ability to rupture the either/or conundrum of the false choice and create a transformative possibility or praxis. The Great Water Serpent attacking industrial icons shows Indigenous people are always there, even when settler society defines them as absent. Similar to the Thunderbird, Ancient Teacher, or *Meeshupishu*, Indigenous people are waiting for the right moment to show their power. These creatures have the ability to transform themselves between the earth, the sky world, and the underworld. The people in the story have created the canoe and have the ability to move throughout space seamlessly, because they understand space as a network of waterways and continued relationships with land. The icons of the Fish and the Turtle are extensions of powerful relationships forged with the canoe, moving toward the water, providing food and direction for the people in the canoe. The Shaman in conversation with the Thunderbird establishes the transformation of space and place. This transaction communicates the story of the Toronto Islands; it explains that the islands and the mainland were connected. In the legend a big storm (Thunderbird) disconnected the islands from the mainland. This story goes untold at the site and can only be understood if the viewer is familiar with the images and the story they reference. Houle's images only explain segments of Indigenous stories of place and do so in layers. As with petroglyphs, there are people with more knowledge than others who can 'read'

the images differently. As Houle (interview, June 21, 2010) states, “as Anishinaabe people we read images”, and the images, I suggest, tell ongoing Indigenous stories of place (Figure 6). The waterway, the creatures, and the canoe mark the land and bear witness to the stories and bodies that cover the geographic space we call home. Much of the city’s memory is preserved in the formations and elements of the land. Houle’s images explain some of the Indigenous worldviews, for example, related to the importance of canoes – living cultural artifacts that tell stories related to land; and to the creatures in the physical/metaphysical realm, which encompass Indigenous cultural memory as artifacts or markers that recognize Indigenous people as self-determining and autonomous beings in both metaphysical and physical space. Our identity is bound to the creation of the canoe and to relationships forged with the metaphysical beings represented in Houle’s artwork. The importance of autonomy is demonstrated in the message of the images. Power resides in the act of telling and in the materials Houle has chosen, especially copper, which acts as a conductor to both worlds. Houle is part of a growing number of Indigenous people who act and tell stories of place from our own worldviews. These stories are not bound by binaries of recognition/emancipation, colonizer/colonized, or civilized/savage. Instead, ongoing Indigenous stories of place mark our power and relationships to the land that include the cityscape. We are not stuck in the archaic past, nor are we out of time. Instead, we are constantly moving throughout time and space with the knowledge of the land and the stories we hold. This is the strength of Indigenous peoples as a whole, exhibited successfully in Houle’s creative work, which re-maps Indigenous stories of place and thus exhibits the power of art and the act of telling through the visual image.

The power of naming in the grid of the cityscape

The final installation I will discuss is located at the base of the first line drawn to create the east/west divide for the newly created township of York (Toronto), which is Yonge Street (Figure 7).¹⁹ Houle installed copper metal casts along the shorefront at Queens Quay and Yonge Street that name various communities throughout Ontario starting with the closest and extending to the furthest distance from this precise location. The installation includes a lighted metal cantilever that floats over Lake Ontario. Iroquois Falls, North Bay, and Timmins are a few of the communities named along with their distances.

The artwork is located at the base of a twenty-two-mile-long North-South road completed in 1795-96 as a ‘military convenience’ because the British felt this was the best way to move troops in case of war with the United States (although this was never actually required). Houle’s selection of this location for his work was strategic. The site marks the historic route from North to South for Indigenous traders (Houle walk). Houle intended to reconstitute the location as a Native space because of its historical

19 It was named Yonge Street after the then secretary for war for Upper Canada (Fraser 1921, 48). The road now forms the centre baseline of the City of Toronto.

relationship to Aboriginal people. The pathway contains the memories of the canoes, people, animals, and creatures that would have and still do move through that space as part of connections and relations to the land. As stated earlier, the land is a witness that holds significant value, memory, and information, and once this is understood the reader or viewer can comprehend the full impact and richness of Houle's artwork. Connection to land permeates this installation, which brings communities outside Toronto to the forefront. Many Indigenous people move back and forth from these outlying communities to the city. The artwork highlights movement through this particular space over the last ten thousand years (Figure 8).

Another 'military highway' constructed around the same time (Fraser 1921, 50) was Dundas Street. This street does not fit into the grid system, but flows through the city differently. Dundas Street was also first a path used by Indigenous people and later traders, and finally the military. A second installation connected to the first one is located at the southwest corner of Yonge and Dundas Street. This work consists of a copper cast embedded in the sidewalk that maps the original Indigenous trail of Yonge Street, 1,896 km from Toronto to Thunder Bay. The trail is surrounded by the Great Lakes. This artwork makes a direct link to the Indigenous pathways that were created around these large bodies of water (Figure 9).

Many of the first roads 'built' in Toronto followed existing trails. Later, these routes were, of course, overlaid with the official grid of the settlement plan (Fraser 1921). Davenport Road follows a path that traced the old shoreline of Lake Iroquois, and Dundas Street followed a small river system fed by Lake Iroquois draining to Lake Ontario.²⁰ None of these roads fit into the planned settlement grid of the city. Of course, the original pathway that is now Yonge Street did not follow a perfect line, but moved through river systems, the Great Lakes, and smaller tributaries (as seen in Houle's work at Yonge and Dundas Street). These roads are out of place amid the north-south and east-west gridlines of the city. They follow routes based on water systems, which are fluid, non-linear and aligned with concepts of Native space (Figure 10).

In addition to overlaying Indigenous pathways, the imperial roots of colonization bury themselves in the landscape through the renaming of space. Renaming the new 'found' land was one of the first acts committed by Governor General John Graves Simcoe. He renamed the landscape with English titles in an effort to eradicate Indigenous place names. Many of the British names have rooted themselves here but many Indigenous place names resisted the renaming of the land. Houle's installation uses the power of naming to portray the importance of Indigenous histories and knowledge in the creation of place names. The word Toronto is significant and carries all the Indigenous nations who once and still occupy the space, as it resisted renaming from

20 This information is based on conversations with Ron Williamson (2006-2011), David Redwolf (2007-2009), Heather Mills (2007-2011), Bill Woodworth (2006-2010) and Carl Benn (2007-2011).



Figure 7. Robert Houle, *Yonge Street the Longest Street*,
(photo: Julie Nagam, 2010).

Indigenous place name. In most translations it appears as ‘trees on the water’, but some sources specifically state ‘fish weir’, and others call it the ‘meeting place’.

Many places in Ontario, however, lost their Indigenous names. For a brief period Toronto was renamed York, and sadly, Kingston lost its name of Cataraqui. The important route known as the Toronto Carrying Place was originally Lake Toronto but is now known as Lake Simcoe after Simcoe’s father. Likewise, the Toronto River is now the Humber River, named after a river in England. Fortunately the city of Niagara (Thundering waters), kept its name, and so did the province of Ontario itself, which means ‘beautiful water’. Streets have taken English titles as well, often named for past government officials and important settlers, with a few named after Indigenous nations, but usually in English or French versions. Only a few Indigenous people, such as Brant and Tecumseh, have streets named after them. As stated above, it was important for Houle to have an Anishinaabe street name at the location of one of his artworks to make a connection to the ancient ones. Houle’s works place water systems at the forefront and challenge the colonial naming of the city. They do this through images and information. As McKittrick (2006, xxii) states, “naming place is also an act of naming the self and self-histories”. Houle presents Indigenous histories in all of these artworks, acting to establish self-histories and create an Indigenous presence. He also makes connections to how colonial settlement altered the land when it was re-mapped to suit the principles of others.



Figure 8. Robert Houle, *Toronto*,
(photo: Julie Nagam, 2010).

All of the artworks discussed here demonstrate a strong connection not only to land but also to cosmos. There is relationship that has formed within the central axis of the cosmos. All of the artworks communicate the three elements of earth, sky, and water. The sky is shown through the Thunderbird and its power to change or transform a situation. The water is evident in the movements depicted in the works connected to waterways and to the creatures and mythical beings linked to the water. The earth/land connection is demonstrated by embedding the artworks in the ground, and by measuring distances from place to place. The land is also contained in the symbols of the trees and other creatures living on the earth's surface. Houle has created artworks that operate in the logic of Native space through all of these connections to land, water, and sky. Each visual image contributes to the narration of Indigenous stories of place, stories that are never fixed or static, stories that are part of an Indigenous worldview and continue a longstanding tradition of centring the cosmos linked to the three elements of sky, earth, and water. These stories are fluid and transformative; they hold within them ten thousand years of Indigenous history and vital connections to water systems and land. In Houle's artworks the articulation of space is grounded in an understanding of land tied to Indigenous stories of place.



Figure 9. Robert Houle, Yonge and Dundas Map, (photo: Julie Nagam, 2010).



Figure 10. Robert Houle, Iroquois Falls, (photo: Julie Nagam, 2010).

From the Anishinaabe perspective there are two kinds of oral/visual narratives: there are stories that refer to the events that occur to human beings everyday, sometimes including more exceptional events; and there are stories that are considered myths (*atiso'kanak*) or sacred stories that include living entities (Hallowell 1975, 49-50). All of the narratives in Houle's artworks fall into the latter category because they make links between human and non-human relations based on aspects of sacred stories. My research reveals the concealed geographies of the City of Toronto and at the same time illuminates existing Indigenous stories of place through Houle's artworks. Alternative cartographies that visually rupture the colonial master narrative of Canada and Houle's artwork confronts practices of subjugation and builds place-based critiques (McKittrick 2006) of colonialism to (re)create and (re)imagine Indigenous relationships to space. Houle's artwork remaps the City of Toronto by imposing his knowledge and visual images on the actual space and histories of the land through relationships to water.

Through this article I want readers to interpret Houle's artwork as a narrative that tells Indigenous stories of place. These stories reaffirm Indigenous ties to Native and alternative sovereign spaces present in the City of Toronto. The artworks communicate ideas of Native space by placing waterways and land at the forefront. Houle has created visual images that challenge and disrupt the constructed grid system through a kind of imaginary/temporal space. This space allows for a transformative dialogue that includes multiple narratives within Indigenous stories of place. The dialogue the artworks create attempts to dismantle the colonizer/colonized binary in favour of a transformative space that allows people to interact with Houle's artworks without playing into traditional colonial roles, thus enabling viewers to explore Indigenous stories of place. The power of these artworks lies in the act of reclaiming the area as Indigenous sovereign space through visual narratives representing Indigenous self-histories tied to concepts of Native space. Concepts of Native space are constantly being reiterated through creative interventions with solid foundations in cosmology and Indigenous worldviews and by sharing those stories with whomever will listen. *Meegwetch*.

References cited

- Bhabha, Homi
1994 *The Location of culture*. New York: Routledge.
- Brealey, Ken G.
1995 "Mapping them 'out': Euro-Canadian cartography and the appropriation of the Nuxalk and Ts'ilhqot'in First Nations territories, 1793-1916." *The Canadian Geographer* 39 (2): 140-156.
- Brooks, Lisa
2008 *The common pot: The recovery of Native space in the Northeast*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Bruyneel, Kevin
2007 *The third space of sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coulthard, Glen
2007 "Subjects of Empire: Indigenous peoples and the 'politics of recognition' in Canada." *Contemporary Indigenous Theory* 6 (4): 437-460.
- Fanon, Frantz.
1965 *A dying colonialism*. New York: Grove Press.
1921 *Land settlement in upper Canada, 1783-1840. Sixteenth report of the Department of Archives for the Province of Ontario, 1920*. Toronto: King's Printer.
- Freeman, Victoria Jane
2010 "Toronto has no history!" *Indigeneity, settler colonialism and historical memory in Canada's largest city*. PhD thesis, University of Toronto. <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/26356> (23.04.2019).
- Goeman, Mishuana
2008a "From place to territories and back again: Centering storied land in the discussion of Indigenous nation-building." *International Journal of Critical Indigenous Studies* 1 (1): 23-34. <http://www.isrn.qut.edu.au/pdf/ijcis/IJCIS.Goeman.pdf> (23.04.2019).
2008b "(Re)Mapping Indigenous presence on the land in Native women's literature." *American Quarterly* 60 (2): 295-302. <https://www.jstor.org/stable/40068538> (23.04.2019).
- Hallowell, Irving. A.
1975 "Ojibwa ontology, behavior and world view." In *Teachings from the American earth: Indian religion and philosophy*, edited by Dennis Tedlock and Barbara Tedlock, 141-178. New York: Liveright Publishing.
- Houle, Robert
2010 *Guided walkabout*. Interview, June, 21st, 2010. Toronto: Ontario College of Art & Design University (OCAD).
- McKittrick, Katherine
2006 *Demonic grounds*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nagam, Julie
2012 "(Re)Mapping the colonized body: The creative interventions of Rebecca Belmore in the cityscape." *American Indian Culture and Research Journal*: 35 (4): 147-166.
2013 "Charting stories of place: An alternative cartography through the visual narrative of Jeff Thomas." In *Diverse spaces: Examining identity, heritage and community within Canadian public culture*, edited by Susan Ashley, 188-207. New York: Cambridge Scholars Press.
2014 "A home for our migrations: The canoe as Indigenous methodology." In *The Lake*, edited by Maggie Groat, 64-75. Toronto: Art Metropole.
- Simpson, Audra
2014 *Mohawk interruptus: Political life across the borders of settler states*. Durham: Duke University Press.
- Smith, Donald
1988 *Scared feathers*. Toronto: University of Toronto.
- Statistics Canada
2016 "Aboriginal peoples in Canada: Key results from the 2016 Census released at 8:30 a.m. Eastern time." *The Daily*, Wednesday, October 25, 2017: 9. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/en/daily-quotidien/171025/dq171025a-eng.pdf?st=G5A9Z-Ve> (23.04.2019).

**(Re)presentaciones de lo invisible:
los estatutos de la imagen**

(Re)presentations of the Invisible:
The Status of Images

Cosmografias ameríndias: a arte e 'ato de animar'

Amerindian Cosmographies: Art and the 'Act of Animation'

Marcia Arcuri

Universidade Federal de Ouro Preto / Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

marcia.arcuri@gmail.com

Resumo: Estudos voltados à análise de estruturas e semânticas visuais observáveis em conjuntos artefatuais ameríndios sempre encontraram resistência nos meios acadêmicos. Em parte, esse antagonismo se acentuou com os avanços proporcionados pela 'virada ontológica' da antropologia, movimento que criticou severamente as possibilidades de analogias entre a cultura material e os princípios ontológicos descritos no referencial etnográfico. Neste artigo defendemos a perspectiva de estudo de padrões estilísticos presentes no registro arqueológico, tanto tecnológicos quanto simbólicos, como forma de entender dinâmicas de materialização, consumo e reprodução de noções ontológicas. A partir da comparação de registros materiais que sintetizam noções da 'cosmografia ritual' ameríndia, procuramos demonstrar que a análise da semântica visual pressupõe a ideia de 'arte em movimento', em convergência com a noção de 'agência dos objetos' e não o contrário.

Palavras-chave: arqueologia; antropologia; arte; cosmografia; ameríndio.

Abstract: Studies focusing on the analysis of visual semantics and iconographic structures observed in Amerindian artifactual assemblages have always found relative resistance in the academic debate. In part, this antagonism was accentuated by the impact of the ontological turn in the anthropological studies and the severe criticism of possible analogies between material culture and the ontological principles described in the ethnographic framework. In this article we defend the perspective of studying stylistic patterns of the archaeological record, both in technological and symbolic views, as a way of understanding the dynamics of materialization, consumption and reproduction of ontological principles. By comparing material records that synthesize notions of Amerindian ritual cosmography, we aim to demonstrate that the analysis of visual semantics presupposes the idea of motility in art, in convergence with the notion of agency of objects and not the opposite.

Keywords: archaeology; anthropology; art; cosmography; Amerindian.

Sobre as vidas dos objetos

Reflexões sobre a materialidade dos objetos e a transmissão de significados estiveram em foco na antropologia ao longo de quase todo o século XX; especialmente a partir dos anos 1960 e 1970 cresceu o debate entorno do estruturalismo e da semiótica como caminhos para estudar aspectos da cognição e comunicação humana (Layton 1991, 29). Estudos de cultura material mantiveram-se atrelados principalmente às tecnologias e cadeias operatórias, no sentido de reconstituir contextos de produção, circulação, deposição ou descarte de artefatos. Na arqueologia especificamente, o referencial teórico que sustenta o estudo de cadeias operatórias cobre, hoje, ampla gama de pressupostos, desde os mais positivistas até aqueles que almejam a construção de relações simétricas entre pesquisador e o 'outro' investigado.

Por muito tempo as pesquisas antropológicas sobre a América Indígena foram predominantemente marcadas pelo distanciamento entre o interesse pela cultura material, de um lado, e as etnografias focadas na compreensão das relatividades ontológicas e na imaterialidade, de outro. No intuito contribuir para esta reflexão, é importante marcar posicionamento, como local de fala, entre os acadêmicos cuja pesquisa limita-se à compreensão de evidências arqueológicas provenientes contextos ameríndios remotos. Trata-se, assim, de estimular a aproximação e o diálogo com a antropologia, mas com foco específico nos estudos da cultura material.¹

Na ponta pós-processualista deste espectro, encontra-se a produção de arqueólogos que parecem melhor dialogar com os referenciais da antropologia e da museologia que discutem cultura material. Dentre tantos autores ou coletâneas que poderiam ser mencionados, destacamos a intensa produção dos anos 1980, à exemplo das publicações *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Stocking 1985) e *Material Culture: A Research Guide* (Schlereth 1985), e a continuidade do debate que será observada na discussão aqui proposta. Também o livro *Handbook of Material Culture*, posteriormente editado por Tilley e colaboradores (Tilley *et al.* 2006) marca a continuidade e a importância do debate. Nos estudos ameríndios, esta produção vem incorporando a complexidade conceitual que permeia diálogo entre ‘o caráter transformacional dos objetos’ e as ‘correlações entre a materialidade objetos e a dinâmica dos processos culturais’. As razões pelas quais as pesquisas de orientação pós-processualista acontecem são muitas, atendendo demandas científicas, de gestão do patrimônio cultural, ou mesmo comunitárias. Sobretudo, sendo a área de interesse desta reflexão a arqueologia pré-colombiana, busca-se a construção processos de produção do conhecimento menos verticalizados, atentos ao fardo herdado das arqueologias nacionalistas e imperialistas, e mais adequados às ontologias relacionais ameríndias, que inspiram as análises propostas.

É importante ressaltar, ainda, que a discussão proposta não se pretende ‘livre’ das idiosincrasias próprias de uma ontologia moderna e ocidental sobre a qual sustenta-se a produção acadêmica das ciências humanas, pois entendemos que o diálogo entre arqueólogos e antropólogos careça de maior equilíbrio; de mútua familiarização conceitual e metodológica, especialmente quando o tema de discussão recai nos múltiplos aspectos da materialidade, suas temporalidades e polissemias.

Nesse sentido, antes de apresentarmos dados em defesa de nossa argumentação sobre a essencialidade dos estudos de cultura material –pautados pela ótica boasiana e inspirados pelos escritos de Marcel Mauss– é importante mencionar que nosso referencial teórico também se baliza, fortemente, pelos trabalhos de Claude Lévi-Strauss, Gerardo Reichel-Dolmatoff, Gordon Brotherston, Frank Salomon, Tom Zuidema, Jürgen Golte e Eduardo Viveiros de Castro, entre tantos outros que poderiam ser citados.

1 É importante mencionar que o próprio uso do termo ‘cultura material’ é motivo de questionamento no âmbito deste debate. Nos posicionamos de acordo com Elizabeth Chilton, entendendo que o termo ‘cultura material’ enfatiza o processo constitutivo de manufatura, uso e descarte de artefatos (Chilton 1999, 1).

Estudos que buscaram compreender estruturas de uma semântica visual na análise de conjuntos de artefatos ameríndios sempre encontraram resistência nos meios acadêmicos, seja no debate arqueológico ou da antropologia da arte. Em parte, esse antagonismo se acentuou com os avanços proporcionados pela 'virada ontológica' da antropologia, movimento que criticou severamente os estudos que propõem analogias entre a cultura material e os princípios ontológicos descritos pelas etnografias ameríndias, ao problematizar a frágil relação entre a ciência moderna e o relativismo cultural. Na seara de ampla e complexa polêmica, de certa forma uma discussão ainda em turbulência, fortaleceu-se uma corrente teórica avessa à tentativa aproximar a interpretação de artefatos dos referências etnográficos e dos estudos linguísticos, ambos fortemente pautados pelas tradições orais. Na antropologia da arte, a virada ontológica custou certo questionamento dos estudos iconográficos. Mal compreendida, a perspectiva semiótica foi reduzida aos aspectos discursivos da linguagem e das representações. Pouco explorada, a teoria linguística passou muitas vezes ao largo do centro do debate, ignorando por exemplo a essencial contribuição de Derrida à compreensão do relativismo cultural:

[...] Derrida accepted Saussure's argument that linguistic sign consist of a purely conventional association of sound and meaning. If, then, language is constructed through practice, and each discourse constructs a different way of giving meaning to experience, so knowledge itself is an artefact of language and as arbitrary as language (Derrida 1976 en Layton 1991, 36-37).

Layton ainda nos lembra, com referência à teoria linguística e à semiótica, que Ferdinand de Saussure estava preocupado especificamente com as significações e como os sons poderiam ser convencionalmente relacionados às ideias a partir da estrutura da linguagem. Charles Sanders Peirce, por sua vez, alcançando o debate sobre a materialidade das coisas também atribuiu ao 'símbolo', ou ao processo em que signos são associados a objetos, uma forma de convenção cultural (Layton 1991, 37). Na contramão da semiose, porém, Gell (1998) defendeu que a arte não depende de convenções e por isso não pode ser entendida como um sistema semiológico. O objeto de arte, para Gell, é eficaz e não por comunicar ideias; o que ele faz é "estender a agência de quem o produziu, ou usa, entre as referências dos mundos dos objetos" (Layton 1991, 37). De uma forma ou de outra, pode-se afirmar parte significativa da crítica atual sobre a aplicação de metodologias semióticas nos estudos da cultura material ameríndia remonta à teoria da 'agência dos objetos' de Gell.

Em artigo publicado em 2015, Horton apresentava dura crítica à preocupação exacerbada com a 'cultura da escrita' que dominou o interesse dos pesquisadores nos anos 1980. Entre muitas referências que podem ser lembradas (algumas delas aqui já citadas), Horton direciona sua crítica a Clifford e Marcus (1986), questionando a ênfase dada aos aspectos discursivos da representação cultural, afirmando que um dos problemas do viés interpretativo de Clifford foi assumir que os antropólogos estudam representações culturais da realidade. Em perspectiva oposta, Horton defende que os "ontological anthropologists reject analyses that seek to explain difference by way of

‘representation’, ‘symbolism’ or ‘belief’; [instead], difference arises from existence and participation in alternative realities” (Horton 2015, 1).

O argumento de Horton sustenta-se em uma infinidade de exemplos etnográficos. É necessário, porém, lembrar que o debate proposto pela virada ontológica especificamente na antropologia, abarca complexas questões metodológicas, específicas do campo etnográfico e impossíveis de se reproduzir fora dele. O viés arqueológico por sua vez, proposto na discussão deste artigo, volta-se à materialidade do registro e às limitações interpretativas impostas por ele, sobretudo quando investigamos contextos do passado remoto.

Na grande maioria dos casos, arqueólogos estudam as evidências materiais da agência humana sobre contextos espaço-temporais distantes, sobre os quais permanecem uma infinidade de incógnitas. Isso faz com que tenhamos que definir uma zona de distanciamento entre a cultura material observada no presente e os agentes/processos relacionados às cadeias operatórias de formação pretérita do registro arqueológico. Cabe lembrar também que, mesmo reconhecida a ‘agência de não humanos’ na construção das ontologias grupais que se materializaram no registro arqueológico, esta agência permanece um conceito tangível apenas quando travado o diálogo com o referencial antropológico, pelo simples fato de que os dados materiais são a principal fonte de informação nas pesquisas arqueológicas.

Ainda por uma perspectiva histórica do debate acadêmico, vale mencionar que a releitura antropológica de seu próprio campo surgiu de uma tendência mais ampla de revisões teóricas nas ciências humanas, como defenderam Latour (2007) e tantos outros teóricos que contribuíram para as ‘viradas ontológicas’ das ciências sociais no século XX.

Neste amplo espectro destaca-se a orientação do referencial teórico das arqueologias pós-processuais que, nos últimos trinta anos, construíram trajetórias alternativas ao evolucionismo linear que orientou as arqueologias colonialistas e nacionalistas (Ferreira 2008). Propondo possibilidades de conexões sincrônicas entre o registro arqueológico e as populações vivas, essas arqueologias também questionaram as narrativas construídas a partir do olhar difusionista sobre a transmissão de saberes, tecnologias ou significados. Não obstante, arqueólogos precisam reconhecer que pouco se avançou nas inovações metodológicas necessárias para acompanhar os paradigmas teóricos atuais. Quando inseridos nos processos vinculados às atividades de pesquisa de campo, tendemos a seguir os velhos protocolos de coleta, análise e sistematização dos dados.

Arqueólogos olham para a evidência material indagando sobre processos antrópicos, seja em busca de compreender temas relacionados à adaptabilidade, aos sistemas, ou para abordar questões de ordem filosófica. Esta é a principal razão de defendermos que o registro material, sendo o ‘principal informante’ da arqueologia (exceto, talvez, nas pesquisas etnoarqueológicas), apresenta limitações a nossos paradigmas teóricos que não podem ser ultrapassadas. Não obstante, boas investigações arqueológicas consideram a natureza contextual, dinâmica, ‘transformada’, volátil e polissêmica dos objetos, entendendo-os como agentes de interferência direta nas escolhas socioculturais (Gell 1998), tenham elas sido feitas no passado ou se apresentem como alternativas no presente. Por

esta perspectiva, entendemos que o distanciamento da análise de cadeias operatórias (sejam elas tecnológicas ou simbólicas) em nada auxilia a pesquisa arqueológica, uma vez que esta investiga formas de uso e ocupação do espaço e, por consequência, as escolhas tecnológicas e simbólicas de uso e transformação dos materiais.

Assim, defendemos o potencial de entendermos o material arqueológico por meio de estudos tecnológicos no amplo senso das tecnologias, da *techné* às tecnologias de poder (Urton 2015; Sillar 2016). Mesmo considerando que muitas das propriedades materiais permanecem invisíveis após a transformação da matéria, é necessário considerar que os materiais interferem no processo de sua própria transformação e, desse modo, nas escolhas a eles associadas (Conneller 2011; Alberti, Meirion Jones e Pollard 2013). Como apontado por Ingold: “we need to shift our perspective from the transverse relation between objects and images to the longitudinal trajectories of materials and awareness” (2011, 14). Atento a esse debate, Alberti (2012) defende que os objetos e imagens não devem ser entendidos como representações estáticas, mas como extensões móveis da prática. Em diálogo com o perspectivismo (Viveiros de Castro 1996; 2002; 2004), Alberti sustenta que “[...] everything must, therefore, be inflected by this logic: all is movement, or instability. Static forms or images in a world underwritten by a logic of motility and transformation make no sense” (Alberti 2012, 25).

Acrescentamos, ainda, que do ponto de vista arqueológico, se o caminho é necessariamente a interpretação do registro material, o desafio é ‘ler’ objetos ou imagens como elementos polissêmicos de gramáticas visuais. Desse modo, não se tratam de representações, mas de agentes dinâmicos, vivos, inacabadas e variantes na comunicação entre seres. Nesse sentido, estudos iconográficos, quando pautados em metodologias atentas aos princípios norteadores e contextos da construção material, são bastante úteis às pesquisas arqueológicas. Nos casos ameríndios, muito revelam sobre as noções sociocósmicas.

O estudo das cadeias operatórias que envolveram a manufatura, circulação, deposição ou descarte de objetos, seja pela ótica das tecnologias de produção ou das economias simbólicas, ajuda-nos a entender relações entre repetição e inovação, mudança e permanência, estrutura e movimento (Arcuri 2015). Todos esses aspectos são inerentes às dinâmicas estabelecidas a partir de ‘corpos’ naturais e construídos que, em conjunto, orientam as noções de espacialidade e temporalidade que balizam as ontologias ameríndias. Entendidas como ontologias relacionais, elas são norteadoras da organização sociocósmica, em interação agentes humanos e não humanos), assim também figurando como princípios da cosmopolítica ameríndia (Sztutman 2005).

Compreender as variações estilísticas, tanto tecnológicas quanto simbólicas, no registro arqueológico é também uma forma de entender as dinâmicas de produção e consumo dos objetos. Nesse sentido, a investigação arqueológica busca a reconstrução das cadeias operatórias considerando a cultura material, ao mesmo tempo, como ‘produto’ e ‘vetor’ das relações sociais (Meneses 1983, 113). Esta perspectiva é convergente com a noção ameríndia de agência dos objetos, e não o contrário. Assim, não cabe a nós, acadêmicos, ‘outros etnográficos’, a decisão por nos silenciarmos frente às repetições, às permanências e às estruturas (morfológicas e iconográficas) observadas na técnica e no estilo final do

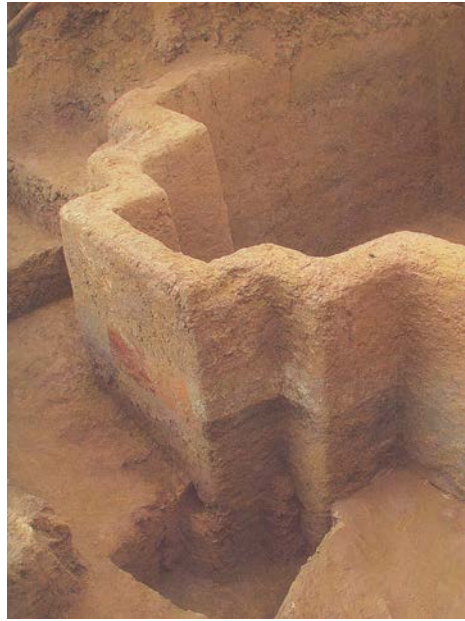


Figura 1. Estrutura arquitetônica em formato escalonado ('Recinto Chakana').
Huaca Ventarrón, Lambayeque, Peru (foto: Ignacio Alva Meneses).



Figura 2. Vaso cerâmico de alça estribo em forma de 'voluta escalonada'.
Mochica (Museo Larco, Peru. Reproduzido de Arcuri 2005).

registro material. Ou, deveríamos abandonar completamente o sentido de linguagem, comunicação, memória e valores na transmissão de saberes entre os antigos ameríndios?

Ao discutir as noções de valor compartilhadas pelos povos andinos, Lau retoma os 'quatro componentes semânticos da riqueza' propostos por Salomon. São eles: 'mensagem' ou 'signo'; 'essência produtiva sagrada'; 'herança pela/para a continuidade';² 'reciprocidade'. Ainda nas palavras de Lau (2011, 8), as ontologias ameríndias convergem no entendimento de que são articuladas pelas relações sociais construídas por: "[...] multiple kinds of beings, including humans, animals, ancestors, divinities, and efficacious objects". De forma similar, mas mais centrado no debate arqueológico, Alberti afirma: "[...] visual imagery in a ceramic vessel would not only communicate (as a complete object aimed at a particular audience) but be efficacious insofar as the practices associated with its production were specifically embodied and understood" (2012, 13).

Lau e Alberti remetem ao cerne da questão, lembrando que mais importante do que entender quem produziu uma mensagem e para que/quem ela foi lançada, devemos estar atentos às formas que 'mensagens' e 'signos' integram sistemas semânticos complexos, como demonstrou Salomon. Como ainda aponta Lau (2011), no modelo de Salomon encaixa-se, por exemplo, o termo quéchua *camay*:³ "[...] a concept to charge with being, to infuse with species of specific power [...] a continuous act that works upon a being as long as it exists" (Salomon 1961, 16 em Lau 2011, 9).

Como se pretende demonstrar, esse 'ato contínuo' que opera sobre os seres, que 'carrega com vida', e 'concebe com espécies de poder específico' –definido como ato de animar ou *camay*– é para os povos andinos essência das ontologias relacionais. As múltiplas interações entre sujeitos das esferas terrena/natural/presente com entes de outros mundos ou esferas se dão a partir da prática de agentes intermediadores, práticas rituais ou 'atos contínuos' de reprodução sociocósmica.

Cosmografias rituais no material arqueológico andino

Pautado no pressuposto analítico até aqui apresentado, este artigo apresenta evidências da recorrência em que artefatos arqueológicos andinos expressam, em sua iconografia e morfologia, noções ontológicas de tempo, espaço, fronteiras e 'planos' articulados e materializados nas chamadas 'cosmografias rituais' (Brotherston 1992a; 1992b; Golte 2009).

A 'cosmografia' é aqui entendida como conceito organizador de espaços sociopolíticos e rituais para muitos povos ameríndios, conforme tentaremos demonstrar especificamente para casos andinos e elucidar, de forma comparativa, com exemplos mesoamericanos e amazônicos. Um dos eixos centrais para a compreensão de tal conceito são as práticas rituais (e os produtos por elas gerados) que expressam a tensão e força reprodutiva inerentes aos limites entre planos e territórios, ou ao cruzamento de fronteiras (físicas, temporais e simbólicas), temas esses que aparecem de forma recorrente nos artefatos, na

2 Ou aquilo que Golte chamou de reprodução (2009).

3 "O ato de animar", como apresentado por Taylor no glossário do Huarochirí (Taylor 2000, 7, nota 24).



Figura 3. Vaso cerâmico de alça estribo em formato de montanha ou pirâmide escalonada. Mochica (Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Brasil. Reproduzido de Arcuri 2005).



Figura 4. Vaso cerâmico de alça estribo com detalhe escalonado na face frontal do bojo. Mochica (Museo Larco, Peru. Reproduzido de Arcuri 2005).

arquitetura e na paisagem dos contextos aqui analisados. É necessário pontuar, ainda, que embora o registro arqueológico andino⁴ resulte das práticas e referências particulares de cada contexto em que foi formado, ele apresenta conceitos 'estruturais', quando observados de forma comparativa e na escala macrorregional. Dentre as referências mais comuns, destacam-se aquelas relativas às fronteiras ou 'disjunções' espaciais e temporais, como elemento central das cosmografias ameríndias (Arcuri 2011).

Associada a essa concepção espaço/tempo, a 'cosmo-grafia' pode ser entendida como prática ritual que 'grafa', ou intervém –por meio da transformação da matéria, do corpo ou da paisagem– nas dinâmicas e ciclos sociocósmicos (esses marcados por rupturas/disjunções e continuidades na interação entre opostos), tanto na escala do indivíduo (rituais de passagem, funerários, etc.), como social (relações grupais, rituais de caça, relações de predação, guerras) e natural/cósmica (solstícios, equinócios, eclipses, ou fenômenos climáticos como os 'niños'). Como resultado dessa prática, são materializados objetos e espaços que, visualmente, expressam conceitos ou princípios cosmológicos descritos, ainda hoje, em muitas etnografias ameríndias.⁵

Cosmografias estão, assim, intimamente relacionadas a noções de tempo e, consequentemente, aos calendários (Brotherston 1992a); implicam agência social, humana e não humana, intervindo no 'curso natural' das coisas. Porém, o exercício de tentar compreender por que as cosmografias são recorrentemente expressas na iconografia e morfologia de objetos parece menos importante do que tomar em conta a 'aparente' correspondência entre tantas evidências materiais de sua expressão. Afinal, não se pode esquecer a essência mesma da pesquisa arqueológica que, a todo tempo, seleciona, agrupa, separa e compara conjuntos materiais como método de análise, limitando-se inclusive a essa tarefa quando se trata do estudo da iconografia de objetos e coleções arqueológicas.

A metodologia empregada nas análises a seguir fundamenta-se, assim, na identificação de unidades visuais mínimas, bem como as possibilidades de articulações entre elas, entendendo o material arqueológico andino como repleto de referências polissêmicas formadoras de semânticas visuais. Tentaremos demonstrar, inclusive, que não apenas a iconografia dos objetos e fachadas arquitetônicas, mas padrões de deposição observados no registro arqueológico enfatizam a expressão da efemeridade intrínseca à vida das coisas e, consequentemente, o constante 'estado de movimento'. Em outras palavras, como toda linguagem, expressam o resultado da dinâmica de interação entre entes (neste caso incluindo os não humanos) que perpassa todas as formas de comunicação. Acreditamos que é a partir dessa 'expressividade cinética' que muitos povos andinos do passado operaram as chaves estruturantes de seus rituais e tradições. Daí a escolha por discorrer

4 Isso pode ser inferido para outros contextos da arqueologia pré-colombiana.

5 Atento às escalas temporais, este trabalho não propõe a construção de analogias rasas e diretas entre o registro arqueológico e o dado etnográfico. Trata-se, sim, de valorizar o referencial antropológico como porta de acesso a categorias de análise mais adequadas aos estudos ameríndios, uma vez que essas destoam significativamente do antropocentrismo, do binarismo cartesiano e do evolucionismo linear enraizados no pensamento ocidental moderno.



Figura 5. Vaso cerâmico de alça estribo com motivos escalonados no bojo. Mochica (Museo Larco, Peru. Reproduzido de Arcuri 2005).



Figura 6. Vaso cerâmico de alça estribo com motivos escalonados em espelho/quadripartição. Mochica (Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Brasil. Reproduzido de Arcuri 2005).

sobre as cosmografias ameríndias, que figuram como exemplos didáticos a “natureza relacional das categorias cosmológicas ameríndias, e sua ligação com o quadro mais amplo das manifestações de uma economia geral da alteridade” (Viveiros de Castro 2002, 352).

A efemeridade temporal em que se manifestam, simbolizam e materializam cosmografias rituais ameríndias assemelham-se, de forma conceitual, a noções compartilhadas por outros povos tradicionais, como descrito nas “categorias visuais elementares e compostas” das pinturas de areia Walbiri e nas transformações espaço-temporais das canoas de Gawa, ambas observadas nas clássicas etnografias de Munn (1966, 936-950). Também Reichel-Dolmatoff, de volta com enfoque no contexto sul-americano, observou que “o vínculo dos signos ideográficos com a caracterização da figura cultural como experiência coletiva [se dá] por meio da arte e do ritual, que funcionam como veículo”, na relação com o mundo dos *outros* (Reichel-Dolmatoff 1973 em Arcuri 2010, 60). Ou, ainda, como apontado por Lagrou, para Lévi-Strauss “que trabalha com o modelo linguístico e enfatiza a qualidade comunicativa da arte, atos falam e palavras agem, sendo impossível separar ação, percepção e sentido” (Lagrou 2007, 47). Ora, é dessa impossibilidade de segmentação que se busca correlacionar, aqui, a relação intrínseca entre semiose e cinética na arte ameríndia.

Na arqueologia andina, alguns pesquisadores vêm buscando evitar a aplicação de categorias cartesianas na análise do material e aproximar-se do debate sobre as ontologias relacionais. Dentre os trabalhos publicados destacamos o referencial modelo de Golte (2009) para a análise da cerâmica ritual moche, bem como o artigo “Materialities of place making” de Swenson (2015). Ainda assim, deve-se reconhecer, como recordaram Quilter e Castillo em relação aos estudos moche (Quilter e Castillo 2010, 1), que grande parte das correntes de pesquisa arqueológica nos Andes evoluíram a partir de duas tradições de investigação que se mantiveram muito distantes do debate antropológico: a arqueologia de campo tradicional e os estudos de arte. A segunda, nas palavras dos próprios autores, “uma tradição que confia principalmente na interpretação do simbolismo e da iconografia de artefatos” (Quilter e Castillo 2010, 1).⁶ De todo modo, é necessário reconhecer o acúmulo de dados gerados pelos estudos iconográficos que se mantiveram atentos ao referencial etnográfico e proporcionam ao debate caminhos de aproximação com os modelos multinaturalistas.

A cerâmica ritual andina muitas vezes retrata cenas e narrativas sobre a manifestação de forças naturais que podem ser igualmente produtivas e destrutivas –cenas de sacrifício e criação, rituais de caça, batalhas, reprodução animal e humana, ‘ninós’,

6 Estudiosos ocidentais, colecionadores de arte e acadêmicos apreciaram, desde o século XIX, os artefatos rituais arqueológicos constituídos principalmente por ornamentos ricamente modelados em cerâmica e metal. As características estilísticas e a sofisticada produção tecnológica proporcionaram um apelo estético incontestável à ‘arte pré-colombiana andina’, característica determinante no desenvolvimento posterior de um campo fértil de estudos iconográficos, que congrega, hoje, número expressivo de especialistas.



Figura 7. Vaso cerâmico de alça estribo com motivo ‘voluta escalonada’.
 Formativo Andino (Coleção Particular. Foto cedida por Ignácio Alva Meneses).

inundações, secas,⁷ etc. Tais evidências encontram eco nos referenciais etnográficos das cosmologias andinas. Há muito tempo o modelo do arquipélago vertical proposto por Rowe –que defende a influencia da variedade de altitudes e zonas ecológicas nos Andes no desenvolvimento de um modelo particular de cultivo, armazenamento, comércio e distribuição, entre diferentes comunidades– é tido como base formadora não apenas de uma economia pautada na adaptabilidade (viés de análise do próprio Rowe), mas das ontologias e conhecimentos comuns dos povos da cordilheira.

A interação de agentes/forças característicos dos diferentes pisos ecológicos, esferas temporais e planos cósmicos conformaram o princípio da conhecida ‘cruz andina’ (em quéchua *chakana*),⁸ um elemento visual ‘síntese’ cujas evidências mais remotas aparecem em estruturas do Formativo Inicial Andino, como observado na Figura 1.

7 Aqui, devemos lembrar a particular contribuição do repertório oferecido pela cerâmica ritual Moche, pois conforma o grupo de evidências arqueológicas andinas que mais concentra cenas e narrativas conhecidas nas cosmologias andinas.

8 O termo *chakana*, de origem quéchua, é bastante posterior. É utilizado aqui como referência à forma escalonada da chamada ‘cruz andina’ que, conforme apontado, aparece em estruturas e na iconografia andina desde o formativo inicial. Não se trata, portanto, de buscar uma aplicação anacrônica do termo quéchua às evidências distantes dos contextos quéchuas, mas de discutir os elementos visuais que são estruturais do conceito.



Figura 8. Vaso cerâmico de gargalo antropomorfo com motivos escalonados na face. Huari (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Reproduzido de Arcuri 2005).

O esquema quadripartido sintetizado na *chakana* ou cruz andina é recorrente na cultura material arqueológica e etnográfica andina, há cerca de cinco mil anos. Tornou-se, hoje, marca de identidade cultural do mundo andino. Em artigo publicado em 2009, apresentamos uma análise iconográfica da cena de sacrifício na montanha, dedicado a *Ai apaec* (entidade criadora/decaptadora moche), correlacionando-as com as 'volutas escalonadas' e o princípio do dualismo dinâmico formador do escalonamento quadripartido, presentes na iconografia Moche e Lamabayeque (Figuras 2 a 6). Àquelas evidências, podemos acrescentar exemplares do Formativo, bem como Huari, Chancay, Chimú e Inca (Figuras 7 a 12). Ainda no referido artigo, defendemos que a concepção organizadora do território do Tahuantinsuyu Inca surgiu desse princípio, precedendo em muitos séculos os tempos incaicos, diferentemente do que defendem autores que atribuem a origem do conceito às fontes coloniais (Arcuri 2009, 50).

Outra evidência interessante é a presença do elemento iconográfico atribuído à *chakana* em uma urna funerária de Cañari, vaso da Amazônia ocidental datado de aproximadamente dois mil anos. Ainda nos anos 1980, Lathrap defendeu que o grupo indígena Kadiwéu, do atual Mato Grosso do Sul, no Brasil, descende dos Cañari equatorianos, uma migração que teria acontecido também há cerca de 2000 anos (Meggers 1966, 153). Se por um lado a relação entre o Cañari arqueológico (Figura 13) e etnográfico é bastante polêmica, por outro é clara a semelhança iconográfica entre os motivos



Figura 9. Vaso cerâmico com motivos escalonados pintados no bojo posterior. Huari (Museo Larco, Peru. Reproduzido de Arcuri 2005).



Figura 10. Tecido com motivos escalonados em espelho. Chancay (Coleção MASP Landmann, Brasil. Reproduzido de Arcuri 2005).

de volutas escalonadas —que sintetizam o princípio da quadripartição andina no material arqueológico— e os desenhos das pinturas corporais Kadiwéu (Figura 14). Para evitar caminhos difusionistas, limitamos o argumento à convergência dessas evidências arqueológicas e etnográficas ameríndias como artifícios de processos rituais de ativação e (re) produção do *crono-topo* ancestral mítico (Navarrete Linares 2000; Arcuri 2003).

Tema recorrente na iconografia e morfologia de artefatos, na arquitetura, na pintura corporal ou na distribuição espacial do registro arqueológico ameríndio, a cosmografia ritual expressa a materialização de territórios simbólicos, a transposição de fronteiras e a tensão inerente a esses processos. São a ritualização de espaços e tempos de 'disjunção' (Gillespie 1991; Arcuri 2003; 2007). Ou ainda, conforme aponta Viveiros de Castro (2000, 25), a noção de abertura ao Outro de Lévi Strauss “[...]deriva diretamente do dualismo em desequilíbrio”.

Em referencia ao mundo andino mesmo conceito foi bem ilustrado por Golte, em sua análise da entidade criadora/decaptadora moche *Ai apaec*, figura que autor denomina “divindade intermediadora”:

La divinidad intermediadora probablemente se ubicaría originalmente en el punto liminal entre el mundo de arriba, diurno [*hanan*] y la superficie de la tierra, pero [...] también se desplaza al mundo de abajo, por el mundo marino y por el mundo nocturno [*hurin*]. De esa forma se hace presente en todos los ámbitos [...]. **Todos esos cambios espaciales en el tiempo deben de haber sido altamente significativos para los diversos grupos de los moche, no solo porque significaban potencialmente encuentros entre fuerzas opuestas y complementarias, sino porque eran momentos en los cuales se tenía que reforzar a los seres supremos, es decir eran épocas para ofrendarles.** Esto a su vez tiene que haber tenido un aspecto de responsabilidades y enfrentamientos intrasociales, ya que los grupos sociales se sentían vinculados parentalmente con las mismas divinidades en grados de parentesco diversos (Golte 2009, 74) [**grifo nosso**].

De acordo com Golte, as mudanças na representação de *Ai apaec* reforçam fortemente os conceitos crono-espaciais andinos *hanan* e *hurin*, bem como as múltiplas possibilidades de interações entre eles na cosmologia andina. Iconograficamente, isso é observado no vestuário dos personagens relacionados ao ritual de sacrifício da montanha presididos por *Ai apaec*, como os peitorais ou escudos dos *chasquis*⁹ (Figura 13), além da linha reprodutiva ondulada e muitas vezes dupla (vide Figura 6), liminar entre as esferas *hanan* e *hurin*. Golte aprofunda seu argumento ao transpor a análise para a interação entre grupos, identidades e linhagens. Ele defende, inclusive, a possibilidade de verificar o parentesco entre entidades de poder na iconografia moche, já que a ascendência patri-linear é expressa nos tocados, enquanto a matrilinear pode ser observada na iconografia dos cintos usados pelas mulheres (Golte 2009, 181).

Os exemplos apresentados acima convergem em defesa do argumento de que o escalonamento quadripartido, ou *chakana*, simbolizava a ‘materialização’ cosmográfica

9 Também chamados de corredores, são dois personagens que disputam a batalha ritual que culmina no sacrifício da montanha dedicado a *Ai apaec*.



Figura 11. Artefato em tecido e metal com motivos escalonados. Inca (Museo Pachacamac, Peru. Foto: Marcia Arcuri).



Figura 12. Motivo *chakana* em fachada arquitetônica de Ollantaytambo (foto: Marcia Arcuri).

para muitos povos andinos antigos, simbolismo esse que pode ser entendido a partir do modelo semântico de Salomon, anteriormente apresentado. Nesse modelo, 'mensagem' e 'signo' são produtos e vetores de práticas rituais e ontologias ativadoras de operações reprodutivas, pautadas nos ideais de continuação e reciprocidade. Cabe lembrar, uma noção também enfatizada por Santos-Granero (2009, 8), quando se refere à importância da 'transformação', maior do que da 'produção', ao reconhecer o paradigmático modo criativo das cosmogonias ameríndias.

Provocações ao debate: outros exemplos ameríndios

Ainda que o tema das cosmografias rituais tenha sido explorado por alguns amazonistas (Mazza 2007) e possa ser aplicado a materiais etnográficos, à exemplo da iconografia Shipibo e da experiência sinestética descrita por Arnold (2015), infelizmente carecemos de um número maior de estudos sobre essas evidências, quando abordamos o material arqueológico das terras baixas sul-americanas. Apesar de reconhecermos elementos que indicam sistematizações visuais similares na cerâmica amazônica, ainda não contamos com um panorama de estudos iconográficos sistemáticos que possa corresponder ao alcance do debate atual, quando comparado aos estudos andinos. Merece destaque, contudo, o trabalho de Heckenberger (2009), quem demonstrou o padrão de distribuição cosmográfica de aldeias xinguanas. A etnoarqueologia de Heckenberger demonstrou que antigos xinguanos compartilharam uma forma de organizar-se no espaço orientada por observações pautadas na sazonalidade e nos calendários, criando amplos sistemas de interconexão entre as aldeias que espelham marcações pautadas pela observação astronômica, transformando e (re)construindo a paisagem segundo padrões de distribuição espacial que foram mantidos por milênios e podem, ainda hoje, ser observados na paisagem xinguna.

Artefatos cerâmicos de muitas partes da Amazônia poderiam sustentar o argumento em prol da potencialidade de se buscar esses mesmos princípios a partir de estudos iconográficos interessados em compreender as cosmografias rituais no registro arqueológico. No entanto, apenas alguns exemplos serão aqui apresentados, com o intuito de estimular especialistas que investigam estilos amazônicos a se aproximarem do debate proposto.

Na Figura 15 vemos um exemplo dos inúmeros vasos cerâmicos amazônicos cuja iconografia apresenta elementos muitos semelhantes àqueles analisados para os casos andinos aqui interpretados como referentes à cosmografia ritual. Não se trata de propor que essa semelhança estilística deva estimular o debate sobre o contato entre povos antigos da cordilheira e da selva. Outras metodologias de pesquisa arqueológica seriam necessárias para esse tipo de reflexão. O que a metodologia de análise iconográfica permite, por outro lado, é abandonar o fardo herdado da perspectiva evolucionista que por muito tempo fundamentou as interpretações da cerâmica amazônica, entendendo os padrões visuais como 'grafismos' ou simples decoração, limitados à compreensão de 'assinaturas' de identidade grupal. As já citadas etnografias amazônicas que alimentaram

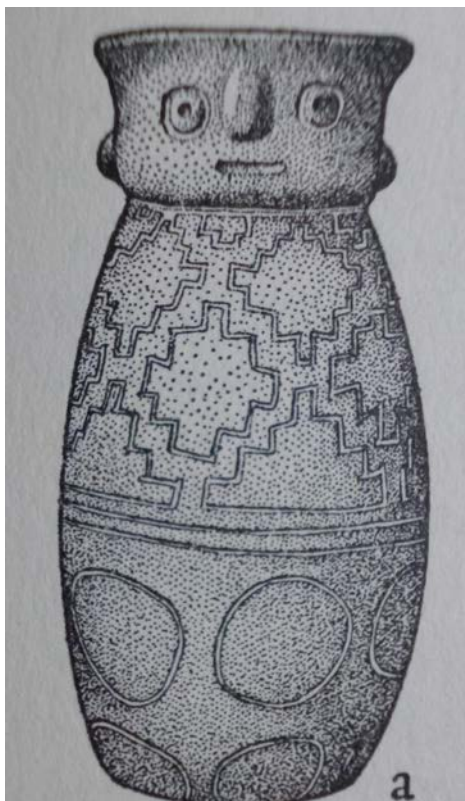


Figura 13. Urna com motivos *chakana* na parte superior do bojo. Cañari (reproduzido de Meggers 1966).

tempo, espaço, fronteiras, planos, mundos e entes que interagem a partir de princípios de reprodução e reciprocidade. Observamos a recorrência, nas evidências analisadas, de princípios organizadores que parecem seguir dinâmicas e paradigmas estruturados na continuidade, na permanência de práticas rituais atentas à necessidade promover a interação entre diferentes sujeitos/planos/esferas/âmbitos (relações essas primordialmente marcadas pelas oposições e multiplicações reprodutivas). Dentre outros exemplos que

o debate da antropologia da arte –com especial atenção ao grupo formado por Lux Vidal– são suficientes para lembrar que, para ameríndios, desenhos podem ser “janelas para o infinito” (Müller 1992, 341).¹⁰

Conforme já mencionado, poderiam ser também contemplados nesta discussão exemplos mesoamericanos da cosmografia ritual. Ainda que pouco reconhecido, esse tema foi bem fundamentado por Brotherston ainda nos anos 1990 (Brotherston 1992a; 1992b). Dentre as muitas evidências apresentadas pelo autor em sua obra referencial, lembramos os quadros de lã produzidos pelos Huichol, que figuram como expressão da continuidade do conceito espaço-temporal das cinco direções e centro (ou *axis mundi*), denominado o *quincunce*.¹¹

Como apresentado inicialmente, a proposta defendida neste artigo é a de aproximar os estudos iconográficos e morfológicos da cultura material arqueológica ameríndia da compreensão do referencial teórico que compreende a noção de ontologias relativas compartilhadas pelas populações ameríndias. Noções de

10 Cabe menção aqui, como exceção ao descaso pelos estudos iconográficos e morfológicos da cerâmica amazônica, o trabalho pessoal e de orientação acadêmica que vem sendo desenvolvido atualmente por Cristiana Barreto, em perspectiva atenta ao diálogo entre a pesquisa de material de coleções e o paradigma antropológico que fundamenta essa discussão.

11 Presente nos registros materiais arqueológicos dos mais variados contextos da Mesoamérica, a simbologia do quincunce aparecem primordialmente em sítios olmeca, nas oferendas de jade em forma de duplas serpentes dispostas de maneira cruzada, representando as quatro direções (Miller e Taube 1997, 77).



Figura 14. Motivos da pintura corporal Kadiwéu (reproduzido de Vidal 1992).



Figura 15. Banco cerâmico com motivos escalonados e volutas. Marajoara (Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Reproduzido de MacEwan, Barreto e Neves 2001).

poderiam ter sido eleitos para fundamentar a análise, focamos nas 'cosmografias rituais', por serem elas aqui entendidas como transformações que ativam e recriam dinâmicas e ciclos sociocósmicos. As especificidades metodológicas e teóricas referentes aos estudos arqueológicos de contextos remotos também foram abordadas, mas sempre em diálogo com o panorama oferecido pelas etnografias ameríndias. De forma inspirada nesse diálogo, permanece a sugestão de se aproximar as perspectivas da semiótica e da cinética, da estrutura e do movimento, na leitura da icnografia ameríndia. Transpondo para a comunicação visual, pode-se então dizer que a materialização que se dá nos rituais pode ser lida, de forma polissêmica e dinâmica, como as palavras dentro de seus contextos semânticos. Assim, na 'qualidade comunicativa da arte', as 'cosmo-grafias' e os objetos por ela gerados agem em diferentes níveis e tempos. Como defende Alberti, não são representações estáticas, mas extensões 'móveis da prática'.

Referências bibliográficas

- Alberti, Benjamin
 2012 “Cut, pinch and pierce: image as practice among the Early Formative La Candelaria, first millennium AD, Northwest Argentina.” *Encountering Imagery Materialities, Perceptions, Relations. Stockholm Studies in Archaeology* (57): 13-28. <https://www.academia.edu/3039359> (23.04.2019).
- Alberti, Benjamin, Andrew Meirion Jones e Joshua Pollard (eds.)
 2013 *Archaeology after interpretation: Returning materials to archaeological theory*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Arcuri, Marcia M.
 2003 *Os sacerdotes e o culto oficial na organização do estado mexicana*. Tese de doutorado, Museu de Arqueologia e Etnologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
 2005 *Por ti América: arte pré-colombiana*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil.
 2007 “Tribos, cacicados ou estados? A dualidade e centralização da chefia na organização social da América pré-colombiana.” *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 17: 305-320.
 2009 “O Tahuantinsuyu e o poder das huacas nas relações centro x periferia de Cusco.” *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia Supl.* 8: 33- 49. <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.2009.113507>.
 2011 “El Occidente no vio el Sol nocturno: el papel de la dualidad complementaria de las fuerzas cósmicas en la organización política de las jefaturas amerindias.” Em *Los pueblos amerindios más allá del Estado*. Serie Antropológica, 20, editado por Berenice Alcántara Rojas e Federico Navarrete Linares, 17-48. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Históricas.
 2015 “Estrutura, reprodução e transição: diferentes olhares sobre a cultura material arqueológica pré-colombiana.” *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia Supl.* 20: 17-22.
- Arcuri, Marcia M. (org)
 2010 *Ouros de Eldorado: arte pré-hipânica da Colombia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Arnold, Denise Y.
 2015 “Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura.” Em *Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*, editado por Luis Fernando Garcés V. e Walter Sánchez C., 39-64. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón (UMSS), Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) / Museo Arqueológico.
- Brotherston, Gordon
 1992a *Book of the forth world: Reading the native Americas through their literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
 1992b *Mexican painted books: Originals in the United Kingdom and the world they represent*. London: British Museum Press.
- Chilton, Elizabeth S.
 1999 “Material meanings and meaningful materials: An introduction.” Em *Material meanings: Critical approaches to the interpretation of material culture*, editado por Elizabeth S. Chilton, 1-6. Salt Lake City: University of Utah Press.

- Clifford, James y George E. Marcus (eds.).
1986 *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Conneller, Chantal
2011 *An archaeology of materials. Substantial transformations in early prehistoric europe*. London: Routledge.
- Derrida, Jacques
1976 *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Descola, Phillippe
2006 "Beyond nature and culture." *Redcliffe-Brown Lecture in Social Anthropology. Proceedings of the British Academy* 139: 137-155.
- Ferreira, Lúcio Menezes
2008 "Sob fogo cruzado: arqueologia comunitária e patrimônio cultural." *Revista Arqueologia Pública* 3 (1): 81-92. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8635804> (23.04.2018).
- Gell, Alfred
1998 *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gillespie, Susan D.
1991 Ballgames and boundaries. Em *The Mesoamerican ballgame*, editado por Vernon L. Scarborough e David R. Wilcox, 317-345. Tucson: University of Arizona Press.
- Golte, Jürgen
2009 *Moche, Cosmología y Sociedad: una interpretación iconográfica*. Cusco: Instituto de Estudios Peruanos.
- Heckenberger, Michael J.
2009 "Lost cities of the Amazon." *Scientific American* 301 (4): 64-71.
- Horton, Johanna
2015 The ontological turn. <https://www.academia.edu/6292081> (23.04.2019).
- Ingold, Tim
2011 *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.
- Lagrou, Els
2007 *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia-Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ).
- Latour, Bruno
2007 "Can we get our materialism back, please?" *Isis* 98 (1): 138-142. www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-126-ISISpdf.pdf (23.04.2019).
- Lau, George F.
2011 *Andean expressions: Art and archaeology of the Recuay culture*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Layton, Robert
1991 *The anthropology of art*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MacEwan, Colin, Cristiana Barreto e Eduardo Neves
2001 *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. London: The British Museum.
- Mazza, Fabiana
2007 *Cosmografia de um mundo perigoso – espaço e relações de afinidade entre os Jarawara da Amazônia*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo (USP). <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03022010-143732/pt-br.php> (23.04.2019).
- Meggers, Betty
1966 *Ecuador*. London: Thames and Hudson.
- Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra
1983 “A cultura material no estudo das sociedades antigas.” *Revista de História* 115: 103-117. <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61796> (23.04.2019).
- Müller, Regina Polo
1990 *Os Asuriní do Xingu: história e arte*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- Munn, Nancy D.
1966 “Visual categories: An approach to the study of representational systems.” *American Anthropologist* 68 (4): 936-950. <https://doi.org/10.1525/aa.1966.68.4.02a00050>.
- Navarrete Linares, Federico
2000 “Nahualismo y poder: un viejo binomio mesoamericano.” Em *El héroe entre el mito y la historia*, editado por Federico Navarrete Linares, 55-179. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Quilter, Jeffrey e Luis Jaime Castillo B. (eds)
2010 *New perspectives on Moche political organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo
1973 *Desana: Le symbolisme universel des indiens tukano du Vaupés*. Paris: Gallimard.
- Salomon, Frank
1991 “Introductory essay: The Huarochirí manuscript”. En *The Huarochirí Manuscript: a testament of ancient and Colonial Andean religion*, editado por Frank Salomon e George L. Urioste, 1-38. Austin: University of Texas Press.
- Santos-Granero, Fernando
2009 “Amerindian constructional views of the world.” Em *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*, editado por Fernando Santos-Granero, 1-29. Tucson: University of Arizona Press.
- Schlereth, Thomas J. (ed.)
1985 *Material culture: A research guide*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Sillar, Bill
2016 “Miniatures and animism: The communicative role of Inka carved stone conopa.” *Journal of Anthropological Research* 72 (4): 442-464. <https://doi.org/10.1086/689294>.
- Stocking, George
1985 *History of anthropology, vol. 3. Essays on Museums and Material Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Swenson, Edward
 2015 "The materialities of place making in the ancient Andes: a critical appraisal of the ontological turn in archaeological interpretation." *Journal of Archaeological Method and Theory* 22 (3): 677-712.
- Sztutman, Renato
 2005 *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01102007-144056/en.php> (23.04.2019).
- Taylor, Gerald
 2000 *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos*. Lima: Institut Français d'Études Andines; Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
- Tilley, Christopher, Patricia Spyer, Webb Keane, Susanne Küchler e Michael Rowlands
 2006 *Handbook of Material Culture*. London: SAGE Publications.
- Urton, Gary
 2015 *The state of strings: Khipu administration in the Inka Empire*. Austin: University of Texas Press.
- Vidal, Lux (ed.)
 1992 *Grafismo indígena*. Estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel.
- Viveiros de Castro, Eduardo
 1996 "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio." *Mana* 2 (2): 115-144. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>.
 2000 "Atualização e contra-efetuação do virtual na socialidade amazônica: o processo de parentesco." *Ilha Revista de Antropologia* 2 (1): 5-46.
 2002 "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena." Em *A Inconstância da alma selvagem*, editado por Eduardo Viveiros de Castro, 345-399. São Paulo: Cosac & Naify.
 2004 "Exchanging perspectives: The transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies." *Common knowledge* 10 (3): 463-484.

Representaciones y 'presentificaciones': funciones de la imagen plástica en el mundo andino prehispánico

Representations and 'Presentifications': Functions of Plastic Images in the Pre-Hispanic Andean World

María Alba Bovisio

Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de San Martín, Argentina

mariaalbab@yahoo.com.ar

Resumen: La propuesta del presente artículo es indagar el estatuto que adquieren las imágenes plásticas andinas que circulan en contextos de culto y rituales, ya sea como 'representación' o como 'presentificación'. El análisis de las fuentes etnohistóricas permite la reconstrucción de los conceptos de *waka* y *unancha*, que darían cuenta el primero de la existencia de imágenes plásticas que habrían tenido el carácter de presencias sacras y, el segundo, de imágenes que operaron como representaciones, es decir, signos que están en lugar del referente aludido. A la luz de estos conceptos analizamos el caso de la escultura lítica del Chavín de Huántar (Sierra Norte del Perú, 1200-500 a. C.), atendiendo a los roles diferenciados que cumplieron las imágenes según su funcionamiento en contextos específicos.

Palabras clave: wakas; escultura lítica de Chavín; representación; presentificación; arte andino prehispánico.

Abstract: The proposal of this article is to investigate the status which the Andean plastic images that circulate in cultic and ritual contexts acquire, whether as 'representation' or 'presentification'. The analysis of ethnohistorical sources allows the reconstruction of the concepts of *waka* and *unancha*, which refer to the existence of visual images with the character of sacred presences, as well as to images that operated as representations (i.e. signs that are in place of the aforementioned reference), respectively. In light of these concepts we will analyze the case of the stone sculpture of Chavin (Northern Highlands of Peru, 1200-500 BC), according to the different roles that the images fulfilled in consonance with their performance in specific contexts.

Key words: wakas; lithic sculpture of Chavin; representation; presentification; pre-Hispanic Andean art.

Waka vs. unancha

El concepto de *waka* (que tiene vigencia hasta el presente¹) es clave a la hora de indagar la cosmovisión andina prehispánica. Se trata de una noción compleja y polivalente que alude a toda entidad sagrada, tanto natural (montañas, manantiales, lagos, animales, constelaciones) como 'artificial' (templos, tumbas, fardos funerarios, estatuillas, etc.). De este modo existe una serie de objetos fabricados por el hombre en diversos materiales (piedra, metal, cerámica, textil, madera, hueso, concha) y con diversas funcionalidades, que reviste el carácter de *waka*; en tanto no se trata de 'representaciones', es decir, signos

1 Imposible referir por lo extenso la bibliografía acerca del culto a las *wakas* en los Andes desde etapas post-conquista hasta el presente. Véase Bugallo y Vilca (2016), una de las más recientes publicaciones donde se compilan trabajos de varios autores que vienen trabajando esta temática desde hace décadas.

que están en lugar del referente al que aluden, sino de presencias sagradas, que funcionan como ‘presentificaciones’. Estamos asumiendo con Escobar que “el concepto de representación [...] promete presentar una idea o un objeto irremediamente ausente” (Escobar 2004, 141),² razón por la cual no da cuenta de otro tipo de imágenes plásticas o figuraciones que, por el contrario, no presentan un objeto o ser ausente sino que se constituyen en él, como uno de sus modos posibles de existencia. La ‘representación’ (que estamos asimilando al signo icónico) se distingue ontológicamente de la realidad que evoca, mientras que la ‘presentificación’ participa del mismo estatuto ontológico.

Las fuentes generadas a raíz de los procesos de extirpación de idolatrías a partir de la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el siglo XVII han sido las más útiles a los investigadores a la hora de indagar esta noción, ya que son las que mejor dan cuenta de las prácticas y creencias religiosas andinas. Los objetivos principales de los cronistas en la primera etapa de la colonización giraban en torno a la reconstrucción de la historia de los incas en función de evidenciar que estos no tenían derechos sobre el territorio del Tawantinsuyu, puesto que habían despojado a los señores naturales apropiándose ilegítimamente de sus dominios (Rostworowski 1988). Por el contrario, las fuentes de extirpación, que incluyen las instrucciones para los visitadores, las Cartas Anuas de los jesuitas,³ los procesos de idolatrías y los diccionarios de evangelización, presentan por su naturaleza de ‘instrucciones’ para acabar con las ‘prácticas idolátricas’ que pervivían a casi un siglo de la conquista y colonización, un carácter de mayor ‘objetividad’.

Ciertamente, en muchos casos los evangelizadores inventan y codifican una religión en términos legales a fin de poder llevar adelante los procesos judiciales contra los ‘indios idólatras’ de lo que obtenían ganancias concretas, puesto que la Iglesia expropiaba las tierras donde se habían desarrollado prácticas idolátricas.⁴ Sin embargo, la abundante información coincidente en los numerosísimos documentos sobre deidades, mitos, creencias, prácticas rituales, etc., nos da la pauta de que podemos valernos de esta para indagar en la religiosidad andina prehispánica. Por otra parte, como señala Duviols (1986), el proceso de extirpación se dirigió a las comunidades rurales no integradas culturalmente de modo que los testimonios en torno a este proceso nos permiten

2 Excede los alcances de este trabajo revisar las definiciones de ‘representación’ que se han propuesto desde la semiótica, la psicología del arte, la estética, etc. Asumimos la definición de “imagen que evoca algo ausente sustituyéndolo” de cuño peirceano, porque es el punto nodal en el que confluyen las diversas posiciones teóricas. “Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente [...] El signo está en lugar de algo, su objeto, está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino solo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen” (Peirce 1986 [1897-1914], 22).

3 A partir de 1620 la compañía pasó a dirigir y controlar oficialmente la actividad extirpadora y dan cuenta exhaustivamente de este proceso en las Cartas Anuas de 1581 a 1752 conservadas en el Archivo Romano de la Compañía.

4 Por ejemplo, en el juicio en el que el padre Francisco de Ávila, párroco de Huarochirí (Sierra Central del Perú), acusa a los caciques de idolatría, estos acusan a su vez al cura de exigir demasiado diezmo y de despojarlos de sus riquezas (Hampe Martínez 1996).

aproximarnos a la religiosidad andina más ancestral. Pero además, la extirpación, como su nombre lo indica, implicó un proyecto de franca deculturación; de ahí la importancia de la destrucción no sólo de los ídolos y antepasados, a través de la quema de los fardos funerarios, sino de la supresión de prácticas y costumbres, como el uso de cabellera larga como marca de prestigio, las borracheras rituales, el consumo de alucinógenos, los sacrificios de animales, etc. En este sentido las instrucciones debían ser precisas.

En trabajos anteriores (Bovisio 2011a) a través de una lectura exhaustiva de las fuentes planteamos que todas las formas de *waka* remiten, como veremos enseguida, al ancestro en tanto origen de la vida, vale decir, que ese concepto no tiene entidad sin el de antepasado y viceversa, su naturaleza radica en ser el fundamento de la vida y la identidad del grupo. Salomon define al ancestro en estos términos: “ancestry could be imagined as a seamless web expanding from family organization to geographic and even cosmological order” (Salomon 1995, 321). En este sentido podríamos pensar que el ancestro/*waka* se identifica con una red de relaciones, asociadas a la génesis espacio-temporal del grupo y a su identidad, que involucran a los fundadores de linaje, sus lugares de origen, los ciclos vitales, etc.

En el famoso tratado de extirpación de idolatrías del padre jesuita José de Arriaga⁵ hallamos un pasaje, frecuentemente citado, que expresa la pluralidad de manifestaciones de las *wakas*:

[...] ídolos, que los más eran de piedras de diversas figuras, y no muy grandes y no ay que admirarse que en cosas tan pequeñas reconociesen deidad los indios [...] estas figuras y piedras son imágenes, y representación de algunos cerros, de montes y arroyos, o de sus progenitores, y antepasados, y que los invocan y adoran como a sus hazedores, y de quien esperan todo su bien y felicidad [...] (Arriaga 1984 [1621], 11).

Como vemos, se señala la identificación de los ‘ídolos de piedra’ con los antepasados, vale decir, con “sus mallquis que en los llanos llaman munaos, que son los huesos o cuerpos enteros de sus progenitores gentiles” (Arriaga 1984 [1621], 24), como así también con montañas y arroyos, espacios naturales considerados “las pacarinas que es de donde ellos dizen que descienden” (Arriaga 1984 [1621], 25).

Cristóbal de Albornoz, visitador eclesiástico, conocedor del quechua, volcó en sus *Instrucciones para descubrir las guacas del Pirú* la información recogida en las visitas encaradas entre 1569 y 1571 en el obispado de Huamanga:

[...] el principal genero de guacas que antes que fuesen sujetos al ynga tenían, que llaman pacariscas, que quieren dezir criadoras de sus naturalezas. Son en diferentes? formas y nombres conforme de las provincias: unos tenían piedras, otros fuentes y ríos, otros cuebas, otros animales y aves e otros géneros de árboles y de yervas y desta diferencia tratavan ser criados y descender de las dichas cosas [...] Todas tienen servicios y chácaras e ganados y bestidos y tienen sus ordenes particulares de sus sacrificios y moyas [...] (Albornoz 1989 [1581/5], 169).

5 El período 1619-1622 se caracterizó por una intensa actividad de extirpación de idolatrías impulsada por el virrey Toledo, el arzobispo de Lima, Lobo Guerrero, y la Compañía de Jesús con el padre Pablo José de Arriaga a la cabeza.

Notemos que Albornoz ubica el culto a las *pacarinas* como un culto principal anterior a la época del incanato, vale decir que el culto más antiguo a las *wakas* estaba asociado directamente al lugar de origen y a los antepasados. Al respecto nos resulta elocuente que en quechua la raíz *paca* o *pacca*, que significa ‘cosa escondida adentro’, corresponda tanto a los conceptos *pacarini* ‘nacer’ y *paccharik pacha* ‘el principio del mundo’, como a *pacarisca* ‘muerte natural’, en este sentido podemos entender *pacca* como alusión al muerto en el interior de la tierra tanto como al feto en el útero, al ciclo vida/muerte y al antepasado como origen de la vida.

En *Mitología Andina* del licenciado Hernández Príncipe, quien participó de la actividad extirpadora en la provincia de Huailas (costa norte de Perú) por orden del arzobispo Lobo Guerrero, hallamos un pasaje donde se manifiesta la identificación de la *pacarina* con la piedra y el antepasado:

La *pacarina* y origen destos [lactas de Urcon] es Llásac su waka, fingen que viniendo por la cordillera llegó a descansar a un alto del cerro llamado Choque Cayan; y este después de haber tenido los hijos [...] se convirtió en piedra, la cual dicen quemó fray Francisco y yendo a su simulacro la halló soterrada acompañada de idolillos que tornaron los indios a poner después de la quema por edicto de aquel cacique apóstata y le habían adorado de nuevo (Hernández Príncipe 1923 [1622], 55).

La *pacarina* es el antepasado que después de procrear;⁶ se transforma en piedra del Cerro Choque Cayán; vale decir, que el concepto de *waka/pacarina* refiere al antepasado como progenitor y lugar de origen que asume forma lítica.

El otro tipo de *waka* que se menciona en las fuentes son las *conopas* que:

[...] son de diversas materias y figuras aunque de notable en la color o en la figura [...] se heredan siempre de padres a hijos [y] se les da la misma adoracion que a las *wakas*, solo que la de estas es publica y común a toda la provincia [...] y la de las *conopas* es secreta y particular de los de la casa (Arriaga 1984 [1621], 25).

El culto a estos objetos por su carácter ‘privado’, debe haber tenido más probabilidades de subsistir una vez desestructurada la religión estatal. Hallamos claras alusiones a vínculos de parentesco entre *conopas*, *mallquis* y *wakas* de piedras:

[...] y tambien adoran unas piedras movibles de particular hechura de que cuentan varias fabulas y cuerpos de sus progenitores gentiles cavesas de sus linajes que llaman *mallquis* y dizen son hijos de las tales piedras destas *wakas* o ídolos unos son comunes a todo un pueblo otras de particulares aillos o parentelas [...] (Duviols 1986, 451. Misión de los padres jesuitas Pablo José de Arriaga e Ignacio Teruel a las provincias de Ocros y Lampas, Cajatambo, 1619).

En el Anónimo de Huarochiri⁷ (1608), el término *conopa* aparece como nombre propio de una *waka* de piedra:

6 Nótese que no se menciona una pareja, lo que permite pensar en *Llásac* como padre/madre.

7 En este texto se compiló la información recogida por Francisco de Ávila, cura doctrinero desde 1597 de los indios de San Damián de Huarochiri y visitador de idolatrías a partir de 1610, a raíz de la denuncia en 1608 de un informante indígena, Cristóbal Choquecaxa, de que la fiesta cristiana de la Asunción de la Virgen encubría un ritual prehispánico: la fiesta a las principales *wakas* de la región, Pariacaca

[en Llacoy] estaba su respetada waka llamada Llamoc, que era una piedra a modo de calavera [...] Estaba rodeada de mucho sacrificio [...] y era la waka de la madre del cacique y los deste aylo dijeron proceder desta waka y su hijo Conopa, que era una piedra larga [...] (Taylor 1987, 58).

El ancestro/*pacarina* litomorfizado recibe el mismo trato que la momia del difunto, que a su vez es tratado como un ser vivo que recibe alimento, participa de la vida de la comunidad, etc. (Alonso 1991; Salomon 1995; Dillehay 1995; Isbell 1997; Polia Meconi 1999; Kaulicke 2001; Bovisio 2005; 2010; Spalding 2008; Ramos 2010; Hernández Astete 2012). Son numerosísimas las referencias en las fuentes que dan cuenta de que tanto a unos como a otros se los viste de igual modo. Tal como ilustra este pasaje de la *Relación de la religión y los ritos del Perú*, escrita por los primeros agustinos que llegaron a la región andina:

[...] vestían como personas [a sus wakas], de muy lindas y ricas camisetas de cumbi [...] con sus mantas y llautos [...] muy ricos con argentería y chapas de oro y plata y con plumas muy galanas; poníanles sus chuspas llenas de coca, y poníanle guaraca o hondas para tirar y algunas les ponían capicetes de plata o cobre (Anónimo agustino 1918 [1569], 18, primer informe de los agustinos instalados en Guamachuco, norte de Perú).

Mientras que esta cita de la crónica de Cristóbal de Molina, párroco de Cuzco por treinta años, refiere a que tanto las *wakas* líticas como los cuerpos de los antepasados debían ser alimentados:

Atun Viracochan, que es el la *huaca* de *Urcos*, en ésta estava un águila y un alcón de bulto de piedra a la puerta de la *guaca*, y dentro estava un busto de hombre con una camisita blanca hasta en pies, y los cabellos hasta la cinta, y los bultos del águila y alcón [...] piavan como si estuvieran vivos y los *camayos* decían que porque tenía hambre el viracocha [...] les llevaban las comidas y las quemavan. Dicen que heran hijos y hermanos deste [...] (Molina 1989 [1573], 84).

En las crónicas referidas a los incas se menciona el término 'bulto' para referir a tres tipos de entidades: a fardos realizados con ropas del inca, a las estatuas de diversos materiales que pueden incluir uñas y pelos del inca, y a los fardos funerarios que contienen los cuerpos momificados del inca (Alonso 1990, 110). Vale decir, que este término incluye tanto a la 'estatua del inca', como a su cuerpo mismo, lo que refuerza la idea de que ambos son materializaciones del rey devenido en ancestro. Al respecto nos resulta elocuente este pasaje de la relación de Sancho de la Hoz, secretario de Pizarro, que alude a la momia y los bultos del inca Guayna Capac:

Este Guarnacaba que fue tan nombrado y temido, y lo es hasta hoy día así muerto como está, fue muy amado de sus vasallos [...] su cuerpo está en la ciudad del Cuzco, muy entero, envuelto en ricos paños y solamente le falta la punta de la nariz. Hay otras imágenes hechas de yeso o de barro las que solamente tienen los cabellos y las uñas que se cortaba y los vestidos

y Chaupinamca. El texto está escrito en quechua y español; a la vez, Ávila redactó una paráfrasis en español conocida como el *Tratado de Ávila*.

que se ponía en vida, y son tan veneradas entre aquellas gentes como si fueran sus dioses. Lo sacan con frecuencia a la plaza con músicas y danzas, y se están de día y noche junto a él espantándole las moscas. Cuando algunos señores principales vienen a ver al cacique, van primero a saludar a estas figuras y luego al cacique, y hacen con ellas tantas ceremonias, que sería gran prolijidad escribirlas (Sancho de la Hoz 1853 [1534], 196).

En el relato de Sancho, queda claro que la práctica de interactuar y venerar al bulto es la misma, ya se trate de ‘una estatua’ o de ‘una momia’. Si pensamos que la religión inca se funda en un conjunto de prácticas y creencias muy antiguas que se sistematizaron y estructuraron como religión de estado, y que las fuentes de extirpación evidencian que estas continuaron vigentes una vez desestructurado el Tawantinsuyu, podemos pensar que la existencia de estas imágenes/*wakas*, presentificaciones ancestrales, se remontan a períodos muy antiguos.

Ahora bien, en las diversas crónicas, procesos y tratados de extirpación se utilizan de modo ambiguo e indefinido los términos ‘ídolos’, *wakas* y ‘representaciones’ o ‘imágenes’; sin embargo, en los diccionarios de evangelización, elaborados en plena campaña de extirpación, se establece una clara distinción entre unos y otros. En el *Vocabulario de la lengua aymara* de Bertonio (1984 [1612]) encontramos las siguientes definiciones: “*huaka*”: “ídolo en forma de hombre, carnero, etc. y los cerros que adoraban en su gentilidad/monstruo, animal que nace con menos o más partes de las que suele dar la naturaleza” (Bertonio 1984 [1612], 143). Nuevamente vemos aunados en un mismo estatuto a ‘ídolos’ y entidades de la naturaleza asociados a lo divino (“que adoraban en su gentilidad”). Este concepto se diferencia de “*unancho*”, definido como: “imagen, figura, sacar imagen de otra pintando o dibujando” (Bertonio 1984 [1612], 277), definición que a nuestro entender expresa el concepto de representación en tanto alude a ‘sacar imagen de otra’, lo que interpretamos como construir un signo icónico a partir de un referente.

En el *Vocabulario de la lengua General del Perú llamada quechua*, atribuido al padre Diego González Holguín⁸ (1989 [1586]), *huacca* se define como “ydolos, figurillas de hombres y animales que traían consigo, lugar de ídolos y adoratorio” (165), *santop unancho* o *rickchayninman* como “figura, ymagen” (525) y *unancho* como “qualquiera señal estandarte, insignia, escudo” (355).

Podría argumentarse que esta distinción la están proyectando lo españoles en aras de combatir la idolatría; sin embargo, cabe destacar que la existencia de estos términos en ambas lenguas implica su correspondiente conceptualización. Es elocuente que aquellas nociones que estaban por completo ausentes en el mundo andino prehispánico, no

8 La autoría de esta obra es aún objeto de debate, ya que el prólogo no está firmado. Al respecto puede verse el prólogo de Rodolfo Cerrón Palomino a una reciente edición del vocabulario (Cerrón-Palomino 2014, 11-32).

tuvieron modo de denominarse en las lenguas nativas y los evangelizadores debieron recurrir a los términos en español. Tal es el caso del concepto de 'alma': en el diccionario aymara se 'traduce' en los siguientes términos "Alma: alma, porque ya saben y usan de este vocablo" (Bertonio 1984 [1612], 39), y en el vocabulario quechua se apela a otro término en español: "alma: anima" (González Holguín (1989 [1586], 401). No se hallaron en las lenguas locales palabras que pudiesen equivaler a una noción inexistente en los Andes antes de la llegada de los evangelizadores. En cambio sí se encontraron dos expresiones que consideramos refieren a dos modos de funcionar de la imagen plástica en el mundo andino prehispánico. Urbano plantea que la distinción entre *huaca* y *unancha* estaría expresando que los evangelizadores "habrían comprendido" que "*Huaca* no es una representación. [...] Es la propia realidad" (Urbano 1993, 16).

Ahora bien, nuestra hipótesis de trabajo es que el estatuto que la imagen plástica (entendida como entramado iconográfico-técnico-material) adquiera, representación o presentificación, dependerá de su función en sus contextos de circulación/uso. Dicho de otro modo, dependerá de lo que los hombres hagan con las imágenes y lo que las imágenes hagan con los hombres (Freedberg 1989). La distinción entre *waka* y *unancha* no radicaría en características intrínsecas de la misma imagen, si bien estas pueden incidir en la relación con sus 'interlocutores',⁹ sino en el rol que cumple en dichos contextos. En este sentido una escultura en piedra deviene *waka*, vale decir un ser con 'agencia social' ligada específicamente al mantenimiento del orden cósmico, en la medida que se le atribuye una capacidad de 'causar eventos' (Gell 1998) que afectan la vida de quienes interactúan con ella. Esta atribución de agencia implica también atribución de una interioridad, una conciencia a partir de la cual existe una intencionalidad. En términos de Gell se trataría de una 'agencia secundaria', puesto que ésta se origina en los seres humanos, quienes hacen las imágenes y quienes les rinden culto (1998, 99).¹⁰ Es en esta relación que se constituye la imagen/*waka* que adquiere el mismo estatuto ontológico del ancestro o la deidad.

Del mismo modo, es en el seno de la relación entre esculturas y participantes del culto que aquellas pueden constituirse en representaciones con un estatuto ontológico diferenciado de su referente, cuando un sujeto las percibe como signos icónicos que hacen presente lo ausente en virtud de algún tipo de semejanza. Chartier, retomando a Marin, atribuye a la representación la doble función de "hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando"

9 Gell (1998) acuña el término 'recipient' para referirse a quienes usan o son destinatarios de los 'index' (objetos u obras).

10 Cabe aclarar que estamos tomando específicamente el concepto de *agencia* de Gell pero no adherimos a la propuesta integral desplegada en su obra *Art and agency* puesto que presenta un uso indefinido y contradictorio de las categorías de icono y de 'index representacional'; respecto de nuestra crítica sobre esta cuestión véase: Bovisio y Penhos (2016).

(Chartier 1996, 78). En este sentido, consideramos que en el funcionamiento de la imagen plástica como representación la relación que se establece entre esta y el sujeto está centrada en la mirada. De modo que las condiciones de visibilidad de las imágenes serán claves a la hora de indagar su estatuto como representaciones o presentificaciones.

Proponemos, entonces, ensayar un análisis del funcionamiento de las imágenes escultóricas del sitio de Chavín de Huántar a la luz de los conceptos de *waka* y *unancha*. Seleccionamos este caso¹¹ porque, gracias a los avances en las investigaciones y al trabajo sostenido de los arqueólogos, contamos con una significativa información contextual para el desarrollo de nuestro análisis.

Wakas y unanchas en el centro ceremonial de Chavín de Huántar

Las investigaciones desarrolladas en el sitio de Chavín de Huántar (Sierra Norte del Perú) —desde los iniciales trabajos de Julio C. Tello en 1919 hasta las excavaciones en curso de John Rick y Luis Guillermo Lumbreras—¹² han permitido establecer que hace 8000 años cazadores recolectores se establecieron en el valle formado por la unión de los ríos Mosna y Wacheqsa, que nacen de los deshielos de las cordilleras nevadas y cuyas aguas desembocan en el Marañón donde nace el Amazonas, y desarrollaron un sistema de subsistencia basado en la caza, la agricultura y el pastoreo de camélidos (Figura 1). Entre el 4000 y el 3000 a. C. sus descendientes construyeron los primeros recintos ceremoniales, mientras que en la costa se desarrollaban grandes complejos. El apogeo de Chavín como centro ceremonial corresponde al período comprendido entre 1000 a. C. y el 500 a. C., época de fuertes contactos con la costa; de ahí que la cultura Chavín se entienda como el resultado de la síntesis entre las conquistas de los viejos agricultores y pastores nacidos en la sierra oriental y las técnicas y recursos calendáricos de los costeños (Lumbreras 2007, 53). Durante ese lapso de tiempo el centro creció a través de complejas y numerosas adiciones y remodelaciones tanto por agregación lateral como por superposición. Hacia el 500 a. C. cesó la actividad constructiva y posiblemente ritual. Hay evidencias de que la plaza circular fue ocupada con un conjunto residencial que da cuenta de un uso secular de ese espacio (Rick 2008, 66). El abandono del centro ceremonial se habría producido por un grave desastre que habría dejado inutilizadas las instalaciones, posiblemente un terremoto o una intensa actividad pluvial que colmó las defensas hidráulicas de los templos (Lumbreras 2007, 34).

11 Hemos planteado la problemática del estatuto de la imagen precolombina aplicada a casos argentinos (Arte Rupestre de Cueva de las Manos, Santa Cruz, Argentina y arte mobiliario de la cultura Aguada Ambato, Catamarca, Argentina) en Bovisio (2011b), y la de la posible identificación de ciertos objetos escultóricos con *wakas* (en particular los suplicantes de la cultura Condorhusai-Alamito del Noroeste argentino) en Bovisio (2016). En el presente trabajo nos interesó centrarnos en el contrapunto entre los conceptos de *waka* y *unancha* y elegimos un caso que, como señalamos, provee datos suficientes como para permitir un desarrollo sólido de las hipótesis.

12 Las excavaciones dirigidas por Rick y codirigidas por Lumbreras se iniciaron hace 15 años y continúan.

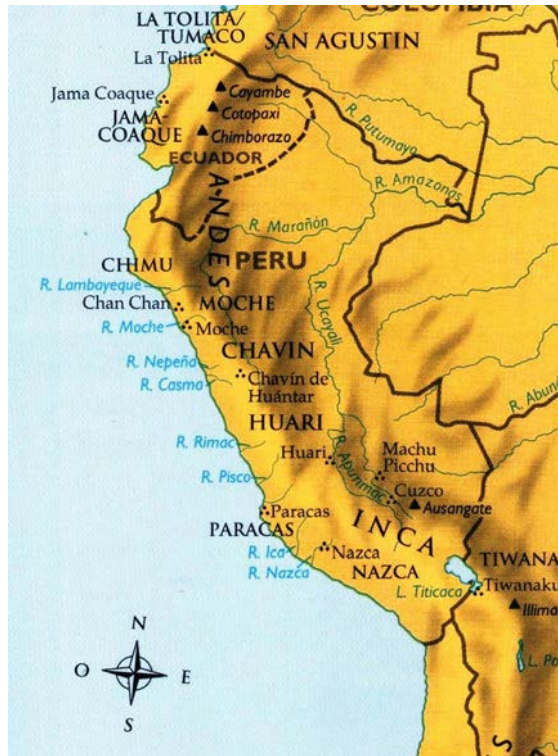


Figura 1. Andes Centrales, ubicación del sitio de Chavín de Huántar (mapa: <http://www.antiguoperu.com>).

Este sitio monumental ocupa un área de alrededor de 0.5 km² y consiste en un gran templo con forma de pirámide trunca terrazada con fachadas de mampostería en piedra, ornamentado con cornisas, lápidas, dinteles y columnas grabados, que en su interior presenta un complejo sistema de galerías y canales de drenaje. Se articulan con el templo, espacio central del ritual, servicios anexos que se expresan en plazas, plataformas y terrazas (Figuras 2 a y b). Rick insiste en el carácter

[...] formal y costoso de su arquitectura diseñada para impresionar acentuando las diferencias de altura entre plazas bajas y plataformas altas [...] disposiciones arquitectónicas que también sirvieron para aislar del mundo de afuera a los participantes de las diversas ceremonias llevadas a cabo en el sitio, especialmente en las plazas hundidas y en las galerías (Rick 2008, 63).

Señala, además, que en el diseño de la estructura ceremonial hallamos líneas rectas hacia los edificios y accesos restrictivos a las galerías interiores y los recintos superiores, y que a lo largo del tiempo las remodelaciones y agregados dan cuenta de la voluntad de crear nuevas plazas y galerías y, a la vez, mantener el acceso a las antiguas como una estrategia de legitimación de la élite en la tradición (Rick 2008, 76).

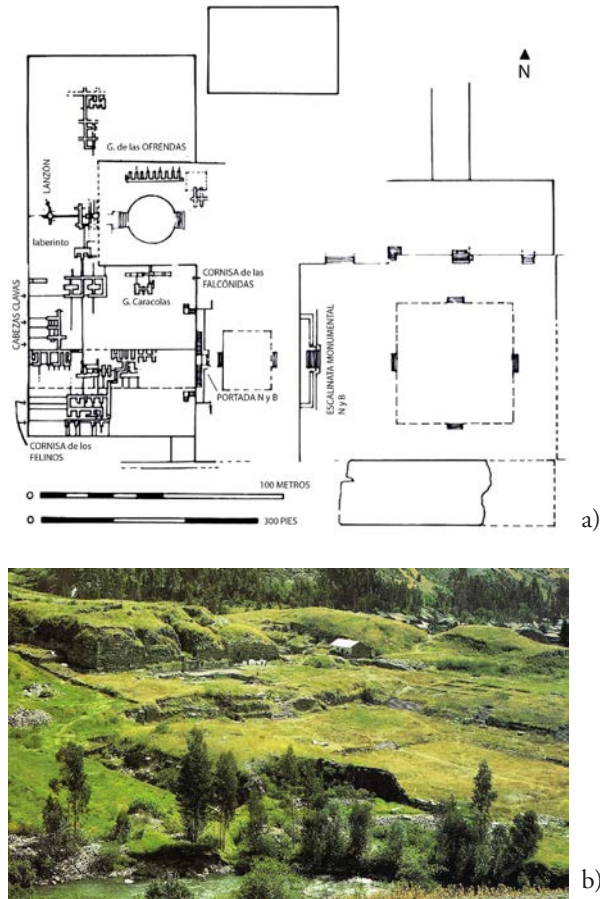


Figura 2. a) Plano de Chavín de Huántar (adaptado en base a Kubler 1986, 388); b) Vista del sitio desde el Río Mosna (foto: María Alba Bovisio).

Existe consenso respecto a que este centro funcionó como oráculo y centro de peregrinaje (Burger 1992), que la población estable debió reducirse a los sacerdotes, sus servidores y asociados, y que la población flotante debió estar conformada por los peregrinos llegados de lugares distantes, fundamentalmente de la costas norte y sur y de la sierra central, que acudían portando ofrendas locales (de ahí la gran cantidad de materiales exógenos hallados) y pasaban largas temporadas en el sitio. El poder ejercido por los sacerdotes gobernantes debió estar legitimado por la conexión con las deidades y, en este sentido, la experiencia de lo sagrado fue tanto una vía de interacción con lo suprahumano para los diversos fieles participantes de las ceremonias como un medio de legitimación del poder político religioso. El carácter híbrido de la iconografía de la

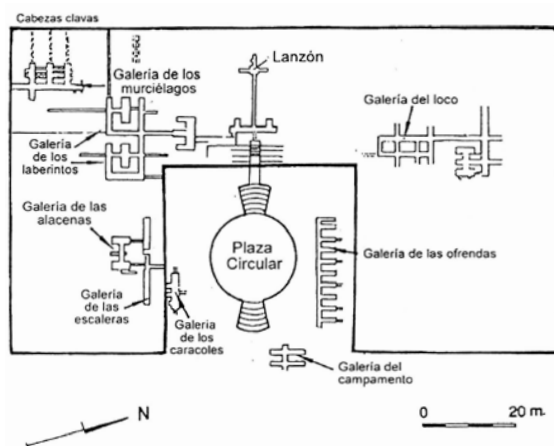


Figura 3. Plano del atrio y templo de El Lanzón con las principales galerías interiores (Bovisio, Mantovani y Palazzolo 2014, 16).

lítica y la cerámica del sitio y el hallazgo de parafernalia para consumo de alucinógenos darían la pauta de que los sacerdotes ejercieron un poder político religioso fundado en una antigua tradición chamánica. En este sentido podemos suponer que la experiencia de lo sagrado debió estar fuertemente vinculada a la transformación del chaman en el trance en el que entraba en contacto o directamente encarnaba a la deidad, que muy probablemente se considerase el antepasado mítico fundador.

Seleccionamos para nuestro análisis un sector del centro ceremonial, identificado como 'atrio y galería del Lanzón' (Figuras 3 y 4) que presenta materiales en sus emplazamientos originales, lo que favorece la reconstrucción de las dinámicas de interacción entre imágenes y personas, en particular la gran escultura del Lanzón que puede haber encarnado a la deidad antepasado (Figura 5 a-c). En este sector hallamos una estructura que consiste en una plataforma en forma de U en cuyo frente oriental se ubica el atrio con una plaza circular de 21 m de diámetro, semihundida a 2.5 m del nivel del piso, flanqueada por plataformas altas en tres de sus lados, mientras que el lado oriental queda abierto (Figura 6 a-b). Esta plaza es parte de una plataforma agregada a la versión original del atrio y presentaba en todo su perímetro losas de alrededor de 40/50 cm de alto por 70 cm de ancho. Estaban dispuestas en pares: las de la hilera inferior con grabados de felinos¹³ (Figura 7) y las de la superior con personajes antropomorfos con atributos de felinos, falcónidas y/o caimanes llevando estólicas, *pututus* (trompeta de *strombus*), *spondylus*¹⁴ y

13 Se hallaron 13, pero por el espacio disponible debían ser 14.

14 El género *Strombus* engloba moluscos gasterópodos marinos de la familia *Strombidae*. Se distribuyen en aguas tropicales de los océanos Índico y Pacífico, vale decir que estos *pututus* procedían posiblemente de la costa ecuatoriana. *Spondylus* es un género de moluscos de la familia *Spondyliade*, que en América se encuentra tanto en la región malacológica Panámica en el océano pacífico como en la región

u n

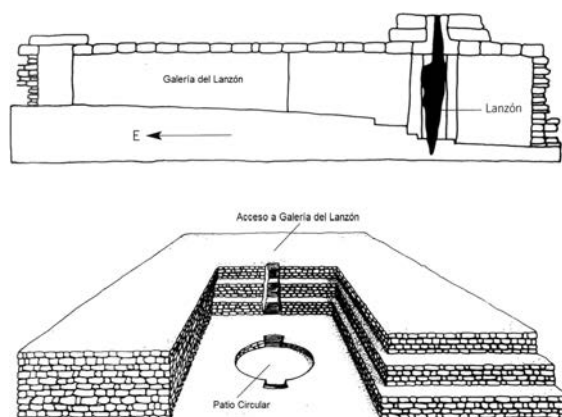


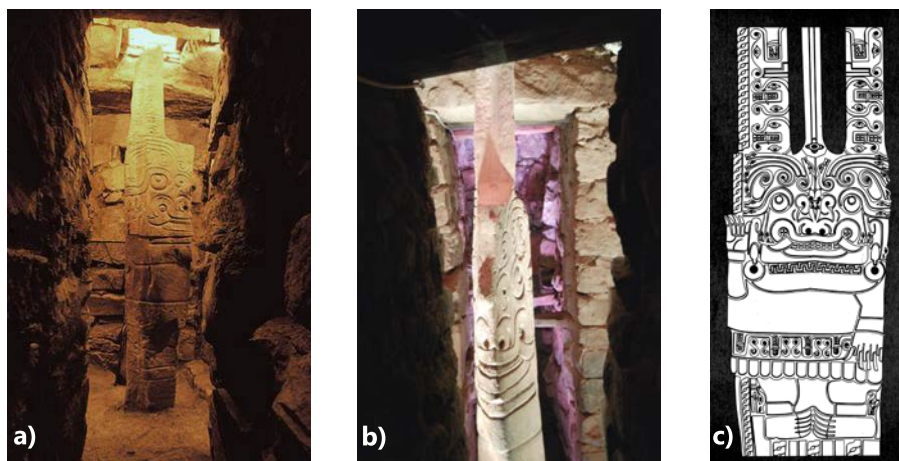
Figura 4. Esquema del emplazamiento de El Lanzón (Stone Miller 1995, 31).

cactus San Pedrito¹⁵ (Figuras 8 y 9). Las losas se disponen a cada lado de las escaleras oriental y occidental de acceso al patio y todos los personajes miran hacia un punto central: los que están en el hemicíclo norte, hacia el sur, y los del hemicíclo sur, al norte, salvo el antropomorfo que está en el segmento noroeste de la plaza que mira de frente al centro de la misma. Esta disposición construye lo que pudo ser una escena de procesión hacia el templo. Desde la plaza circular se accede a una terraza desde donde se podía subir a las instalaciones más altas de la nave central del templo donde, según los informes de Julio Tello (1929), había un recinto¹⁶ justo encima de la galería del Lanzón, que estaría vinculado a operaciones litúrgicas asociadas a esta deidad. Por el mismo atrio se accede a una de las galerías interiores donde se encuentra el Lanzón (Figuras 5 a-c), monolito de granito de 4.6 m de alto y 2 toneladas de peso con un antropozoomorfo grabado, que está enclavado en el eje central del templo, entre el techo y el suelo de la galería (Figura 4). El personaje –por su disposición bípeda y simetría especular vertical– remite a un antropomorfo que presenta una serie de sustituciones zoomorfas: patas de caimán por manos, garras de falcónidas por pies, boca con colmillos felínicos por dientes y serpientes entrelazadas en lugar de cabello. Cabe señalar que toda la iconografía chavín se caracteriza por el recurso de la sustitución, que da como

Caribe. También en este caso es posible que procediera de las costas del Ecuador. A lo largo de la historia precolombina ambos han estado identificados desde épocas muy tempranas con bienes de prestigio que han circulado en contextos político-religiosos.

15 El *Tricocereus pachanoi* es una cactácea columnar que crece en zonas cálidas y templadas de Sudamérica, entre los 1800 y 2700 m s. n. m. Es rica en mezcalina y por esta razón ha sido utilizada como vehículo para la transformación chamánica.

16 Este recinto habría desaparecido por efecto del aluvión de 1945 que destruyó gran parte del sitio.

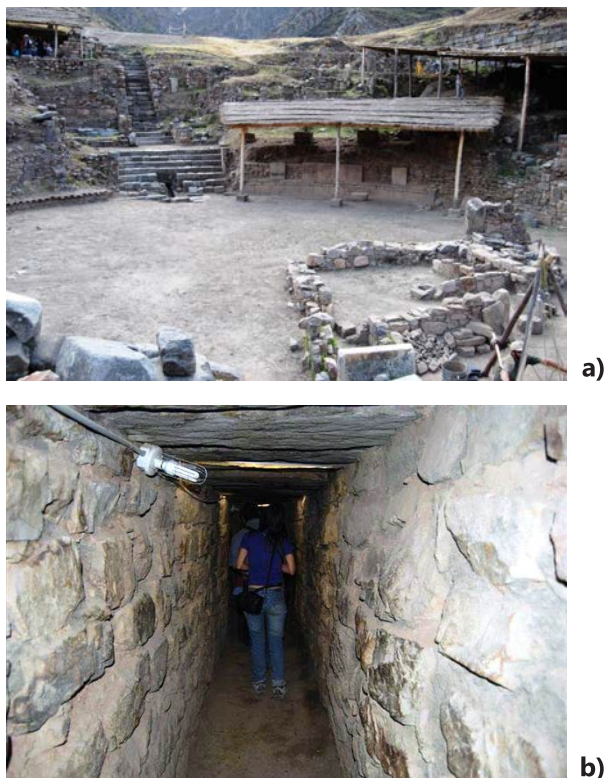


Figuras 5. a) El Lanzón, monolito grabado, granito, alto 4.60 m (foto: María Alba Bovisio); b) detalle del Lanzón (foto: María Alba Bovisio); c) diseño del Lanzón desplegado en la bidimensionalidad (dibujo: María Paula Costas).

resultado híbridos que refieren a falcónidas (posiblemente halcones y águilas con cresta), felinos (jaguar), caimanes y serpientes, en muchos casos antropomorizados, lo que nos lleva a plantear que esos animales estarían directamente identificados con el poder sagrado. Al respecto, notemos que se trata en todos los casos de animales cazadores, lo que podría estar asociado con el sacrificio y además refieren a diversos pisos ecológicos lo que reforzaría la concepción de Chavín como centro cósmico.

Estos seres híbridos resultan de un proceso que articula las sustituciones metafóricas con sinécdoques de la parte por el todo, aludiendo a esos animales a través de sus garras, patas, manchas, lenguas, etc. Entendemos que estos procedimientos retóricos¹⁷ expresan el conocimiento no solo de una convención sino de mitos y cosmogonías que se trasmittían oralmente entre los sacerdotes gobernantes y se plasmaban en las imágenes plásticas (lítica, cerámica, textiles, orfebrería, etc.). En este sentido las metáforas no funcionarían por una comparación que establece una analogía entre dos términos disímiles a los que se atribuye algún rasgo semántico común, sino que sustituirían al signo (la mano humana por una pata de caimán o una garra de jaguar, por ejemplo), a través de una suerte de perífrasis que tendría como posible contexto específico de referencia los relatos míticos o cosmogónicos. Los artistas que realizaban estas obras participaban de esos

17 John Rowe en su interpretación de la iconografía chavín apela específicamente al *kenning*, procedimiento retórico de la antigua poesía nórdica de tradición oral (se remontaría al año 100 d.C.) dedicada a los mitos (relatos sobre los dioses desde el origen del mundo) y a las sagas (aventuras de los héroes). El término deriva de un verbo que significa 'conocer' y justamente se refiere a un tipo particular de metáfora, donde la comparación por sustitución se funda en una convención arbitraria y compleja en la que juega un rol fundamental la transmisión oral del conocimiento a cargo de los poetas (Rowe 1972).



Figuras 6. a) El atrio de El Lanzón, patio circular y entrada a la galería interior; b) acceso a la galería del Lanzón (fotos: María Alba Bovisio).

conocimientos mítico-religiosos e históricos,¹⁸ ya sea como parte de la elite sacerdotal, ya sea como sus servidores o asociados.

Ahora bien, este modo de configurar las imágenes no implica necesariamente construir un discurso icónico que se pueda ‘leer’, como veremos, el emplazamiento y condiciones de visibilidad no siempre lo permiten, de modo que consideramos que la importancia de esta iconografía radica en su existencia. Dicho de otro modo, lo que importaba era que todas las imágenes que formaban parte del centro de poder político-religioso estuviesen plasmadas a través de procedimientos que ponía en relación a jaguares, caimanes, serpientes, falcónidas y humanos (los sacerdotes).

18 Hemos desarrollado este análisis en Bovisio (2002; 2010).



Figura 7. Losa grabada procedente del Patio circular, presenta un felino cuyas patas están sustituidas por garras de falcónidas, presenta cabeza antropomorfa con colmillos felínicos y cresta propia del águila (foto: María Alba Bovisio).

Volvamos al templo del Lanzón, este presenta una compleja red de galerías interiores, cuyo tamaño oscila entre 0.5 m y 1 m de ancho 0.5 m a 1.9 m de alto, que cumplieron una función clave en la arquitectura ceremonial de Chavín, como canales de drenaje para evacuar el agua de lluvia, como recintos rituales secretos, como depósitos de ofrendas y almacenes y como ductos acústicos y de ventilación. En el lado sur del templo se ubica la Galería de las Caracolas donde se hallaron 21 *pututus* grabados (Figura 10) y en el lado norte la galería de las Ofrendas, que guardaba 800 ceramios, entre los que se distinguen cuatro estilos regionales localizados a 200 y 300 km del sitio (Figura 10), 192 huesos humanos que correspondían a un niño (entre 5 y 14 años), un bebe, un nonato, dos adolescentes (entre 18 y 23 años) y tres adultos. Todos presentan huellas de haber sido cocidos con fuego directo y algunos evidencian cortes, lo que se interpreta como vestigios de antropofagia (Burger 1992; Rick 2005; 2008; Lumbreras 1989; 2007). Se hallaron también piezas de cerámica que contenían huesos de camélidos, cérvidos, roedores, cánidos, peces y conchas, morteros de piedra y tubos de hueso para inhalar alucinógenos. Los investigadores acuerdan en que el conjunto se depositó en un solo evento incluyendo ofrendas procedentes de Lambayeque, Cajamarca, Trujillo, Huánuco, Ancash, Lima. Los peregrinos habrían llegado trayendo presentes de su tierra para participar de un ritual vinculado con el Lanzón. Luego de la ceremonia, las ofrendas de comidas, bebidas y parafernalia para consumo de alucinógenos fueron depositadas y la galería sellada (Lumbreras 2007, 225). En el caso de la galería de las Caracolas es posible que estén asociadas a un ritual en la que trompeteros venidos de los cálidos mares del norte (de dónde proceden los *Strombus galeatus* y los *Spondylus princeps*) depositaron sus instrumentos como ofrenda a la deidad de Chavín, el Lanzón. Rick señala que las huellas de uso intenso de las trompetas corrobora la larga tradición de su uso, y que es posible que se generasen efectos diferenciados, ya sea que se las ejecutase en el interior del templo o en las plazas (Rick 2008, 77).



Figura 8. Losa grabada procedente del Patio circular, presenta un antropomorfo con atributos zoomorfos (cola y dientes de felino y manos de caimán) ejecutando una trompeta de Strombus. Museo Nacional de Chavín (foto: María Alba Bovisio).

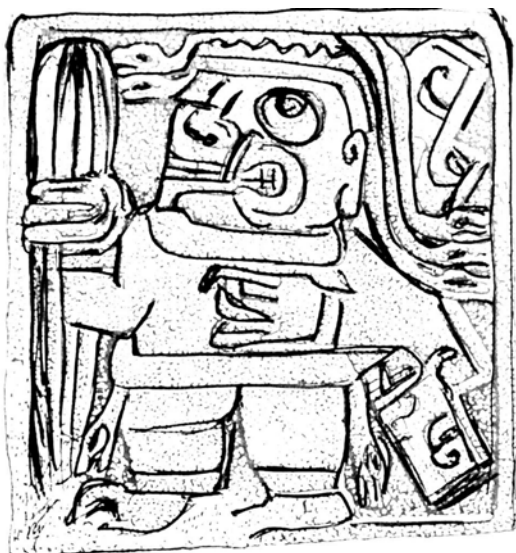


Figura 9. Motivo grabado en una losa del Patio circular, presenta un antropomorfo con atributos zoomorfos (manos y pies sustituidos por garras de falcónidas y boca felínica) portando un cactus San Pedrito (dibujo: María Alba Bovisio).



Figura 10. Trompeta de Strombus grabado procedente de la Galería de las Caracolas, largo 30 cm. Museo Nacional de Chavín (foto: María Alba Bovisio).

Las galerías, además de estar destinadas al desarrollo de cultos y ceremonias reservados a los participantes que ingresaban en ellas, cumplieron otras funciones, tal como pudo comprobarse en la de los Laberintos, emplazada en la parte occidental del templo, que presenta una escalinata-galería con un aparato hidráulico acústico asociado a través del que se generaba un poderoso sonido, seguramente en función del ritual. En 1970 Guillermo L. Lumbreras y su equipo llevaron a cabo una experiencia que consistió en verter el caudal de 200 litros de agua por el canal principal y se comprobó que al circular el agua (cosa que originalmente ocurriría en la época de lluvias entre noviembre y abril), se producía un fuerte sonido que se asemejaba al rugido de los caimanes (Lumbreras 2007, 152). Rick (2008) y Rick *et al.* (2013), por su parte, identifican este sonido con el rugido de los jaguares. A nuestro juicio es posible que no se trate de un efecto sonoro de carácter literal o mimético, sino que evocase a ambos animales que, tal como evidencia la iconografía, tienen una específica connotación en relación al poder político-religioso. Lo que nos interesa destacar es el afán puesto en estimular todos los sentidos de los participantes en el ceremonial.

A partir de las características del sitio proponemos una reconstrucción del contexto de funcionamiento de la imagen del Lanzón y de las losas grabadas del atrio circular en relación a los conceptos de *waka* y *unancha*.

El Lanzón, como señalamos, se encuentra en una estrecha y oscura galería interior, donde claramente las condiciones de iluminación y circulación dificultan la visibilidad y el acceso a la imagen. A partir de las últimas investigaciones en el sitio se pudo determinar que la galería donde esta se encuentra fue alguna vez una estructura abierta como parte de un edificio más pequeño y que la construcción de aquella puede entenderse como un intento de mantener el acceso a la imagen, pero controlado y restringido (Rick 2008, 75). Vale decir, la experiencia de la imagen del Lanzón, que a nuestro entender equivaldría a la posibilidad de comunicación con lo sacro, estaba regulada por quienes se vinculaban directamente con esa deidad. Una vez que la galería estuvo construida, el

Lanzón era visto por pocos, de acuerdo a los designios de los sacerdotes gobernantes; y más que visto, era ‘experimentado’ como una ‘presencia’ en un ámbito y circunstancias determinados. La escasa luz y la imposibilidad de tener una perspectiva para ver la pieza completa por la estrechez del espacio en relación al tamaño de la misma, hacían imposible verla en su totalidad. En este sentido, el Lanzón no era una imagen que se veía sino ‘algo’ que estaba allí, en la penumbra. Pero incluso cuando esta estuvo en un espacio abierto, su visibilidad estuvo restringida por la configuración de la imagen en relación al soporte: el ícono se pensó como un diseño bidimensional (Figura 5c) que se adaptó a la forma de la piedra, alargada y de tres caras; vale decir, que por su misma estructura la pieza no fue pensada para ser aprehendida visualmente.¹⁹ La presencia sacra se oculta y restringe su visibilidad en su mismo modo de ser.

Por otra parte, es destacable que por el momento no se ha hallado en ninguna parte del sitio un pieza semejante en su morfología, ni con una iconografía exactamente igual; si bien se han hallado dos imágenes similares en losas grabadas (Figura 11), que justamente se caracterizan por su clara visibilidad, ya que no sólo están ubicadas en espacios exteriores sino que la bidimensionalidad del motivo iconográfico coincide con la del soporte.²⁰ Estos hallazgos, posibles ‘representaciones’ de la deidad, refuerzan el contrapunto con la imagen del Lanzón. Esta no funcionaba en relación a una experiencia visual sino que se ponían en juego otros mecanismos: en la medida que no se completaba la visión de la imagen, que solamente se la intuía o atisbaba, la experiencia de lo sagrado conducía al ámbito de lo que no se revelaba plenamente a los hombres salvo a aquellos que están en comunión directa con las deidades, los jefes sacerdotes, intermediarios o descendiente de aquellos. Esta escultura a nuestro entender era *waka*, en la medida que era la experiencia de su presencia, de su ‘ser y estar ahí’ como entidad sagrada, y no el hecho de verla, lo que determinaba su funcionamiento en el contexto del ritual, tal como podemos inferir por su emplazamiento y la articulación de la imagen icónica y el soporte material. Las ofrendas de bienes y alimentos depositadas en las galerías que rodean a la deidad refuerzan el paralelo con las descripciones de las fuentes coloniales respecto al trato dispensado a las *wakas*. Por otra parte, el emplazamiento de la escultura da la pauta de que estuvo asociado al momento fundacional del

19 Esta particularidad no sólo se verifica en el Lanzón sino en otras piezas que aparentemente estuvieron en espacios exteriores como el Obelisco Tello y las columnas de las portada Negra y Blanca, cuestión que hemos analizados en Bovisio (2010). En este mismo trabajo analizamos otro *corpus* particular de piezas conocidas como las ‘cabezas calvas’, que presentan la particularidad de ser las únicas esculturas de bulto chavín conocidas hasta el momento. No las incluimos en el presente texto, porque no se ubican en el espacio específico cuya dinámica estamos analizando. Por otra parte, los recientes hallazgos de nuevos ejemplares ameritan revisar las interpretaciones planteadas, cuestión que aún no hemos encarado sistemáticamente.

20 La llamada ‘deidad sonriente’ (Figura 11) fue descrita por Tello a principios del siglo xx. El otro ejemplar fue hallado por Rick y su equipo en 2013, muy cerca de la fachada del Edificio C. Lamentablemente, por el momento es escasa la información contextual acerca de estas piezas, lo que nos impide avanzar con hipótesis interpretativas sobre su funcionamiento.



Figura 11. Losa grabada conocida como la Deidad Sonriente, que podría representar una versión del Lanzón. Museo Nacional de Chavín (foto: María Alba Bovisio).

centro ceremonial, lo que habilita la hipótesis de que se trata de una litomorfización del ancestro fundador del grupo que detentaba el poder político-religioso en Chavín.

Si atendemos a los hallazgos de las galerías del templo del Lanzón, se evidencia que esta experiencia de lo sacro ponía en juego, además de la dialéctica visible/invisible, estímulos auditivos y sensoriales, lo que permite afirmar que esta era una experiencia integral que pudo estar condicionada por el consumo ritual de alucinógenos.²¹ En este sentido consideramos que la misma estaría atravesada por la idea de revelación asociada a la transformación chamánica: sabemos que el consumo de plantas psicoactivas, por los efectos de los alcaloides, modifica las capacidades normales del ser humano, incrementa significativamente la capacidad de ver en la oscuridad debido a la gran dilatación de las pupilas, aumenta la percepción auditiva, exagera la sensibilidad y la capacidad motriz, además de provocar visiones y macropsia.

Es posible que el sacerdote encarnase a la deidad en el ritual de transformación, de modo que esta se hacía presente en dos corporalidades –la lítica y la humana–, multiformidad propia de las *wakas*, reforzándose la identificación entre esta y la elite gobernante. También es posible que participaran en estos rituales determinados peregrinos portadores de ofrendas, “grandes señores de distintas partes de los Andes” (Rick 2013, 6), quienes a través del consumo ritual de alucinógenas devinieran seres con aptitudes suprahumanas (seguramente asociadas con los animales que interviene en la iconografía

21 El hallazgo de tubos para inhalar nos habla de la posibilidad de que se consumiesen polvos de cebil (*Anadenanthera*), mientras que los morteros encontrados podrían dar cuenta tanto de la molienda de semillas para la elaboración de esos polvos, como de la preparación de bebidas en base a plantas como el cactus San Pedrito (*Trichocereus*) y la corteza de ayawaska (*Banisteriopsis*), esta última procedente del Amazonas.

de lo divino) y entrasen en contacto con la deidad Chavín que se les revelaría en su manifestación lítica, la escultura del Lanzón. Estas experiencias implicaban percibir su presencia expandida entre el techo y el suelo de la galería, al tiempo que, quizás, se oían, ya sea los sonidos de los *pututus* ligados al ámbito del mar, ya sea el agua de las galerías que evocaba los rugidos de los caimanes o jaguares. De modo que durante la ceremonia, el espacio habitado por el Lanzón, la galería central del templo emplazado en el centro del valle serrano, se constituía —a través de efectos auditivos, visuales y sensoriales—²² en un centro de convergencia de los distintos pisos ecológicos que configuran la totalidad del espacio andino: selva, costa, sierra, centro que remitiría al origen espacio-temporal (*pacarina*) del mundo identificado con la deidad, posible antepasado mítico del linaje de sacerdotes gobernantes.

Es probable que la ceremonia vinculada a la galería de las Ofrendas, única galería que se usó para ese específico ritual y luego fue sellada, fuese la ceremonia de consagración de esa deidad. Aquí se habrían desarrollado diversas prácticas rituales: transformación chamánica, sacrificios humanos, antropofagia y banquetes con consumo de alimentos de los diversos pisos ecológicos. Los sacerdotes ingirieron lo que podemos pensar como sinécdoques de las distintas partes del mundo andino, que también fueron ofrecidas al Lanzón para ‘alimentarlo’, junto con bienes manufacturados de diversas procedencias. Además, sacerdotes y deidad lítica compartieron los sacrificios de vidas humanas que dan cuenta de las distintas etapas de la vida (nonatos, bebés, niños y adultos). De este modo, a través de las prácticas rituales y de las ofrendas, se materializaba la concepción sobre el orden cósmico cuya continuidad dependería de la deidad que se vinculaba con los hombres a través de los sacerdotes gobernantes, probablemente sus descendientes.

Ahora bien, si la imagen de la deidad se escamotea, hay otras que se muestran: el juego de la invisibilidad del Lanzón encuentra su contrapunto en la visibilidad de las losas de la plaza circular (Figuras 7, 8 y 9). En su configuración las imágenes de las losas, a diferencia del Lanzón, se leen fácilmente en tanto su estructura bidimensional coincide con la forma plana del soporte. La claridad formal de las mismas y su emplazamiento darían cuenta de un discurso icónico destinado a quienes participaban de los rituales que se desarrollaban en el espacio exterior. Las imágenes de las losas de la plaza circular²³ evocarían los ritos celebrados ante la presencia de la deidad accesible solo a ‘los elegidos’ (sacerdotes gobernantes y peregrinos de alto rango). En este sentido, podemos plantear que funcionarían como *unancha*, vale decir, representaciones de los rituales que acontecían en el interior del templo. Los personajes antropomorfos con atributos zoomorfos podrían referir a los oficiantes de las ceremonias de transformación

22 Consideremos que debían intervenir otras variables como la baja temperatura en relación al exterior, los olores, etc.

23 En todo el sitio de Chavín se han hallado gran cantidad de losas y cornisas talladas con bajorrelieves similares a los de la plaza circular, restringimos el análisis a estos materiales porque se han hallado en sus emplazamientos originales, pero podemos suponer que la proliferación de estas losas tenía que ver con el funcionamiento que estamos analizando de imágenes de alta visibilidad vs. imágenes ocultas.

chamánica en las que devenían seres divinos identificados con el poder de los animales cuyos atributos se ostentan. La hilera inferior de losas con los felinos híbridos (con rasgos de caimanes, falcónidas y de antropomorfos), aparentemente también en procesión, reforzaría la relación de los sacerdotes y sus allegados con el poder sagrado. Posiblemente esos 'elegidos' ingresaran al templo en procesiones,²⁴ algunos portando la parafernalia y sustancias alucinógenas, como el San Pedrito (Figura 9), y otros con ofrendas e instrumentos como los *pututus* (Figura 8). En este sentido, las imágenes de las losas articularían el espacio de afuera y el de adentro, referirían a los personajes que llegaban a la plaza, a la vez que connotaban los procesos de transformación chamánica que los sujetos experimentaban en las ceremonias ocurridas en el interior del templo. Cabe señalar que el tamaño y organización de las estructuras evidencia que el acceso a los espacios rituales en todo el centro ceremonial se va haciendo progresivamente exclusivo y que los personajes que accedían al atrio del Lanzón o Plaza menor pertenecían ya a un grupo selecto de señores que llegarían portando ofrendas y que recibirían el favor de los sacerdotes de Chavín, en tanto les habilitarían algún modo de acceso a la deidad (Rick *et al.* 2013, 5).

Ahora bien, aun cuando algunos de los participantes de las ceremonias en la plaza ingresaran luego a la galería del Lanzón, lo que está claro es que en cada uno de estos espacios la agencia de las imágenes en la experiencia de lo sagrado (y por ende su estatus) es diferente. En el caso de los participantes de las ceremonias en los espacios exteriores no se fundaba en el contacto presencial con la deidad, que implicaría tanto la percepción de su encarnación lítica (*waka*) como la participación en la transformación en la que el chamán la encarna, sino que se vehiculizaba a través de la contemplación de las representaciones visuales (*unancha*) de lo que estaba oculto en el espacio interior. Se ha comprobado la existencia de aberturas en las galerías que combinadas con los aparatos hidro-acústicos podrían haber funcionado como amplificadores del sonido, lo que reforzaría la hipótesis de que las ceremonias interiores se articulaban con ceremonias en la plaza y las características analizadas de las losas nos hacen pensar que la función de representación se activaba o potenciaba con la percepción auditiva de los que acontecía en el interior: música de los *pututus*, cantos o gritos de los chamanes, sonidos producidos por el agua, etc.

A modo de conclusión

Hemos ensayado el análisis de la lítica Chavín a partir de los categorías de *waka* y *unancha*, conceptos que, como vimos, podemos reconstruir a partir de la información proveniente de las fuentes etnohistóricas, en particular las generadas durante los

24 Lumbreras propone interpretar la iconografía de la plaza circular a la luz de los hallazgos arqueológicos: "El mensaje de las piedras grabadas en la plaza circular nos habla de rituales que solo podemos imaginar [...] 21 pututeros que, venidos de tierras lejanas, dejaron sus bellos instrumentos musicales como ofrendas a los dioses de Chavín en la galería de las Caracolas [...] algún día sus sonidos hicieron vibrar los aires de Chavín frente a los fieles y los dioses sonoros del templo" (Lumbreras 2007, 178).

procesos de ‘extirpación de idolatrías’, que darían cuenta de prácticas y sistemas de creencias muy antiguos que siguieron vigentes a un siglo de la caída del Tawantinsuyu. Nuestra hipótesis de trabajo es que estas categorías dan cuenta de prácticas en relación a las imágenes que implican un funcionamiento ya sea como ‘representaciones’ (*unancha*) o como ‘presentificaciones’ (*wakas*). La reconstrucción de los contextos de uso y circulación que proveen las investigaciones arqueológicas articulada con el análisis intrínseco de los objetos plásticos (relación iconografía/soporte, tamaño, materialidad, procedimientos para la configuración de los motivos, etc.) permite inferir el estatuto que las imágenes adquirieron. En este sentido la noción de agencia de Gell nos fue útil para pensar en los procesos que habilitan que una imagen se constituya en un ente con agencia social, vale decir, con una interioridad o conciencia que la constituye en una entidad viva. En este trabajo nos concentramos específicamente en aquellas presentes en espacios cúlticos y cuya agencia está directamente identificada con las interacciones entre los hombres y las deidades/*wakas* que, tal como señalamos, están indisolublemente asociadas a los antepasados en tanto origen y principio vital.

En el caso analizado, entendemos que la escultura de El Lanzón se constituye en *waka*, presentificación de la deidad ancestral en uno de sus cuerpos posibles, porque las evidencias arqueológicas demuestran que en torno a ella los hombres desplegaron una serie de prácticas que implicaban una interacción con la imagen en términos de entidad viva: se le hacen regalos, se le da de comer, se lo participa de los diversos rituales (consumo de sustancias psicoactivas, sacrificios humanos, banquetes, antropofagia). En este caso particular, a estas prácticas se suma el hecho de que esta pieza, única en su especie, no sólo no describe, ni cuenta, sino que ni siquiera se puede ver. Los escultores, posiblemente guiados por los sacerdotes, grabaron una precisa imagen de la deidad que integra en su cuerpo antropomorfo atributos de jaguar, caimán, falcónidas y serpientes (‘animales de poder’), pero las condiciones de su emplazamiento evidencian que la interacción con la imagen no pasaba por visibilizarla sino por experimentarla. Este carácter de ‘invisibilidad’ de la imagen *waka* parece ser una característica propia de Chavín. Como señalamos, Rick sostiene que en un primer momento El Lanzón estuvo en un espacio abierto, pero recordemos que aun cuando estuvo a la vista, por la relación entre el motivo iconográfico (bidimensional) y el soporte (tridimensional), aquel quedaba velado. Rick sostiene también que el sistema de galerías interiores funcionó como un mecanismo que regulaba el acceso a la deidad, lo que refuerza la idea de que se trataba de una entidad sacra en sí misma y no de una mera representación inanimada del Dios.

Cabe aclarar que no consideramos que toda imagen *waka* deba funcionar mediante mecanismos que la velan u ocultan, a nuestro juicio, esta es una particularidad de la imagen chavín que adquiere especial relevancia en el contrapunto con imágenes que han sido pensadas en correspondencia estructural y morfológica con el soporte, como es el caso de las losas y cornisas grabadas, destinadas la mayoría (si no todas) a espacios exteriores. La variable que definiría el estatuto de *waka* de una imagen plástica serían las prácticas que ponen en evidencia la atribución de una agencia específica, ligada al

poder atribuido a esa imagen. Del mismo modo el estatuto de *unancha* de una imagen, representación de algo que está ausente y del que se distingue ontológicamente en tanto no es lo que representa, puede ser propuesto en la medida que podamos reconstruir los modos de interacción de los hombres con esas las imágenes.

Señalamos más arriba que las características intrínsecas de las imágenes plásticas no definen su estatuto. Sin embargo, tienen relevancia, como hemos visto para el caso analizado, en relación a la experiencia que se tiene de ellas en sus contextos específicos de emplazamiento, uso o circulación. Consideramos que en las imágenes *unancha* la variable de la visibilidad, tanto por su morfología como por su emplazamiento, es clave, puesto que la función representacional, tal como la hemos caracterizado a lo largo de este trabajo, implica justamente hacer visible una ausencia a través del icono. En este sentido, sospechamos que entre las imágenes sagradas andinas, no sólo las de Chavín, las bidimensionales funcionarían como representación/*unancha* por su carácter ilusionista y ficcional: en dos dimensiones se alude a cuerpos tridimensionales, mientras que las piezas escultóricas de bulto funcionarían como *wakas* en tanto ocupan el mismo espacio del espectador con el que comparten la tridimensionalidad de su cuerpo. Vale decir, el carácter de presentificación estaría demandando la tridimensionalidad (lo que no implica que toda escultura de bulto sea *waka*, condición que se constituye en la praxis). Al respecto nos resulta significativo el hecho de que todas las descripciones de *wakas* 'artificiales' presentes en las fuentes refieren siempre a objetos escultóricos tridimensionales. Pero esto es sólo una 'sospecha' (ni siquiera una hipótesis) que motorizará futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

Albornoz, Cristóbal de

- 1989 [1581/1585] "Instrucciones para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas." En *Fábulas y mitos de los incas*, editado por Pierre Duviols y Henrique Urbano, 137-198. Madrid: Historia 16.

Alonso, Alicia

- 1990 "Los guaquis incaicos." *Revista Española de Antropología Americana* 20: 93-104. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA9090110093A> (24.4.2019).
- 1991 "Los ritos funerarios en los Andes." En *Los incas y el antiguo Perú, 3000 años de historia*, editado por Sergio Purin, 127-148. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Anónimo agustino

- 1918 [1569] "Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas: Relación de la religión y los ritos del Perú hecha por los primeros agustinos que por allí pasaron para la conversión de los naturales." En *Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú*, tomo 11, editado por Horacio Urteaga, 3-55. Lima: Imprenta Sanmartí.

- Arriaga, Pablo José de
1984 [1621] *Extirpación de la idolatría en el Perú*. Edición de María Isabel Balducci. Buenos Aires: CONICET.
- Bertonio, Ludovico
1984 [1612] *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: Centro de Estudios de la Realidad económica y Social / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Bovisio, María Alba
2002 “El poder del ocultamiento: eficacia simbólica de las imágenes religiosas prehispánicas.” En *Actas del I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes: “Poderes de la imagen”*, 1-17. Buenos Aires: CAIA.
2005 “Los muertos, otra corporalidad: acerca del imaginario sobre la muerte a través de las fuentes de extirpación de idolatrías (siglos XVI y XVII).” En *Actas del VI Congreso Internacional de Etnohistoria*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA).
2010 “Muertos y muerte en el mundo andino prehispánico.” En *Congresso Latino-americano de Ciências Sociais e Humanidades: Imagens da Morte*. Niterói: Universidade Salgado de Oliveira, CD-ROM.
2011a “Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente.” En *La imagen sagrada y sacralizada*, editado por Peter Krieger, 150-169. México, D.F.: Universidad Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas.
2011b “Ser o representar: acerca del estatuto de la imagen ritual prehispánica.” En *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1, editado por María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko, 413-138. Buenos Aires: CAIA / Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).
2016 “Acerca de la naturaleza de la noción de wak'a: objetos y conceptos.” En *Wak'as, diablos y muertos alteridades significantes en el mundo andino*, editado por Lucila Bugallo y Mario Vilca, 73-110. San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy (UNJU) / Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- Bovisio, María Alba, Larisa Mantovani y Haydée Palazzolo
2014 *Andes Centrales: imágenes, mapas y cronologías*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Filosofía y Letras.
- Bovisio, María Alba y Penhos, M.
2016 “De waka a Virgen, de Virgen a waka: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte.” *CAIANA* 8 (1): 145-159. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=231&vol=8 (23.4.2019).
- Bugallo, Lucila y Mario Vilca (eds.)
2016 *Wak'as, diablos y muertos alteridades significantes en el mundo andino*, San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy (UNJU) / Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- Burger, Richard
1992 *Chavin and the origins of Andean Civilization*. London: Thames and Hudson.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo
2014 “Prólogo”. En *Arte y vocabulario en la lengua General de Perú*, editado por Rodolfo Cerrón-Palomino, , 11-43. Lima: Instituto Riva Agüero / Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

- Chartier, Roger
1996 "Poderes y límites de la representación." En *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, editado por Roger Chartier, 73-100. Buenos Aires: Manantial.
- Dillehay, Tom (ed.)
1995 *Tombs for the living. Andean mortuary practices*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- Duviols, Pierre
1986 *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVII*. Cusco: Centro de estudios "Bartolomé de las Casas".
- Escobar, Ticio
2004 *El arte fuera de sí*. Asunción: Colegio Aula Viva (CAV)/Museo del Barro/Fondec.
- Freedberg, David
1989 *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gell, Alfred
1998 *Art and agency*. Oxford: Clarendon Press.
- González Holguín, Diego
1989 [1586] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos (UNSM).
- Hampe Martínez, Teodoro
1996 *Cultura barroca y extirpación de idolatrías*. Cusco: Centro de estudios "Bartolomé de las Casas".
- Hernández Astete, Francisco
2012 *Los incas y el poder de sus ancestros*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Hernández Príncipe, Rodrigo
1923 [1622] "Mitología andina." *Revista Inca* 1 (1): 25-64.
- Isbell, William
1997 *Mummies and mortuary monuments. A postprocessual prehistory of Central Andean organization*. Austin: University of Texas Press.
- Kaulicke, Peter
2001 "Vivir con los ancestros." En: *La memoria de los ancestros*, editado por Luis Millones y Wilfredo Kapsoli Escudero, 25-61. Lima: Editorial Universitaria.
- Kubler, George
1986 *Arte y arquitectura en la América Precolonial*. Cátedra, Madrid.
- Lumbreras, Guillermo L.
1989 *Chavín en el nacimiento de la civilización andina*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
2007 *Chavín: excavaciones arqueológicas* (2 tomos). Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Molina, Cristóbal de
1989 [1573] "Relación de las fábulas y ritos de los incas." En *Fábulas y mitos de los incas*, editado por Pierre Duviols y Enrique Urbano, 48-134. Madrid: Historia 16.

- Peirce, Charles
1986 [1897-1914] *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Polia Meconi, Mario
1999 *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Ramos, Gabriela
2010 *Muerte y conversión en los Andes. Lima y Cuzco, 1532-1610*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Rick, John
2005 “The evolution of authority and power at Chavín de Huántar, Perú.” *Archaeological Papers of the American Anthropological Association* 14: 71-89. <https://www.researchgate.net/publication/249426194> (24.04.2019).
2008 La evolución de la autoridad y poder en Chavín de Huántar (1548-2008). En *Museo Nacional de Chavín, Instituto Nacional de Cultura*, 62-78. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Rick, John *et al.*
2013 *Proyecto de investigación arqueológica y conservación en Chavín de Huántar. Boletín de fin de temporada de excavaciones 2013*. Ancash: Ediciones Augusto Bazán Pérez.
- Rostworowski, María
1988 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Rowe, John
1972 “El arte de Chavín: estudio de su forma y su significado.” *Historia y Cultura* 6: 249-276.
- Salomon, Frank
1995 “The beautiful grandparents.” En *Tombs for the living. Andean mortuary practices*, editado por Tom Dillehay, 315-354. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection.
- Sancho de la Hoz, Pedro
1853 [1534] “Relación de la Conquista del Perú.” En *Historiadores primitivos de Indias*, Tomo II, editado por Enrique de Vedia, 134-199. Madrid: Biblioteca Cervantes.
- Spalding, Karen
2008 “Consultando a los ancestros.” En *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, editado por Marco Curatola Petrocchi y Mariusz S. Ziolkowski, 273-292. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Stone Miller, Rebeca
2002 *Art of the Andes: From Chavin to Inca*. New York: Thames and Hudson.
- Taylor, Gerard (ed.)
1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Tello, Julio C.
1929 *Antiguo Perú. Primera época*, Lima: Empresa Editora Excelsior.
- Urbano, Henrique
1993 “Ídolos, figuras, imágenes. La representación como discurso ideológico.” En *Catolicismo y extirpación e idolatrías. Siglos XVI-XVIII*, editado por Gabriela Ramos y Henrique Urbano, 7-30. Cusco: Centro de Estudios “Bartolomé de las Casas”.

Identificación antagonista: seres quiméricos y complejidad relacional en el arte ritual de la tradición del Mississippi

Antagonistic Identification: Chimerical Beings and Relational Complexity in the Ritual Art of the Mississippian Tradition

Johannes Neurath

Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) , México/
Universidad Nacional Autónoma de México

johannes.neurath@gmail.com

Resumen: Este ensayo ofrece una nueva interpretación del arte del denominado Complejo Ceremonial del Sureste de la cuenca del Mississippi de los siglos inmediatamente antes de los primeros contactos con los españoles. Se plantea que las figuras complejas y quiméricas de este arte deben entenderse como expresiones condensadas de relaciones contradictorias, que se viven en contextos rituales donde las relaciones de depredación coexisten con celebraciones de alianzas con los seres de la alteridad, y siempre prevalece una ambigüedad en las relaciones entre las personas y estos seres.

Palabras clave: arte; ritual; sacrificio; iconografía; Mississippi; época precolonial.

Abstract: This essay offers a new interpretation of the art of the so-called Southeastern Ceremonial Complex of Late Mississippian cultures. The complex figures of this art are understood as condensed expressions of contradictory relations, experienced in ritual contexts where predation relationships coexist with celebrations of alliances with the beings of alterity, and ambiguity always prevails in relationships between people and these beings.

Keywords: arte; ritual; sacrifice; iconography; Mississippi; pre-Colonial era.

Una civilización en la periferia nororiental de Mesoamérica

La arqueología del Sureste de los Estados Unidos y de la Cuenca del Mississippi sigue siendo relativamente poco conocida. En el imaginario de mucha gente, los pueblos aborígenes de Norteamérica se definen como los cazadores de bisonte de las Praderas (Great Plains), los pueblos sedentarios del Suroeste (Arizona y Nuevo México) y los talladores de madera de la Costa del Pacífico Noroccidental (Columbia Británica). Los pobladores de los bosques del Noreste y de la región de los Grandes Lagos también son famosos, pero casi nadie, aparte de los especialistas en el tema, tiene consciencia de que la Cuenca del Mississippi era una región densamente poblada, con sociedades jerarquizadas, sostenidas por una agricultura de maíz altamente productiva, y con centros ceremoniales como Cahokia (Illinois) o Moundville (Alabama), que podrían pensarse casi en los mismos términos que Tula, Chichén Itzá y Teotihuacan.

Después de los primeros contactos con los españoles a mediados del siglo XVI, la región sufrió una catástrofe demográfica de tal magnitud que, al inicio de la colonización francesa de la Luisiana en la segunda mitad del siglo XVII, la mayoría de los centros ceremoniales ya estaban abandonados. Los bosques habían vuelto a crecer y los pobladores europeos pensaban que colonizaban una selva virgen (Milner 2004, 12). Entre los restos de las antiguas civilizaciones que se encontraron destaca la monarquía solar de los natchez que inspiró tanto a Chateaubriand (1801). Cuando, en el siglo XIX, iniciaron los estudios arqueológicos de los antiguos sitios, los investigadores se inclinaban a pensar que ni los *temple mounds*, ni los artefactos sofisticados de concha, cobre y otros materiales encontrados en los interiores de estos montículos eran efectivamente obras de pueblos nativos de Norteamérica. Más bien se especulaba con una ‘raza perdida’ de ‘constructores de montículos’, con conquistas vikingas, migraciones toltecas e, incluso, con poblaciones mexicanas introducidas por los españoles en el siglo XVI. Lewis Henry Morgan pensaba que los montículos de la Cuenca del Mississippi eran obra de los ‘avanzados’ indios pueblo del Suroeste de Estados Unidos (Silverberg 1968).

Hasta la fecha, los especialistas norteamericanos hablan de ‘prehistoria’ para referirse a la historia precolombina de su país y, especialmente en el Sureste, los proyectos arqueológicos siguen siendo escasos y sus resultados poco difundidos. Los especialistas en la antropología del Sureste normalmente sostienen que los centros ceremoniales de la fase Mississippi (1000-1700 d. C.) –sitios como Spiro (Oklahoma), Moundville (Alabama) y Etowah (Georgia)– corresponden a un tipo de sociedad que, en la jerga neoevolucionista se denomina ‘jefatura’ (Steponaitis 1986; Earl 1987). Únicamente el sitio más grande de la región, Cahokia (Illinois), se clasifica como ‘estado temprano’. La evidencia arqueológica y etnohistórica indica que estas entidades practicaban *chiefly warfare*, guerras ritualizadas entre sí, con la finalidad de cobrar tributo a las jefaturas derrotadas y obtener víctimas para los ritos de sacrificio humano (Dye 2004).

Con tales costumbres, combinadas con una agricultura de maíz generalizada y una arquitectura ceremonial de plazas rectangulares, canchas para juegos de pelota y altas pirámides de tierra, resulta difícil no especular con contactos interregionales que hayan involucrado a Mesoamérica. Se sabe, además, que los diferentes centros ceremoniales de la Cuenca del Mississippi se conectaban por una extensa red de rutas comerciales. Contribuciones clásicas al debate sobre posibles relaciones entre Mesoamérica y el Sureste de Norteamérica son los textos de Phillips (1940), Bennett (1944), Krieger (1945; 1953), MacNeish (1948), Kelley (1952) y Griffin (1966). A diferencia de Nuevo México y Arizona, donde se encontraron suficientes materiales para demostrar relaciones históricas con Mesoamérica –a tal grado que, en lugar de un ‘Suroeste de Norteamérica’, se comienza a hablar de un ‘Noroeste mesoamericano (Branniff *et al.* 2001) y se incluye a la región en un área cultural llamada *Greater Mesoamerica* (Foster y Gorenstein 2000)–, en el Sureste aún no se han hallado pruebas concretas y contundentes a favor de contactos sostenidos y regulares.



Figura 1. Mapa del Sureste de Norteamérica (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Townsend 2004, 13).

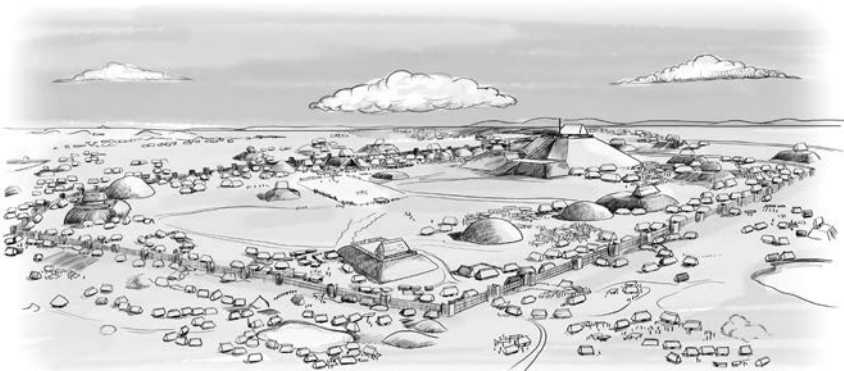


Figura 2. Montículos piramidales, Cahokia (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Townsend 2004, 96).

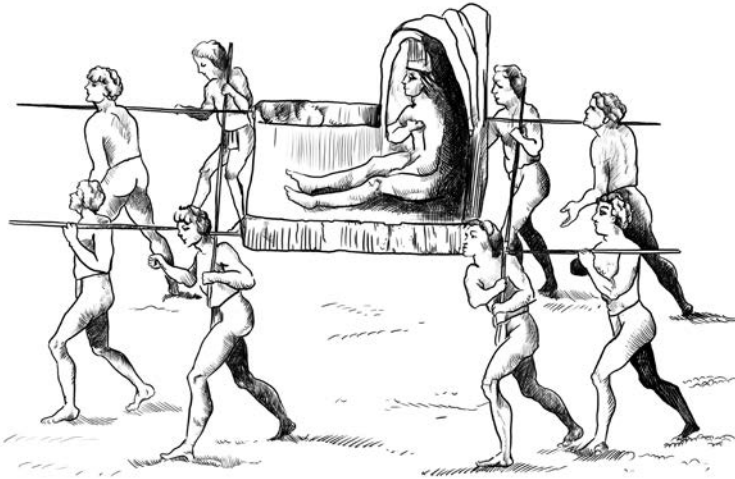


Figura 3. El gran Sol de los natchez transportado en su palanquín (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Le Page du Pratz 1758).

Los modelos interpretativos sobre las culturas del Suroeste suelen basarse en fragmentos etnográficos que provienen por un lado de testimonios españoles, franceses e ingleses tempranos, y por el otro de estudios antropológicos profesionales realizados sobre todo hacia finales siglo XIX y a principios del XX. Sin embargo, debido a las circunstancias arriba mencionadas, el registro etnográfico de las culturas de la región es, en el mejor de los casos, fragmentario. En este contexto poco alentador, el estudio de la iconografía de los artefactos arqueológicos adquiere una relevancia especial. Los objetos más tempranos pertenecen a un grupo de estilos que se conoce como Woodland (700 a. C.-1000 d. C.), los más recientes a un estilo horizonte conocido como el Complejo Ceremonial del Sureste y que es parte del denominado Periodo Mississippi (a partir de 1000 d. C. hasta los inicios de la colonización europea). El estilo mencionado se manifiesta, principalmente, en un conjunto de objetos ceremoniales que suelen encontrarse en entierros de élite; destacan los pectorales y las copas grabadas de concha, así como las láminas de cobre trabajadas en técnica de repujado. Todos estos artefactos muestran una elaborada iconografía ritual, con representaciones de guerreros zoomorfos y animales fantasmagóricos, escenas rituales y motivos mortuorios (Waring y Holder 1945; Krieger 1945; Brown 1989).

Aquí queremos desarrollar algunas ideas sobre el arte y la iconografía de esta segunda época. Sin duda, se presta ser interpretado a partir de un enfoque que enfatiza la complejidad ritual.

Hemos argumentado en otros lugares que las comparaciones con Mesoamérica no necesariamente abren perspectivas completamente distintas, pero permiten profundizar

sobre aspectos que, por razones históricas, en Mesoamérica se encuentran mejor documentados (Neurath 1991; 1992; 1994; 2008). Quiero retomar esta idea, por una parte, porque se han publicado varios estudios nuevos sobre la iconografía mississippiana (Townsend 2004; Reilly y Garber 2007) y, en especial, porque avances recientes en los estudios mesoamericanos permiten entender mejor cómo eran las relaciones entre humanos, ancestros y dioses, o entre los guerreros y sus enemigos (p. ej. Olivier 2015; Neurath 2016). Estos nuevos modelos enfatizan el carácter complejo y siempre ambiguo de las relaciones. Queda claro que el enfoque no se limita a Mesoamérica. Siendo similar a los planteamientos de algunos especialistas de las Tierras Bajas de América del Sur (p. ej. Taylor 2003; 2006), pensamos que también puede resultar útil para comprender aspectos del arte y del ritual del Periodo Mississippi y de tradiciones relacionadas.

El Complejo Ceremonial de Sureste y su interpretación

Los artefactos del Complejo Ceremonial de Sureste están fechados entre 1200 y 1350 d. C. y son compartidos por la mayoría de los sitios del Periodo Mississippi, entre los cuales sobresalen Etowah (Georgia), Moundville (Alabama) y Spiro (Oklahoma). Los sitios donde se encuentran los artefactos son entierros y, en estos contextos, los motivos mortuorios pueden parecer muy adecuados. Otros motivos iconográficos dejan entrever las actividades guerreras a las que se dedicaba la aristocracia de las jefaturas mississippianas. De esta manera, por lo menos una parte de las representaciones pueden ubicarse en un contexto donde se enaltecen la vida y la muerte de los guerreros, de los gobernantes y sus ancestros. James A. Brown, uno de los arqueólogos más prominentes especializado en el Sureste, sigue a Bloch (1994) cuando plantea que, probablemente, los muertos de élite tenían una relevancia especial para garantizar la continuidad de la vida de los seres humanos (Brown 1975; 1995). Veremos más adelante que este panorama se complica un poco cuando se analizan otros aspectos de la iconografía.

El relato de Núñez Cabeza de Vaca (2005 [1542]) y las crónicas de la expedición de Hernando de Soto ofrecen interesantes instantáneas de la antigua civilización mississippiana – imágenes únicas de una cultura floreciente que se derrumbaría en unas cuantas décadas (Garcilaso de la Vega 1986 [1605]; Elvas 1933; ver Phillips, Ford y Griffin 1951; Hudson 1997). Cuando los exploradores franceses, provenientes de la región de los Grandes Lagos, bajaron el Río Mississippi durante los primeros años del siglo XVIII, apenas encontraron unos vestigios del antiguo esplendor. Sobre todo las descripciones relativamente detalladas de la monarquía ‘heliocéntrica’ de los *natchez* resultan ser indispensable para la reconstrucción de los sistemas político-religiosos que debieron haber existido en los sitios arqueológicos del Periodo Mississippi (Le Page du Pratz 1785; Swanton 1911). Los colonos británicos y anglo-americanos que se establecieron en el Sureste también produjeron algunos textos etnográficos relevantes (ver Waselkov y Braund 2002), en especial el comerciante irlandés James Adair quien vivió entre los *chickasaw* (Adair 1775). Pero ni los españoles, ni los franceses, ni los británicos ofrecen información suficientemente detallada para descifrar la iconografía compleja

y enigmática del arte del Complejo Ceremonial del Sureste. Como dice Sturtevant (1979, 5), lamentablemente, “no hubo un Sahagún en el Sureste”.

Cuando se desarrolló la etnografía moderna, para muchos pueblos indígenas de la región ya era demasiado tarde. Una de las grandes excepciones es la obra de Mooney (1992 [1891; 1900]), quien registró la historia oral, la mitología cosmogónica y las fórmulas mágicas de los cherokees de Carolina del Norte. Aunque esta etnia se considera un grupo algo marginal a la civilización mississippiana, los trabajos de Mooney son usados regularmente para interpretar los materiales del Complejo Ceremonial del Sureste (Hudson 1976).

En lo que se refiere a la vida ceremonial, contamos con varios testimonios sobre las sorprendentes costumbres funerarias de los *natchez*, *creek*, *choctaw*, *chicasaw* y *chitimacha*. Entre los *choctaw*, los cadáveres se dejaron en la intemperie durante un cierto lapso. Los *Buzzard Men* que tenían la tarea de limpiar los huesos de los cadáveres: enterraron o quemaron lo que quedaba de la carne, mientras que los huesos fueron depositados en casas especiales (Swanton 1946, 725). Esta costumbre de realizar entierros secundarios recuerda, sin duda, a los que se conoce del Sureste de Asia y de Madagascar (Hertz 1990; Bloch 1994).

Existe, asimismo, una serie de etnografías que describen la danza *busk* o del elote tierno (*Green Corn Dance*), practicada hasta la fecha por algunos de los grupos originarios del Sureste, como los *creek*, los *choctaw* y los *chicasaw*. Destacan los ritos como la renovación del fuego y la purificación ritual con una bebida elaborada de *Ilex vomitoria* (*yaupon holly*, acebo), conocida como el *Black Drink*. Durante la fiesta anual de elote de los grupos muscogeanos todos los fuegos debían ser apagadas, porque se consideraba que el fuego sagrado había acumulado mucha contaminación durante el año. Por esto, un fuego nuevo y puro debía encenderse para tostar los elotes de la nueva cosecha (véase Swanton 1928, 581; Waselkov y Braund 2002, 125).

Varios autores han hecho esfuerzos para relacionar elementos iconográficos mississippianos con aspectos de estas ceremonias (Howard 1968; Waring 1968; Hudson 1976; Emerson 1989; Dye 2007). Un dato muy importante encontramos en la descripción de una fiesta del elote de los *creek*, donde se menciona el uso ritual de placas de cobre circulares y de forma de hacha, mismas que se colocan en el piso, sobre una cama de arena blanca ubicada en el patio ceremonial. Estos objetos, que no debían ser vistos por las mujeres, tenían una decoración mucho más sencilla que los artefactos de cobre encontrados en los sitios del Periodo Mississippí (Swanton 1928; Hudson 1984, 21).

En resumen, mientras que no se puede decir que no hay pistas para interpretar el arte del Complejo Ceremonial del Sureste, también es cierto que las posibilidades para establecer analogías etnográficas directas son bastante limitadas. Una revisión crítica de estos estudios despierta, además, la sospecha de que se están usando modelos demasiado simples. Lo que se suele enfatizar es el dualismo cósmico que, posiblemente, corresponde a una organización social por mitades, como se ha documentado en la etnografía

de algunos grupos de la región. Seres compuestos que mezclan rasgos antropomorfos y zoomorfos se relacionan con figuras que aparecen en mitos y leyendas indígenas, como la Uktena de los cherokee (Mooney 1992 [1900]), el pájaro del Trueno (*Thunderbird*), y la denominada pantera subacuática (*Underwater Panther*). Todas estas figuras suelen explicarse dentro de este mismo marco de un dualismo cosmológico (Hudson 1984; Feest 1998, 93; Brown 2007; Lankford 2004; 2007a; 2007b, 108).

Sin embargo, cada vez queda más claro que resulta insuficiente pretender entender las religiones amerindias como expresiones de sistemas de clasificación tan simples. Dicotomías son importantes, pero al mismo tiempo se observan un gran número de figuraciones ambiguas donde los supuestos contrarios coexisten y se condensan. Lo que proponemos es vincular el estudio de la iconografía con una reflexión sobre la complejidad relacional en ritual. Las figuras enigmáticas del Complejo Ceremonial del Sureste son, posiblemente, quimeras en el sentido de Severi (2007). Las ambigüedades iconográficas se pueden entender como expresiones de aspectos que caracterizan la acción ritual, como la acumulación de identidades de parte de los especialistas rituales y la condensación de relaciones contradictorias entre diferentes participantes.

Dualismo asimétrico, lucha cósmica y complejidad relacional

De la etnografía del Sureste sabemos que muchas sociedades indígenas de esta área contaban con organizaciones de mitades (*moiety*), mismas que en algunos casos se asociaban con la guerra y la paz (Waselkov y Braund 2002, 256) o, más bien, con estaciones contrastantes como invierno y verano. La finalidad de estas mitades no exógamas era, más que nada, de naturaleza ceremonial (Tooker 1971, 357). En algunos casos, por ejemplo, la membresía en las mitades servía para definir los equipos para el juego de pelota (Kasprzycki 2000, 164).

Asimismo, en muchas culturas indígenas del Este de Norteamérica se enfatizaba una dicotomía cosmológica donde criaturas celestiales, como las aves del trueno, luchaban contra seres telúricos y acuáticos como serpientes y panteras subacuáticas. En palabras de Charles Hudson, un especialista en la etnografía del Sureste, “los seres humanos vivían en medio, intentando mantener el equilibrio” (Hudson 1976, 128; véase Hultkrantz 1967, 50). Efectivamente, en muchos diseños mississippianos observamos pares de animales o de actores rituales separados por una cuerda o algún elemento entrelazado, o pares de animales, aves o serpientes entrelazados. El esquema dualista propuesto por Hudson recuerda, sin duda, a ciertas interpretaciones esquemáticas de las cosmovisiones que conocemos de los estudios mesoamericanos de finales del siglo pasado (Matos Moctezuma 1987; López Austin 1994; Graulich 1999). Siguiendo a estos enfoques, los motivos dualistas del Sureste bien podrían ser comparados con representaciones mesoamericanas de conceptos cosmológicos como *ollin* (‘movimiento’), *malinalli* (‘hierba’, ‘cosa torcida’), o *atl-tlachinolli* (‘agua-cosa quemada’), una metáfora para la guerra (véase López Austin 1994).

Sin embargo, no parece posible que haya existido un dualismo siempre tan simétrico. En el nivel del dualismo sociológico –la organización de mitades– puede constatararse una tendencia hacia la jerarquía. La relación entre las mitades que Paul Radin (1923) documentó entre los winnebago, un grupo siouano de la región de los Grandes Lagos, es uno de los ejemplos clásicos del dualismo concéntrico o asimétrico, que fue analizado por Lévi-Strauss (1992), Dumont (1980) y Barnes, Coppet y Parkin (1985). La primera mitad abarca a la otra, pero la segunda mitad nunca es más que una parte.

Asimismo, puede resultar problemático dar por hecho que haya existido un isomorfismo entre estructuras sociológicas y cosmológicas. Por otra parte, reconocer la importancia de jerarquías sí nos puede hacer valorar las representaciones de las luchas cósmicas en el mito y en el ritual. Sabemos que en la iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste, las representaciones de guerreros triunfantes con rasgos de ave son tan frecuentes como las imágenes de serpientes aladas o cornudas (Brown 2007; Lankford 2007b). Es bastante evidente que los gobernantes se identificaron con halcones u otras aves de rapiña. Posiblemente se transformaban en estas aves después de morir. También se supone que los jefes y las aves hayan tenido una identificación con la Estrella de la Mañana (Brown 2007, 71). El denominado ‘hombre-ave’ (*Birdman*) puede considerarse una variante del ave del trueno o *thunderer*, que es una de las figuras mitológicas más importantes en el Este y Centro de Norteamérica. En la narrativa de muchos grupos del Sur y Medio Oeste de



Figura 4. Copa 192 de concha de caracol marino grabado de Spiro que muestra danzantes con serpientes entrelazados (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Phillips y Brown 1978, plate 192.)

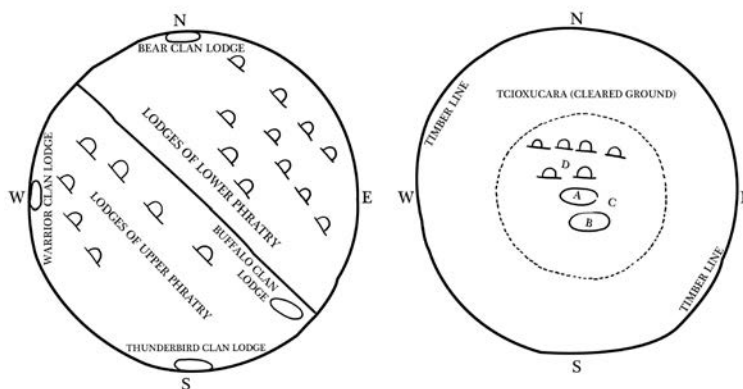


Figura 5. Mitades winnebago: planos de una aldea según informantes de diferentes mitades (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Radin 1923, 140-142, figs. 33 y 34).

Estados Unidos se habla de combates entre los *thunderbirds* y panteras subacuáticas, serpientes aladas o cornudas (Lankford 2007b). Morfológicamente, panteras subacuáticas y serpientes aladas y cornudas pueden empalmarse. La famosa pintura del ave Piasa en un sitio de arte rupestre ubicado cerca de Alton (Illinois) muestra un tipo de dragón.

En muchos casos, la tarea de los seres celestiales es derrotar y controlar a los monstruos de abajo. “[Thunder beings] are continually engaged in keeping the evil underwater beings in check” (Feest 1986, 10). Como lo expresan los menominee, el ave del trueno “es él quien siempre gana en el juego de pelota” (Hoffman 1896; Preuss 1905b, 379). Esto recuerda a interpretaciones de las concepciones mesoamericanas donde el cosmos se plantea como un campo de batalla donde los dioses asociados con el cielo o de la luz permanentemente luchan contra los demonios del inframundo o de la oscuridad. El etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss postuló que la “lucha del sol contra las estrellas” era el mito más importante para comprender la religión de los antiguos mexicanos. Esta batalla astral la definió como un principio estructurador que debe ser el punto de partida para el análisis de todo el sistema simbólico en cuestión (Preuss 1905a, 136). En su tratado “La influencia de la naturaleza sobre la religión en México y en los Estados Unidos” (1905b), Preuss demostró que este mismo conflicto cósmico también se expresa en muchas mitologías indígenas norteamericanas, por ejemplo entre los ojibwa, los cherokee, los menominee, los arapaho, los mandan, los yute y los hopi. Naturalmente, estas luchas cósmicas o astrales son eternas e irresolubles, sin ganadores ni perdedores permanentes. El sol y sus aliados triunfan en cada amanecer, sólo para volver a ser derrotados en el crepúsculo. Sin embargo, de todas maneras, la victoria matutina del sol sobre la oscuridad se considera más importante que el proceso inverso. Los sacerdotes y gobernantes se identifican con el astro diurno triunfante, pero nunca con el sol que muere; por esta razón no parece correcto hablar de un equilibrio cósmico.

Sin embargo, tanto las leyendas como algunas representaciones iconográficas del Sureste complican también el esquematismo de la lucha cósmica. Las serpientes monstruosas de los mitos existen no solamente en el inframundo, sino en todos los niveles del cosmos (Lankford 2007b, 109). Si analizamos con cuidado la iconografía, nos damos cuenta que, en el Complejo Ceremonial de Sureste, hay hombres pájaro con brazos o alas en forma de serpiente (Strong 1989, 228). ¿El depredador celeste se está convirtiendo en su némesis?

En la relación entre humanos y animales también encontramos ambigüedades. De la gran serpiente Uktena de la mitología cherokee se afirma que originalmente era un ser humano. Su transformación en una serpiente se debe a que se le encomendó asesinar al sol –la deidad suprema de muchas religiones del Sureste–, cuando éste había mandado una epidemia para acabar con la humanidad. El monstruo falló miserablemente en su intento y, como consecuencia, se llenó de resentimiento contra la humanidad (Hudson 1976, 145; Mooney 1992 [1900], 252-254).

Uktena, sin duda, es un personaje tendencialmente negativo, pero su antagonista, el sol, tampoco tiene un carácter puramente positivo. Como lo señaló Lévi-Strauss en *El origen de las maneras de la mesa* (1992b), las deidades solares y celestes de las Praderas y del Este de Norteamérica, frecuentemente, son seres peligrosos, celosos, destructivos, incluso caníbales. Al igual como lo describe Viveiros de Castro (1992) para el caso de los araweté en Amazonia, Halbmayr (1998) para el caso de los yukpa de la Sierra de Perijá y



Figura 6. Hombre-ave con brazos de serpiente. Copa 238 de concha de caracol marino grabado, Braden B style, Spiro, Oklahoma (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Phillips y Brown 1978, plate 203).



Figura 7. Hombre-ave. Lámina de cobre repujado, Etowah, Georgia (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Reilly y Garber 2007, 78, 4.1. d).

Olivier (2003; 2015) para los antiguos mexicanos, los dioses celestes y solares son muchas veces enemigos de su pueblo. Así que, nos parece un poco simple cuando Hudson afirma que “el mundo superior representa la estructura, los límites, le periodicidad, el orden, la estabilidad y el pasado, mientras que el mundo inferior la inversión, la locura, la innovación, la fertilidad, el cambio y el futuro” (Hudson 1976, 128).

Vale la pena profundizar un poco sobre la lucha cósmica en Mesoamérica, aunque en este lugar no podemos ofrecer un panorama muy completo. Resulta relevante señalar que algunas deidades solares mesoamericanas no solamente vencen a los monstruos del inframundo, también se transforman en ellos. Entre los huicholes, un grupo indígena contemporáneo de la Sierra Madre Occidental en México, se cree que la serpiente del mar devora al sol del atardecer, pero también se afirma que el sol se convierte en este monstruo acuático. Es bajo esta forma que logra cruzar el agua por debajo de la tierra para salir de nuevo en el oriente (véase Neurath 2002). Desconocemos si un mito con este motivo se ha registrado en alguna parte del Sureste, pero una transformación de este tipo parece sugerente para la interpretación del ya mencionado hombre-pájaro con alas de serpiente. La razón de la transformación del sol en su propio enemigo, muchas veces, es un ‘pecado’, es decir, una transgresión sexual: al llegar al poniente, el astro diurno es seducido por una ‘sirena’, una atractiva mujer con cola de serpiente. En algunas versiones se menciona que este demonio tienen una *vagina dentata*, así



Figura 8. Cerámica Hemphill style de Moundville, Alabama, que muestra una serpiente alada (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Reilly y Garber 2007, 51, fig. 3.7).

que, al tener relaciones sexuales con él, devora al Sol. Transgresiones y transformaciones similares también se mencionan en el caso de la deidad cora del planeta Venus, Hatsikan. Al acercarse al poniente, el hermano mayor, que es la Estrella de la Mañana, no resiste la tentación. Por eso muere y vuelve a nacer como su *alter ego*, la libidinosa deidad de la Estrella de la Tarde, Sautari (Preuss 1912; Coyle 2002; Neurath 2004).

En resumen, las deidades solares y venusinas mesoamericanas tienen fases durante las cuales se convierten en seres peligrosos, destructivos y caníbales. El doble carácter del planeta Venus, que es uno a la vez que dos, Estrella de la Mañana y/o Estrella de la Tarde, fue sin duda la razón porque se le daba tanta importancia a este cuerpo celeste (Neurath 2004). Los gobernantes y chamanes suelen identificarse con el lado luminoso del ser celestial, con el sol naciente o con la estrella de la mañana. Pero los seres poderosos siempre tienen la tendencia de convertirse en su aspecto oscuro.

Esta ambigüedad en la relación con el poder tiene que ver con lo que planteó el antropólogo francés Pierre Clastres (1987), al caracterizar a muchos pueblos amerindios como 'sociedades contra el estado'. Para evitar concentraciones demasiado grandes de poder, los líderes políticos y especialistas rituales se confrontan con esfuerzos activos que explícitamente tienen la finalidad de neutralizar cualquier intento de obtener o consolidar una posición de privilegio. En su estudio sobre los ashuar (1996), Descola matiza esta postura y afirma que los miembros de muchas sociedades amerindias sí están obsesionados con el poder, pero éste, a menudo, no puede ser duradero ni transferible, así que los esfuerzos para obtenerlo solamente tienen resultados efímeros. La propuesta de las 'sociedades contra el estado' fue desarrollada para grupos claramente igualitarios de las Tierras Bajas sudamericanas, pero también en jefaturas y estados amerindios o en las comunidades jerarquizadas de la actualidad, donde las posiciones de poder y privilegio nunca están garantizadas. Los mitos solares y venusinos que mencionamos expresan la desconfianza frente a los poderosos y la inestabilidad de las posiciones de poder.¹ En este

1 Fujigaki (2015) desarrolló una hipótesis muy importante sobre los procesos de anulación y destrucción del poder ritual en sociedades amerindias de muy diferente índole.

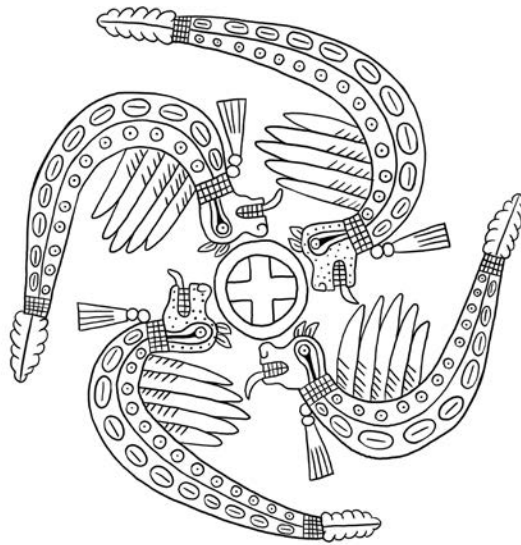


Figura 9. Cosmograma con serpientes aladas. Copa 229 de concha de caracol marino grabado, Spiro, Oklahoma (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Phillips y Brown 1978, plate 229).

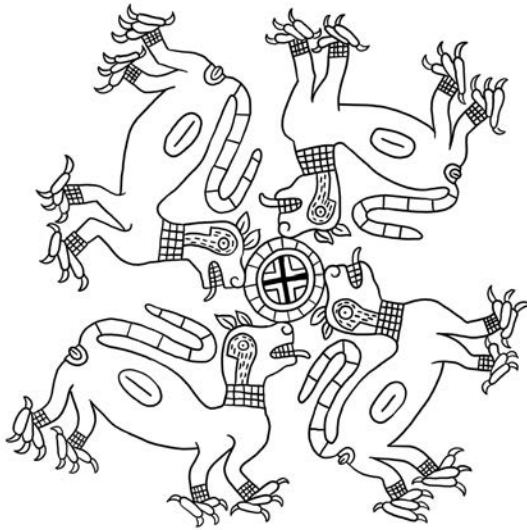


Figura 10. Cosmograma con felinos. Copa 228 de concha de caracol marino grabado, Spiro, Oklahoma (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Phillips y Brown 1978, plate 228).

sentido, también las actividades de los seres divinos deben ser ritualmente controladas. Los rituales amerindios no solamente producen personas poderosos y objetos dotados de agentividad, también las vuelven a neutralizar (Neurath 2011).

En Amazonía, en la antigua Mesoamérica y probablemente también en el Sureste había una relación de ‘identificación antagonista’ con dioses. Las deidades mexicas se consideraban enemigos de los mismos mexicas, así que se identificaron con los prisioneros de guerra que, en los ritos sacrificiales, se convirtieron en los dioses. Las mujeres embarazadas se identificaban con una deidad, Tlazolteotl, que daba luz a enemigos de guerra. Incluso el monarca azteca podía ser identificado con los enemigos. Olivier reconstruye un ritual donde el *tlatoani* adoptaba la identidad del dios de sus principales enemigos, para generar a la figura Huitzilopochtli-Yáotl, “ciertamente deidad tutelar mexica pero calificada como ‘Enemigo’” (Olivier 2015, 653). Siguiendo a Sahlins (1985; 2008), se podría decir que el *tlatoani* era un *stranger king*.

De esta manera, la clave para entender las religiones, los rituales y el arte ritual amerindio es la ambigüedad en la relación entre los humanos y los entes poderosos del ámbito de alteridad. Relacionarse con estos seres es siempre peligroso, pero al mismo tiempo es la única manera de obtener la vida y el poder. Los rituales son, entonces, intentos de manejar todas las complicaciones, contradicciones, ambigüedades y paradojas que surgen en la relación entre los humanos que buscan el poder y los seres que pertenecen a los ámbitos de la otredad. Debemos reflexionar sobre la importancia del arte dentro de estas situaciones siempre problemáticas, donde se desea entrar en contacto con seres de la alteridad, transformarse en ellos o, por lo menos, identificarse con ellos, para obtener su poder. Empero también se busca controlar a estos seres.

Muchas imágenes del Periodo Mississipi caben bastante bien en un marco de referencia de este tipo. Podemos suponer que los gobernantes de las sociedades Mississipi se identificaban con seres poderosos de la alteridad, al mismo tiempo los combatían, así que las tumbas de élite se llenaban con piezas que presentificaban estos mismos seres. Las serpientes aladas, felinos monstruosos y otros seres quiméricos representaban la ancestralidad, al mismo tiempo que los enemigos.

Esta ambigüedad explicaría, probablemente, por qué tan sólo unas cuantas representaciones efectivamente muestran seres claramente opuestas y confrontados en un combate. Un ejemplo es el pectoral de Oeneville donde se aprecia un ave de rapaña luchando contra un felino.

Por otra parte, sí es importante tomar en cuenta que en las religiones del Sureste se ponía mucho énfasis en la pureza ritual y los tabúes se tomaban muy en serio (Adair 1775; Hudson 1976), mucho más que en Mesoamérica, por ejemplo. Puede afirmarse que las sociedades de la región tenían la tendencia de establecer dicotomías de toda índole (Feest 1998, 93). Esto se observa, también, en la importancia de los tabúes que, eran, a final de cuentas, reglas para mantener separadas las categorías opuestas (Hudson 1985; Dye 2007). Como lo explica Hudson, mezclar las fuerzas antagónicas era peligroso: por ejemplo, el agua y el fuego debían mantenerse separados, tan sólo en las ceremonias

mortuorias el fuego podía apagarse con agua. De manera análoga, sólo después de la muerte, las mujeres y los hombres podían comer juntos (Hudson 1976, 317, 328), y los eclipses eran considerados algo “realmente terrible” (Hudson 1976, 126). Sin embargo, si esto hubiera sido toda la historia, ¿cómo se podría explicar que en el arte del Mississippi se plasmaron tanto los seres quiméricos que combinaban rasgos de todo tipo de seres?

Las purificaciones rituales tenían que ver con la guerra. Se realizaban ritos donde se usaba un vomitivo conocido como la bebida negra (*Black Drink*), elaborado a partir de la planta *Ilex vomitoria*. Estos rituales se documentaron entre guerreros preparándose para la guerra, o bien para los que regresaron contaminados del combate, por haber matado a un enemigo (Dye 2007, 155). Las escenas que se observa en los pectorales 126 y 127 de Spiro, efectivamente, podrían ser ceremoniales con ollas llenas de bebida negra antes o después de las guerras.

En este contexto puede ser muy relevante considerar la importancia que los trofeos de guerra tenían en el ritual mississippiano. Es más, motivos como cráneos, brazos y manos descarnados son tan comunes en el Complejo Ceremonial del Sureste (Dye 2007; Lankford 2007b), que se hablaba de un ‘culto sureño del la muerte’ (*Southern Death Cult*).

Esta iconografía puede vincularse, como se ha hecho, con ritos mortuarios, con la transformación de muertos en ancestros o, bien, con problemas rituales que surgieron a partir de la relación compleja entre los guerreros victoriosos y los enemigos asesinados. Es decir, podemos suponer relaciones similares a los que se ha documentado en las Tierras Bajas de Sudamérica (Viveiros de Castro 1992; Descola 1996; Taylor 2006), en Mesoamérica (Olivier 2015) y en otras partes de Norteamérica (Bahr, Giff y Havier 1979). La guerra era importante para establecer relaciones con los seres de la alteridad. En consecuencia, era importante purificarse de la contaminación que estas relaciones implicaban, volverse a distanciar del enemigo, o mantener los ámbitos separados. Parece que lo que prevalecía era una dialéctica donde se buscaba relaciones, incluso identificaciones con la alteridad, al mismo tiempo que los opuestos tenían que volverse a separar.

La purificación de los guerreros que triunfaron podría explicarse dentro del mismo marco conceptual que los entierros secundarios, donde los huesos de los muertos se limpiaban de restos de carne antes de depositarlos en recintos especiales, en los cuales se les rendía culto en calidad de ancestros.

Identificación antagonista en el sacrificio de flechamiento

Lo que ahora hace falta indagar son aquellas situaciones rituales donde seres se convierten en su *alter ego*, oponiéndose o separándose, a la vez que identificándose con ellos.

Para la interpretación de la iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste, uno de los hechos más lamentables es que existan tan pocos documentos sobre la cultura de los cacicazgos caddo quienes, en épocas precolombinas, construyeron sitios de la importancia de Spiro y, en tiempos de la colonización española, controlaron un gran parte del territorio de lo que hoy en día son los estados de Texas, Oklahoma y Arkansas (Swanton



Figura 11. Pectoral de Oeneville. National Museum of the American Indian (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Townsend 2004, 20, fig. 8).

1942; Chipmann 1992). Hasta cierto punto, esta falta de datos puede compensarse por las excelentes etnografías que se han elaborado para algunos grupos caddoanos de las Praderas, como los pawnee. El contexto sociocultural de los caddo de las Praderas y otros grupos cultivadores de la región del Alto Missouri (véase Will y Hyde 2002 [1917]) no es más que un eco distante de la antigua civilización mississippiana. Sin embargo, pueden encontrarse elementos de complejidad ritual que pueden relacionarse con lo que se observa en la iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste. El caso más notable es el sacrificio humano pawnee dedicado a las deidades del planeta Venus. Precisamente por este rito, los pawnees también han sido vinculados con los antiguos mexicanos, al menos por aquellos autores que creían en la posibilidad de influencias mesoamericanas en regiones tan distantes (Wissler y Spinden 1916; Preuss 1929; Preuss y Mengin 1937, 30; Krickeberg 1961; Nowotny 1961, 52). El antropólogo venezolano Acosta Saignes (1950), incluso propuso la existencia de un ‘complejo Tlacaxipehualiztli’, que consiste principalmente en el flechamiento y el desollamiento ritual y se extiende desde las Praderas de Norteamérica, pasando por la Costa del Golfo de México, hasta porciones del norte de Sudamérica.

Los pawnee son de los grupos más septentrionales del tronco lingüístico caddo. Vivían en las Praderas del actual estado de Nebraska y fueron minuciosamente

documentados por investigadores de la primera generación de etnógrafos profesionales estadounidenses. Fletcher (1902; 1904), Dorsey (1904; 1906) y Murie (1913; 1981) produjeron monografías insuperadas por su amor por el detalle (ver también Hyde 1951; Weltfish 1977). A partir de estos materiales, la complejidad relacional en el sacrificio humano de flechamiento pawnee ha sido estudiada por Lévi-Strauss (1994), con un marco conceptual que, siguiendo a Descola (2005), podríamos llamar ‘analogista’. Ahora ponemos el énfasis en las identificaciones múltiples, paradójicas y contradicciones que, de cierta manera, desafían el análisis estructuralista.

El sacrificio de flechamiento pawnee era la escenificación de un combate mítico entre dos dioses astrales, la estrella de la mañana y la estrella de la tarde. La relación entre ambos aspectos de Venus es interesante, en especial por sus implicaciones políticas. La víctima personificaba a la diosa Cu:piritta:ka, ‘estrella femenina blanca’, también conocida como ‘estrella brillante’ o ‘estrella vespertina’. El hombre que disparaba la flecha mortal personificaba al dios U:pirukucu, la ‘estrella grande’ o ‘lucero matutino’. Según una versión del mito, la Estrella de la Tarde, es decir, la víctima era una diosa poderosa y bella, misma que se negaba a crear el mundo, como se lo exigía el dios de la estrella matutina. En un gran combate, la diosa y sus aliados –el oso, el puma, el gato, el lobo y un grupo de estrellas llamado ‘serpiente’– fueron derrotados por la



Figura 12. Cabezas trofeos, manos y huesos rotos. Braden style cup fragment, Spiro (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Phillips y Brown 1978, plate 57).

Estrella de la Mañana que solamente tuvo el apoyo de su hermano menor, el Sol. Así que la Estrella de la Tarde fue obligada a casarse con el dios de la Estrella de la Mañana y le fueron sacados los dientes vaginales. Pronto, ella dio a luz a una niña, la primera mujer, que fue casada con el primer hombre, hijo del sol y de la luna. La tierra fue creada como hogar para la pareja y sus descendientes matrilineales, los skidi-pawnee. Finalmente, la Estrella de la Mañana exigió a los hombres un sacrificio humano como retribución por sus esfuerzos (Murie 1913, 552; ver la versión del mito publicada por Dorsey 1906, 38-41).

El sacrificio pawnee no era un ritual que simplemente escenificaba esta historia cosmogónica; más bien se trataba de un evento sumamente complejo donde muchas relaciones, políticas y sexuales, entraban en juego (Fletcher 1902; Linton 1926; Weltfish 1977, 106-118; Wedel 1977; Murie 1981, 114-136; Del Chamberlain 1982, 60; Hall 1991). El andamio rectangular donde se ataba a la víctima femenina era un auténtico cosmograma que enfatizaba los contrastes temporales y espaciales, como día y noche, este y oeste, verano e invierno.

La forma de matar a la víctima era la siguiente: primero chamuscaban las axilas de la joven cautiva de guerra con antorchas ardientes, matándola con flechas y con un mazazo. Abrían el pecho de la muchacha y dejaban gotear la sangre sobre carne seca de bisonte (Linton 1926, 459; Murie 1981, 123). Según Schoolcraft (1953-1957, 3, 49), estos pedazos de carne luego eran exprimidos encima de los campos de maíz.

Podemos reconstruir un tipo de fractalización o puesta en abismo: la joven víctima era la representante del poniente y de la estrella vespertina, pero su pintura corporal, roja (oriente) y negra (poniente), aludía a los mencionados contrastes espacio-temporales. También de los dos postes verticales del andamio se afirmaba que representaban el día y la noche. Por otra parte, tanto los cuatro maderos de la escalera, como las esquinas del rectángulo representaban los puntos solsticiales, mismos que se asociaban con los cuatro animales aliados con la diosa de la estrella de la tarde, y con los cuatro pueblos principales de la confederación skidi que se turnaban el gobierno en intervalos de seis meses.

Los maderos de la escalera del andamio eran de cuatro diferentes árboles: álamo, negundo, olmo y sauce. En este mismo orden, correspondían a los pueblos blanco, rojo, negro y amarillo. El único madero horizontal, colocado por encima de la cabeza de la víctima, representaba al cielo. Por cierto, las cuatro maderas de los escalones eran los mismos que se usaban en la construcción de la choza (*earthlodge*) pawnee, además que correspondían a cuatro estrellas, que no han sido identificadas astronómicamente por los etnólogos. El álamo, la estrella blanca y el Suroeste, así como el negundo, la estrella roja y el Sureste correspondían al verano. El olmo, la estrella negra y el Noreste, así como el sauce, la estrella amarilla y el Noroeste correspondían al invierno (Fletcher 1902; Lévi-Strauss 1994, 205).

El simbolismo de las cuatro maderas parece haber sido de gran importancia para los skidi, sobre todo por la gran ceremonia de los cuatro postes durante la cual se confirmaba la unidad de la confederación skidi (Murie 1981, 107). Para el análisis del sacrificio

de flechamiento llama la atención que el andamio que representaba a la víctima y sus aliados, también representara al poniente y a los cuatro pueblos del centro. Al parecer, también el dualismo cosmológico de los skidi era de carácter asimétrico, de manera que el poniente abarcaba el centro. Esto es confirmado por el detalle de la pintura corporal de la víctima que se refería a ambos extremos del tiempo-espacio, siendo ella, en un principio, la representante de extremo poniente o noche. Además, es importante mencionar que las casas skidi siempre tenían la entrada orientada hacia el este, de tal manera que el sol saliente de los equinoccios alumbraba el altar de la estrella de la tarde, ubicado en el extremo poniente.

En un nivel de análisis, el rito de flechamiento repetía lo que sucedía en el equinoccio. Por otra parte, la actuación y los destinos de los protagonistas marcaban un contrapunto a la realidad política que se vivía en la confederación de los pueblos skidi. Los cuatro aliados de la diosa derrotada se asociaban con los cuatro pueblos centrales de la confederación, pero el mazo utilizado para el sacrificio se guardaba en el envoltorio sagrado de la estrella de la mañana (Linton 1926, 459). Esto significa que los ejecutores del sacrificio representaban al pueblo de esta estrella, que se ubicaba ‘atrás del monte’, en el oriente. Significativamente, se trata de uno de los pueblos periféricos de la confederación que no participaba en el mando. Dado que los gobernantes, aquí, se identifican con los derrotados y los dominados con los vencedores de la lucha cósmica, la ceremonia muestra las características de un ritual de inversión o de rebelión (Gluckman 1963).

Una fosa abajo del andamio representaba el jardín de la estrella de la tarde, ubicado en el poniente y considerado la fuente última de toda vida y fertilidad. Para la fiesta, la fosa se llenaba con carne de bisonte, misma que después del sacrificio se llevaba como una ofrenda a las milpas. La sangre de la víctima caía a las plantas de ‘su jardín’, que son la carne del principal animal de cacería y, a través de esta carne, la sangre caía también en las plantas de maíz.

Como muchos rituales de las Praderas, se establece un vínculo entre la cacería y la guerra, las actividades masculinas por excelencia, y la agricultura, practicada por las mujeres. Aparentemente, se buscaba demostrar que el éxito en la subsistencia agrícola dependía de las actividades de los hombres que conseguían las víctimas para el sacrificio. La enemiga sacrificada se convertía en una bendición o un agente que propiciaba el crecimiento de las plantas cultivadas.

El sacrificio de flechamiento, *tlacacaliztli* en náhuatl, es una de las analogías más conocidas entre el México antiguo, las Praderas y el Sureste. En Spiro, Oklahoma, se encontró evidencia arqueológica de la existencia de esta práctica en tiempos precolombinos: la copa de concha no. 165 encontrada en el montículo Craig muestra guerreros que disparan flechas a una figura humana amarrada a un rectángulo (Phillips y Brown 1978, lám. 165).

La tortura y el sacrificio de una víctima amarrada a un andamio o marco de madera fue documentado en grupos del Mississippi inferior, como los natchez y koroa del siglo XVII (Knowles 1940; Swanton 1910; 1911), pero las víctimas amarradas a un andamio

no siempre se mataban a flechazos. Los koroa amarraban a sus víctimas a una especie de cruz de San Andrés y las quemaban con fierros calientes. Después les quitaban la piel de la cara (Penicault en Swanton 1911, 331). Los natchez practicaron un sacrificio parecido, quitando primero el cuero cabelludo (*scalp*) de la víctima, amarrándola después a un marco rectangular y torturándole con cañas ardientes hasta que moría (Knowles 1940, 55; véase Swanton 1946, lám. 83).

Como hemos discutido en otra parte (Neurath 2008), muchos de los detalles del mito y del rito pawnee invitan a una comparación con el *tlacacaliztli* de los antiguos mexicanos. El mito de la lucha astral que dio origen al rito pawnee, recuerda, desde luego, las leyendas aztecas sobre Huitzilopochtli y mitos equivalentes sobre Mixcoatl y Quetzalcoatl. Todos estos héroes mesoamericanos luchan contra una fuerza numéricamente superior de enemigos, los 400 *huitznahua* o los 400 *mimixcoa*. Huitzilopochtli es una deidad solar, pero Mixcoatl y Quetzalcoatl representan a la estrella de la mañana; al igual que su contraparte skidi, todos ellos matan a sus parientes enemigos, entre los cuales destaca generalmente un personaje femenino, que es descuartizado (Huitzilopochtli contra Coyolxauhqui) o violado (Mixcoatl contra Chimalma) (Sahagún 1950-1982, 3, 4; Durán 1984, 2, 33; Tezozomoc 1987, 24; Lehmann 1938; Garibay 1985, 36f., 43, 113; Graulich 1974; 1981). Como lo demostró Graulich (1974; 1981; 1987), todos estos mitos de lucha cósmica deben considerarse ‘un tema con variaciones’.

Según lo que informa fray Diego de Durán, sin duda la fuente principal sobre el *tlacacaliztli*, este tipo de sacrificio se celebraba en la fiesta de la diosa del maíz, Chicome Coatl, durante la veintena XI, Ochpaniztli. De esta manera, se confirma la importancia de la pareja que es a la vez víctima del dios de la estrella de la mañana. Los tiradores se disfrazaban de Tlacuepan, Huitzilopochtli, el sol, Ixcouxauhqui y las “cuatro auroras” y “[...] tomaban sus arcos y flechas y luego sacaban los presos de guerra y cautivos, las manos extendidas y los pies abiertos, uno en un palo y otro en otro, atándolos a todos de aquella suerte muy fuertemente. Aquellos flecheros en hábito de estos dioses los flechaban a todos” (Durán 1984, I, 140). Como lo señala Graulich, las cuatro auroras representaban el sol, la luna, el fuego y las estrellas (1999, 117).

El sacrificio prehispánico de flechamiento mesoamericano es documentado por varias fuentes pictóricas, como la *Historia Tolteca-Chichimeca* (Preuss y Mengin 1937) y los Códices *Becker I*, *Porfirio Díaz*, *Fernández Leal*, *Tudela*, *Vaticanus A* y *Zouche-Nutall* (Broda 1970). Representaciones visuales del andamio con la presa amarrada también aparecen en muchos otros contextos, por ejemplo en los relieves del *atlatl* de la colección del Museo Luigi Pigorini de Roma y en un *grafitto* encontrado en Tikal (Taube 1988). Entre los tzotziles de Zinacantan existe todavía una forma del sacrificio por flechamiento – un ritual dedicado a San Sebastián (Bricker 1982). El objeto que representa al corazón del santo (*k'olitsyo*) se amarra entre dos palos verticales de madera, tal como lo muestra el *Códice Zouche-Nutall* para el *tlacacaliztli*.

Durán establece una relación entre el sacrificio de flechamiento y el dios chichimeca de la caza: “los chalca no tenían otro modo de sacrificio; porque su dios era de la caza,

siempre sacrificaron con flechas” (1984, 2, 147). Los chichimecas (‘linajes de perro’) eran los cazadores por excelencia del Posclásico mesoamericano del Centro de México y Mixcoatl era su líder o ancestro legendario. El también dios patrón de lugares como Tlaxcala y Huexotzingo, frecuentemente lleva los rasgos iconográficos de Tlahuizcalpantecuhtli, ‘El Señor del Alba’, dios flechador de la estrella de la mañana. Mixcoatl, además, era considerado el inventor del fuego y el iniciador de la guerra ritual ‘florida’ para obtener víctimas para el sacrificio (Garibay 1985, 36-37; véase Davies 1977; Graulich 1974; 1987, 170; Broda 1991; Olivier 2015). El *tlacacaliztli* como rito dedicado a Mixcoatl o Tlahuizcalpantecuhtli correspondería muy bien a la concepción pawnee.

Los *Anales de Cuauhtitlán* (Lehmann 1938, 101-103) cuentan que el año 8 *tochtli*, durante el gobierno de Huemac, llegaron las Ixcuinaname –demonios femeninos huastecos– a Tula y flecharon allá (en el año 9 caña, veintena Izcalli) a dos de sus esposos, que eran cautivos de guerra obtenidos por ellas en la Huasteca. Ixcuina (probablemente ‘señora algodón’ en huasteco), era otro nombre de Tlazolteotl, deidad que los mexicas consideraban una huasteca, a la vez que se identificaba con Toci, la madre de Huitzilopochtli (Sullivan 1982).

En su interpretación del sacrificio de flechamiento, Preuss resalta las palabras que dicen las Ixcuinanme a sus esposos prisioneros al llegar al lugar conocido como Cuextecatli ichocayan, “donde lloran los huastecos”:

[...] mandaron llamar a los prisioneros que habían obtenido en la Huasteca y les dijeron: “Ahora los llevaremos a Tollan, con ustedes fertilizaremos la tierra, con ustedes organizaremos una fiesta. Puesto que nunca antes hombres han sido flechados. Nosotros haremos con esto el comienzo, los mataremos a flechazos” (Preuss 1929, 828).

En este pasaje de los *Anales* se puede observar que

[...] la expresión ‘con ustedes fertilizaremos la tierra’ (*amoca tlaltech tacizque*) es equiparada con las palabras ‘los mataremos a flechazos’. [...] se puede concluir que las diosas de la tierra tenían una relación de parentesco con sus víctimas, a pesar de que fueran ellas mismas quienes les trajeron la muerte (Preuss 1929, 828).

Aquí, nuevamente, estamos frente una situación que permite plantear la existencia de lo que se ha llamado ‘alteridad constituyente’, enemigos o víctimas de cacería que se identifican con parientes ‘afines’ (ver Olivier 2015).

Ya Preuss señaló que es común que los ritos sacrificiales mesoamericanos muestran ambivalencias de este tipo:

En vista de que las diosas de la tierra, la luna y el maíz de los *Anales [de Cuauhtitlán]* fertilizan la tierra con sus propios esposos, ellas mismas deben ser la tierra que es fertilizada. De hecho, la posición de los flechados en el andamio con los brazos y piernas extendidos es la misma que Sahagún atribuye a la diosa de la tierra Tlazolteotl, cuando ésta [es decir, su representante en la fiesta Ochpaniztli] se para al pie de la escalinata de la pirámide del dios solar Huitzilopochtli, concibe al dios del maíz y lo da a luz: “Ella se estira, estira los brazos y las piernas”. Los prisioneros, que deben fertilizar la tierra, no son entonces en modo alguno los que fertilizan, sino que son ellos mismos fertilizados por medio del flechamiento (Preuss 1929, 828-829).

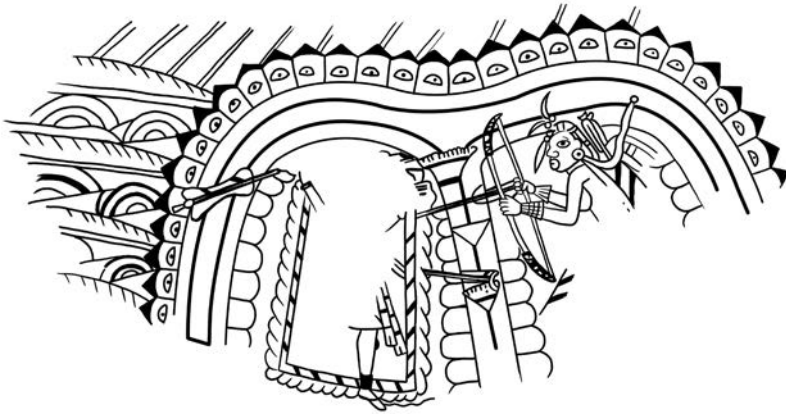


Figura 13. Copa 165 de Spiro, con posible escena de flechamiento ritual (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Phillips y Brown 1978, plate 165).

El pasaje de *Leyenda de los Soles* donde se relata cómo la diosa de la tierra literalmente fue cazada por Mixcoatl y obligada a desposarse con él (Lehmann 1938, 363-365), es una escena matrimonial inversa a la narrada en el caso de las Ixcuinanme. Pero, al parecer, también ahí existe una ambivalencia donde no siempre queda claro quién es el sacrificado y quién el sacrificador. Según Selser (1902-1923, 3), una representación en los murales de Mitla permite suponer que Chimalma, la esposa-presa del cazador Mixcoatl, también se identificaba con los venados bicéfalos que, en un episodio anterior de la *Leyenda*, son perseguidos por los *mimixcoa* Xiuhnel y Mimich y que, de noche, se transforman en mujeres antropófagas e invierten la cacería (Lehmann 1938, 358-361; Graulich 1987, 170-178).

En lo que se refiere al culto al planeta Venus, no sabemos si los skidi consideraban que las estrellas de la mañana y de la tarde eran dos aspectos de un mismo astro o no, pero queda claro que el antagonismo entre las estrellas de la Mañana y de la Tarde expresaba la relación entre el bisonte, como principal animal de cacería, e identificado con el ámbito masculino, por un lado, y la milpa y el ámbito femenino, por el otro. Los dioses de la estrella de la mañana y de la tarde formaron la primera familia de cazadores-guerreros y agricultoras: después de la subordinación de la diosa, se estableció una alianza y la cooperación con fundamento en la división sexual del trabajo. Sin embargo, más allá de la polaridad de géneros, el rito pawnee también establece una identificación entre la carne de bisonte y las plantas en el ‘jardín’ de la estrella de la tarde. La diosa de la agricultura, como víctima del sacrificio de flechamiento, se identificaba con la presa de la cacería, el bisonte. En resumen, se trata de una serie de identificaciones con un argumento de naturaleza circular: la dueña de la milpa es un bisonte y el bisonte es maíz.

La identificación de la carne del bisonte con el maíz, en un contexto de violencia ritual dirigida contra la representante de la agricultura, significa que la violencia de los cazadores o guerreros sirve para fertilizar la milpa – flechar a los búfalos o a los enemigos

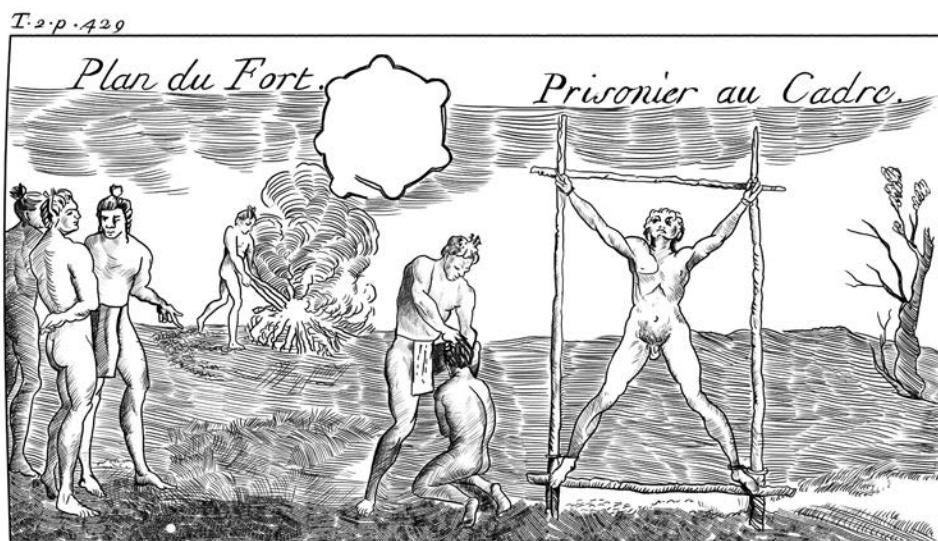


Figura 14. Prisionero amarrado en el andamio para el sacrificio humano natchez (redibujado por Acelo Ruiz Villanueva en base a Le Page du Pratz 1785).

provoca que la dueña de la milpa produzca maíz y ‘crea el mundo’. Sin duda, el carácter venusino de ambos protagonistas facilita estas series de identificaciones antagonistas o ‘condensaciones rituales’ (en el sentido de Severi 2007). El rito se realiza en un ámbito de inversión, donde la víctima representa el poder político. En la realidad extra-ritual, el cazador y su pueblo periférico deben subordinarse y respetar la estructura expresada por el cosmograma, en cuyo centro reside la diosa-bisonte que controla la fertilidad de los jardines.

La danza del Sol y el arte visionario

¿Y qué podemos decir sobre la complejidad ritual entre los antiguos pobladores del Alto Missouri? Algunos rituales de esta periferia de la región también están bastante bien documentados, en especial las ceremonias de iniciación que, genéricamente, se conocen como las ‘danzas del Sol’ y fueron practicadas por numerosos grupos de las Praderas. *O-kee-pa. A Religious Ceremony and Other Customs of the Mandan* del explorador y artista George Catlin es un clásico de la etnografía estadounidense temprana. En este libro, ilustrado por él mismo, Catlin presentó información muy detallada sobre los mandan del Alto Missouri, pero tan extraña para los lectores de sus época, que algunos lo tacharon de mentiroso y mitómano. Incluso Alexander von Humboldt tuvo que salir a la defensa de Catlin (John 2004, 616). Lo que nos interesa hoy en día es la complejidad ritual que se deja reconstruir a partir de las descripciones. El ritual es tan extraño, porque expresa las ambigüedades en la relación con los seres de la alteridad. Claramente,

estamos más allá de lo que se considera los límites de la cultura del Sureste, pero las etnografías suficientemente detalladas nos permiten entender la complejidad relacional de los rituales en tradiciones que habían sido por lo menos influenciadas por las antiguas civilizaciones de la Cuenca del Mississippi.

La ‘ceremonia de la Cabaña de Sacrificio’ (*Offering Lodge*) de los arapaho es otra de las variantes de este ritual que fue particularmente bien documentada (Dorsey 1903). Aquí el etnógrafo aclara que se escenifica el descenso del cielo a la tierra de una mujer y su niño por medio de una cuerda. Se trata de una mujer de origen terrestre que se casa con un astro pero, después de malas experiencias o debido a la nostalgia por el lugar de origen, abandona a su ‘marido-estrella’ para volver a la tierra. La cuerda resulta demasiado corta, así que la mujer no alcanza el suelo y permanece suspendida en el aire. Se cae a la tierra y únicamente su hijo sobrevive. Criado por una señora vieja, esposa de un monstruo acuático, el niño se convierte en un gran aniquilador de monstruos y, al final del mito, se convierte en la Estrella de la Mañana (Dorsey 1903, 212-228; véase Lévi-Strauss 1992b).

Al escenificar mitos de este tipo en los rituales de la danza del Sol, jóvenes guerreros de diferentes grupos de las Praderas perforan sus músculos pectorales y se suspenden desde un palo largo o del techo de una casa ceremonial, escenificando el descenso del héroe celeste. Permanecen colgados en el aire hasta que sus músculos se rompen. Aparentemente, se identifican con el héroe venusino que sobrevive la caída, pero también se sabe que no todos los jóvenes sobrevivieron este doloroso rito iniciático.

La relación ambigua con los dioses celestiales parece ser un tema central. Se usa una cuerda que ritualmente une cielo y tierra, pero ésta no es suficientemente larga y al final la conexión se rompe. Hay una paradoja ritual interesante: los jóvenes iniciantes se suspenden del techo de la casa ceremonial por medio de cuerdas para obtener visiones y establecer contacto con los dioses. Al mismo tiempo, en la lógica del mito escenificado, los iniciantes están suspendidos en el cielo, pero deben romper este vínculo con los seres celestiales. En un proceso que, nuevamente, podemos caracterizar como ‘condensación ritual’, simultáneamente se rompen y se establecen relaciones con los dioses.

Aparentemente, no todos los grupos que practicaban la danza del Sol relacionaban este rito con el mito del ‘marido estrella’, pero el elemento de las cuerdas que conectan el cielo y la tierra aparece en la iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste, aunque no podemos saber exactamente de qué ritos se trata. En el pectoral 126 de Spiro, la cuerdas cuelgan de un elemento iconográfico que puede interpretarse como Sol, así que no solamente recuerdan representaciones mesoamericanas de cuerdas, sino pueden relacionarse con los rituales tipo Danza del Sol.

La fiesta O-kee-pa (‘Imitación’ [de los bisontes]) de los mandan es una variante muy elaborada de la danza del Sol, donde también se escenifican otros episodios de los mitos cosmogónicos, como la historia del primer hombre y el fin del diluvio. La casa ceremonial donde se realizaba la danza del Sol representaba también la montaña donde el adversario del Primer Hombre había encerrado a los bisontes para provocar que los

mandan se murieran de hambre. Una Danza de Bisonte representaba la liberación de los animales. Ocho jóvenes personificaban a bisontes específicos, que anteriormente debían haber sido aparecido en visiones. Otros danzantes representaban a osos, lobos, antílopes, castores, águilas, cisnes y serpientes de cascabel, imitando los movimientos de todos estos animales. Un grupo grande de danzantes portaba pinturas corporales multicolores. Un personificador del ‘espíritu maligno’ o ‘loco’ Oxinhede trataba de perturbar la fiesta. Primero le daban ofrendas, pero al final era vencido por un grupo de mujeres. Le aventaban lodo, lo golpeaban, le quitaban su vara ritual fálica y lo llevaron afuera del pueblo, hacia la Pradera. Como recompensación, cada una de las mujeres podía tener sexo con un hombre de su elección (Catlin 1968 [1867]; Lévi-Strauss 1992b, 262, láms. 1-2; Gugel 2000, 220-223).

Las danzas del Sol son parte de un complejo macroregional de la búsqueda de visiones que, en diferentes formas, se practicaba en muchas partes de Norteamérica (Hultkrantz 1967; Walker 1991; Feest 1998). No solamente se buscaba un contacto efímero con seres no-humanos, o de la alteridad. Muchas veces, experiencias obtenidas se plasmaban en artefactos, como los *visionary skin paintings* que se realizaron sobre objetos de piel como escudos o *tipis* de las Praderas (Feest 1980, 53-54; 2000, 459) o sobre algunos abrigos de piel de los grupos del Subártico norteamericano (Lührmann 2000, 86). ¿Podrían algunos artefactos del Complejo Ceremonial del Sur entenderse como equivalentes de las pinturas visionarias de las Praderas? A diferencia de muchas otras regiones de las Américas, incluyendo el Amazonas (Descola 1996; Taylor 2003) y Mesoamérica (Miller y Schele 1986), la búsqueda de visiones (*vision quest*) no es una práctica bien documentada en el Sureste de Norteamérica, pero no deberíamos descartar su importancia. De hecho, la búsqueda para establecer contacto con seres de la alteridad y fijar estas experiencias en imágenes duraderas, podría ser una clave hasta ahora poco explorada para analizar la iconografía compleja y fantástica del Sureste. Más que con sistemas iconográficos codificados, la complejidad de las figuras podría relacionarse con la ambigüedad en las relaciones entre las personas y los seres de la alteridad que hemos discutido.

Referencias bibliográficas

Acosta Saignes, Miguel.

1950 *Tlacaxipehualiztli. Un complejo mesoamericano entre los caribes*. Caracas: Instituto de Antropología y Geografía / Universidad Central, Facultad de Filosofía y Letras.

Adair, James

1775 *THE HISTORY OF THE AMERICAN INDIANS; PARTICULARLY Those Nations adjoining to the MISSISSIPPI, EAST and WEST FLORIDA, GEORGIA, SOUTH and NORTH CAROLINA, and VIRGINIA: CONTAINING An ACCOUNT of their Origin, Language,*

Manners, Religious and Civil Customs, Laws, Form of Government, Punishments, Conduct in War and Domestic Life, their Habits, Diet, Agriculture, Manufactures, Diseases and Method of Cure, and other Particulars, sufficient to render it A COMPLETE INDIAN SYSTEM. WITH Observations on former Historians, the Conduct of our Colony Governors, Superintendents, Missionaries, &c. ALSO AN APPENDIX, CONTAINING A Description of the Floridas, and the Mississippi Lands, with their Productions—The Benefits of colonizing Georgiana, and civilizing the Indians—And the way to make all the Colonies more valuable to the Mother Country. With a new Map of the Country referred to in the History. London: Printed for Edward and Charles Dilly, in the Poultry.

- Bahr, Donald, Joseph Giff y Manuel Havier
1979 "Piman songs on hunting." *Ethnomusicology* 23: 245-296. <https://www.jstor.org/stable/851464> (24.04.2019).
- Barnes, Robert H., Daniel de Coppet y Robert J. Parkin (eds.)
1985 *Contexts and levels. Anthropological essays on hierarchy.* JASO Occasional Papers, 4. Oxford: JASO.
- Bennett, John W.
1944 "Middle American influences on cultures of the southeastern United States." *Acta Americana* 2: 25-50.
- Bloch, Maurice
1994 *Placing the dead. Tombs, ancestral villages, and kinship organization in Madagascar.* Prospect Heights: Waveland.
- Branniff, Beatriz, Linda S. Cordell, María de la Luz Gutiérrez, Elisa Villapando y Marie-Areti Hers
2001 *La Gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas.* México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Bricker, Victoria Reifler
1982 *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Broda, Johanna
1970 "Tlacaxipehualiztli: A reconstruction of an Aztec calendar festival from 16th century sources." *Revista Española de Antropología Americana* 5: 197-274.
1991 "The sacred landscape of Aztec calendar festival: Myth, nature, and society." En *To change place. Aztec ceremonial landscapes*, editado por David Carrasco, 74-120. Boulder: University of Colorado.
- Brown, James A.
1975 "Spiro art and its mortuary context." En *Death and afterlife in pre-Columbian America*, editado por Elizabeth Benson, 1-32. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
1989 "On style divisions of the Southeastern Ceremonial Complex." En *The Southeastern Ceremonial Complex: Artifacts and analysis, The Cottonlandia conference*, editado por Patricia Galloway, 183-204. Lincoln: University of Nebraska Press.
1995 "Andean mortuary practices in perspective." En *Tombs for the living: Andean mortuary parctices*, editado por Tom D. Dillehey, 391-403. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.

- 2007 "On the identity of the birdman within Mississippian period art and iconography." En *Ancient objects and sacred realms. Interpretations of Mississippian iconography*, edited by F. Kent Riley III y James F. Garber, 56-106. Austin: University of Texas Press.
- Catlin, George
1968 [1867] *O-Kee-Pa. A religious ceremony and other customs of the Mandan*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Chateaubriand, François-René de
1801 *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le desert*. Paris: Migneret/Librairie Dupont.
- Chipmann, Donald
1992 *Spanish Texas 1519-1821*. Austin: University of Texas Press.
- Clastres, Pierre
1987 *Society against the State: Essays in political anthropology*. New York: Zone Books.
- Códice Becker 1/II*
1961 *Códice Becker 1/II*. Edición facsimilar. Códices Selecti, 4. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Códice Fernández Leal*
1991 *Códice Fernández Leal*. México, D.F.: Ediciones Toledo / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Códice Porfirio Díaz*
1892 *Códice Porfirio Díaz*. Antigüedades de México. Homenaje a Cristóbal Colón. México, D.F.: Junta Colombina, Secretaría de Fomento.
- Códice Tudela*
1980 *Códice Tudela*. Edición facsimilar. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Códice Vaticanus A*
1979 *Códice Vaticanus A*. Edición facsimilar. Codices Selecti, 8. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Códice Zouche-Nutall*
1987 *Códice Zouche-Nutall*. Edición facsimilar. Codices Selecti, 81. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Coyle, Philip E.
2002 *From flowers to ash. Náyari history, politics, and violence*. Tucson: University of Arizona Press.
- Davies, Nigel
1977 "Mixcoat, man and god." En *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes: Congrès du Centenaire, Paris, 2-9 septembre 1976*, vol. 6, 19-26. Paris: Société des Américanistes.
- Del Chamberlain, Van
1982 *When the stars came down to earth: Cosmology of the Skidi Pawnee Indians of North America*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Descola, Philippe
1996 *The spears of twilight: Life and death in the Amazon jungle*. New York: New Press.
2005 *Par-delà nature et culture*. Bibliothèque des Science Humaines. Paris: Éditions Gallimard.

- Dorsey, George A.
 1903 *The Arapaho sun dance field: The ceremony of the offering lodge*, Field Columbian Museum, Publication, 75, Anthropological Series, 4. Chicago: Field Columbian Museum. <<https://archive.org/details/arapahosundancec04dors>> (24.04.2019).
 1904 *Traditions of the Skidi Pawnee*. Boston: The American Folk-Lore Society.
 1906 *The Pawnee: Mythology*. Carnegie Institution of Washington, Publication, 21, Washington, D. C.: Carnegie Institution.
- Dumont, Louis
 1980 *Homo hierarchicus. The caste system and its implications*. Chicago: University of Chicago Press.
- Durán, Fray Diego de
 1984 *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, 2 vol. México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Dye, David H.
 2004 "Art, ritual, and chiefly warfare in the Mississippian world." En *Hero, hawk, and open hands. American Indian art of the Ancient Midwest and South*, editado por Richard F. Townsend, 191-205. Chicago: Art Institute of Chicago /New Haven: Yale University Press.
 2007 "Ritual, medicine, and the war trophy iconographic theme in Mississippian art." En *Ancient objects and sacred realms. Interpretations of Mississippian iconography*, edited by F. Kent Riley III y James F. Garber, 152-173. Austin: University of Texas Press.
- Earl, Timothy
 1987 "Chiefdoms in archaeological and ethnohistorical perspective." *Annual Review of Anthropology* 16: 279-308. <https://www.jstor.org/stable/2155873> (23.4.2019).
- Elvas, Gentleman of
 1933 *True Relation of the Hardships Suffered by Governor Fernando de Soto and Certain Portuguese Gentlemen during the Discovery of the Province of Florida*, editado por James Alexander Roberts, 2 volúmenes. DeLand: Florida Historical Society.
- Emerson, Thomas E.
 1989 "Water, serpents, and the underworld: An exploration into Cahokian symbolism. En *The southeastern ceremonial complex: Artifacts and analysis. The Cottonlandia conference*, editado por Patricia Galloway, 45-92. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Feest, Christian F.
 1980 *Native art of North America*. London: Thames and Hudson.
 1986 *Indians of northeastern North America*, Iconography of Religions, 10(7). Groningen: Institute of Religious Iconography, State University of Groningen / Leiden: J.E. Brill.
 1998 *Beseelte Welten. Die Religionen der Indianer Nordamerikas*. Kleine Bibliothek der Religionen. Freiburg: Herder.
 2000 *Kulturen der nordamerikanischen Indianer*. Köln: Könemann.
- Fletcher, Alice C.
 1902 "Star cult among the Pawnee – A preliminary report." *American Anthropologist* n.s. 4: 730-736. <https://doi.org/10.1525/aa.1902.4.4.02a00050>.
 1904 *The Hako: A Pawnee ceremony*. xxii Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 2. Washington, D. C., Smithsonian Institution. <https://archive.org/stream/hakopawneecer-00fletrich> (24.04.2019).

- Foster, Michael S. y Shirley Gorenstein (eds.)
 2000 *Greater Mesoamerica. The archaeology of West and Northwest Mexico*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Fujigaki, Alejandro
 2015 *La disolución de la muerte y el sacrificio. Contrastes de las máquinas de transformaciones y mediaciones de los varámuri y los mexicas*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Garcilaso de la Vega, Inca
 1986 [1605] *La Florida del Inca*. Crónicas de América 22, Madrid, Historia 16.
- Garibay K., Ángel María
 1985 *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Gluckman, Max
 1963 "Rituals of rebellion in South-East Africa". En *Order and rebellion in tribal Africa*, editado por Max Gluckman, 110-135. London: Cohen and West.
- Graulich, Michel
 1974 "Las peregrinaciones aztecas y el ciclo de Mixcoatl." *Estudios de Cultura Náhuatl* 11: 211-354. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn11/157.pdf> (24.04.2019).
 1981 "The metaphor of the day in ancient Mexican myth and ritual." *Current Anthropology* 22 (1): 45-60. <https://www.jstor.org/stable/2742416> (24.04.2019).
 1987 *Mythes et rituels du mexique ancien prehispanique*. Academie Royal de belgique, Memoirs de la Classe de Lettres. Bruxelles: Palais des Académies.
 1999 *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista (INI).
- Griffin, James B.
 1966 "Mesoamerica and the eastern United States in prehistoric times." En *Handbook of Middle American Indians*, vol. 4, editado por Robert Wauchope, 111-131. Austin: University of Texas Press.
- Gugel, Liane
 2000 "Prärie und Plains." En *Kulturen der nordamerikanischen Indianer*, editado por Christian F. Feest, 184-237. Köln: Könenmann.
- Halbmayer, Ernst
 1998 *Kannibalistische Sonne, Schwiegervater Mond und die Yukpa*. Frankfurt a. M.: Brandes y Apsel.
- Hall, Robert L.
 1991 "A Plains Indian perspective on Mexican cosmovision." En *Arqueoastronomía e etnoastronomía en Mesoamérica*, editado por Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé, 557-574. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Históricas (IIH).
- Hertz, Robert
 1990 *La muerte. La mano derecha*. México, D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

- Hoffman, Walter J.
1896 *The Menomini Indians*. XIV Annual Report of the Bureau of American Ethnology. Washington, D. C.: Smithsonian Institution. <<https://archive.org/details/menominiindians00hoff>> (24.04.2019).
- Howard, James H.
1968 *The Southeastern Ceremonial Complex and its interpretation*. Missouri Archaeological Society Memoir, 6. Columbia: Missouri Archaeological Society.
- Hudson, Charles
1976 *The southeastern Indians*. Knoxville: University of Tennessee Press.
1984 *Elements of southeastern Indian religion*. Iconography of Religions, 10(1). Groningen: Institute of Religious Iconography, State University of Groningen / Leiden: E.J. Brill.
1997 *Knights of Spain, warriors of the sun. Hernando de Soto and the South's ancient chiefdoms*. Athens: The University of Georgia Press.
- Hultkrantz, Åke
1967 *The religions of the American Indians*. Berkeley: University of California Press.
- Hyde, George
1951 *The Pawnee Indians*. University of Denver Press.
- John, Gareth E.
2004 "Benevolent imperialism: George Catlin and the practice of Jeffersonian geography." *Journal of Historical Geography* 30: 597–617.
- Kasprzycki, Sylvia
2000 "Sudeste." En *Culturas de los indios norteamericanos*, editado por Christian F. Feest, 148-183. Köln: Könnemann.
- Kelley, Charles J.
1952 "Some geographical and cultural factors involved in Mexican-Southeastern Contacts." En *XXIX Congreso Internacional de Americanistas, Chicago, 1949*, vol. 3, 139-144. Chicago: University of Chicago Press.
- Knowles, Nathaniel
1940 "The torture of captives by the Indians of eastern North America." *Proceedings of the American Philosophical Society* 82(2): 151-225. <http://ufdc.ufl.edu/UF00080546/00001> (24.04.2019).
- Krieger, Alex D.
1945 "An inquiry into supposed Mexican influences on a prehistoric 'cult' in the southern United States." *American Anthropologist* n.s. 47(4): 483-515. <https://doi.org/10.1525/aa.1945.47.4.02a00020>.
1953 "Recent developments in the problem of relationship between the Mexican Gulf Coast and eastern United States." En *Huastecos, totonacos y sus vecinos*, editado por Ignacio Bernal y Eusebio Dávalos. *Revista mexicana de Estudios Antropológicos* 13: 497-518.
- Krickeberg, Walter
1961 *Las antiguas culturas mexicanas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Lankford, George E.
 2004 “World on a string: Some cosmological components of the Southeastern Ceremonial Complex.” En *Hero, hawk, and open hands. American Indian art of the ancient Midwest and South*, editado por Richard F. Townsend, 206-217. Chicago: Art Institute of Chicago /New Haven: Yale University Press.
- 2007a “Some cosmological motifs in the Southeastern Ceremonial Complex.” En *Ancient objects and sacred realms. Interpretations of Mississippian iconography*, edited by F. Kent Riley III y James F. Garber, 8-38. Austin: University of Texas Press.
- 2007b “The Great Serpent in eastern North America.” En *Ancient objects and sacred realms. Interpretations of Mississippian iconography*, edited by F. Kent Riley III y James F. Garber, 107-135. Austin: University of Texas Press.
- Le Page du Pratz, Antoine
 1785 *Histoire de la Louisiane*, Paris: Chez de Bure
- Lehmann, Walter
 1938 *Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexiko*. Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas aufgezeichnet in den Sprachen der Eingeborenen, 1. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut – Preussischer Kulturbesitz. http://publications.iai.spk-berlin.de/receive/repositor-iai_mods_00000277 (24.04.2019).
- Lévi-Strauss, Claude
 1992a *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- 1992b *El origen de las maneras de la mesa. Mitológicas III*. México, D.F.: Siglo XXI editores.
- 1994 *El pensamiento salvaje*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Linton, Ralph
 1926 “The origin of the Skidi Pawnee sacrifice of the Morning Star.” *American Anthropologist* n.s.16: 457-466. <https://doi.org/10.1525/aa.1926.28.3.02a00010>.
- López Austin, Alfredo
 1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lührmann, Sonja
 2000 “Subarktis.” En *Culturas de los indios norteamericanos*, editado por Christian F. Feest, 70-103. Köln: Könemann.
- MacNeish, Richard S
 1948 “A preliminary report on coastal Tamaulipas, Mexico.” *American Antiquity* 13(1): 1-15. <https://www.jstor.org/stable/275749> (24.04.2019).
- Matos Moctezuma, Eduardo
 1987 “Symbolism of the Templo Mayor”. En *The Aztec Templo Mayor*, editado por Elizabeth H. Boone, 185-209. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- Miller, Mary Ellen y Linda Schele
 1986 *The blood of kings. Dynasty and ritual in Maya art*. Foet Worth: Kimbell Art Museum.
- Milner, George R.
 2004 *The moundbuilders. Ancient peoples of eastern North America*. London: Thames and Hudson.
- Mooney, James
 1992 [1891, 1900] *History, myths, and sacred formulas of the Cherokees*. Introducción de George Ellison. Asheville: Historical Images.

- Murie, James R.
 1913 "Pawnee Indian societies." *Anthropological Papers* 11. <http://digitallibrary.amnh.org/handle/2246/174> (24.04.2019).
 1981 *Ceremonies of the Pawnee, Part I: The Skidi*, editado por Douglas R. Parks. Smithsonian Contributions to Anthropology, 27. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
- Neurath, Johannes
 1991 "Spiro und der Südliche Zeremonielle Komplex aus der Sicht Mesoamerikas." Tesis de Maestría, Instituto de Etnología, Universidad de Viena. Manuscrito inédito.
 1992 "Mesoamerica and the Southeastern Ceremonial Complex." *European Review of Native American Studies* 5 (1): 1-8.
 1994 "El llamado complejo ceremonial del sureste y los posibles contactos entre Mesoamérica y la Cuenca del Mississippi." *Estudios de Cultura Náhuatl* 24: 315-350. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn24/439.pdf> (24.04.2019).
 2002 *Las fiestas de la Casa Grande: procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
 2004 "El doble personaje del planeta Venus en las religiones indígenas del Gran Nayar: mitología, ritual agrícola y sacrificio." *Journal de la Société des Américanistes* 90 (1): 93-118. <https://journals.openedition.org/jsa/512> (24.04.2019).
 2008 "La iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste y el sacrificio de flechamiento pawnee: contribuciones analíticas desde la perspectiva mesoamericanista." En *Por los caminos del maíz. Mito, ritual y cosmovisión en la periferia septentrional de Mesoamérica*, editado por Johannes Neurath, 173-214. México, D.F.: Biblioteca Mexicana, Fondo de Cultura Económica / CONACULTA.
 2011 "Ambivalencias del poder y del don en el sistema político-ritual wixarika." En *Los pueblos amerindios más allá del Estado*, editado por Federico Navarrete Linares y Berenice Alcántara Rojas, 117-143. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
 2016 "El sacrificio de un cuchillo de sacrificio." *Revista Anthropologia* 59 (1): 77-107. <https://www.researchgate.net/publication/305546342> (24.04.2019).
- Nowotny, Karl A.
 1961 *Tlacuilolli. Die mexikanischen Bilderhandschriften*. Monumenta Americana, III, Ibero-Amerikanische Bibliothek. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvar
 2005 [1542] *Naufragios y Comentarios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Olivier, Guilhem
 2003 *Mockeries and metamorphoses of an Aztec god. Tezcatlipoca, "Lord of the Smoking Mirror"*. Boulder: University Press of Colorado.
 2015 *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, 'Serpiente de Nube'*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Históricas.
- Phillips, Philip
 1940 "Middle American influences on the archeology of the southeastern United States." En *The Maya and their neighbours*, editado por Clarence L. Hay et al., 349-367. New York: Appleton-Century.

- Phillips, Philip y James A. Brown
1978 *Pre-Colombian shell engravings from the Craig Mound at Spiro, Oklahoma*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.
- Phillips, Philip, James A. Ford y James B. Griffin
1951 *Archaeological Survey of the Lower Mississippi Valley, 1940-47*. Papers of the Peabody Museum, 25. Cambridge: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Preuss, Konrad Theodor
1905a “Der Kampf der Sonne mit den Sternen in Mexiko.” *Globus, Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde* 87 (7): 136-140. https://www.digi-hub.de/viewer/image/DE-11-001832350/156/LOG_0159/ (24.04.2019).
1905b “Der Einfluss der Natur auf die Religionen in Mexiko und den Vereinigten Staaten.” *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde Berlin* 5: 361-466.
1912 *Die Nayarit-Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern* 1. *Die Religion der Cora-Indianer in Texten nebst Wörterbuch Cora-Deutsch*. Leipzig; B. G. Teubner.
1929 “Das Frühlingsfest im Alten Mexiko und bei den Mandan Indianern der Vereinigten Staaten von Nordamerika.” En: *Donum Natalicum Schrijnen. Verzameling van opstellen door oud-leerlingen en bevriende vakgenooten opgedragen aan Mgr. Prof. Dr. Jos. Schrijnen bij gelegenheid van zijn zestigsten verjaardag 3 Mei 1929*, 825-837. Chartres: Imprimerie Durand.
- Preuss, Konrad Theodor y Ernst Mengin (eds.)
1937 *Historia Tolteca-Chichimeca*. Baessler Archiv, Beiheft 9. Berlin: Reimer.
- Radin, Paul
1923 *The Winnebago Tribe*. xxxvii Annual Report of the Bureau of American Ethnology. Washington, D. C.: Smithsonian Institution.
- Reilly, F. Kent III y James F. Garber (eds.)
2007 *Ancient objects and sacred realms. Interpretations of Mississippian iconography*. Austin: University of Texas Press.
- Sahagún, fray Bernardino de
1950-1982 *Florentine Codex - General History of the Things of New Spain*, editado por J. O. Anderson y C. E. Dibble. Santa Fe: The School of American Research, University of Utah.
- Sahlins, Marshall David
1985 “The stranger-king; or, Dumézil among the Fijians.” En *Islands of History*, editado por Marshall David Sahlins, 73-103. Chicago: University of Chicago Press.
2008 “The stranger-king, or elementary forms of the politics of life.” *Indonesia and the Malay World* 36 (105): 177-199.
- Schoolcraft, Henry R.
1853-1857 *Information respecting the history, condition and prospects of the Indian tribes of the United States*, 6 volúmenes. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co.
- Seler, Eduard
1902-1923 *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*, editado por Caecilie Seler-Sachs, 5 volúmenes. Berlín. A. Asher.

- Severi, Carlo
2007 *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Éditions Rue d'Ulm / Musée du Quai Branly.
- Silverberg, Robert
1968 *Moundbuildes of Ancient America. The archeology of a myth*. Greenwich: New York Graphic Society.
- Steponaitis, Vincas P.
1986 "Prehistoric archaeology in the southeastern United States, 1970-1985." *Annual Review of Anthropology* 15: 363-404.
- Strong, John A.
1989 "The Mississippian bird-man theme in cross-cultural perspective." En *The Southeastern Ceremoial Complex: Artifacts and analysis. The Cottonlandia conference*, editado por Patricia Galloway, 205-210. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sturtevant, Wiliam C.
1979 "Tribe and State in the sixteenth and the twentieth centuries." En *The development of political organization in Native North America*. Proceedings of the American Ethnological Society, editado por Elisabeth Tooker, 3-16. Washington, D. C.: American Ethnological Society
- Sullivan, Thelma
1982 "Tlazolteotl-Ixcuina: The great spinner and weaver." En *The art and iconography of late Post-Classic Central Mexico*, editado por Elizabeth P. Benson, 7-36. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Swanton, John R.
1910 "Sacrifice." En *Handbook of the Indians North of Mexico*, , vol. 2., editado por Frederick W. Hodge. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 402-407.
1911 *Indian tribes of the Lower Mississippi Valley and Adjacent Coast of the Gulf of Mexico*. Bullentin 73, Bureau of American Ethnology. Washington, D. C.: Smithsonian Institution.
1928 "Religious beliefs and medical practices of the Creek Indians", *42nd Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, 473-672. Washington, D. C.: Smithsonian Institution.
1942 *Source material on the history and ethnology of the Caddo Indians*. Bulletin 132, Bureau of American Ethnology. Washington, D.C Smithsonian Institution.
1946 *The Indians of the southeastern United States*. Bullentin 137, Bureau of American Ethnology. Washington, D. C.: Smithsonian Institution.
- Taube, Karl A.
1988 "A Study of Classic Maya scaffold sacrifice." En *Maya iconography*, editado por Elizabeth P. Benson y Gillett G. Griffin, 330-351. Princeton: Princeton University Press.
- Taylor, Anne-Christine
2003 "Les masques de la mémoire. Essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro." *L'Homme. Revue française d'anthropologie* 165: 223-248. <https://journals.openedition.org/lhomme/204> (24.04.2019).
2006 "Devenir jivaro. Le statut de l'homicide guerrier en Amazonie." *Cahiers d'anthropologie sociale* 2: 67-84.
- Tezozomoc, Hernando Alvarado
1987 *Crónica Mexicana anotada por Manuel Orozco y Berra, Códice Ramírez. Manuscrito del siglo XVI*. México, D.F.: Editorial Porrúa.

- Tooker, Elisabeth
1971 "Clans and moieties in North America." *Current Anthropology* 13 (3): 357-376. <https://www.jstor.org/stable/2741049> (24.04.2019).
- Townsend, Richard F. (ed.)
2004 *Hero, hawk, and open hands. American Indian art of the ancient Midwest and South*. Chicago: Art Institute of Chicago /New Haven: Yale University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo
1992 *From the enemy's point of view: Humanity and divinity in an Amazonian society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Walker, James E.
1991 *Lakota belief and ritual*, editado por Raymond J. DeMallie y Elaine A. Jahner. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Waring, Antonio
1968 "The Southern Cult and Muskogean ceremonial." En *The Waring Papers. The Collected Works of Antonio J. Waring*, editado por Stephen Williams, 30-69. Cambridge: Peabody Museum.
- Waring, Antonio y Preston Holder
1945 "A Prehistoric ceremonial complex in the southeastern United States." *American Anthropologist* n.s. 47(1): 1-34. <<https://doi.org/10.1525/aa.1945.47.1.02a00020>>.
- Waselkov, Gregory A y Kathryn H. Braund (eds.)
2002 *William Bartram and the southeastern Indians*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Wedel, Waldo R.
1977 "Native astronomy and the Plains Caddoans." En *Native American Astronomy*, editado por Anthony F. Aveni, 131-145. Austin: University of Texas Press.
- Weltfish, Gene
1977 *The lost universe. Pawnee life and culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Will, George F. y George E. Hyde
2002 [1917] *Corn among the Indians of the Upper Missouri*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Wissler, Clark y H. J. Spinden
1916 "The Pawnee human sacrifice to the Morning Star." *American Museum Journal* 16: 49-55.

La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas

Figuration of the Invisible in Warburg and in Indigenous Amazonian Arts

Els Lagrou

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

elagrou1963@gmail.com

Resumen: En este artículo ofrezco una reflexión sobre la interpretación y la agencia de la imagen en la vida y el pensamiento amerindios, tomando como punto de partida un encuentro intelectual: el de Warburg, padre fundador de la historia del arte y de las imágenes, con el universo amerindio y la antropología durante su viaje a la tierra de los hopi. La representación minimalista y quimérica de la serpiente-relámpago por los hopi combinada con su manipulación ritual, le dio a Warburg su visión clave para pensar sobre la imagen como el resultado de una operación conceptual: la imagen no imita lo que se ve, sino que lo interpreta. Este tipo de la imagen es un signo-concepto. Warburg estaba interesado en la psicología de la percepción y de la imagen. Y es este aspecto del pensamiento de Warburg el que será rescatado por teóricos como Freedberg, Severi y Didi-Huberman. Éste es el primer encuentro abordado en este artículo: el nacimiento de una disciplina que relaciona la historia y la antropología del arte desde el comienzo. El segundo encuentro es entre los hopi y los huni kuin (cashinahua) con la lectura de Warburg como punto de partida y en diálogo cercano con el concepto de quimera propuesto por Severi. La serpiente es una figura clave para los hopi, así como para los huni kuin y para muchas otras comunidades amazónicas. A partir de esta conexión, exploro conceptos elementales para la antropología del arte: abstracción, figuración y el concepto de seres dobles o de imágenes y sus respectivas relaciones de transformación una en la otra.

Palabras clave: historia del arte; antropología de la imagen; Warburg; quimera; serpiente; grafismo; doble; Amazonia.

Abstract: In this essay I offer a reflection on the interpretation and agency of the image in Amerindian life and thought, taking as a starting point an intellectual encounter: that of Warburg, founding father of the history of art and images, with the Amerindian universe and anthropology during his journey to the land of the Hopi. The minimalistic and chimerical representation of the serpent-lightning of the Hopi combined with its ritual manipulation gave Warburg his key insight to think about the image as the result of a conceptual operation: the image does not imitate that which is seen, but interprets it. This kind of image is a sign-concept. Warburg was interested in the psychology of perception and of image. And it is this aspect of the thought of Warburg that will be rescued by theorists such as Freedberg, Severi and Didi-Huberman. This is the first encounter dealt with in this essay: the birth of a discipline that put history and anthropology of art in relation from the beginning. The second encounter is that between the Hopi and the Huni Kuin (Cashinahua) with the reading of Warburg as a starting point and in a close dialogue with the concept of chimera proposed by Severi. The serpent is a key figure for the Hopi as well as for the Huni Kuin, and for many other Amazonian peoples. Starting from this connection I explore elementary concepts for the anthropology of art: abstraction, figuration and the concept of double or image-beings and their respective relations of transformation one into the other.

Keywords: history of art; anthropology of image; Warburg; chimera; serpent; graphism; double; Amazon.

Este artículo es parte de una serie de esfuerzos comparativos que tengo emprendido en torno al tema de las ontologías chamanísticas amazónicas y su relación específica con imágenes y objetos.¹ Mis reflexiones sobre el tema partieron de mis investigaciones de campo con los huni kuin (cashinahua),² pueblo indígena de cerca de 10 000 personas que viven en ambos los lados de la frontera entre Brasil y Perú en la floresta amazónica. A partir de los huni kuin propongo extender y comparar mis hipótesis sobre imágenes y objetos con un *corpus* creciente de análisis sobre el tema en otras sociedades indígenas amazónicas.

Desde finales de los años noventa del siglo XX, la antropología social redescubre las imágenes y los objetos que serán reanimados a través de las teorías sobre fetiches y factiches (Latour 1991), artefactos-conceptos (Henare, Holbraad y Wastell 2007), quimeras (Severi 2007), fractales y agentes (Gell 1998), que nos ayudan a redefinir las ontologías en las que operan. Si Mauss (1968 [1924]) ya había señalado el interés de explorar las diferentes relaciones posibles entre personas y objetos, podemos decir que hoy en día el *hau* de las cosas volvió a perseguirnos con su poder metonímico para recordarnos qué tanto la subjetividad y las relaciones existen en las cosas. Los objetos tenían que parar de simbolizar y comunicar, en los términos de Gell, para poder nuevamente actuar sobre y afectar a las personas, para que otra vez estemos conscientes de su poder silencioso y omnipresente. Las imágenes actúan sobre nuestro mundo porque son siempre y antes que nada índices y no iconos y símbolos (Gell 1998), debido a que el símbolo y lo simbolizado se forman y afectan mutuamente (Wagner 1981; Taussig 1993).

Al mismo tiempo, los historiadores de arte redescubren la antropología y con ella la conciencia de que es imposible entender las imágenes artísticas sin asociarlas con el panorama más general de los regímenes de imágenes del cotidiano y del ritual que son la base y el fondo de toda percepción (Freedberg 1992). Historiadores de arte y de la imagen como Didi-Huberman (1996), Michaud (1998) y Belting (2007) reconocen la importancia iniciática que ha tenido el viaje a la tierra de los hopi (Arizona, Estados Unidos) a finales del siglo XIX para el padre fundador de la disciplina, Aby Warburg. Fue en las danzas de las máscaras kachina y a través de su contacto, aunque indirecto, con el ritual de la serpiente, en donde Warburg descubrió la clave de su análisis de la pintura renacentista.

En el ritual de la serpiente Warburg vio la confirmación de su hipótesis de que el poder de las imágenes consiste en la evocación y condensación de asociaciones vitales

1 Este artículo es una versión editada de la primera de cuatro conferencias impartidas en noviembre de 2015 en el Posgrado en Estudios Mesoamericanos de la UNAM en torno a la temática "Imagen, alteridad y agentividad: la figuración y la materialización de lo invisible en las artes y los rituales indígenas americanos". Agradezco a los presentes en las conferencias por las sugerencias y comparaciones con el universo mesoamericano. Versiones de la segunda y la tercera conferencias se pueden encontrar en Els Lagrou (2012 y 2017). Una versión de la cuarta conferencia se encuentra en Lagrou (2015).

2 En los últimos años los cashinahua han adoptado su autodenominación huni kuin, 'gente propia', como etnónimo y los sigo en este acto político. El etnónimo cashinahua les fue atribuido por sus vecinos, enemigos, y significa 'gente del murciélago' (vampiro).

que hacen referencia a la vida ritual y a la ontología de los pueblos creadores y receptores de las imágenes. Para él, la pintura del Renacimiento estaba llena de reminiscencias y alusiones gestuales a los rituales de la antigua Grecia y Roma, rituales paganos que nunca habrían desaparecido por completo, mostrando así que la pintura del Renacimiento tiene fuertes connotaciones rituales (Warburg 2015).

Mediante la observación de las escenas filmadas del ritual, Warburg notó como los hopi pasan de la más alta abstracción de los trazos geométricos en zig-zag marcados en la arena –una forma minimalista de representar simultáneamente el movimiento de la serpiente y del relámpago– a la manipulación, llena de riesgos, de serpientes vivas, venenosas, que los oficiantes del ritual lanzan primero sobre el dibujo en la arena para, después, cogerlas entre los dientes para proyectarlas en el campo al final del ritual (ver Warburg (2015); Didi-Huberman (1996; 1999); Michaud 1998).

Entre los huni kuin recogí una canción donde el dibujo de la serpiente también indica el movimiento, no el del relámpago, sino el movimiento de una pareja haciendo el amor en la arena en la playa junto al río.

<i>Nabaka debukii ee (2x)</i>	La fuente del río <i>nabaka</i>
<i>Txanabaka debuki</i>	La fuente del río <i>txanabaka</i>
<i>Badiwaka debuki</i>	La fuente del río <i>badiwaka</i>
<i>Atsa debu nakaxun</i>	Masticando la fuente de la yuca
<i>Mitxu mitxu xinayê</i>	Pensando en el salivazo
<i>Nawa tete peiwen</i>	con la pluma de la arpía
<i>Aku tadun tadunma (2x)</i>	Golpeando en el tambor ¡tun, tun, tun!
<i>Maxi kene dunu</i>	En la arena, el dibujo de la serpiente
<i>Bai kene dunu</i>	El dibujo del camino de la serpiente
<i>Hawen bake buyabi (2x)...</i>	Haciendo su hijo

Los movimientos de la pareja son descritos como “dibujo de la serpiente”, “dibujo del camino de la serpiente”, siendo sus movimientos el dibujo, las huellas dejadas en la arena por la serpiente/pareja. La canción evoca las contracciones de la serpiente en movimiento que es la imagen de la unidad formada por los dos, es decir, la pareja. La unión sexual pertenece al conocimiento y dibujo de la serpiente, donde –como me han explicado repetidamente– las líneas deben tocarse. Para formar el estilo gráfico huni kuin, para formar un nuevo dibujo, un nuevo cuerpo, es necesario que las líneas se junten (Figura 1).

El origen de la boa/anaconda se encuentra en el mito del gran diluvio en el cual una pareja entrelazada en su hamaca con dibujo se convierte en la serpiente anaconda. La anaconda/boa es dueño del algodón, y las semillas de algodón se refieren a esta unidad del doble: las semillas forman un patrón de dos mini-serpientes enrolladas. Por ejemplo,



Figura 1. Hamaca *huni kuin* con *dunuan kene*, motivo da piel da boa (foto: Els Lagrou, 1995).

si una niña, cuando pequeña, quiere comer o masticar la semilla de algodón durante las largas horas que su madre prepara el hilado de algodón para tejer hamacas, esta chica, cuando crezca y se queda embarazada, a través del sueño recibirá la visita del doble de la anaconda que, con su pene en forma de horquilla, hará el amor con ella, colocando dos bolas en lugar de una en su vientre. Como resultado, ella dará a luz los gemelos. Y estos gemelos son *Yube bake*, hijos de la serpiente, que tendrán poderes chamanísticos de nacimiento, pero todavía fuera de control por ser niños.

La boa/anaconda es considerada como dueña de los fluidos que producen la vida y de las capacidades reproductivas de ambos sexos: la capacidad del hombre para moldear la forma del feto en el vientre de la mujer, llamada *dami* (concepto que se refiere a la figuración) y la capacidad femenina para cocinar (*ba*) el niño en su seno. La mujer obtiene de la boa también sus conocimientos del dibujo que trazará el camino del devenir del niño, primero en forma del tejido que lo acoge después del nacimiento y posteriormente en forma de dibujo sobre la piel. La boa controla el flujo de la sangre: hombres y mujeres se dirigen a su espíritu —el doble de la boa— después de matarla y de tomarle parte de su piel; lo primero se hace para obtener suerte en la caza y la fuerza chamanística, y lo segundo para conseguir el control sobre sus ciclos menstruales y la visión para el arte del dibujo.

Regresemos al canto ritual de la serpiente y su exégesis por el especialista ritual, Isaka, que explica el sentido de sus metáforas, de sus imágenes virtuales. La escena descrita en la canción, según me aclara, se sitúa en las fuentes de los ríos. Uno de los nombres

de los ríos se refiere a los peces (*baka*), el otro al sol (*badi*) y el tercero al *txana* (el pájaro oropéndola, protector y aliado del especialista del canto ritual por ser el pájaro con mayor capacidad mimética sonora). La imagen de los ríos nos lleva al tema del amor carnal. Entre los huni kuin la pesca colectiva en los ríos se asocia con aventuras sexuales, donde ambos fenómenos, el pez y el sexo, se ligan a través del olor. Con la caza ocurre lo contrario: para su éxito se requiere la abstinencia y la eliminación de olores humanos y sexuales a través del uso de plantas fragantes que asocian al cazador a su presa, atrayéndola.

La última fuente mencionada en el canto se llama la fuente de *atsa*, yuca. El *txana* Isaka, anciano especialista ritual, me explicó esa frase de la siguiente manera: “La fuente de yuca es el esperma, la semilla, y el masticar significa hacer el amor (*txutaki*)”. Las frases siguientes complementan al mensaje: “pensar en el salivazo” –me dijo el especialista– “significa pensar la eyaculación”. La pluma de la arpía es el pene y el sonido de las alas de la arpía se asocia con el sonido del tambor.

En la exégesis de esta canción se nota el complejo entrelazar de imágenes que aprendemos solamente cuando la traducción se hace en compañía del especialista responsable del ritual, quien conoce todas las implicaciones ontológicas de las metáforas. Para los huni kuin, el encuentro sexual es un micro evento cósmico, como lo es la llegada de la lluvia después de la ejecución del ritual de la serpiente para los hopi. El dibujo en la arena en contacto con la serpiente viva procura provocar el rayo que traerá la lluvia al desierto de los hopi. Los índices no solamente indican las relaciones, sino también las actualizan materializándolas. En ambos casos estamos ante una concepción nativa del dibujo como índice de un movimiento, una agentividad. Cuando los huni kuin analizan un dibujo, los componentes internos son designados como *duni*, ríos con sus islas, y sus *bai*, senderos, caminos (Figuras 2 y 3).

Si la naturaleza quimérica de la serpiente de Warburg consiste en establecer un vínculo entre un ser terreno y un ser celestial –la serpiente-rayo que produce la lluvia– el carácter quimérico de la serpiente huni kuin en el arte y en el ritual remite al carácter andrógino originario del ser, a la imagen, la figura que combina a ambos en una sola forma informe. La complementariedad de los sexos es, seguramente, un tema muy importante para las sociedades amazónicas: cuando se habla de la serpiente en la Amazonia, por lo general, el tema de relaciones entre géneros no está lejos.³

La imagen como condensación de relación, movimiento e intensidad emocional se revela aquí con toda fuerza. El concepto warburgiano de *Pathosformel*, la expresión y el movimiento condensados, fosilizados en la imagen, encuentra en los contextos hopi

3 Véase, por ejemplo, la importancia del llamado ‘complejo de las flautas’ en la Amazonia oriental y en el Brasil central entre los grupos tukano y muchos grupos del habla arawak. En la mitología de estos grupos las flautas son frecuentemente consideradas transformaciones de serpientes. Estas flautas, instrumentos importantes en los rituales de iniciación masculina, no deben ser vistas por las mujeres, pero son tocadas para que ellas las escuchen. Véase, entre otros, Overing (1986); Hugh-Jones (1979); Piedade (1999); Chaumeil y Hill (2011).



Figura 2. Taburete huni kuin con varios motivos entre los cuales *xamanti kene* (juntar las piernas) (foto: Els Lagrou, 1995).

y huni kuin su confirmación reveladora. En los dos contextos la serpiente expresa el movimiento. Está presente también su calidad quimérica de ser doble, simultáneamente serpiente y rayo para los hopi, y para los huni kuin a la vez hombre y mujer, serpiente y gente.

Lo que nos inspira en el uso de la figura de la serpiente a manera de Warburg es el descubrimiento del carácter quimérico de la imagen, que consiste en representar simultáneamente lo que en la percepción cotidiana es percibido como separado. La imagen se torna, por lo tanto, conceptual y sensible a la par; consiste en hacer ver lo invisible y supone que la mirada complementa lo que es dado a ver con lo que se sabe conceptualmente: que el rayo y la serpiente están relacionados, por ejemplo. Éste es el aspecto quimérico de la imagen que será retomado por Carlo Severi en su formulación de una teoría de la imagen, que también es una teoría de la percepción y la memoria. En la formulación de Severi el *pathos* será substituido por la calidad *saliente* de la imagen quimérica, producida por su carácter contra-intuitivo, por representar una realidad compleja que no reproduce una simple percepción de la realidad, sino produce una realidad nueva. Warburg constata que en el arte simbólico y ornamental de estos pueblos esas ‘imágenes-jeroglíficos’ son un compromiso entre imagen y signo. ¿Cómo entender la intensidad de estas imágenes construidas “alrededor del esqueleto heráldico de la forma”?, es la pregunta que esboza una teoría psicológica de la imagen

asociada a una teoría social de la memoria (Severi 2007, 43).

Warburg procuraba entender el poder de las imágenes para producir fuertes emociones (*pathos*), a través de un complejo proceso psicológico del *Nachleben*, supervivencia de las imágenes (las formas), que invocan otras imágenes, permitiendo la actualización de memorias personales y colectivas a veces muy antiguas. Los *Pathosformeln* se constituyen por esta tensión nunca resuelta entre fuerzas contrarias, entre lo que Friedrich Nietzsche había detectado en el arte griego como la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Como destaca Neurath, apoyándose en la interpretación de Horst Bredekamp, para Warburg

[...] la *energeia* de una obra se fundamenta en el antagonismo entre *pathos* y *ethos*. El primero se refiere a la reacción corporal, momentáneamente intensificada, de un alma conmovida y se opone al *ethos* como elemento de carácter que da continuidad e implica la obligación de controlar las emociones (Bredekamp 2010, 298, en Neurath 2013, 101).

Neurath mostrará que las imágenes huicholes son igualmente “imágenes cuya fuerza emana de la lucha entre opuestos” (Neurath 2013, 102). Señala que:

En el caso del cuadro huichol, tenemos un contraste similar entre un antes y después. La perspectiva del buscador de visiones se opone a la del visionario iniciado. La primera se identifica con los puntos de vista del cazador y del espectador, la segunda corresponde a la víctima del sacrificio y a la obra creada. La *energeia* de toda la obra no se explica sin la tensión irresoluble entre estas perspectivas (Neurath 2013, 102).

Lo que nos interesa a Neurath, a Severi y a mí es comprender imágenes ambiguas, quimeras, figuras complejas, donde sólo aquellos que saben ver pueden descubrir las figuras ocultas en una imagen.

Al mismo tiempo, es importante atender las profundas diferencias de una lectura antropológica actual de las imágenes amerindias y la lectura propuesta por un Warburg tanteando y claramente influenciado por lo que la crítica posmoderna vendría a llamar la ‘fantasía primitivista’: la idea –increíblemente persistente en el mundo occidental, principalmente en el mundo de las artes– de que el arte del indígena distante contiene



Figura 3. Diseño a medio camino entre un *kene* y un *dami*, dando a ver los caminos y las islas que se ocultan entre las líneas de los *kene* (Arlindo Daureano huni kuin, 1991).

la llave para entender las raíces profundas del arte europeo (Foster 1996; Lagrou 2008). Warburg conoció a Franz Boas durante su estancia en los Estados Unidos, cuyo trabajo estimaba mucho. Pero, el espíritu de su tiempo habló más fuerte que la crítica de Boas, padre del relativismo cultural y de la antropología americana. Warburg, como otros intelectuales de su tiempo, no obstante de manera particularmente intensa, estaba obsesionado por una lucha psíquica interna e insoluble entre la sobrevivencia del pensamiento mágico del paganismo y las rígidas leyes de la razón que lo oprimían. Para él, la serpiente era el símbolo universal de esta lucha, encarnación de la fuerza demoníaca del mundo subterráneo, y de este modo la encarnación paradigmática de la conexión profunda entre oraibi, la antigua tierra de los hopi, y Atenas pagana, cuna de la civilización occidental.

Freedberg ha sido el primero en abordar este aspecto problemático de la obra de Warburg en su texto “Pathos en Oraibi: lo que Warburg no vio” (2013a). Freedberg examina la intrigante paradoja entre el tremendo suceso reciente del relato de viaje de Warburg a la tierra de los hopi, celebrado y comentado por sus numerosos seguidores como el gran giro antropológico del fundador de la disciplina de iconología,⁴ y el total silencio con respecto al hecho de que Warburg fue incapaz de percibir las profundas diferencias que separan la figura de la serpiente hopi y la serpiente de la antigua Grecia pagana. Freedberg se pregunta por qué Warburg fue incapaz de ver lo obvio. En el ritual hopi donde se manipulan serpientes vivas, no hay lucha con la serpiente, ni agonía ni la expresión de *pathos* y sentimientos internos intensos a través de movimientos frenéticos. Contrariamente, lo que se constata son los movimientos controlados y contenidos, la extrema concentración y familiaridad con las serpientes que fueron alimentadas y manipuladas en el templo hasta acostumbrarse a los oficiantes tanto que se dejan portar en la boca por los participantes del ritual sin morderlos.

Se trata de un ritual que para nada evoca las danzas extáticas de las ménades y bacantes de la Grecia antigua, y mucho menos la lucha de Laocoonte y sus hijos con la serpiente, escena paradigmática para Warburg, en su expresión de las emociones interiores intensas a través de los movimientos exteriores torcidos y expresivos, de la lucha del bien contra el mal, de lo racional contra lo irracional. “Para Warburg, los demonios siempre eran encarnados por serpientes que descendían en la oscuridad del infierno. Y sin embargo, también en ellas había salvación” (Freedberg 2013a, 55). Las serpientes representaban la naturaleza y la trágica pérdida del contacto directo con ella que todo aprendizaje simbólico implica. Se hubiera podido percibir que nada de esto tenía que ver con la sofisticada cosmología y el ritual hopi, donde no existe la lucha entre naturaleza y cultura, sino un extremo auto-control al tratar con los seres no-humanos; quizás Warburg pudo haber pensado en cómo el alma se podría manifestar a través de un movimiento que no fuera frenético. Podría, por otro lado, también haber descubierto el secreto del poder de las imágenes de hacernos vivir el proceso de devenir-otro, de devenir imagen, como veremos adelante.

4 “Ha sido idolatrado como ejemplo pionero del acercamiento de la historia del arte y de la antropología. Sin embargo, los antropólogos apenas lo conocen” (Freedberg 2013b, 83-84).

Warburg no escribirá ni hablará en público sobre lo que le enseñó su experiencia con los hopi sino hasta 27 años después. Pensaba que sabía muy poco acerca de los hopi para tener el derecho de hablar sobre su cultura. Anhelaba poder haber tenido más tiempo para vivir entre ellos. Así que el público tuvo que esperar su reaparición después de cinco años de reclusión en un hospital psiquiátrico, donde pasaba el tiempo “hablando con las mariposas”, como él mismo lo decía, para escucharlo a revelar el impacto que había tenido la experiencia antropológica entre los hopi sobre su innovador método para acercarse al arte y al estudio de las imágenes.

Warburg decía que sólo la enfermedad le había dado la libertad para hablar de algo que su autocensura académica le había prohibido todos estos años. Y que con esa conferencia (que dio a un público seleccionado en el propio hospital) quería ayudar a otros que sufrían como él a causa de la contradicción entre las fuerzas de la magia y las obligaciones que le imponía la razón. “El conjunto de la humanidad”, decía, “es esquizofrénico, eternamente y desde siempre” (Warburg 2015; Michaud 1998, 270). Durante mucho tiempo se había sentido incapaz de poner en palabras, en términos aceptados por su medio y su tiempo, su experiencia del poder de las imágenes.

La relación entre imagen y ritual y la necesidad de una antropología de la imagen para entender la historia del arte, es un aspecto de la obra de Warburg que durante mucho tiempo había sido suprimido por sus sucesores más puristas como Panowsky (1987) y Gombrich (1986) (Michaud 1998; Freedberg 2013a). Si ellos ‘domesticaron’ el pensamiento del padre fundador de la iconología para establecer una historia del arte que separa el arte de la vida, es exactamente este aspecto de la obra de Warburg, suprimida por sus sucesores, que una nueva generación de historiadores de la imagen buscan restablecer en sus investigaciones sobre el poder de las imágenes para afectar a las personas: la relación entre la máscara de la muerte y el retrato; entre la danza, los *tableaux vivants* y los gestos en la pintura *Primavera* de Botticelli; la relación entre ‘un cuerpo que se ha convertido en imagen’ y una imagen que sugiere, pero no muestra. Los historiadores de la imagen, Freedberg con su *Poder de las imágenes* (1992) y Belting con su *Antropología de la imagen* (2007) tienen exactamente este objetivo: mostrar como la imagen nunca ha dejado de ser animada.

Un movimiento paralelo al redescubrimiento de Warburg, a partir de una relectura del *inconsciente óptico* de Walter Benjamin (1996) por autores como Taussig (1993), Krauss (1993) y Mitchell (2005), camina en una dirección no muy diferente. Aquí también se constata una relación visceral con la imagen en movimiento, una imagen que proyecta al espectador en el espacio representado por la imagen, como en el cine (Gonçalves 2012).

Con relación a la conducta de Warburg, quien durante su reclusión posguerra hablaba con las mariposas, Didi-Huberman se pregunta: ¿Qué imagen mejor podría expresar el esfuerzo de Warburg en su exploración de la naturaleza de la imagen? Tenemos aquí un claro reconocimiento de la asociación de la imagen con la metamorfosis, con el alma. Las mariposas son como las ninfas que Warburg perseguía en la iconografía de la

antigüedad hasta el Renacimiento: la mujer que vaguea y se metamorfosea, aquella que uno intenta atrapar, capturar, pero no lo consigue.

Ninfas y mariposas apuntan al mismo aspecto crucial de la imagen: el de ser un puente entre lo que es y lo que no es dado a ver. Y fue precisamente esto lo que Warburg percibió en el dibujo hecho para él en papel: primero por un chamán pueblo, sentado fuera del hotel en el que Warburg estaba hospedado, y después por los niños hopi en una escuela. Warburg le solicitó al chamán que le dibujase una serpiente, y a los niños que le dibujasen un rayo. En ambos casos apareció un dibujo quimérico, mostrando en un solo golpe dos seres distintos pero conceptualmente unidos: la serpiente y el rayo. El ritual de la serpiente en las tierras áridas y desérticas habitadas por los hopi procura provocar las tempestades de agosto, del verano, que traerán la lluvia necesaria para la cosecha del maíz. La serpiente y el rayo son así ‘dos en uno’ en la ontología y en el ritual del pueblo en cuestión. En el pensamiento huni kuin y otras sociedades amazónicas el ‘dos en uno’ de la serpiente es simultáneamente la anaconda/arco iris, dueña de los seres acuáticos, hombre/mujer, dueño de los fluidos creadores, boa de la tierra y serpiente acuática.

Esta imagen quimérica no junta solamente dos seres diferentes, al igual que la quimera clásica de los mitos griegos como la esfinge –mitad león, mitad mujer– pero junta sobretudo lo que está y lo que no está presente en la imagen, estableciendo de esta forma un puente entre lo visible y lo invisible, obligando la mirada a completar lo que apenas había sido sugerido. Es este aspecto que será explorado por Carlo Severi cuando formula su concepto de imagen quimérica a partir de su lectura de Warburg.

En el ritual hopi el cuerpo de la serpiente es la imagen del rayo, mientras que en el dibujo en la arena, el trazado en zig-zag, es la imagen del movimiento del rayo/serpiente. Cuando la serpiente toca el dibujo, lo apaga y la serpiente será lanzada hacia el cielo como si fuera un rayo para provocar la lluvia. En el mito huni kuin del gran diluvio, como hemos visto, es una pareja en su hamaca con dibujos que se convertirá en anaconda. Aquí tenemos los mismos temas de movimiento, relación, metamorfosis, trazo en movimiento, relación, pero jamás de unidad, el trazo que apunta al entre-dos, la figura que no se deja ver, que está apenas sugerida.

La eficacia de esta asociación entre el cuerpo y las imágenes en parte se explica por el hecho de que la imagen produce la ‘presentificación de una ausencia’. En su arqueología del concepto de la imagen, inspirada en la obra de Jean-Pierre Vernant, Belting sugiere que esta capacidad de la imagen de producir la presencia paradójica de lo que está ausente sigue caracterizando el poder de la imagen hoy en día, incluso después del nacimiento de la categoría de ‘imagen’ (*eikon*) como distinta de la categoría de *eidolon* en el pensamiento griego posplatónico. En su artículo “The birth of images” (1991), Vernant muestra cómo el pensamiento griego migra de la “figuración de lo invisible y la categoría psicológica del doble” a la categoría psicológica de la imagen como ‘imitación de la apariencia’. Lo que caracteriza la imagen a partir de este cambio de paradigma es únicamente su relación icónica, de similitud con lo que invoca, mientras que antes la relación entre la imagen y su referente producía una presencia paradójica. Cuando las imágenes eran dobles, en la forma de *colossos* para fijar los muertos en

la materia fija de una piedra o en forma de *eidola*, imágenes fluidas, *phantomas*, *psychés* y otras apariciones, funcionaban como puentes entre los vivos y los muertos, entre lo visible y lo invisible. El redescubrimiento de Warburg para los historiadores de arte significa que de cierta manera la imagen nunca ha dejado de ser un doble, a pesar de toda nuestra herencia platónica y los nuevos iconoclasmos religiosos neoplatónicos.

Retornemos ahora al universo amerindio: a partir de los estudios de Vernant sobre el estatuto de las imágenes y sus formas anteriores en la Grecia antigua, el concepto de ‘doble’ ha sido utilizado por los etnólogos americanistas para identificar el estatuto específico de los seres llamados comúnmente espíritu, alma, imagen o fantasma, en contraste con el cuerpo vivo (Carneiro da Cunha 1978; Viveiros de Castro 1986; Vilaca 1992; Lagrou 1998). Imagen es el término más utilizado por los propios amerindios cuando traducen al español o al portugués sus conceptos sobre el poder de la agentividad de estos ‘dobles’, presentificaciones de la ausencia, a veces visibles, a veces audibles, pero siempre fugaces. Recientemente, Kopenawa y Albert en su libro *La chute du ciel* (2010) tradujeron el concepto chamanístico *xapiri* como ‘seres-imágenes’. Una reflexión sobre el papel de la imagen y sus conceptos asociados nos permite pensar sobre las diferentes modalidades etnográficas de la relación entre el cuerpo y el alma en una ontología perspectivista o animista (Viveiros de Castro 2002; Descola 2013). Este sendero es lo que vamos a tratar de explorar a continuación.

La tensión entre lo que es dado a ver y lo que es apenas sugerido es un aspecto central en el estudio del arte y del ritual (Severi 2007; Severi y Lagrou 2013). En algunos casos lo que no se muestra puede haber sido deliberadamente ocultado, es decir, el contenedor localiza pero no muestra el contenido invocado (Gell 1998). El hecho de no mostrar, sin embargo, también puede señalar una característica de lo que es indexado: su invisibilidad (Vernant 1991). Otra posibilidad es que el ser invocado pueda mostrarse disfrazado. La invisibilidad de alguien o de algo remite a la relación entre los agentes. Estudios recientes en etnología amerindia muestran que los conceptos para cuerpo y espíritu, o alma, son, en vez de cualidades inherentes a los seres, posiciones inestables, frutos de relaciones perspectivistas. En las palabras de Stolze Lima, para los yudjá/juruna:

La visibilidad o invisibilidad de un cuerpo no depende de una característica que le es propio, mas antes de la capacidad visual del observador. Si no veo un espíritu, es porque mis ojos no tienen la capacidad de verlo. Si un espíritu me ve, el ve solamente un aspecto de mí que yo mismo no soy incapaz de ver: mi alma, que para él representa todo mi cuerpo, toda mi persona (Stolze Lima 2002, 12).

El doble y la persona se ignoran entre sí. Entre los mamaindê (mambikwara) un joven dio la siguiente definición de la palabra *yauptidu*, ‘espíritu’, a Joana Miller: *yauptidu* es la parte del cuerpo que no vemos (Miller 2009). Y es precisamente esta ‘parte del cuerpo’ que hace visible el cuerpo para estos seres no-humanos. Los mamaindê asocian sus adornos corporales, visibles e invisibles, con el mismo concepto de mente/alma *yauptidu*. Lo que es o no es visible depende del punto de vista, de la perspectiva, y es por esta razón que para los mamaindê los ornamentos internos y externos no son considerados como

cosas fundamentalmente diferentes. Para los *mamaindê* se podría sustituir la palabra alma por ornamento y decir que, desde la perspectiva de los seres invisibles, el espíritu es un cuerpo adornado, o mejor, que es el propio adorno (Miller 2009, 70). En otro texto profundizamos más sobre esta cuestión de la imbricación recurrente entre cuerpos y artefactos entre los pueblos amerindios (Lagrou 2009); aquí el ejemplo nos sirve para mostrar la complejidad de la oposición entre lo visible y lo invisible en una ontología perspectivista.

Otra posibilidad es que el ser invocado puede mostrarse mediante la adopción de disfraces. Entre los yanomami, según Kopenawa y Albert (2010), los espíritus son imágenes, pero no hay imágenes de los espíritus. Así, tanto en el arte como en el ritual se produce un encuadre, un marco *-framing*, según Bateson (1991)–, cuyo objetivo es llevar la mirada a completar lo que se deja ver, haciendo visible o perceptible lo que normalmente es invisible. Para los rituales y las artes chamanísticas lo invisible no es estático. Lo que se experimenta, invoca y percibe es el propio proceso transformativo del ser. En este caso el chamán establece relaciones múltiples con diversas facetas de la alteridad, transformándose parcialmente en otro (Viveiros de Castro 1986; Taussig 1993). Entonces, la pregunta es: ¿qué es una imagen para los amerindios?

Entre los *huni kuin* encontré –desde mi primer viaje en barco en 1989– una trilogía de conceptos para pensar las imágenes: *kene*, *dami*, *yuxin*, que traduje, a partir de las explicaciones de mis interlocutores, como grafismo, figuración y espíritu, respectivamente. Esta trilogía me persigue desde entonces y en los últimos años he trabajado con los posibles desdoblamientos de esta complementariedad entre, por un lado, los grafismos y la figuración, y por el otro, el espíritu y la imagen, en contexto comparativo.⁵

La historia de este descubrimiento es una de esas historias a la que siempre tengo que retornar. Mientras viajábamos en barco, subiendo por el río que nos llevaría a la aldea, escribía en mi cuaderno de campo. En un momento dado, una anciana sentada a mi lado, doña María, que pronto se convertiría en mi protectora y maestra, tomó mi lápiz y comenzó a producir dibujos en la mano, diciendo: “*uimwe, na nukun keneki*”, “mira, éstos son nuestros dibujos, nuestros *kene*”. Con esta declaración establecía un vínculo, muy recurrente pero nada fácil de entender, entre nuestra escritura sobre el papel, el *nawan kene*, el dibujo de los extranjeros, y su propia escritura o dibujo, el *kene kuin*, dibujo propiamente dicho desde el punto de vista *huni kuin*. Doña María me pidió papeles y más papeles y comenzó a dibujar. Durante este viaje de tres días realizó una gran cantidad de dibujos, representando gran número de motivos distintos (Figura 4).

Después de algún tiempo, el cuñado de doña María, el anciano Agosto, especialista ritual que se convertirá en mi padre adoptivo, también me pidió lápices y papel y empezó a dibujar. Agosto imitaba los dibujos de María, pero de una manera un tanto libre e indisciplinada. María miró esos dibujos y comentó con cierta irritación y reprobación:

5 El libro *Quimeras en diálogo: grafismo y figuración en las artes indígenas* (Severi y Lagrou 2013), editado en colaboración con Carlo Severi, es uno de los resultados de este enfoque comparativo.

“*na kenemaki, damiki!*”, “¡éstos no son dibujos, son figuras!” Agosto se reía con la malicia de satisfacción de quien acaba de hacer una provocación bien lograda. Agosto es hombre con mucho sentido de humor. Y lo que entendí en ese primer momento, observando la interacción entre estos dos ancianos, es que había mucha diferencia entre un dibujo, un grafismo casi abstracto, el *kene*, y una figura *dami*.

Después de algún tiempo yo también empecé a dibujar. Estaba haciendo el retrato de un hombre que dormía en el barco. Mis compañeros de viaje miraron el dibujo y exclamaron: “¡Esto no es *dami*, figura, es *yuxin!*”, su retrato, su doble, su imagen. La práctica de materializar los *yuxin* (los seres-imágenes) no era costumbre en esos tiempos (Figuras 5, 6, 7 y 8).

Cuando, en los años sesenta, los antropólogos Patrick Deshayes y Barbara Keifenheim mostraron por primera vez una película a los huni kuin, residentes en el río Curanja en el Perú, estos se acordaron de la visita del documentarista alemán Harold Schultz⁶ a su pueblo en 1950, poco tiempo después que los huni kuin habían renovado el contacto con los no indígenas de la región, interrumpiendo un largo período de aislamiento. Poco después de la estancia de Schultz en el pueblo, las personas empezaron a enfermarse y a morir de una epidemia que mató 60 % de la población. Consternados, los sobrevivientes, asociando la epidemia con el pasaje de Schultz por la comunidad, dedujeron que fue la acción de la cámara, el *yuxinbiti* –palabra traducida literalmente como ‘aquello con que se captura el ser-imagen’–, la que había disminuido la sombra, el *baka*, de la gente, debilitando sus cuerpos y causando las muertes (Deshayes y Keifenheim 2003).

Hoy en día entre los huni kuin encontramos cineastas entrenados, capaces de decir, así como lo hizo el chamán Agostinho Manduco al ser filmado antes de su muerte: “Ya me convertí en imagen”.⁷ La asociación entre las palabras para alma, espíritu, doble e



Figura 4. Doña María dibujando en el barco (foto: Els Lagrou, 1989).

6 Harald Schultz era coleccionista y cineasta alemán que trabajaba para el Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

7 Esta frase pasó a ser el título de la película “Já me transformei em imagem”, 2008, 32 min. Huni kuin (kaxinawá) Zezinho Yube Huni kuin, Video nas Aldeias.

imagen es tan estrecha y recurrente en el mundo amerindio, que sería mejor traducir el concepto de espíritu por ‘ser-imagen’. Esto es lo que han decidido Bruce Albert y Davi Kopenawa cuando estaban buscando una traducción para *xapiri*, los espíritus chamanísticos yanomami (2010). En esta ontología chamanística, como hemos visto, el espíritu es imagen, pero nunca existirá una imagen única y verdadera para representar el espíritu. Encontré el mismo fenómeno entre los huni kuin donde el concepto de *yuxin* y su superlativo o plural *yuxibu* se traduce como ‘fluidez de la forma’. El poder de la agentividad de estos seres consiste en su capacidad para transformar la forma, sea ella su propia forma o la forma de otros seres con la cual entran en contacto. Como señaló Viveiros de Castro con relación al mundo de Kopenawa (Viveiros de Castro 2006), en este mundo luminoso de la experiencia chamanística, la intensidad es acompañada por la multiplicidad. La multiplicidad de los seres a la vez hermosos (por ser luminosos) y minúsculos, se puede ver en los dibujos de un chamán yanomami, exhibidos en *Histoires de ver*, en la Fondation Cartier de Paris en 2012, y también en *Historias mestiças* en el Museu Tomie Othaki en São Paulo en 2014.

La experiencia con la ayahuasca (el brebaje amazónico hecho del cocimiento de la liana *nixi pae* (*Banisteriopsis caapi*), con la hoja *kawa* (*Psychotria viridis*), que produce efectos visionarios fuertes y brillantes, para los huni kuin consiste en fenómeno aparentado aunque distinto: es un contexto ritual donde se aprende a hacer frente a y a controlar la excesiva fluidez de las formas en el mundo fluido de *yube*, la anaconda primordial (la misma anaconda, matriz de todas las formas y todas los fluidos que hemos mencionado en el inicio de este texto). En un mundo donde todos son imagen en movimiento, la experiencia visionaria se transforma en una verdadera ‘batalla estética’, que consiste en lanzar sus adornos y pinturas sobre el otro, donde el vencedor es quien consigue imponer sus collares, dibujos y adornos sobre el doble, el espíritu del ojo, *bedu yuxin*, del otro. Adornar su rival con sus propios adornos equivale a transformarlo en un miembro de su propio grupo. En otras palabras, el que está cubierto con los adornos de un ser Otro, de un ser-imagen, debe saber retirarlos a través de la canción apropiada si no quiere convertirse irreversiblemente.

Quien toma ayahuasca visualiza lo que está pasando con su cuerpo a través de las canciones que le ayudan a ver. Por ejemplo, cuando se tiene dolor de cabeza, puede ser porque se ha matado y comido monos cairara. Los dobles de los monos vienen a tomar venganza y lo hacen danzando en la cabeza del agresor, del predador humano, quien en el mundo de los dobles se ha convertido en víctima de los monos. La canción de los monos cairara empieza con la descripción de la escena, que después se deshace a través de la misma canción. La agencia del canto consiste en tornar visible lo invisible para en seguida poder actuar dentro de esta escena revelada.

La escena de la batalla estética del ritual de ayahuasca se sitúa en el nivel de los dobles, invisibles para la mirada cotidiana, pero la cual tiene que ver también con la fabricación del cuerpo: el ritual permite a los cazadores ver lo que pasa en el espacio invisible de su cuerpo, para tener acceso a la agentividad de los dobles de los animales



Figura 5 *Bawe kene* (hoja exprimida en el ojo para soñar con diseño), *kene* de Marlene Lopes huni kuin, 1991.



Figura 6. *Dami* de Agosto Isaka huni kuin; motivo ipu puku (tripa de pez bodó), 1991.

y otros seres ingeridos. Por esta razón, Leoncio, gran especialista del ritual de *nixi pae*, explica que hay que cantar literalmente todo lo que comimos, plantas incluidas, ya que las plantas también pueden actuar y vengarse.

Un cazador, si quiere ser eficaz como cazador, considera a los monos como *yuinaka*, la caza. Las técnicas de transformación de los animales en carne comestible pasan por la caza y el fuego, tecnología de transformación por excelencia que pretende desfigurar, eliminar y de-subjetivar el animal. La caza se convierte en carne pero libera un doble, su imagen. Y esta imagen se caracteriza a partir de este momento por su relación inestable con el cuerpo, ya que lo ha perdido. Esta situación referente a una imagen que procura un cuerpo, puede causar enfermedades en los seres humanos. Después de haber matado y/o comido un mono, el cazador debe, para mantenerse saludable, ingerir regularmente la ayahuasca durante los rituales colectivos de *nixi pae*. De este modo puede identificar la causa de sus dolores de cabeza y a través del canto deshacer la molestia. La canción ritual identifica la causa del mal y al mismo tiempo permite apartar el doble. El espíritu del ojo, *bedu yuxin*, del cazador escapa de esta manera a la trampa de los monos.



Figura 7. Diseño de Marcelino durmiendo (dibujo: Els Lagrou, 1989).



Figura 8. Foto donde aparecen juntos los tres conceptos para imagen, *kene*, *dami* y *yuxin*. El joven cineasta Siá filma (*yuxin*) al jefe Pancho que pinta con achiote (*dami*) por cima del diseño (*kene*) en genipa (foto: Els Lagrou).

Así, cuando se toma el *pae nixi*, se les canta a los animales que fueron ingeridos, como, por ejemplo, a los monos, los pecaríes, los peces, pero también al tabaco, la pimienta, y, obviamente, al propio *pae nixi*, liana y hoja, utilizadas en la fabricación de la bebida.

El vínculo entre la sustancia y la imagen es directa: vemos lo que ingerimos. ‘Nos convertimos parcialmente en lo que comemos’. Para los amerindios esta declaración apunta para la inmanencia del sujeto en todas las transacciones que implican otros seres. Los dobles de los seres que fueron muertos y comidos procuran por venganza cubrir el espíritu del ojo (*yuxin bedu*) de quienes las comían con su propia ropa, *tadi* (en el caso del pecarí), sus decoraciones corporales, sus collares o sus dibujos (en el caso de *Yube*, la anaconda).

Todos estos atributos apuntan a la agentividad: el poner en acción –del punto de vista del doble– al ser que fue ingerido, que viene a capturar al espíritu del ojo del agresor para aprisionarlo en un nuevo cuerpo, aquel que el doble había perdido. Lo que ve aquel que está bajo la influencia de la ayahuasca no es solamente la apariencia de otros seres, plantas y animales, bajo la forma del humano, la forma de subjetividad y humanidad que tienen en común. Lo que ve es su propia interioridad –su doble, su espíritu del ojo– englobado por las ropas, las pieles y los adornos de este otro que acaba de ingerir. Lo que fue englobado por la ingestión retorna para englobar al agresor, al depredador, con sus propias imágenes. Como podemos ver, el vínculo entre imágenes, sustancias, fluidos y cuerpos es altamente relacional y transformacional.

El concepto de *yuxin* tiene, por consiguiente, todo que ver con el concepto del doble, como fue definido por Jean-Pierre Vernant, evidentemente llevando en cuenta sus torsiones y multiplicaciones propiamente amerindias. El concepto del doble nos permite pensar sobre la relación entre la imagen y el cuerpo, que es el lugar de incidencia de las imágenes. Así como el alma, la imagen aparece como sustituto de un cuerpo que ya no está más allí, directamente perceptible para los ojos. Las imágenes percibidas por el espíritu del ojo no se pueden reducir a aquellas que pasan por la retina.

En este artículo exploramos, principalmente, uno de los términos de la trilogía *kene, dami, yuxin* (grafismo, figuración y doble): el doble, el ser-imagen, ese ser fugaz que no tiene forma fija. Queríamos mostrar la afinidad existente entre las investigaciones sobre la relación entre lo visible y lo invisible en diferentes abordajes de la imagen y sobre cómo las preocupaciones de los historiadores del arte y los antropólogos se acercan cuando introducimos el concepto de ‘doble’ formulada por Vernant en torno a los griegos antiguos. La proximidad de los conceptos amerindios de las imágenes de lo invisible con la imagen de mariposas y ninfas que rondaban en la mente de Warburg, tampoco es difícil de establecer. Parece que Warburg tenía la misma conciencia que nos ofrecen los amerindios de que ‘todo es imagen’, que ‘el alma es imagen’, pero que no hay ninguna imagen definitiva o fija del alma o del espíritu; solamente existe un movimiento interminable del entre-dos, de la metamorfosis.



Figura 9. Motivo *awa bena bena*. Diseño por Marlene Lopes Huni kuin, 1991.

La imagen de mariposa apunta a la metamorfosis. Entre los wayana de la región de las Guayanas, el ser sobrenatural más voraz y peligroso es el ser quimérico jaguar-oruga listada. La capacidad devoradora de la oruga es fenomenal cuando se compara el tamaño de su cuerpo con el de las hojas que consume. Su capacidad de destrucción está asociada a su capacidad de metamorfosis. Es un ser que hace el pasaje entre los dominios terrestres y celestes. Después de devorar las hojas, la oruga se transforma en mariposa. También para los yawanawa, los yaminahua y los huni kuin la mariposa azul es un ser que apunta a la relación de metamorfosis entre el motivo casi abstracto llamado *awa bena bena*, la figura de la mariposa, y el propio doble, *yuxin*, espíritu del ojo. Hushahu, artista y chamán yawanawa, informa que la mariposa azul es compañera de la anaconda, puesto que frecuentemente puede ser encontrada sentada en la cabeza de esta serpiente (Reis 2015). Es claro que ambos

tienen mucho en común: son seres de la metamorfosis, de la muerte y del renacimiento, son imágenes-alma que surgen como imagen cuando un cuerpo se torna otro (Figura 9).

Los otros dos términos de la trilogía, grafismo y figuración, se refieren a otro tema clásico de la antropología del arte que trata de comprender la relación entre la abstracción y la figuración. El tema es antiguo y ya era del interés de los antropólogos evolucionistas que influyeron en Warburg en su viaje a la tierra de los hopi. Si bien algunos defendían la idea de un desarrollo de la figuración hacia la abstracción, a través de un proceso gradual de convencionalización de la representación de un prototipo hasta la realización de ornamentos casi abstractos, otros sugerían una lectura contraria: aquella de la aparición de motivos abstractos como resultado del control de técnicas específicas, como la cestería. El ritmo y el movimiento corporal de entrelazar los hilos o de perfeccionar la superficie de una cerámica darían origen a la percepción visual de simetrías y patrones.

Este último enfoque lo defendió Boas (1947), quien consideró la aparición de formas más como una adaptación a las manos (*adjustment to the hands*) que una adaptación a los ojos (*adjustment to the eyes*). Para desmontar el argumento evolucionista, Boas demostró que el desarrollo estilístico podría seguir dos direcciones: de la figuración a la abstracción, y de la abstracción a la figuración. El último proceso lo llamó “Reading in

of meaning”, “proyección de sentido sobre una forma” (1947, 34): durante el proceso de fabricación de un artefacto –en madera o piedra–, el artista podía percibir la silueta de una forma figurativa a partir de patrones geométricos. El tema de la relación entre el movimiento corporal, el diálogo con el material y la producción de la forma ha sido retomado recientemente por autores como Ingold (2000) en su formulación de una teoría orgánica de la aparición de las formas que crecen como organismos.

Resumiendo, hasta ahora hemos visto tres aspectos de la imagen y es importante mantenerlos separados:

- la imagen materializada, que depende de la técnica y de los materiales utilizados;
- la imagen virtual, que no depende de los soportes, pues lo que observamos en todos los grupos amazónicos estudiados es que el mismo grafismo puede migrar a los soportes más diversos;
- la imagen percibida mentalmente, o como lo dirían los huni kuin –por el espíritu del ojo– que va mucho más allá de lo que es dado a ver.

Con esta distinción, a través del análisis de las formas de los motivos gráficos, los cuales es posible vincular, colocar en relación, mi objetivo es mostrar que estilos de ver se relacionan con estilos de pensar.

Ciertas técnicas formales usadas en el grafismo de los huni kuin y de otros ‘pueblos con dibujo’ pueden ser consideradas técnicas perspectivistas, es decir, técnicas que ayudan a visualizar la potencialidad de transformación de los fenómenos percibidos. Con esto quiero llamar la atención a la importancia de un estudio de las formas, de una estética perspectivista de la transformación. Como ya lo decía Strathern (1988), es a través de las formas que las relaciones se dan a ver. Es en este sentido, mi aproximación propone una estética relacional.

Para ilustrar la especificidad del estilo de ver, que implica el estilo gráfico de los grupos estudiados, propongo llamar estos grafismos ‘quimeras abstractas’. Utilizo el término quimera en el sentido que le dio Severi, quien, como hemos visto, concibió este concepto inspirado en la obra de Warburg. También puso en evidencia la tensión entre lo que es y lo que no es dado a ver en una imagen, así como el carácter compuesto de la imagen que produce una figura compleja, la cual no posee correspondencia con la realidad de los fenómenos directamente observables. Según ambos autores –Warburg y Severi– se trata de una cualidad general de ciertos tipos de imágenes. Lo que yo intenté hacer con la formulación del concepto de quimera abstracta fue mostrar una relación muy precisa y específica entre la quimera abstracta amerindia y la ontología perspectivista. Me propuse señalar que no es fortuito que el arte amerindio amazónico se especializó más en el arte de sugerir que de mostrar, de representar. Para comprender este punto es importante mirar más de cerca no solamente el estilo del arte gráfico, sino también el estatuto de la figuración, tema tratado en otro lugar (Lagrou 2009; 2016).

En el caso del grafismo amerindio estamos ante una imagen extremadamente minimalista que supone un real involucramiento del acto de mirar con la imagen. Las diferentes características formales de la composición de los dibujos constituyen técnicas de focalización del mirar, cuyo efecto cinestésico consiste en proyectar al observador hacia dentro del espacio gráfico, haciendo desaparecer la opacidad de la superficie y produciendo movimiento y profundidad en el espacio perceptivo. La línea ocasiona la transparencia de la piel, genera caminos y abre el espíritu del ojo para la percepción de figuras ocultas en del dibujo, en el entramado de motivos aparentemente abstractos. Tenemos aquí una exploración meticulosa de la imagen ambigua. Otras artes indígenas también valorizan la imagen ambigua y, como lo demostró Gamboni (2013), ésta es la característica que personas como Paul Gauguin buscaban en el arte nativo.

En mi análisis del arte gráfico huni kuin (1998; 2007), identifiqué ciertos principios formales con la finalidad de exponer cómo el juego estilístico que produce un desequilibrio entre simetría y asimetría expresa la simultaneidad de mundos visibles e invisibles. En este juego la vista no se fija en una figura delineada sobre un fondo; por el contrario, oscila entre la posibilidad de percibir una figura simultáneamente con la otra (la contra-figura), produciendo un efecto cinestésico que da vida al soporte y captura la mirada de quien contempla el dibujo. Esos principios, que exploré en otro lugar (Lagrou 2012), son los siguientes:

- simetría/asimetría: el dualismo en el perpetuo desequilibrio;
- *studium/punctum*: el pequeño detalle discordante;
- englobado/englobante: la producción de profundidad en el espacio perceptivo;
- soporte/grafismo: la relación dinámica entre el soporte tridimensional y el dibujo que se adhiere al cuerpo;
- abstracción/figuración: una relación sutil de transformación entre líneas y la sugerencia de una silueta delineando una figura.
- ‘percepción imaginaria’ e ‘imaginación perceptiva’: ilustrada por la sistemática interrupción del dibujo, sugiriendo su continuación más allá del soporte y por el motivo *umin kene*, dibujo casi imperceptible por ser elaborado con colores no contrastantes, perceptible solamente a través del relieve, a través del toque.

Lo que nos muestran estos principios estilísticos es una lógica de percepción del espacio muy diferente de aquella que podemos notar en la pintura del Renacimiento y de los pintores de la escuela flamenca. Estas pinturas, que utilizan la perspectiva en un punto de fuga, crean la ilusión de ver una ventana sobre el paisaje a través del cuadro. Los grafismos amerindios, con sus caminos laberínticos, no funcionan como ventanas sobre un paisaje externo sino, por el contrario, funcionan como un mapa: un mapa que engloba el punto de vista, en el que la mirada es atrapada como en una trampa.

El aspecto actuante de los grafismos laberínticos fue también observado por Gell (1998, 66-95). De los laberintos griegos al *kolam* de la India, estos laberintos gráficos capturan la mirada y hacen que la persona o el espíritu que los mira se pierda en ellos. El aspecto de trampa del *kene*, vinculado a una estructura laberíntica, aparece de manera

explícita en la lengua: para empezar con el uso de la misma palabra *kene*. *Kene* designa dibujo, escritura, cercado, el recinto donde la joven púber está reclusa durante su primera menstruación (Camargo 1995); el recinto donde la madre queda reclusa con su recién nacido (Capistrano 1941, 124); también significa la trampa (Montag 1981, 183).

Si la idea de encerramiento del *kene* remite a la capacidad del dibujo de delimitar y de esta manera crear un espacio, la idea de trampa refiere al aspecto animado del dibujo. Por esta razón, un enfermo no podría dormir en una hamaca cubierta por dibujos, ya que su *bedu yuxin* (espíritu del ojo) podría ser capturado por tales dibujos y su espíritu no conseguiría volver a su cuerpo (Keifenheim 1996; Lagrou 1998; 2007). Otro aspecto señalado por Gell es la ‘viscosidad’ (*stickiness*) de este tipo de ornamentación, la cual serviría para amarrar al propietario a su objeto. Un objeto con dibujos es animado, adquiere *agencia* propia por el dinamismo interno del grafismo (Gell 1998).

Conclusión

En este texto reflexioné sobre el estatuto de la imagen entre los amerindios, partiendo de un encuentro intelectual: el de Warburg, padre fundador de la historia del arte y de las imágenes, con el universo amerindio y la antropología durante su viaje a la tierra hopi. La representación minimalista y quimérica de la serpiente-relámpago de los hopi combinada con su manipulación ritual, le dio a Warburg su visión clave para pensar la imagen como un fenómeno resultante de una operación conceptual: la imagen no imita lo que se ve, sino lo interpreta. Este tipo de imagen es un signo-concepto. Warburg estaba interesado en la psicología de la percepción y de la imagen. Y es este aspecto del pensamiento de Warburg que será rescatado por pensadores como Freedberg, Severi y Didi-Huberman.

Éste fue el primer encuentro, el comienzo de una disciplina que desde el principio coloca en relación la historia y la antropología del arte. El segundo encuentro fue el que se dio entre los hopi y los huni kuin a partir de la lectura de Warburg y en diálogo con el concepto de quimera propuesto por Severi. Tanto para los hopi como para los huni kuin, entre muchos otros pueblos amazónicos, la serpiente es una figura clave. A partir de esta conexión exploré algunos conceptos elementales para la antropología del arte: abstracción, figura y doble o seres-imágenes y sus respectivas relaciones de transformación.

Referencias bibliográficas

- Bateson, Gregory
1991 *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Editorial Lohlé-Lumen.
- Belting, Hans
2007 *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz editores.
- Benjamin, Walter
1996 *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.
- Boas, Franz
1947 *El arte primitivo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bredenkamp, Horst
2010 *Theorie des Bildakts*. Frankfurt am Main.: Suhrkamp.
- Camargo, Eliane
1995 *Léxico Caxinauá-Português*. Chantiers Ameríndia, 19/20(suppl. 3). Paris: Association d'ethnolinguistique amérindienne.
- Capistrano de Abreu, João
1941 *Rã-txa hu-ni-kui-: A língua dos Caxinauás do Rio Ibuacú. Gramática, textos e vocabulário caxinauás*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Capistrano de Abreu, Livraria Briguet.
- Carneiro da Cunha, Manuela
1978 *Os mortos e os outros*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Chaumeil, Jean-Pierre y Jonathan Hill (eds.)
2011 *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Descola, Philippe
2013 *Beyond nature and culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Deshayes, Patrick y Barbara Keifenheim
2003 *Pensar el otro. Entre los huni kuin de la Amazonia peruana*. Lima: Institut français d'études andines (IFEA).
- Didi-Huberman, Georges
1996 "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne." *Genèses. Sciences sociales et histoire* 96(24): 145-163. https://www.persee.fr/doc/gen-1155-3219_1996_num_24_1_1408 (25.04.2019).
1999 "L'image survivante. Aby Warburg et l'anthropologie tylorienne." *L'Inactuel*, 3, 39-59.
- Foster, Hal
1996 *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press.
- Freedberg, David
1992 *El poder de las imágenes*. Madrid: Gráficas Rógar.
2013a "Pathos en Oraibi: lo que Warburg no vio." En *Las máscaras de Aby Warburg*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, transl. Marta Piñol Lloret, 45-82. Barcelona: Sans Soleil.
2013b "La máscara de Warburg: un estudio sobre la idolatría / Warburg's mask: A study in idolatry." En *Las máscaras de Aby Warburg*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, transl. Marta Piñol Lloret, 83-110. Barcelona: Sans Soleil.

- Gamboni, Dario
 2013 *Paul Gauguin, au "centre mystérieux de la pensée"*. Paris: Les Presses du Réel.
- Gell, Alfred
 1998 *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gombrich, Ernst Hans Josef
 1986 *Aby Warburg: An intellectual biography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gonçalves, Marco Antonio
 2012 "Sensorial thought. Cinema, perspective and anthropology." *Vibrant* 9 (2): 160-183. <http://dx.doi.org/10.1590/S1809-43412012000200006>.
- Henare, Amiria, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds)
 2007 *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*. London: Routledge.
- Hugh-Jones, Steven
 1979 *The palm and the Pleiades: Initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingold, Tim
 2000 *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge.
- Keifenheim, Barbara
 1996 Snake spirit and pattern art: Ornamental visual experience among the Cashinahua Indians of Eastern Peru (unpublished ms).
- Kopenawa, Davi y Bruce Albert
 2010 *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Terre Humaine.
- Krauss, Rosalind
 1993 *The optical unconscious*, Cambridge: The MIT Press.
- Lagrou, Els
 1998 *Cashinahua cosmovision: A perspectival approach to identity and alterity*, PhD thesis, University of St. Andrews, Scotland. <http://hdl.handle.net/10023/1676> (25.04.2019).
 2007 *A fluidez da forma. Arte, alteridade e agencia em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
 2008 "A arte do outro no surrealismo e hoje." *Horizonts Antropológicos* 14 (29): 217-230. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100009>.
 2009 *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: ComArte.
 2012 "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción." *Revista Mundo Amazónico* 3: 17-42. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/32563> (25.04.2019).
 2015 "Chaquira, el Inka y los blancos: las chaquiras en los mitos e rituales Cashinahua y amerindios." *Revista Española de Antropología Americana* 43: 45-78.
 2017 "El grafismo indígena como técnica de alteración de la mirada: la quimera abstracta." En *Ocultar y mostrar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, coordinado por Johannes Neurath y Guilhem Olivier, 29-74. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Latour, Bruno
 1991 *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Coll. L'armillaire. Paris: La Découverte.

- Mauss, Marcel
1968 [1924] “Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques.” En *Sociologie et anthropologie*. Bibliothèque de sociologie contemporaine, editado por Marce, Mauss. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Michaud, Philippe-Alain
1998 *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Éditions Macula.
- Mitchell, William J. Thomas
2005 *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Miller, Joanna
2009 “Things as persons: Body ornaments and alterity among the Mmaindê (Nambikwara).” En *The occult life of things*, editado por Fernando Santos-Granero, 60-80. Tucson: University of Arizona Press.
- Montag, Suzan
1981 *Dicionário cashinahua*, 2 vols. Yarinacocha: Ministerio de Educación (MEP) / Instituto Lingüístico de Verano (ILV).
- Neurath, Johannes
2013 *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México, D.F.: Artes de México.
- Overing, Joanna
1986 “Men control women? The ‘catch 22’ in the amalysis of gender.” *International Journal of Moral and Social Studies* 1 (2): 135-156.
- Panowsky, Erwin
1987 *Meaning in the visual arts*. New York: Viking Penguin Books.
- Piedade, Acácio
1999 “Flautas e trompetes sagrados do Noroeste Amazônico: sobre gênero e música do Jurupari.” *Horizontes Antropológicos* 5(11): 93-118. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-7183199900020000>>.
- Reis, Renan
2015 *Arte, corpo e criação: vibrações de um modo de ser Yawanawa*. Tesis de Maestría, Rio de Janeiro: PPGSA, IFCS, UFRJ. <https://www.researchgate.net/publication/328149877> (25.04.2019).
- Severi, Carlo
2007 *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Musée du quai Branly / Aesthetica / Éditions rue d'Ulm.
- Severi, Carlo y Lagrou, Els (orgs.)
2013 *Quimeras em diálogo. Grafismo e figurações nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Stolze Lima, Tânia
2002 O que é um corpo? *Religião e Sociedade* 22 (1): 9-20.
- Strathern, Marilyn
1988 *The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- Taussig, Michael
1993 *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. New York / London: Routledge.

Vernant, Jean-Pierre

- 1991 "The birth of images." En *Mortals and immortals: Collected essays*, editado por Froma I. Zeitlin, 165-185. Princeton: Princeton University Press.

Viveiros de Castro, Eduardo

- 1986 *Os Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
2002 "Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena." En *A inconstância da alma selvagem*, editado por Eduardo Viveiros de Castro, 347-399. São Paulo: Cosac Naify.
2006 "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos." *Cadernos de Campo* 14/15: 319-338. <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708> (25.04.2019).

Vilaça, Aparecida

- 1992 *Comendo como gente. Formas do canibalismo wari*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ e ANPOCS.

Wagner, Roy

- 1981 *The invention of culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Warburg, Aby

- 2015 *Histórias de fantasma para gente grande. Aby Warburg, escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras.

La visión y la creación de imágenes entre los tepehuanos del sur

Vision and Creation of Images among the Southern Tepehuanos

Antonio Reyes Valdez

Centro INAH Durango, México

odamareyes@gmail.com

Resumen: En este artículo se describe cómo para los indígenas o'dam o tepehuanos del norte de México la verdadera capacidad de 'ver' es una habilidad que se adquiere a través de la iniciación chamánica. La verdadera visión da acceso al mundo de los ancestros y, para lograrla, los individuos deben someterse a largos y elaborados periodos de abstinencias. Durante este tiempo, los novicios emulan a los ancestros que mediante el ayuno lograron transformarse en deidades, buscando con ello también la interacción con las mismas. Como parte de este proceso, los novicios aprenden a reproducir objetos ceremoniales que simultáneamente personifican a los ancestros, los espíritus de los muertos y al propio individuo que los manufactura. Estos objetos, al igual que las esculturas de los santos cristianos que se encuentran en las iglesias, adquieren su agentividad y dejan de ser objetos inocuos mediante el mismo trabajo ritual que dota del poder de 'ver' a los novicios, equiparando dicha habilidad con los atributos de los propios dioses.

Palabras clave: o'dam; tepehuanos; epistemología; ontología; chamanismo; iniciación; México.

Abstract: In this paper, I describe how for O'dam or Tepehuan people of northern Mexico the true capacity to 'see' is an ability to be acquired through shamanic initiation. True vision gives access to the ancestors' realm, and it is achieved by holding abstinences during long terms retired into the forest. Over this time, novices interact with gods and spirits, emulating the ancestors' behavior who managed to transform themselves into deities by fasting. As a part of this process, novices learn to reproduce ceremonial objects which simultaneously are the personification of ancestors, spirits and themselves. These objects, as well as Christian saints' sculptures in their churches, acquire their agency and stop being innocuous objects through the same ritual work which endows novices with the power to see, making this ability equal to the gods' attributes.

Keywords: O'dam; Tepehuanos; epistemology; ontology; shamanism; initiation; Mexico.

Para los o'dam o tepehuanos del sur de Durango¹ 'saber ver' es una capacidad adquirida que trasciende el mundo material de los seres humanos.² Lo más importante es acceder a las imágenes que nos son evidentes, y esa es una capacidad que se adquiere a través un largo proceso de vida que involucra abstinencias ceremoniales en contextos de iniciación chamánica que aproximan a los humanos al ámbito de las deidades y al espíritu de los muertos y es, asimismo, una capacidad que todo o'dam debería desarrollar en su vida. No obstante, no todos los humanos son capaces de hacerlo plenamente y ésta constituye la especialidad de los *mamkagim* (sing. *makgim*) o curanderos.

El desarrollo de dicha capacidad involucra también la creación de objetos rituales que personifican ya a las deidades, a los espíritus responsables de infligir padecimientos o al chamán mismo. En el presente texto, describiré el proceso de desarrollo de la capacidad de 'ver' en el ámbito de las deidades al cual se accede a través de los sueños, así como el de la objetivación de dichas imágenes a través de objetos rituales que representan o personifican a las deidades. Asimismo, destaco cómo estos actos creativos y la adquisición de la capacidad de 'ver' se desarrolla través de un proceso cognitivo que implica la generación de una epistemología —el proceso de conocimiento— y una ontología —el mundo que hay por conocer— (véase Toren 2009).

Para lo anterior, tomaré como referentes tres de los ámbitos principales de interacción entre los humanos y seres no-humanos tales como las deidades y los espíritus de los muertos, a saber: los retiros en el bosque en los que los o'dam buscan la iniciación chamánica,³ el culto a los santos cristianos y la acción de los chamanes o curanderos en el ámbito de lo onírico.

-
- 1 Los tepehuanos del sur (o'dam y au'dam) forman parte de la familia lingüística yutoazteca, pertenecientes a la rama tepimana que se encuentra distribuida a lo largo del noroeste de México y una porción del suroeste de los Estados Unidos. Los tepehuanos del sur habitan en siete grandes comunidades (con cientos de localidades) al sur del estado de Durango y al norte de Nayarit, México. Junto con los huicholes, los coras y los mexicanos integran la región histórico-cultural del Gran Nayar que también incluye porciones de los estados mexicanos de Jalisco y Zacatecas. Se les llama 'del sur' para distinguirlos de un grupo de tepehuanos que vive en el Estado de Chihuahua, en la región tarahumara, a los cuales se les denomina 'del norte' (Reyes Valdez 2006b, 5).
 - 2 De manera muy similar a esta noción sobre el 'ver' encontramos los trabajos de Neurath (2000) y Kindl (2010) para el caso huichol en los que han discutido la importancia del *nierika* como una categoría polivalente que implica entre otras cosas 'el don de ver' el 'mundo secreto genuino y mítico de las deidades'.
 - 3 Si bien en otro lugar (Reyes Valdez 2013; 2015) he discutido lo ambiguo y poco útil que puede resultar la 'categoría vacía' de chamán y chamanismo (véase Descola 2012, 51) para comprender a los especialistas ceremoniales o'dam, en este caso resulta útil al menos para establecer un campo temático referente al de especialistas en la intermediación entre los seres humanos, los dioses y los espíritus.

Los ojos del maíz y la capacidad de visión

- Sap nat pai' koi'cho sap ba'p tid'da am:
 -¿Jaro ba' jimia' xib?-
 Sap ba' luego ñio gux chid'do gu jun.
 -Dho añi'-
 -Pai' jix xi'iram tui'ka' gum bupui nax
 chid'do',
 -¿Jaro' ba' jimia'?-
 -ah, dho añ- ja'p sap kai'ch gux bip'giom
 gu jun
 -Pai' jix xi'iram tui'ka' gum bupui jix
 bipi'ka', jix bip'giom ka' jax na pix
 tui'ka'-.
 -Pix jix buichik atiru.
 -Añi' jimia'- ja'p sap kai'ch ma'n jix
 tabnalh ma' gu jun.
 -Ah, ap ba' jix tanbalh ka' gum bupui-

 -Ah, ¿jaro jimia'?-
 -Ah dho añ-, ja'p sap kai'ch gu bi jun
 -Atiru i'llich gum bupui-
 [...]
 Gu jix chotoi ja'p sap kai'ch:
 -mas dho añ-
 -Ah, jix bhai' dho- dhi' ba ji.
Lo blanco, dhi' ba' gux chotoi, se vino,
bhai' ba ji mit.
- Cuando terminé de comer, dijeron:
 -¿Quién se va ahora?-
 Y rápido habló el maíz azul:
 -Pues yo-
 -Por allá se van a ver ridículos tus ojos que
 son azules-, [dijo la madre]
 -¿Quién se va a ir?-
 -Ah, pues yo- dijo el maíz rosa

 -Por allá tú ojos van a verse ridículos, tus
 ojos rojos, rosas, como sea que estén-.

 -Estás fea de a tiro.
 -Yo me voy- dijo el maíz pinto.

 -Ah, tus ojos están pintos por allá [se van
 a reir]
 -Ah, ¿Quién se va a ir?
 -Ah, pues yo- dijo el amaranto.
 - Tienes los ojos de a tiro chiquitos-
 [...]
 El maíz blanco dijo:
 -Yo-
 -Ah, está bien- Y se fue ella.
 El blanco, ese blanco se vino, se vinieron.

La boda del maíz y el primer cultivador (Reyes Valdez en prensa)

El epígrafe anterior nos plantea una relación entre el maíz blanco y esa capacidad de ver, así como entre los humanos y los ancestros, toda vez que se trata del primer cultivador, un humano en principio, la persona con la que se va la mujer-maíz. Desde este momento podemos establecer que para los o'dam 'el mundo' (ontología) que hay por conocer incluye el mundo de las deidades. Pero resulta por demás revelador que los granos del maíz sean sus ojos y que justamente ese es el principal insumo alimenticio por parte de los humanos. Es decir, 'el medio' para el desarrollo de la 'capacidad de ver' está imbricando y es inseparable del ámbito al que se quiere acceder a través de la visión. El maíz forma parte de los dos aspectos mutuamente implicados de 'epistemología/ontología' (véase Toren 2009).

Verse ‘ridícula’ con los ojos rojos o azules es algo que trasciende la valoración estética que otros individuos tendrían sobre la imagen de la mujer-maíz, toda vez que ‘ver’, en este caso es siempre un acto intersubjetivo mediado también por el color de los ‘ojos del maíz’, de ahí que quien sólo consume maíz azul tenga una visión nublada. Pero las visiones realmente significativas y que dan acceso al mundo no tan evidente de los ancestros y que no se encuentra en la vida cotidiana tampoco es algo que inquiete permanentemente a los *o’dam*. Estas imágenes son asequibles en la forma de imágenes oníricas que en principio todas las personas están en capacidad de tener, pero a las que no todo el mundo accede, entiende o puede controlar. La importancia de dichas imágenes radica en el ‘*estatus*’ ontológico del ámbito onírico. Y es que, entre ellos como en muchas sociedades no-occidentales, los sueños corresponden con un tipo de realidad equiparable al de la vida en vigilia (véase Tedlock 1987, 1-11; Reyes Valdez 2009),⁴ si no es que, incluso, se les toma por más importantes.

El desarrollo de la capacidad de ver en el mundo de los sueños se desarrolla en lo que los *o’dam* denominan como ‘ponerse bendito’ o ‘bendecir un mes en el bosque’. ‘Ponerse bendito’ es el estado de abstinencias que los *o’dam* adquieren para su participación en cualquier ámbito ritual, es decir, aquellos que involucran algún grado de interacción con las deidades. Dicho estado se adquiere a partir de un baño, tras el cual deberán evitar cualquier tipo de contacto físico con personas del sexo opuesto, especialmente tener relaciones sexuales, ingerir bebidas alcohólicas y enojarse (Reyes Valdez 2006a, 49-53). Adicionalmente, en ciertos contextos rituales específicos, los participantes deberán también abstenerse de ingerir sal. Suplementariamente, si se ‘bendice un mes en el bosque’, los participantes deberán alimentarse básicamente con maíz; pero ya que uno de los principales fines, en este caso, es obtener visiones significativas durante los sueños, este deberá ser maíz blanco, toda vez que el maíz azul o de otros colores hace borrosos los sueños. El maíz blanco puede consumirse en forma de tortillas, atole, masa, esquite (Reyes Valdez 2015, 109).

‘Bendecirse en el bosque’ es algo que idealmente todo *o’dam*, hombre o mujer, debe hacer al menos cinco veces en su vida. Se trata de un proceso a través del cual los *o’dam* fortalecen su *iimda’* o fuerza vital mediante prácticas ascéticas que emulan a los ancestros que, mediante el auto-sacrificio, se transformaron a sí mismos en deidades. Pero si bien es cierto que hay personas que no lo hacen ni una sola vez en su vida, ello no es opción para aquellas destinadas a ser *mamkagim* o curanderos. Los *o’dam* aseguran que estas personas son designadas por Dios y que de él proviene su poder. Algunas veces, son identificadas desde su nacimiento, ya sea por que presentan dos remolinos en la cabeza, lo que implica que ‘tienen dos vidas’, una ligada al mundo de los humanos y otra al mundo de los ancestros; o bien porque cuando sus madres tratan de alimentarles no buscan el seno materno,

4 La oposición entre ‘real’ *versus* ‘irreal’ o realidad *versus* fantasía que impera en la filosofía occidental, sería un fenómeno particular resultado del dualismo mecanicista Cartesiano del siglo XVII, en que los sueños fueron colocados totalmente en el reino de la fantasía (Tedlock 1987, 1-11). No ocurre así en las culturas amerindias.

lo cual se interpreta como su capacidad de ayunar, tal como lo harán durante las prácticas terapéuticas que pueden durar semanas (Reyes Valdez 2015, 97).

Pero como en la mayoría de las tradiciones chamánicas, la forma más común de descubrir a los novicios es cuando una persona es tratada reiteradamente de un padecimiento (Vitebsky 2001, 52). Entonces, el curandero que le trata, uno que ya ha sido plenamente iniciado, descubre que dicha persona está destinada a curar el mismo padecimiento que le aqueja y que la única vía para su curación es la de su iniciación.

En cada caso, ya se trate de un iniciante como curandero o de una persona que decide realizar un retiro para fortalecer su *iimda'*, estarán limitados a realizar una comida diaria en la que podrán acompañar su ingesta de maíz blanco con tomatillos verdes, semillas de calabaza, cebollas silvestres y chilacayote, las cuales son también hermanas del maíz, según lo consigna el mito del primer cultivador (García y Reyes Valdez 2015, 102; Reyes Valdez 2017).

En los retiros en el bosque es común que participen juntos distintos miembros de la familia, ya sea que uno de ellos se encuentre en el proceso de iniciación como curandero o bien en el proceso que todo o'dam debe realizar como parte del fortalecimiento de su *iimda'*. En todo caso, y toda vez que la conducción del proceso corre a cargo de un *makgim* plenamente iniciado, los familiares cercanos tratan de tomar la mayor ventaja de la presencia del curandero para curarse de diversos padecimientos que los aquejan.⁵

Durante el retiro, se trata de recrear la experiencia de los ancestros en su propia iniciación como deidades. Para ello, los participantes construyen un refugio, 'una ramada', en un lugar aislado en el bosque. Se trata de una barrera circular hecha con ramas de encino o algún otro follaje que abunde en el lugar, con las dimensiones suficientes para albergar a los participantes. Normalmente se erigen al menos cuatro de ellos: uno para los hombres (colocado al sur con relación a los demás); uno para las mujeres que alojará también la cocina en la que se preparan los pocos alimentos ceremoniales (al norte con relación al primero); una pequeña ramada colocada al centro entre las dos primeras donde se colocan los objetos ceremoniales tanto del curandero como de los participantes; y una cuarta ramada que albergará al *makgim* encargado de conducir la ceremonia (Reyes Valdez 2015, 110).

Si bien no se trata de algo explícito, en la ramada los tepehuanos reconstruyen el mundo oscuro original del que salieron los ancestros 'limpiándose' y buscando el primer amanecer para convertirse en deidades. En este contexto, tanto las 'personas ordinarias' como los *mamkagim* se aproximan de forma relativamente controlada a seres de un mundo original como son los espíritus responsables de infligir diversos tipos de padecimientos y que bajo otras circunstancias les causarían enfermedades. Así, durante el retiro, los novicios que persiguen iniciarse como curanderos, buscan no sólo tener imágenes oníricas en las que encontrarán mensajes de todos esos seres con los que se están relacionando, sino también crear imágenes materializadas de los mismos que, como veremos adelante, se concretan en forma de un tipo particular de objetos rituales: las flechas

5 Para los o'dam, estar enfermo se refiere a una gran diversidad de padecimientos derivados de un desequilibrio en su relación con las deidades y que los mantiene en peligro mortal.

(Reyes Valdez 2010). Se trata, por un lado, de entidades oscuras causantes de padecimientos, y por otro de los ancestros deificados que serán sus aliados para la cura de los mismos. Los primeros habitan ‘en los barrancos’, en el inframundo, en el poniente, y los novicios deben buscar tener no sólo una proximidad con ellos sino también aprender a controlarlos; y por otro, de los ancestros deificados que viven en el cielo, arriba en el oriente, a los cuales intentan emular mediante el autosacrificio.

El primer día del ayuno, todos los participantes elaboran lo que será la manifestación física de su retiro y, por ende, de su nueva relación con las deidades y el fortalecimiento de su *ii'mda'*. Se trata de una flecha denominada *biñak* en el caso de las personas ‘ordinarias’ o *mam'kiya*⁶ en el caso de los novicios de curandero (Reyes Valdez 2010, 281). El *biñak* es una flecha que idealmente todo tepehuano debe tener, pues se dice es como ‘su corazón’ o ‘su raíz’, que le permite ser fuerte y no morir con facilidad. Mientras que “una persona no tiene *biñak* su *ii'mda'* flota en el aire y es fácil de atrapar”. Así, el *ii'mda'* se fija en esos objetos que les proporciona fortaleza. Las personas están contenidas en estos objetos a tal grado que, si se extravían o pudren, sus dueños se encuentran en peligro inminente de muerte. En el caso de las personas no iniciadas es deseable acumular hasta cinco *biñak*, con lo que se logra un alma muy fuerte y resistente a cualquier tipo de padecimientos, especialmente a aquellos infligidos por terceros, lo que normalmente se asocia con la ‘brujería’.⁷ Lo más común es que sean los padres de los niños pequeños quienes hacen su primer *biñak*, aunque es posible que un adulto al que nunca le fue proveída la haga por sí mismo. En el caso de los chamanes cinco *mam'kiya* es el mínimo deseable.

En principio los *biñak* y los *mam'kaya* son el mismo tipo de flecha, ambas son *biñak*, y el nombre de la segunda alude a que son objetos propios de los *makgim* o curanderos. Con su elaboración se persigue, principalmente, estabilizar o incrementar la fuerza vital de las personas y en el caso de los chamanes de avanzar en las diferentes etapas de su iniciación. Adicionalmente, los retiros en los que la gente elabora estos objetos, son la ocasión para pedir a los dioses por favores concretos como curarse de una enfermedad, acceder a un puesto de elección popular, conseguir trabajo, que los hijos regresen a casa, etc. En el caso de los novicios el interés principal es conseguir el favor de los dioses para poder curar (Reyes Valdez 2015, 103-120).

Desde el punto de vista técnico estas flechas son objetos muy sencillos de hacer – cualquiera podría hacerlos si se lo propusiera– y su manufactura no toma más de 10 ó 20 minutos cuando se tiene cierta práctica y los materiales necesarios a disposición. El *biñak* (Figura 1) se consigue a partir de una de las formas básicas para la elaboración de flechas: se inserta una vara de madera con la punta afilada (parte dura) en un trozo de carrizo (parte hueca). Este último corresponde a la fracción posterior de la flecha en cuyo extremo se hace una muesca con la que se obtienen dos pequeñas puntas. Asimismo, se añade pintura,

6 *Mam'kaya* en Santa María de Ocotán o *mamkixu* en Santiago Teneraca.

7 También hay lugares en los que la gente elabora un solo *biñak* en su vida, pero que irá incrementado su poder a lo largo de la vida con los sucesivos retiros en el bosque.

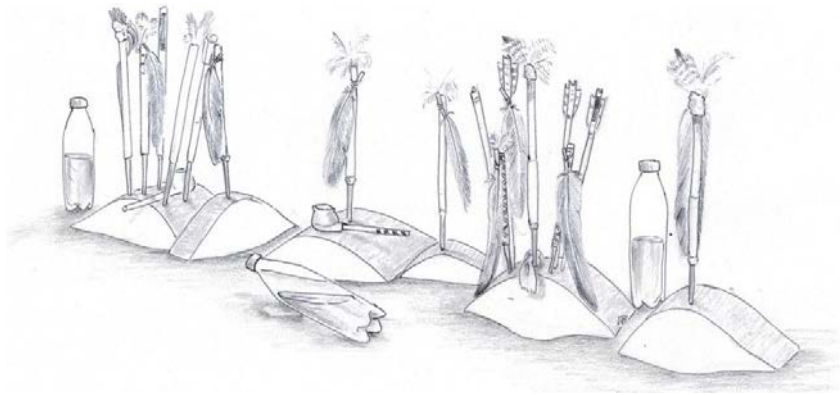


Figura 1. Conjunto de *biñak* en la ramada. En la imagen se aprecia un grupo de ellas perteneciente a una familia en la que cada una o pequeño grupo de ellas corresponden a un individuo (dibujo: Rosalía Rojas Cruz).

plumas, u otros accesorios, dependiendo del contexto al que esté destinada (Reyes Valdez 2010, 273).⁸ En el caso específico del *biñak*, ambos trozos de madera se obtienen de flechas anteriores que otras personas dejaron en algunos de los lugares de culto a los ancestros. Por lo que respecta al carrizo, que formará la parte posterior de la flecha, se pinta con *bermellón*, una tintura conseguida a base de anilina roja y copal que asemeja el color de la sangre. Con este tinte se trazan líneas, ya longitudinales o transversales, cuyo patrón depende de la tradición familiar sin que parezca haber un estándar en el diseño.⁹ Si bien la alusión a la sangre de las líneas rojas no es explícita, es fácil de deducirla. Una de las formas como se conoce a estas flechas es el de ‘flechas calientes’, en oposición a las ‘flechas frías’, coloreadas con verde-azul y que pertenecen a las almas de los finados. Además de las franjas rojas, los propietarios de cada *biñak* colocan una borla de algodón en la parte superior, la cual frotran previamente por diversas partes de su cuerpo con la finalidad de captar parte de su fuerza vital, de su alma, o *iimda*, con lo que el *biñak* adquiere una parte esencial de la persona que la elabora. Asimismo, en la parte posterior se amarra una pluma de aguililla (tipo de halcón) que añade un elemento de fuerza vital-solar al objeto. Una vez terminado, su propietario clava el *biñak* en la parte convexa de un trozo de penca de agave y la lleva a la ramada de las flechas. En ese lugar y a partir de entonces, el propietario dirigirá sus plegarias al *biñak* tres

8 La otra y ‘primera’ forma básica de las flechas consiste simplemente de una jara, rama muy delgada de algún árbol enderezada y endurecida al fuego. En su extremo posterior, opuesto a la punta, se atan con cartílago caliente de res o de venado (o en su defecto con hilo) algunas plumas pequeñas que le proporcionan estabilidad y dirección cuando se disparan. Ocasionalmente y dependiendo del contexto de uso, también se pintan líneas longitudinales que pueden ser de color rojo, azul o verde (Reyes Valdez 2010, 272).

9 En la ocasión en la que personalmente tuve que elaborar mi propio *biñak*, recibí instrucciones diferentes de cómo pintar las líneas rojas en la parte posterior, y las dos personas que me instruían coincidieron en decir que así les habían enseñado a ellos en su casa.

veces al día durante su retiro, la impregnará con bocanadas de humo de tabaco que fuma en su pipa y el rocío de agua que asperja desde su boca.¹⁰ Se dice que “hay que regar el *biñak* como a una planta, para que crezca”.

El *biñak* es un objeto o conjunto de ellos cuyo propietario debe cuidar escrupulosamente. Una vez terminado el retiro, la flecha debe permanecer guardada en un estuche de soyate y sólo deberá sacarse de ahí durante un futuro retiro de un mes en el que su propietario elaborará un segundo o tercer, etc. *biñak*. La relación de la persona con el objeto es tan estrecha que de perderse o dañarse, su propietario se encontrará en un peligro inminente de muerte, por lo que deberá buscar nuevamente la ayuda de un *makgim* para restituirla.

Por su parte, las flechas del curandero, si bien parten también de la misma forma básica, los demás elementos dependerán tanto de los padecimientos que cada curandero está destinado a tratar como de la tradición particular del *makgim* que dirige la ceremonia y el cual le instruye en su factura. Entre los casos que he podido documentar, encontré a un curandero que poseía cinco *mam'kaya* que denominaba con el nombre de las principales autoridades indígenas: gobernador, gobernador segundo, alcalde, alcalde suplente, alguacil y alguacil suplente. En algunos casos, sus propietarios cubren las *mam'kaya* con hilos de múltiples colores, “son como uno, que viste de colores con pañuelo y todo”, mientras que otros argumentan que no pueden estar adornadas ya que es como si vistieran de blanco, de la misma manera que procuran vestir los *o'dam* en los contextos ceremoniales. En cualquier caso, es claro que dichos objetos están dotados de personalidad y más que nada ‘agencia’. No obstante, estas flechas por sí mismas no tienen valor alguno; la agencia necesaria para convertirlas en objetos capaces de establecer o modificar relaciones sociales, requiere ‘del encantamiento’ (Gell 1999). Pero a diferencia de lo que sostiene Gell (1999, 173), donde la agencia se sustenta principalmente en la habilidad técnica del artista, en el caso de las flechas tepehuanas ésta radica en el trabajo ritual a partir de guardar las abstinencias ceremoniales durante cinco semanas, las oraciones de sus propietarios y la intervención de un *makgim* (Figura 2).¹¹

La quinta y última semana de esta etapa, las acciones orientadas a ‘darle vida’ o agencia a la flecha se intensifican. Durante este tiempo sus propietarios deben estar más limpios que nunca. Así, por primera vez después de 27 días de aislamiento es necesario tomar un baño durante el retiro. A partir del día 30,¹² un *makgim* experimentado (hombre o mujer) acompañará al grupo de personas en el retiro, efecto para

10 Esto se hace específicamente durante la primera, tercera y quinta semana del retiro, ya que en la segunda y la cuarta se les deja descansar dentro de su estuche de soyate. Y puesto que las oraciones implican el ayuno prolongado hasta después de las 6 p.m., durante estas dos semanas de ‘descanso’ las personas que participan en el retiro tienen permitido tomar una pequeña porción de alimento (restringido a los alimentos ceremoniales) al mediodía.

11 Si bien es posible elaborar *biñak* con tan sólo una semana guardando las abstinencias correspondientes, éstas se consideran como ‘incompletas’, por lo que en algún momento deberá terminarse el trabajo.

12 O el 20 según la cuenta tepehuana.

el cual se erige una cuarta ramada donde pasará su estancia esos días. Ahí el curandero o la curandera recibirá todas las mañanas a los participantes que le piden mediante un discurso formal su intermediación con las deidades para que los ayude a conseguir el fin perseguido con sus ayunos. Además, el *makgim* escuchará los sueños y en su caso proporcionará su interpretación. Esto es particularmente relevante para los novicios, ya que sus sueños como los del curandero proporcionan pistas acerca de las capacidades del futuro del iniciante y del éxito obtenido durante el retiro. Los últimos dos días de la semana el chamán efectúa los procedimientos propios de una curación, y la noche del quinto día y la madrugada del sexto concluye con acciones rituales que, por cuestiones de espacio, me abstengo de describir aquí. Baste con mencionar que el clímax del ceremonial es el inicio del regreso a la vida social humana, y ocurre cuando el *makgim* da a probar los participantes un poco de sal, de tamal y de chicalote (una ardilla), así como unas gotas de un poco de maguey fermentado en agua.¹³ Después de esto –cuando comienza la última etapa– se puede tomar alimentos libremente, con excepción de las bebidas alcohólicas, abstención que deberá mantenerse por diez días más al igual que la de baño, enojo y relaciones sexuales. Durante este tiempo, conocido como *odhargan*, ya es permitido además salir libremente de la ramada y relacionarse con otras personas, pero es necesario continuar pernoctando ahí. Idealmente, este periodo debe ser de una duración equivalente al del retiro. No obstante, es muy común que sea más breve, de entre 10 y 15 días. Cabe señalar también que, si bien es cierto que durante este periodo las restricciones son menores, la gente asegura que éste es el momento más peligroso y en el que se puede ‘fallar’ con más facilidad, precisamente porque se tiene contacto con el mundo exterior y expuesto a la tentación de romper con las abstinencias cuando aún se encuentra en un estado delicado. Cometer una falta en este momento basta para invalidar todo el proceso; las consecuencias van desde no conseguir el objetivo deseado hasta enfermar mortalmente, según sea la infracción.

13 Para una descripción amplia, véase el capítulo 1 en Reyes Valdez (2015).



Figura 2. Mam'kaya. Conjunto de flechas ceremoniales de un curandero en las primeras etapas de iniciación. En la imagen se aprecian dos *noonob* (manos) de cuyo extremo penden plumas; y cuatro flechas destinadas a combatir las enfermedades (dibujo: Rosalía Rojas Cruz).

La mirada de los dioses cristianos y la domesticación de lo ajeno

O'dam

Dios gĩ kam jix o' jix dhukam Jich Chat
 gĩ kam jix o' jix dhukam Jich Ñan
 Na xib kat ba' pui' tii jix chamam *puertas*
 bhan
 pui' ñio señor Santo San Pedro
 que es portero del cielo
que es portero de la Gloria
 Dho ma'n *parte* pui' mo bach ti
 dho kup'pio'kix gux chamam *puertas* bhan
 Jix chamam *llave* ki'n jum *abriru*, jum
 kukpio [...]

(Reyes Valdez 2015, 286)

Español

Dios Nuestro Padre bendito todo poderoso
 Nuestra Gran Madre bendita toda poderosa
 Que en este momento, en las 5 puertas, así
 dijo
 así habló el Señor Santo San Pedro
 que es portero del cielo
 que es portero de la Gloria
 una parte ya nos vio así
 pues están en las cinco puertas abiertas,
 se abrió con cinco llaves, se abrió [inaudible]

Hacia el final de la plegaria anterior el curandero recita “[...] una parte ya nos vio así”. Ello se explica porque los ancestros deificados habitan la región oriental y superior en el cosmograma tepehuano desde la que ‘ven’ a los seres humanos. Por el contrario, la visión de los seres humanos sobre los primeros ocurre en los sueños, ya sea por la acción deliberada de ellos o por la intermediación de los especialistas ceremoniales cuyo principal atributo es el de fungir como interlocutores. No obstante, existen una multitud de manifestaciones materiales de las deidades, tales como accidentes geográficos o ‘lugares sagrados’, algunas rocas o las flechas de los curanderos que describí en la sección anterior. En este conjunto, las imágenes de los templos de tradición católica tienen un lugar especial. Se trata de un conjunto de deidades plenamente reconocidas como extranjeras cuya morada en las iglesias responde según la versión o'dam a un proceso de ‘domesticación’ en el sentido más literal, sin el cual estas¹⁴ ‘figuras ancestrales’ son potencialmente peligrosas para los seres humanos.

Las imágenes de bulto que encontramos en las iglesias son igualmente delicadas como cualquier otro objeto considerado *xidhuukam* o ‘bendito’. Al igual que las *biñak* o las *mam'kaya*, el poder de su agencia radica en una acumulación de trabajo ritual y a las prácticas ascéticas de ayuno desarrolladas por los especialistas ceremoniales.

La mitología o'dam cuenta que los dioses o satos cristianos hicieron aparición en un pasado remoto en la cima de algún cerro o risco cercano a las poblaciones de las cuales son sus patrones. Por ejemplo, en Santa María de Ocotán cuenta la historia que la Virgen María Inmaculada apareció en la cima del Cerro del Alacrán, presentándose

14 No obstante, de tratarse de deidades con atributos extranjeros, se les considera asimismo como ancestros que no sólo preceden a los humanos en el mundo, sino además se les atribuye la generación de la vida en un sentido muy amplio (Reyes Valdez 2015, 11).

a un niño al cual le comunicó ‘todo el costumbre’ (ceremonial) que los o’dam debían seguir (Rosa 2003, 6). Así, los santos cristianos se convirtieron en las deidades tutelares y dieron su nombre a las poblaciones principales (o’dam y de otros indígenas de la región), tales como Santa María, San Pedro, Santo Santiago, San Francisco, San Andrés y San Bernardino, que corresponden con las poblaciones principales de la zona.

En contraste con las ‘deidades nativas’ veneradas en los centros ceremoniales de raigambre aborigen conocidos como patios de *mitote*, las cuales están relacionadas con la agricultura del maíz y la cacería, los tepehuanos identifican plenamente a los patrones del templo como españoles o mestizos, y los asocian asimismo con actividades de origen europeo, tales como la ganadería, la política, la escuela o el narcotráfico (Reyes Valdez 2015, 55). Por otra parte, los relatos mitológicos reiteran también el hecho de que la gente intentó en su momento llevar las imágenes desde el lugar de su aparición en la cima del cerro, hacia los poblados, lo cual resultó en que las imágenes regresaran cada vez al lugar donde se les encontró. En consecuencia, para lograr contener a las imágenes en los pueblos, fue necesaria la acción de cinco *mamkagim* o curanderos realizando ayunos por varios años, así como la entrega de ofrendas para convencer a los patrones de quedarse con ellos en las iglesias, su nuevo hogar, donde permanecen hasta hoy. Si bien algunos elementos de estas narraciones son comunes en todo México (y quizá en toda la América ibérica), cabe destacar en este caso el énfasis en el tipo de relación que se establece a partir de las narraciones entre los o’dam y los dioses cristianos, la cual se funda en el trabajo ritual y de autosacrificio de los curanderos que consiguen ‘domesticar’ a los dioses europeos confinándolos al espacio del templo. Los autosacrificios de los *mamkagim* reproducen los que ellos mismos realizan en la ramada durante su iniciación, pero que a su vez emulan a los que en un pasado mítico realizaron sus ancestros para deificarse. En este caso, una vez más, el énfasis de las abstinencias se encuentra en los ayunos prolongados en los que sólo es posible ingerir una limitada cantidad de alimentos.

Pero los eventos reportados en las narraciones no se limitan a tiempos ‘prístinos y mitológicos’. Este tipo de acciones han sido desarrolladas por los curanderos o’dam ante la reciente introducción de nuevos cultos en la región. En el año 2000, la comunidad de Santa María de Ocotán inauguró el milenio con celebrando por primera vez a la Virgen de la Candelaria (2 de febrero) y a San Antonio de Padua (13 de junio). Más tarde, en 2003, iniciaron asimismo los festejos de San Juan Diego (9 de diciembre), quien había sido canonizado apenas el año anterior. En cada uno de estos casos, cinco prestigiados curanderos de la región guardaron las abstinencias correspondientes, además de hacer las ofrendas y los sacrificios necesarios durante cinco años antes de dar inicio a las celebraciones. Es así que a partir de la ‘acción chamánica’ de los curanderos se dota “agentividad” (Gell 1999, 7) a las imágenes, que de otra manera éstas no pasarían de ser meras esculturas.¹⁵

15 Se trata no sólo de tener consciencia y capacidad de acción, sino también de mediar relaciones sociales (Gell 1999, 7), que en este caso son al menos entre los curanderos, la deidad y el resto de los tepehuanos que mantienen una serie de prácticas en torno a la imagen y que podemos definir como ‘culto’.

Pero este arduo trabajo ritual es tan solo el inicio. Una vez que se establece el culto, es decir, una vez que se funda la relación entre los tepehuanos y las deidades, las últimas estarán dispuestas a permanecer cerca de los seres humanos y a concederles favores, pero en cambio demandan por lo menos tener una celebración anual, bajo la condena de la desgracia personal, familiar e incluso comunitaria en caso de fallar. No obstante, cabe señalar que rara vez la desgracia llega de forma inesperada. Los patrones se valen de diversas formas de avisos para los seres humanos, entre ellos, las imágenes oníricas. Éstas pueden ser desde la imagen del templo, ‘la casa de los dioses’, en los sueños, hasta una interacción directa con la forma humana de los dioses, la cual la más de las veces está reservada a los curanderos.

La imagen de los ancestros y las visiones oníricas

Están en la calle, como toda la demás gente. Ellos [los difuntos] normalmente llegan por el 25 de octubre y se van el 2 de noviembre. Este año vinieron muchos difuntos, los vi en mis sueños, andan por aquí, aunque no podamos verlos; si se sienten cuando hace aire, eso quiere decir que los espíritus van pasando (Cesareo Morales, Santa María de Ocotán, Juktir, 01/11/2011).

Si bien todos los humanos han vivido y viven experiencias oníricas, los curanderos son personas privilegiadas en el ámbito de los sueños. A diferencia del resto de las personas, los *mamkagim* desarrollan la capacidad de actuar deliberadamente en los sueños. Los sueños revelan el ‘mundo otro’¹⁶ que durante la vigilia es imperceptible pero que es tan real, ‘si no ese que más’ que el último. A través de los sueños es posible ver el rostro humano de las deidades y los antepasados. Pero los ‘agentes patógenos’ a los que se enfrentan los curanderos son por lo general espíritus de los muertos, por lo que sus imágenes oníricas corresponden principalmente con Chameet, ‘el lugar de los muertos’.

De acuerdo con algunos testimonios, este lugar se describe como

[...] una ciudad, [donde] andan todos los muertos bailando y emborrachándose, y según algunas versiones, teniendo relaciones sexuales en caso de no haberlo hecho en vida o haberlo hecho poco; pero igualmente se castigan ahí los excesos sobre todo de adulterio: si en vida casi no los usaron [los órganos sexuales] ahí se la pasan usándolos, hombres y mujeres. Pero también hay castigos. Se dice que hay fiesta todo el tiempo, mucho dinero, baile y borrachera (Pascual Morales en Reyes Valdez *et al.* 2015, 112).¹⁷

El lugar de los muertos también es el territorio de los mestizos que explotan a los indígenas en sus plantaciones de tabaco, tomate y frijol, en las que los tepehuanos y los huicholes trabajan en la época de secas (véase Neurath 2008). En los pueblos mestizos de esta zona abundan las cantinas y los prostíbulos, donde muchos jornaleros indígenas gastan gran parte del dinero arduamente ganado en las plantaciones. Así, la migración a la costa se construye como una metáfora del viaje al inframundo (Reyes Valdez *et al.* 2015, 112).

16 “La expresión ‘mundo otro’ evita la de ‘más allá’ o de ‘otro mundo’, que evocan solamente el mundo de la muerte, y la de ‘mundo sobrenatural’, pues se supone que el ‘mundo otro’ rige, entre otros, los fenómenos que calificamos de ‘naturales’, que sean cósmicos, climáticos, geológicos o biológicos” (Perrin 1995, 2).

17 En Reyes Valdez *et al.* (2015, 15-31) explico en extenso el trayecto de las almas desde que abandonan el cuerpo hasta que en la ceremonia de ‘corrida del alma’ el *makgim* la rescata de Chameet y la envía al cielo.

A diferencia de las dos secciones anteriores en las que describí la elaboración de objetos y su respectiva dotación agentiva, en el mundo de los sueños las personas tienen acceso a interactuar con el agente otrora contenido en las flechas o en las esculturas de las iglesias, así como a otras más difíciles de materializar como los espíritus de los muertos de las enfermedades. Con mucha frecuencia los curanderos describen como se enfrentan a serpientes, soldados mestizos y charros que capturan las almas de los enfermos y que exigen pago para su liberación. Pero también describen cómo ven a los espíritus de sus pacientes como seres vulnerables, ‘reses’ a las cuales deben liberar de los cercos y las manos de sus captores para conducirlos de vuelta a sus respectivas casas.

Uno les va a preguntar [a los dioses] y sueña el remedio. Si sueño un jabón para lavar la ropa, [ésta] es el cuerpo, es la vida, y el dinero [que es el costo del trabajo] se necesita para comprar el jabón [la cura]. Entonces el patrón dice cuanto se necesita para comprar el jabón [lo que el paciente deberá pagar por el tratamiento terapéutico].

Cuando el enfermo está muy mal, que no come, el curandero debe ayunar como un padrino. Luego, en el sueño busca en el camino un talacho, un hacha, un molcajete, un cuchillo, un martillo o un becerro que anda lejos, escondido. Se hace la lucha preguntando en todos lados dónde está ese animal.

Si un animal está detenido con un lazo, si hay soldados, no son soldados sino víboras, yo les pregunto si no pasó por ahí el animal. En el primer punto me detienen y ahí preguntan: ¿Qué buscas? Yo respondo que un toro. ¿Traes factura?, me dicen.¹⁸ Respondo que sí y me dejan pasar. En la segunda entrada igual. En la tercera también pero luego preguntan: ¿Cuánto trae de pago? Y si no lo traigo no me entregan “el toro”, pero si lo traigo, lo entregan con todo y factura, y vamos de regreso sin problema hasta donde vive el animalito [que es el paciente]. Entonces, pues ya va a comer [...] (Cesáreo Morales, Santa María de Ocotán 14/01/2009, en Reyes Valdez 2009, 55).

El testimonio anterior nos permite entender una cualidad de los *mamkagim* que les distingue de la ‘gente ordinaria’, que es su capacidad no sólo para ‘ver bien’ en el mundo de los sueños, sino para también para comprender dichas imágenes, las cuales en ocasiones pueden tomarse en sentido literal, en sentido inverso o metafórico. Si bien algunos deben tomarse en sentido literal, otros presentan índices muy claros (cinco nubes en el oriente igual a lluvia [Benitez 1980, 206]), analogías bastante sencillas (por ejemplo, mezcal y lluvia). Otros plantean metáforas de diverso grado de complejidad (como el agua sucia y la muerte [Benitez 1980, 206]) y muchos de ellos necesitan de la mirada y la interpretación del especialista.

18 Documento oficial que valida un acto de compra-venta y que comprueba la propiedad de un objeto, en este caso del ganado.

Conclusiones

La capacidad de visión entre los o'dam es un atributo altamente apreciado y que debe desarrollarse a lo largo de la vida. Ésta posibilita el acceso al mundo de los ancestros que es el realmente trascendente para la vida, ya que son justamente ellos los que la otorgan y posibilitan. La capacidad de visión se desarrolla así, emulando a los ancestros mediante arduas y prolongadas prácticas ascéticas de abstinencia, vía por la cual aquellos lograron deificarse y por la cual los humanos fortalecen el *ii'mda'* o fuerza vital. Con dicho fin, los o'dam del sur de Durango realizan retiros en el bosque de aproximadamente 40 días de duración manteniendo el estado que denominan como *xidhuukam* o 'estar bendito'. La condición de *xidhuukam*, o mejor dicho su proceso, establece una relación entre 'lo que existe', entre los o'dam, los dioses, el proceso epistemológico correspondiente (Reyes Valdez 2015, 125-128). Se trata de un contexto de aprendizaje acerca del mundo, especialmente del de las deidades, que son responsables tanto de infligir enfermedades como de proporcionar la salud y la vida.

Este conocimiento se construye activamente por los novicios que ayunan en el bosque, y una de las formas en las que se concreta es la adquisición de imágenes oníricas o, mejor dicho, en el desarrollo de la capacidad para tenerlas y entenderlas. Este proceso involucra además la facultad creativa de los novicios de curandero y la 'gente ordinaria' que en el proceso se convierten ellos mismos en artistas o productores de objetos que corresponden con imágenes de esos seres que buscan como son la factura de flechas.

Tanto los objetos rituales como las flechas, elaboradas por los novicios durante los ayunos, como las esculturas correspondientes a los santos cristianos alojadas en las iglesias objetivan materialmente a los ancestros deificados, constituyendo objetos llenos de 'agencia', "difíciles y cautivadores" (Gell 1998, 24), "componentes de una tecnología" (Gell 1999, 162). Pero a diferencia de lo que resalta Gell (1999, 173) quien atribuye la agencia a las virtudes 'técnicas' del artista, en el caso de los objetos rituales de los que trato aquí, la capacidad 'agentiva' de dichos objetos deviene del esfuerzo que demandan las prácticas de ayuno y abstinencia durante los retiros en el bosque. Así, tanto en el caso de le flechas de vida *biñak*, los objetos ceremoniales de los *mamkagim* o curanderos o las esculturas de los santos en las iglesias, no pasarían de ser unas 'varitas' o unos 'monos' de no ser por el trabajo ritual y la acción 'chamánica'.

Este trabajo ritual implica así mutuamente una epistemología para el conocimiento del mundo, pero también la creación del mismo. No sólo a través de la generación de imágenes oníricas sino también del cuerpo de los seres que lo habitan, tanto por la elaboración de flechas, como por la transformación del cuerpo propio de los novicios que mediante el consumo ritual de maíz blanco desarrolla la capacidad de ver en el mundo de los ancestros.

Referencias bibliográficas

- Benítez, Fernando
1980 *Tepehuanes y nahuas*. Vol. v. Los indios de México. México, D.F.: Era.
- Descola, Philippe
2012 *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires / Madrid: Amorrortu.
- García Salido, Gabriela y Antonio Reyes Valdez
2015 “De maíz y de frijol: el paso de verbo final a verbo inicial en tepehuano del sureste (o'dam).” *Revista Tlalocan* 20: 85-133. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.tlalocan.2015.240>.
- Gell, Alfred
1998 *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
1999 “The technology of enchantment and the enchantment of technology.” En *The art of anthropology*. London School of Economics Monographs on Social Anthropology, editado por Eric Hirsch, 159-186. London: The Athlone Press.
- Kindl, Olivia
2010 “Apuntes sobre las formas ambiguas y su eficacia ritual. Un análisis comparativo desde el punto de vista de los huicholes (wixaritari).” En *Las artes del ritual. Nuevas aportaciones para la antropología del arte desde el occidente de México*, editado por Elizabeth Araiza, 67-98. México, D.F.: El Colegio de Michoacán.
- Neurath, Johannes
2000 “El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola.” *Desacatos* 5: 57-77. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13900505> (25.04.2019).
2008 “Alteridad constituyente y relaciones de tránsito en el ritual huichol: iniciación, anti-iniciación y alianza.” *Revista Cuicuilco* 15 (42): 29-44. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112172003> (25.04.2019).
- Reyes Valdez, Antonio
2006a *Los que están benditos. El mitote comunal de los tepehuanes de Santa María de Ocotán*. Etnografía de los pueblos indígenas de México. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
2006b *Tepehuanes del sur*. Pueblos indígenas del México contemporáneo. México, D.F.: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).
2009 “Aprendiendo a soñar. El papel de los sueños como motores de reflexividad entre los tepehuanes del sur de Durango, México.” *Indiana* 26: 47-59. <http://dx.doi.org/10.18441/ind.v26i0.47-59>.
2010 “Cazadores de almas. Las flechas tepehuanas y el arte de la personificación.” En *Las artes del ritual. Nuevas aportaciones para la antropología del arte desde el occidente de México*, editado por Elizabeth Araiza, 267-295. México, D.F.: El Colegio de Michoacán.
2013 “Soñar para curar. Las imágenes oníricas en el chamanismo tepehuán.” En *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual*. Pueblos del noroeste. Etnografía de los Pueblos Indígenas de México en el Nuevo Milenio, editado por Miguel Bartolomé y Alicia Barabas, 245-266. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
2015 “The perpetual return of the ancestors. An ethnographic account of the southern Tepehuan of Mexico and their deities.” Tesis de doctorado, University of St Andrews, Scotland. <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/9478> (25.04.2019).
en prensa “La familia del maíz. Prácticas agrícolas y reproducción social entre los tepehuanes de Durango.” En *Memoria bio-cultural en las regiones indígenas de México*. Vol. I. Etnografía de

los pueblos indígenas de México en el nuevo milenio. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Reyes Valdez, Antonio, Andrés Oseguera Montiel, Ricardo Claudio Pacheco Bribiesca y Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle

2015 “De la ambivalencia al tabú. Las transformaciones del concepto de persona en el noroeste de México.” En *Creando mundos, entrelazando realidades. Cosmovisiones y mitologías en el México indígena*, editado por Catherine Good y Marina Alonso Bolaños, 97-174. México, D.F.: CONACULTA / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Rosa, Aciano de la

2003 *Historia de la política y de la justicia del tepehuano del Mezquital, Durango*, Antropología Social, 92. México, D.F.: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

Tedlock, Barbara

1987 “Dreaming and dream research.” En *Dreaming. Anthropological and psychological interpretations*, editado por Barbara Tedlock, 1-30. Santa Fe: School of American Research Press.

Toren, Christina

2009 “Intersubjectivity as epistemology.” *Social Analysis* 53 (2): 130-146. <https://www.academia.edu/913697> (25.04.2019).

Vitebsky, Piers

2001 *Shamanism*. Norman: University of Oklahoma Press.

**Los encuentros del pasado y del presente:
las memorias móviles**

The Encounters of Past and Present:
Mobile Memories

Antiguas pinturas rupestres y diseños étnicos en textiles actuales en la región jalq'a

Ancient Rock Paintings and Ethnic Designs in Modern Textiles in the Jalq'a Region

Verónica Cereceda

Fundación para la Investigación Antropológica y el Etnodesarrollo "Antropólogos del Surandino" (ASUR); Museo de Arte Indígena, Sucre, Bolivia
veronicacereceda@gmail.com

Resumen: Pinturas rupestres, de diferente antigüedad, son consideradas hoy por poblaciones indígenas como imágenes que los antepasados dejaron de lo interior y más profundo del mundo, en donde sus fuerzas siguen existiendo. Pero fue justamente en lugares de lo más hondo y adentro donde la cristianización ubicó al infierno. Cuevas, aleros y grandes macizos de piedras con arte rupestre pertenecen, así, hoy a la esfera de lo demoníaco. En los últimos 25 años diseños textiles de comunidades jalq'a del centro sur de Bolivia llevaron adelante un proceso de representar –de manera cada vez más concreta y compleja– a este mundo de adentro. Algunos rasgos de lo antiguamente pintado en los sitios considerados sagrados –de su lenguaje plástico y de sus personajes iconográficos– ha sido parte de la inspiración para imágenes tejidas en las prendas del vestuario. Un mismo universo semántico reúne diseños textiles, antiguas pictografías y una etnicidad actual que evoca como identidad lo profundo y lo infernal en las concepciones andinas.

Palabras clave: arte rupestre; textiles étnicos; interior del mundo; región jalq'a; Bolivia.

Abstract: Present-day indigenous populations consider rock paintings, of different antiquity, as images – left by ancestors – of the interior and the deep of the world, where their forces continue to exist. However, it was precisely in places of the deepest and most inward that Christianization placed the hell. Caves, eaves, large stone masses with rock art thus belong to the sphere of the demonic. In the last 25 years, textile designs from Jalq'a communities in Southern Central Bolivia have undergone an increasingly concrete and complex process of representing this world from within. Some features of what was formerly painted in those places considered sacred – of its plastic language and iconographic personages – have been part of the inspiration for images woven in the garments. The same semantic universe brings together textile designs, old pictographs, and a modern ethnicity which evokes as identity the deep and the infernal of the Andean thought.

Keywords: rock art; ethnic textiles; inner world; Jalq'a Region; Bolivia.



Figura 1. a) Pintura rupestre: evoca un diseño tejido. Sitio rupestre El Buey; b) personaje con su traje y diseño tejido. Sitio San Juan del oro (fotos: gentileza de Freddy Taboada).

Numerosos estudios en torno a dibujos o pinturas rupestres del pasado precolombino han sacado a luz relaciones directas entre textiles y pictografías¹ y, más aún, entre diseños específicos evidentemente tejidos y figuras pintadas o grabadas en piedras (Figuras 1 a-b). Esta representación de textiles sugiere que estos dibujos o prendas sin seres humanos que las porten, creados anteriormente por tejedores o tejedoras, resultaron altamente eficientes para expresar algo o poder provocar un efecto ritual, de modo que fueron repetidos en este otro soporte.

En el arte rupestre también existen innumerables representaciones de vestuarios, especialmente *unku*² como, por ejemplo, aquel que se muestra en el impactante artículo de Ruiz (2002) donde –en las pictografías de la zona de La Rinconada, altiplano de Jujuy– se observa una extraordinaria cantidad de personajes con muy variadas camisas plenas de detalles. Estas prendas o imágenes que evocan los diseños tejidos remiten, en las pinturas rupestres, a diferentes intenciones de comunicación o de expresión de ideas. Identificación de grupos según la vestimenta, jerarquías de los personajes, o concepciones del espacio o del mundo (tipo de figuras, su ubicación en una superficie seleccionada, formas, líneas) ya plasmadas en lenguajes plástico-visuales de textiles que se repiten de un material a otro. Se hace evidente que las propuestas de los diseños tejidos fueron una solución óptica-pictórica eficiente para transmitir ideas de gran importancia.

-
- 1 Usamos el término ‘arte rupestre’ que ya se ha impuesto en las ciencias sociales sin querer entrar aquí en una discusión más pertinente sobre el uso de la palabra ‘arte’ para referirse a registros visuales en cuevas o macizos rocosos.
 - 2 *Unku*: especie de camisa, tejida a mano, que fue el traje universalmente utilizado por los hombres en el pasado precolombino andino y que hoy sobrevive en muy pocas regiones de Bolivia.



a)



b)

Figura 2. Figuras rupestres hoy leídas como diablos. Sitio Supay Wasi. Comunidad de Chaunaca, Bolivia. Personajes – tizados antes de tomar las fotos (fotos: gentileza de Edmundo Salinas).

Sin embargo, no tenemos testimonios de un camino a la inversa, de una inspiración en motivos rupestres para el arte textil étnico. El tema de este trabajo es una relación evidente en épocas actuales, que se ha producido y sigue produciéndose en estos momentos, entre dibujos o pinturas en las rocas e imágenes en prendas de vestir. El vínculo actual se hace aún más relevante debido a que tiene su apoyo en discursos de las tejedoras que las elaboran: aseguran que algunos rasgos de sus diseños les han sido transmitidos por lo que está grabado en piedras o cuevas.

Un primer punto de partida visual para este análisis es simplemente un parentesco gráfico-plástico entre una figura en la cueva de *Supay Wasi* ('casa del diablo', en quechua),



Figura 3. Figuras tejidas del Supay o diablo inspiradas, según las tejedoras, en las pinturas rupestres regionales (fotos: colección Museo de Arte Indígena (MAI), Sucre, Bolivia).

de la comunidad jalq'a³ de Chaunaca, centro-sur de Bolivia, y personajes tejidos en los diseños de esta misma región cultural donde se ubica la cueva (Figuras 2 a-b).

Los colegas que trabajan en arte rupestre conocen bien muchas figuras que recuerdan a ésta. Berenguer (1999, 39) denomina a otras muy semejantes, provenientes del pasado precolombino y de sitios rupestres muy distantes, y asimismo muy antiguas, como el 'personaje de cabeza radiada' o 'con casco de plumas'. En estas regiones tan alejadas en el tiempo y en el espacio, lo interesante es que un personaje –igualmente con apéndices cefálicos– se está tejiendo hoy después de siglos de intermitencia,⁴ sin que sea posible pensar en intercambios culturales visuales que hubiesen podido establecer estas semejanzas, sino más bien en motivos que pudieron permanecer en un imaginario compartido que se extendió a grandes distancias (Figuras 3 a-b).

Entre el personaje que está pintado en la cueva de Supay Wasi y las figuras en textiles que lo evocan –cuyo mayor desarrollo plástico visual sólo tiene unos veinticinco años de procesos creadores en la cultura jalq'a actual⁵ el parentesco va en la antropomorfización

3 Jalq'a: amplia área cultural ubicada en parte de los departamentos de Chuquisaca y Potosí, en el centro sur de Bolivia, que sin corresponder a un concepto clásico de grupo étnico –sin estructuras socio-políticas comunes– desarrolló en tiempos de la Colonia Tardía y de la República, con rasgos diacríticos semejantes como el traje, los diseños textiles, la música, las danzas, un etnónimo compartido, 'jalq'a', y hasta mitos de origen, a pesar de su antigua situación multiétnica.

4 El arqueólogo Edmundo Salinas, tentativamente, sitúa las pinturas de Supay Wasi como perteneciendo a la cultura Yura, debido a restos arqueológicos cercanos (comunicación personal, 2016).

5 Los tejidos en las comunidades jalq'a de más al norte –Ravelo (ex Moro Moro) y otras circundantes– tuvieron un desarrollo extraordinario de motivos tejidos hasta los años 70 del siglo pasado. Pero es en las comunidades más al sur de esta misma región donde se produjo un nuevo proceso de creación

de esta figura y su cabeza irradiante. Ahora la imagen ha hecho un camino a la inversa, de las rocas a los hilos, una recuperación de propuestas de un soporte a otro. ¿Qué permite este préstamo que ha enriquecido al *pallay* (espacios tejidos que llevan dibujos como la técnica que permite obtenerlos) y ha definido más finamente su sentido?

Tanto para las tejedoras que le dan vida en sus diseños como para los comunarios de las comunidades jalq'a a las que ellas pertenecen, este personaje es la representación directa del *supay* o *sagra* –deidad que da también su nombre a la cueva– es decir, del diablo o demonio andino.

Grupos vecinos, los tarabuco-yamparas por el sur este o los tinguipayas por el noroeste, reconocen igualmente a esta figura como *supay* cuando observan los textiles jalq'a.⁶ Se trata así de un personaje emblemático presente en el pensamiento indígena, al menos en estas poblaciones originarias del centro sur del país.

Los modelos imitados por las tejedoras corresponden, como hemos mencionado, a pinturas de una cueva conocida justamente como Supay Wasi. Recordemos que *supay wasi* fueron dos palabras precolombinas de las cuales la evangelización se apropió –sin resultar una expresión muy adecuada (Taylor 1980, 47-63)– para referirse al infierno cristiano durante los largos procesos de cristianización, al no ser fácil encontrar traducciones al quechua para este lugar terrorífico. Y el término *supay* escogido por la Iglesia –a partir del nombre de una antigua deidad pre-conquista– vino a ser la palabra quechua para referirse al demonio.⁷

Lo interesante es que hoy muchos de los lugares en que se encuentran pinturas rupestres son asimilados a sitios demoníacos: Supay Wasi, Supay Molino, Cueva del Diablo, Sagra Cueva,⁸ Supay Qaqa, como también a otras entidades consideradas igualmente del ámbito al que pertenece el *supay* o *sagra*: Inka Machay,⁹ Chullpa Quebrada,¹⁰ entre otros, unificando a todos estos sitios como perteneciendo a la concepción de un mundo antiguo e interior, que se correspondería, también, con el infierno en las prédicas cristianas.

Los lugares con arte rupestre están asimilados, en el paisaje, a aquellos sitios peligrosos de donde emanan fuerzas del mundo de lo profundo y adentro (Absi y Cruz 2006). Corresponderían a una herencia de los antepasados, según las palabras de Tata Anselmo Heredia (comunidad jalq'a de Chipirina). A estas imágenes: “Nadie puede comprenderlas. El inka dejó escrito para nosotros. Ni aunque vengan con sus reglas a

basado en el anterior de impactantes imágenes a partir de los años 90 del siglo pasado hasta nuestros días, bajo el impulso motivador de un “Programa de Renacimiento del Are Indígena”, llevado adelante por la Fundación ASUR, Sucre, Bolivia. Pero de esta etnogénesis –desde un punto de vista de la disciplina antropológica– no nos es posible hablar en este breve texto.

6 Notas de campo Verónica Cereceda, 1988 y 2000. Véase también Cereceda (1993; 2010).

7 Varios estudiosos han realizado trabajos específicos de estos cambios lingüísticos que no estamos abordando aquí: Taylor (1980), Estenssoro (2006), Bouysse-Cassagne (2008), entre otros.

8 *Sagra*: nombre alternativo para *supay* en la región jalq'a.

9 El Inka, por pertenecer a un pasado originario, es también asimilado a lo demoníaco andino entre los jalq'a.

10 *Chullpa*: humanidad que vivió antes de la salida del sol según relatos míticos, y que se inserta, junto con todo el pasado a este mundo de lo interior o *ukhu pacha*, del que según las concepciones actuales de la región jalq'a forman parte, igualmente, el arte rupestre como los diseños tejidos.

medirlas, a dibujarlas, se preguntan, pero no las comprenden” (se refiere, naturalmente, a arqueólogos y antropólogos).

El diseño jalq'a —es decir, las decoraciones tejidas en las prendas del vestuario étnico, desarrolladas con mayor tamaño y complejidad en los *aqsu*¹¹ son consideradas por las tejedoras que las elaboran en su totalidad y no sólo en la figura coronada que a veces aparece en ellas como *supay pally*,¹² es decir, diseños del demonio, espacio del demonio (Figuras 4 y 5).

De este modo, cuando se trata de los dibujos rupestres de la cueva Supay Wasi y el pequeño diablo que aparece en el estilo jalq'a, no estamos ante simples coincidencias sólo gráficas entre dos personajes que se asemejan en el pensamiento jalq'a o de los nombres que coinciden, entre la cueva y los textiles. Estamos también ante la evocación de una organización de un sector del cosmos que pertenece a esta deidad *supay* y que se corresponde con lo que, desde la Colonia, es llamado infierno o *ukhu pacha*, uniendo semánticamente ambas representaciones.¹³

Recordemos, muy brevemente, que una de las tareas de la evangelización fue la de imponer una nueva visión del universo, segmentado en tres partes muy específicas, según el pensamiento religioso europeo: este mundo de aquí, el mundo de arriba o cielo, y el mundo de abajo o infierno. Estos espacios fueron representados, reiteradamente, en enormes pinturas en los muros de las capillas de indios, apoyando las palabras de las prédicas con imágenes visuales (Figura 6).

En Bolivia, diferentes iglesias tienen murales con estos temas y circularon numerosas estampas y grabados que separaban cielo, mundo humano e infierno. Estas visiones tripartitas del universo dieron origen —en el imaginario indígena— a los *pachas* (espacio y tiempo, en quechua) o sectores en que se divide el universo andino de hoy: *janaq pacha* o más bien conocido como 'Gloria' por las poblaciones campesinas, para referirse a lo celeste y de arriba; *kay pacha* o este mundo humano en el que vivimos, y *ukhu pacha* o el mundo de lo interior (*ukhu*: 'adentro') y abajo.¹⁴ *Ukhu pacha* llegó a ser así un equivalente de *supay wasi*, infierno. Lo importante es que estos espacios tan claramente divididos hoy no parecen estar documentados para épocas pre-colombinas (Bouysson-Beyne y

11 *Aqsu*: traje femenino por excelencia en épocas precolombinas y coloniales, conformado por dos piezas unidas que se envuelven en torno al cuerpo, ajustándose con una faja y sujetas en los hombros por dos prendedores. Se conservó tal como era largamente durante el siglo XX en algunas regiones de Bolivia. Aquí, en el centro sur, esta prenda se transformó en una especie de manto cubriendo la espalda, pero siempre conservando los prendedores a la altura de los hombros y la faja que lo ciñe.

12 *Pally*: en quechua, espacios tejidos decorados con dibujos y, al mismo tiempo, la técnica que permite obtenerlos.

13 En el antiguo diccionario de González Holguín (1989 [1608], 556): “Infierno: ucupacha, çupay huacin”.

14 Que se corresponden a *araq pacha*, *aka pacha* y *manqa pacha*, respectivamente, en aymara. No cabe desarrollar aquí todo el significado de la palabra *pacha*, que fue más bien utilizada en un pasado prehispánico como 'mundo total' o con un sentido temporal de 'época'. El *ukhu pacha* de hoy conserva, además de su semantismo espacial, una carga de 'pasado' en relación a 'Gloria'. No sólo los muertos sino también los ancestros pertenecen a este mundo.



Figura 4. En este *pallay* (diseño tejido) no hay representaciones del diablo andino, pero es igualmente designado como *supay pallay*: todos los extraños animales, bellos e imposibles en la vida diaria, son considerados como pertenecientes a esta deidad y a su mundo (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

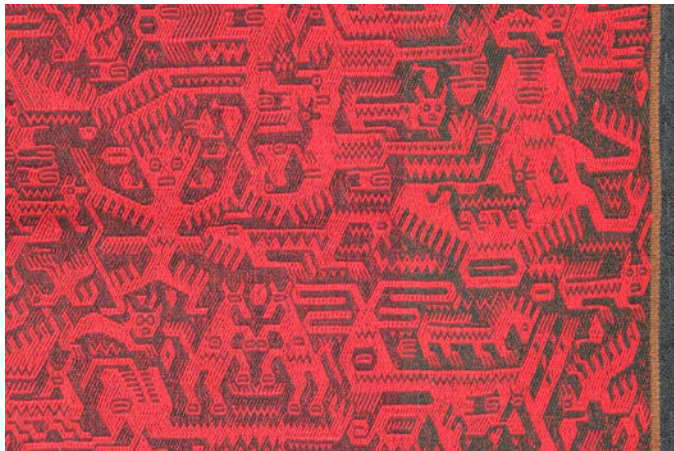


Figura 5 *Pallay* en *agsu* de la región jalq'a. Es posible observar una figura del *supay*, destacada hacia la izquierda (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 6. Detalle sobre el infierno en un mural colonial de la Iglesia rural de Carabuco. Vemos los feroces diablos torturando a los condenados (foto: cortesía de Teresa Gisbert [Gisbert 2004: portada]).

Harris 1987, 17). Y, sin embargo, la existencia de estos *pacha*, con variantes, sigue dominando visiones cosmológicas actuales de pueblos originarios. La propia cristianización fue llenando de contenidos este espacio de lo de adentro y profundo con las creencias y las ceremonias originarias.

No obstante, es evidente que otras definiciones de este infierno andino fueron estableciéndose tanto en los primeros siglos de colonización como en épocas más tardías, surgiendo, así, una creación rebelde de las poblaciones conquistadas. Estamos lejos de abordar en este breve trabajo este proceso de reformulación de las visiones religiosas del cosmos, de sus fuerzas, personajes, como las nociones actuales del mundo interior amplias y ambiguas. ¿Cómo fueron interpretadas por los pueblos indígenas las ideas impuestas en torno al infierno, llamado aquí en los Andes luego de la catequización *ukhu pacha*, como las de su dueño, el propio demonio denominado por este proceso como *supay*? Por ser este tema tan vasto y complejo, en el presente trabajo nos centraremos en los datos objetivos que nos proporcionan los actuales diseños de los textiles del área jalq'a, tan sólo en su relación con imágenes rupestres, siendo ambos considerados como infernales.¹⁵

Desde mediados del siglo XX los diseños jalq'a fueron desarrollando un diálogo interétnico con sus vecinos del sur este, que unos años atrás fueron conocidos como 'tarabuqueños' y

15 En trabajos anteriores (Cereceda 2006; 2016; 2018) hemos desarrollado más ampliamente una comparación entre imágenes católicas pintadas en las iglesias de indios e imágenes del infierno tejidas hoy, especialmente en sus lenguajes plásticos-ópticos. Esta comparación nos permite vislumbrar la fuerte creación cultural que fue realizada por las poblaciones originarias a raíz de la reapropiación de los *pacha*.

más recientemente como 'yamparas'.¹⁶ Teniendo antes algunos elementos comunes –guardas con motivos más abstractos y un espacio organizado en estructuras– desde hace unos veinticinco años ambos estilos de *pallay* han seguido caminos cada vez más divergentes: las imágenes tejidas jalq'a han sido creando visiones directas del *ukhu pacha*, mientras que los tarabuco-yampara se han ido definiendo más específicamente como *kay pacha*, es decir, definiendo su identidad como perteneciendo a este mundo humano y terrestre.

Y como un eco más lejano, las comunidades del gran *ayllu*¹⁷ Tinguipaya, vecinas por el noroeste conocidas como 'llameros', tejen lo que para los jalq'a es 'Gloria', es decir cielo (*janaq pacha*). Los diseños con mayor desarrollo en estas tres regiones culturales van, especialmente, en la parte baja de los *agsu* (Figuras 7, 8 y 9).

Más o menos desde los años noventa hasta el presente, estas diferencias se han perfilado muy intensamente, sobre todo entre yamparas y jalq'as.¹⁸ Al 'diabolizar' sus *pallay* –reforzando su identidad étnica– las tejedoras jalq'a necesitaron, además de crear plásticamente el ambiente de lo interior del mundo (Cereceda 2016; 2018), una figura directa del *supay*. No podían ser simplemente los diablos y lucíferos de los infiernos en los murales coloniales, tan horrorosos y torturadores.

La nueva concepción de *ukhu pacha* que se fue creando conlleva un rasgo de fuerte peligro para la pérdida de la conciencia o incluso de causar la enfermedad y la muerte cuando se logra un contacto muy íntimo con él, dado el exceso de su atracción.¹⁹ Pero es esencialmente el espacio que otorga el *kamaq*, la fuerza de regeneración de la vida: creaciones como la música, las danzas, los textiles y otras expresiones sensibles, junto al propio ánimo de los humanos, provienen de estos espacios profundos. Cómo explicaba un amigo jalq'a:

A una cueva, una cueva con agua, en Qarawiri... Ahí llevan los irqis [clarinetes cuya resonancia es un cuerno]... Se deja ahí, sin mirar. Sin hablar. Transpirando, dicen, que ahí esperan... A la media noche, dice, el diablo toca fuerte. Algunos quieren seguir, seguir escuchando... ¡Muy lindo! ¡Muy fuerte! Nos van a hacer llorar, dice, y cogen [su irqi] y salen corriendo... Esos instrumentos [así ofrendados] tienen algo adentro... cantarán cuando quieren cantar. No podemos obligarlo. Si yo escuchara de placer, de encanto, mi corazón se quebraría, creo...

16 'Tarabuqueños', nombre errado ya que nació por la presencia de un pueblo de Reducción colonial, Tarabuco, más poblado hoy por vecinos que por campesinos del área. Recientemente, las comunidades indígenas de esta región se están auto denominando 'yamparas', tampoco totalmente adecuado ya que se trató de un espacio multiétnico tanto en épocas prehispánicas como en la temprana colonia, que forjó su unicidad en tiempos posteriores. A raíz de estos procesos en plena vigencia de transformación de la autoidentidad, escribimos tarabuco-yamparas o simplemente yamparas.

17 *Ayllu*: organizaciones socio-políticas indígenas precolombinas de diferentes formato, muchas de las cuales aún perviven.

18 Utilizamos el plural puesto que estas denominaciones en lengua nativas ya aparecen en numerosos mapas y textos como castellanizadas o con ortografías que no reflejan sus sonidos: 'Tinguipaya' por 'T'inkipaya' (reunión de dos partes), por ejemplo.

19 El contacto es un intenso estado emocional como cuando se percibe durante el carnaval una presencia ilusoria de los *supay*, cuando se llevan los instrumentos musicales a templar por las fuerzas creadoras de lo interior en las fuentes de agua, o se va a los sitios con arte rupestre a pedir fecundidad del ganado: el peligro es la locura (véase Martínez 2010).

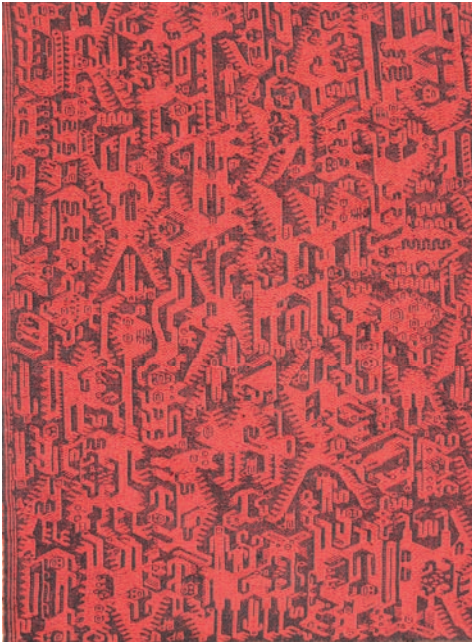


Figura 7. Pally jalq'a (detalle). Mundo interior (foto: colección Museo de Arte Indígena (MAI), Sucre, Bolivia).

Pensamos que las tejedoras tuvieron que abordar, entre otros, dos problemas para definir una imagen de esta nueva deidad del ahora *ukhu pacha*, asociada al diablo en las imágenes y prédicas cristianas: conservar algunos rasgos de los diablos canónicos para que evocaran la figura del *supay*, ya confundida en parte con esos entes demoníacos, entre ellos su rasgo de antropomorfización (otros dioses precolombinos se encarnaban en figuras extrañas compuestas de partes de animales o, quizás, en figuras abstractas que hoy no reconocemos). Repitiendo esta semejanza humana, pero transformándola para que encarne también sus nuevas atribuciones de ser la deidad central de lo interior del mundo, que se iba recreando con pensamientos más andinos. La imagen antigua de las rocas en *supay wasi* fue, al parecer, un buen modelo: semihumano pero coronado o irradiante y no sólo con dos cachos, y sin torturar a nadie.

Imágenes muy semejantes con cabeza irradiante y recordando una figura humana están presentes en otros lugares rupestres cercanos al área jalq'a. El dibujo ubicado en un sitio conocido como *sara kancha* en el departamento de Potosí recuerda mucho a la pintura de *supay wasi* pero, al parecer, es mucho más antiguo: probablemente del período Formativo al Horizonte Medio (Cruz 2002). Otros personajes semejantes pueblan la cueva llamada justamente Cueva del Diablo en Potosí; es decir, ese prototipo fue aceptado –posiblemente desde tiempos coloniales– como una imagen del *supay* (Figura 10).

Así, en los diseños tejidos del área jalq'a estamos ante la supervivencia y resignificación de un viejo motivo que ha sobrevivido en la memoria indígena. Desgraciadamente, no tenemos representaciones –o no sabemos reconocerlas– de lo que pudo ser la materialización de un dios *supay* –recordemos, alma o sombra de los muertos– en tiempos precolombinos.

Otras relaciones muy directas vinculan al arte rupestre con el trabajo femenino de tejer. Grandes macizos rocosos –como el llamado *Ariwaga*– son visitados para recibir la inspiración directa del *sagra* o *supay* (que habita su interior) y lograr los más finos y bellos diseños. Se va hasta ellos con los elementos necesarios para formar un telar, se urde y se debe terminar el tejido durante el día de visita. Algunas tejedoras piensan, sin embargo, que estas inspiraciones son ilusorias:



Figura 8. Pallas yampara (detalle). 'Este mundo' (*kay pacha*) (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 9. Pallas tinguipaya (detalle). 'Gloria o mundo celeste' (*janaq pacha*) (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

Dicen que las rocas se abren y los diablos terminan el más bello *aqsu*, tan fino que no se puede creer. Ese *aqsu* no tiene *mini* [tramas] no sé cómo se han unido hilos. Cuando van a la fiesta [las mujeres con esos maravillosos vestidos] no pueden acercarse a la iglesia. Si llegan a entrar, sus *aqsus* se vuelven puro humo (Petrona Javier, comunidad jalq'a de Marawa).

En cambio, y más cercanamente, algunas dichas familias en las comunidades poseen una virgen, una piedra mucho más pequeña que se ha manifestado a sí misma como con poderes sobrenaturales.²⁰ Vestidas con sus lujosos atuendos, darán, desde el retablo que se les construye, no sólo la fertilidad del ganado y la suerte de la familia sino, y

20 Al pasar, un caminante ve, a veces, una piedra que está raramente erguida o que tiene forma de virgen. Le da una patada y, al regresar por su camino, al atardecer, ve nuevamente que ha vuelto a su posición anterior o, tal vez, la oye llorar. Se extraña y, cogiéndola, la lleva donde un *yatiri* (sabio y sacerdote andino). Con sus poderes él verificará si se trata de una virgen y cuál es su nombre (Candelaria u otra). El dueño de la piedra le construirá un retablo y se convertirá en un objeto de culto para las tejedoras que la visitarán con velas, coca y con pequeños telares que le ofrendan. Por falta de espacio no damos aquí una imagen de estas pequeñas piedras vestidas y adoradas como vírgenes, pero surgidas de lo interior de la tierra y no 'puro yeso' como son consideradas las imágenes esculpidas en las iglesias católicas.



Figura 10. Cueva del Diablo, Potosí (dibujos: gentileza de Pablo Cruz).

muy especialmente, el arte de tejer. Las moradas preferidas del *supay* son justamente las piedras: esas vírgenes son consideradas *pachamama*, es decir, de la capa superior de lo terrestre, perteneciendo igualmente al *ukhu pacha*.²¹

Además de la presencia de la figura del *saqra* o *supay* y de la pertenencia conjunta al infierno andino, surgen otras relaciones entre el arte rupestre y los *pallay jalq'a*. En la plástica misma de las imágenes –más allá de la captación de las figuras– podemos ver dos rasgos que, tal vez, también han inspirado a las tejedoras para desarrollar sus visiones del infra mundo. Uno es el desorden, es decir, un espacio sin estructuras que lo organicen y ayuden a la captación de la mirada. Se trata de un lugar –el *ukhu pacha, supay wasi*– sin los ordenamientos que le daría la percepción humana. Así, unas figuras en el *pallay*, como se ha podido percibir, aparecen dispuestas cabeza arriba, cabeza abajo o cabeza de lado, sin permitirnos un punto de mira, lo que hace difícil su captación.

También en los infiernos cristianos hay un efecto de desorden pero no es total: se percibe la presencia de la fuerza de gravedad que impulsa los condenados hacia abajo, quienes caen y en muchas representaciones hay –en lo que parece ser el fondo de este espacio infernal– elementos más pesados de tortura. De esta manera, la idea de desorden absoluto –propia del mundo *supay*– más bien parece sugerida por los diseños rupestres del centro sur de Bolivia (Figura 11). Otra relación plástica está en la definición de este mundo interior –en el *pallay* y en el arte rupestre– como sin dimensiones precisas, sin límites (Figura 12).

En el nivel iconográfico, ambas imágenes de las piedras y de los tejidos coinciden, en estas regiones, en la presencia de figuras de extraños animales no siempre reconocibles o fantásticos.²² Son los llamados *khuru*, asimilando con un mismo término –a pesar de sus

21 La *Pachamama* –según Martínez (1996, 283-309)– es el principio femenino del *supay* que sería una deidad andrógina. Se hace imposible tocar aquí toda la complejidad de los seres que ocupan el *ukhu pacha* y menos todas las concepciones ligadas a ellos. La *Pachamama*, sin embargo, es uno de estos seres principales, invocada y ofrendada ante cualquier inicio de una acción, especialmente para la prosperidad agrícola.

22 Por no ser estas ecologías de altura, no vemos las clásicas hileras de llamas en cierto modo ordenadoras y reconocibles en las pictografías rupestres.

diferencias de estilo- a los que van en los muros rocosos y los que surgen en los *pallay*. Son todos concebidos como silvestres –nunca domésticos– y perteneciendo al mundo no social del *supay* (Figura 13).

Han experimentado un extraordinario desarrollo en los diseños jalq'a. No podemos tratar aquí sus posibles fuentes de inspiración, su complejidad y belleza, que los alejan de los extraños animales rupestres: lo interesante es que las tejedoras los reconocen conjuntamente como *khuru* –en las piedras y en el tejido– y es esa idea de ‘animales imposibles’ en la vida diaria, más que las formas mismas, lo que ha inspirado sus creaciones más recientes. Son, quizás, el principal aporte –junto a los procedimientos plásticos no tratados aquí– (véase Cereceda 2016; 2018) a una materialización del universo imaginario del *ukhu pacha* (Cereceda 2016; 2018).

Pero las tejedoras jalq'a no se han contentado con imitar la figura del *supay* rupestre. Han ido creando, desde los años noventa hasta nuestros días, una cantidad de representaciones de este diablo andino, presente muy rara vez en textiles un poco anteriores. El *supay* una vez que ya fue leído como tal en sus formas más canónicas, en las mentes de las tejedoras a sí mismo se otorga el derecho a encarnar complejas y hermosas imágenes (Figuras 14 a-b).

Las tejedoras se sienten orgullosas de estas nuevas creaciones visuales del *supay* que reciben a veces el elogio de *k'achitu* (lindo), acompañado de un suspiro de encanto y admiración de otras mujeres que las ven aparecer en el *pallay*: tan lejos y diferentes hoy de los diablos y lucíferos de los murales coloniales cristianos. Estos pequeños diablos tejidos –nunca dominantes– vienen a enriquecer las concepciones del *ukhu pacha* y su personaje principal, que ya estaba pintado en las rocas.

Hasta aquí los vínculos visuales entre arte rupestre y textiles jalq'a. Pero hay otras dos ideas que, si bien no están representadas gráficamente en las pinturas en las piedras, pertenecen, no obstante, a creencias y rituales en torno a ellas. Diríamos que los diseños, especialmente en la parte inferior de los *aqsu*, las materializan, las hacen posibles a la mirada: son tanto la idea de potencia engendradora que tiene el mundo subterráneo y la idea de vínculo directo con los antepasados.

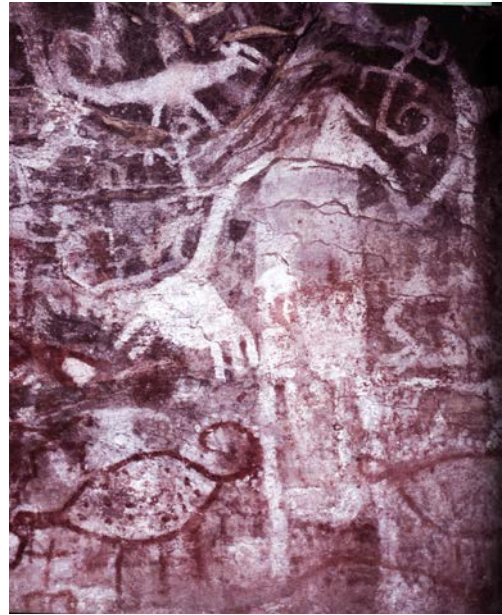


Figura 11. Desorden y ausencia de estructuras en el arte rupestre que se repiten en los diseños del área jalq'a. Cueva de la Paja Colorada (adaptado en base a Querejazu Lewis 2006: 42).



Figura 12. Es posible observar que algunas figuras aparecen cortadas en el borde derecho produciendo el efecto que este mundo interior se prolonga sin fronteras precisas (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

wasi, un hogar específico de los demonios en comunidades del centro sur de Bolivia. ¿Pudiera ser que algún día –motivadas, tal vez, por un deseo de mayor comunicación y de un registro más duradero–, algunas personas muy sensibles de estos pueblos originarios repinten algo de su arte rupestre para incluir propuestas sobre el *ukhu pacha* desarrolladas ahora, más complejamente, en los *pallay* tejidos? Es decir, ¿podríamos esperar un regreso de los hilos a las piedras para fijar sus concepciones eternamente en ellas?²⁴

La potencia engendradora de los espacios interiores que fueron clasificados como infiernos por la cristianización se concreta en diferentes imágenes: *khuru* engendrando la vida en sus vientres – que pueden ser animales de cualquier otra especie, sin distinción aún– como animales directamente acoplándose o pariendo (Figuras 15 y 16).

Y, más aún, los diseños tejidos crean la figura –no hemos podido determinar la fuente en lenguajes visuales del pasado de estos extraños personajes salidos de las manos de las tejedoras– (Cereceda 2018) que visualizan a los propios muertos o almas que continúan habitando el *ukhu pacha*, imaginados y concretizados junto a los personajes demoníacos de los *khuru* y del *supay* (Figura 17).²³

Estamos ante un proceso vivo de utilización de una figura y de lenguajes plásticos del pasado (espacios no estructurados –difíciles de encontrar en las representaciones textiles andinas– sin límites precisos, sin cerco, poblados de animales extraños) como una memoria para concepciones actuales de lo que podríamos llamar, otra vez, un *supay*

23 El arte rupestre, en sus figuras como en las creencias que inspira, así como los diseños jalq'a dan nueva vida a esa ambivalencia que adquiere el término *supay* –sombra, alma de los muertos y diablo– en la temprana colonia. Une, sin problemas, a almas y demonios (véase también Harris 1983).

24 Por un lado, los tejidos se deshacen con el uso, mientras que, por el otro, con los intensos cambios que están ocurriendo con la modernidad (las tejedoras más jóvenes van dejando de lado su maestría en el arte textil), por lo que estas imágenes tan bellas del *ukhu pacha* corren el riesgo de desaparecer. Hay, pues, un inicio de nostalgia en las líneas que hemos escrito.



Figura 13. Un *khuru* extraordinario en un universo de animales sobrenaturales que pueblan el 'mundo de adentro' (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



a)



b)

Figura 14. Tejidos más actuales de la figura del *saqra* o *supay*: notemos cuanto se distancian ahora de las figuras rupestres, pero conservan siempre su humanización y su cabeza irradiante (fotos: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

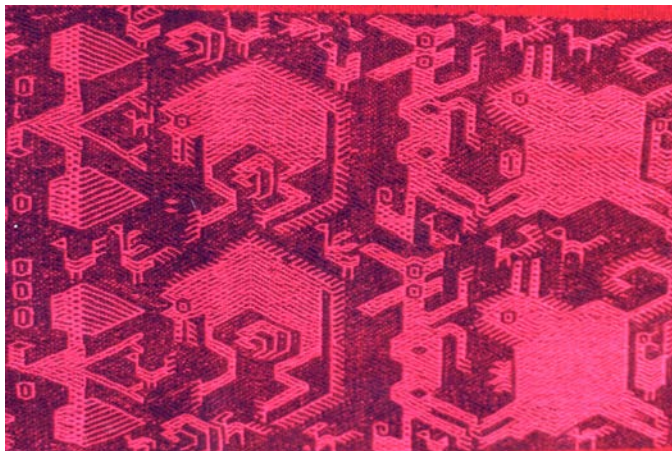


Figura 15. Khuru pariendo una uña (cría de animal): fertilidad del 'mundo de adentro' (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

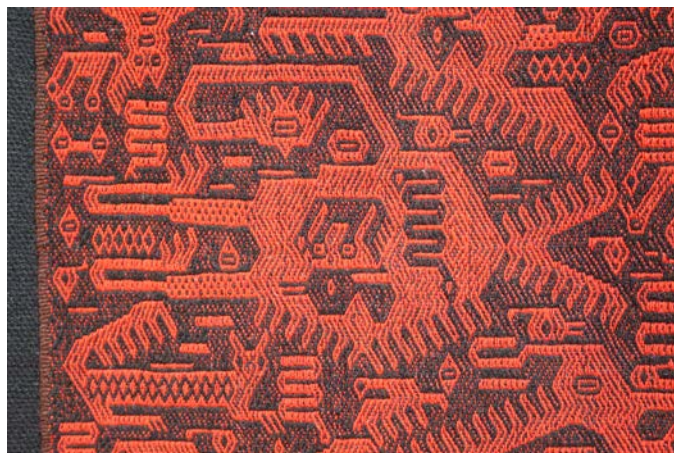


Figura 16. Khurus con otros animales incisos considerados por las tejedoras como sus crías (uñas). Las especies procreadas nos son necesariamente la misma del animal que las engendra (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 17. Antepasados, ‘almas’: En esta imagen, las ‘almas’ están representadas por dos personajes estáticos con cabeza de escafandra, montando un khuru. Un tercer personaje, bajo las patas (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

Referencias bibliográficas

- Absi, Pascale y Pablo Cruz
 2006 “La puerta de la wak'a de Potosí se abrió al infierno. La quebrada de San Bartolomé.” *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos* 12: 3-40. <http://www.documentation.ird.fr/hor/fdi:010060933> (26.04.2019).
- Berenguer, José
 1999 “El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes Atacameños.” En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por Jose Berenguer Rodríguez y Francisco Gallardo Ibáñez, 9-56. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse
 2008 “Le diable en son royaume. Evangelisation et images du Diable dans les Andes.” *Terrain* 50: 124-139. <https://journals.openedition.org/terrain/9213> (26.04.2019).
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris
 1978 “Pacha: en torno al pensamiento aymara.” En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, editado por Thérèse Bouysse-Cassagne *et al.*, 11-59. La Paz: Hisbol.
- Cereceda, Verónica
 1993 *Una diferencia, un sentido: los diseños textiles Tarabuco y Jalq'a*. Sucre: Ediciones ASUR.
 2006 “Mitos e imágenes andinas del infierno.” En *Mitologías amerindias. Enciclopedia iberoamericana de religiones*, editado por Alejandro Ortiz Rescaniere y Julio Trebolle Barrera, 313-359. Madrid: Editorial Trotta.

- 2010 “Demonios, barroco y diseños textiles.” En: *Entre cielos e infiernos. Memoria del V encuentro internacional sobre Barroco*, 237-269. La Paz: Fundación Visión Cultural / Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Unión Latina.
- 2016 “En torno al supay andino: el aporte de lo visual a su interpretación.” En *Wakas, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*, editado por Lucila Bugallo y Mario Vilca, 230-265. San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy / Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- 2018 “Imágenes tejidas del ukhu pacha: inquietudes planteadas a los etnohistoriadores y arqueólogos, desde la etnología.” En *Interpretando huellas. Arqueología, etnohistoria y etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas*, editado por María De Los Angeles Muñoz, 501- 517. Cochabamba: Grupo Editorial Kipus
- Cruz, Pablo
2002 “La memoria de los cerros. Algunos comentarios sobre sitios con arte rupestre de la región de Potosí.” <http://www.rupestreweb.info/potosi.html> (26.04.2019).
- Estenssoro, Juan Carlos
2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) / Instituto Riva Agüero.
- Gisbert, Teresa
2004 *El cielo y el infierno en el Mundo Virreinal del Sur Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia-Unión Latina.
- González Holguín, Diego
1989 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Universidad mayor de San Marcos.
- Harris, Olivia
1983 “Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia.” *Chungará* 11: 135-152. <https://www.jstor.org/stable/27801784> (26.04.2019).
- Martínez, Gabriel
1996 “Saxra, diablo y pachamama: Música, tejido, calendario e identidad entre los jal'q'a.” En *Cosmología y música en los Andes*, editado por Max Peter Baumann, 283-309. Frankfurt/Madrid: Vervuert. Iberoamericana.
- Martínez, Rosalía
2010 “La música y el Tata Pujllay. Carnaval entre los Tarabuco (Bolivia).” En *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores*, editado por Gérard Arnaud, 143-181. La Paz: Universidad Autónoma Tomás Frías / Plural Editores.
- Querejazu Lewis, Roy
2006 *Imágenes sobre rocas. Arte rupestre en Bolivia y su entorno*. Cochabamba: Luna Llena. Edición en línea: https://www.geoparquetorotoro.org/media/CUL_ImagenesSobreRocasc.pdf (20.05.2019).
- Ruiz, Marta Susana
2002 “Unkus, caminos y encuentros.” *Revista Andina* 34: 199-215. <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra34/ra-34-2002-10.pdf> (26.04.2019).
- Taylor, Gerald
1980 “Supay.” *Amerindia* 5: 47-63.

Aprendiendo a leer la diversidad textil mazahua: el caso del traje de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca

Learning to Read Mazahua Textile Diversity: The Case of the Traditional
Garments from San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca

Bianca Monserrat Castellero Vela

Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

biancastillero@hotmail.com

Resumen: En este artículo se aborda la heterogeneidad de vestimentas tradicionales en el territorio mexicano conocido como mazahua mediante una detallada descripción de los elementos que constituyen el lenguaje textil que los estructura. La intención es reconocer el diálogo que se entabla entre los elementos formales de las piezas que no dan cabida a interpretaciones explicativas, sino que se convierten por sí mismos en modelos productivos de mensajes textiles. Esta premisa es ejemplificada con la vestimenta de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca, una variante del traje mazahua/otomí, donde se muestra cómo sus componentes se articulan y generan discursos complejos sin la necesidad de buscar referencias externas que los expliquen o aclaren *a priori*.

Palabras clave: textil; vestimenta; mazahua; San Cristóbal de los Baños; México.

Abstract: This essay addresses the heterogeneity of traditional clothes in the Mexican territory known as Mazahua through a detailed description of the elements which constitute the textile language that structures them. The intention is to recognize the dialogue established between the formal elements of the pieces that do not allow for explanatory interpretations, but that become by themselves productive models of textile messages. Garments from San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca, variant of the Mazahua/Otomí costumes, exemplify this premise, showing how its components articulate and produce complex discourses without the need to look for external references that explain or clarify them *a priori*.

Key words: textil; garment; Mazahua; San Cristóbal de los Baños; Mexico.

Introducción

Este ensayo forma parte de una investigación más amplia que realicé sobre los textiles mazahuas de la comunidad de San Cristóbal de los Baños, México. En esta ocasión presento algunas observaciones en torno a las cualidades formales de la vestimenta de esta población que puedan servir de base para investigaciones posteriores más complejas.

Es común encontrar en casi toda la bibliografía sobre los mazahuas una descripción de sus características y tradiciones que los conciben como conjunto. Para delimitar este conjunto se toman en cuenta la zona geográfica que ocupan, la lengua y los escurrimientos

superficiales provenientes del Río Lerma y el Río Balsas (Serrano Barquín *et al.* 2011, 108-109). Sin embargo, existen aspectos que difieren entre los pueblos que pertenecen a ésta zona que resultan significativos y que permean su vida cotidiana, por ejemplo: la diversidad de manifestaciones y tipos de organización social (el contraste en número de oratorios¹ y el tipo de mayordomías que pueden ser de participación generalizada o parcial) (González Ortiz 2001, 24); las variantes del idioma que dependen del lugar de origen del hablante y el punto principal de ésta investigación, las diferentes vestimentas tradicionales.² Este último aspecto es el de mayor interés para el presente trabajo debido a que en las comunidades mazahuas se pueden ver algunos indicios de una cultura original prehispánica a través, de su vestimenta y de sus fiestas.

A pesar de que la vestimenta ‘tradicional’ masculina ha desaparecido casi por completo, el atuendo femenino ‘tradicional’ se sigue utilizando. La introducción de diferentes tecnologías y materiales junto al cambio del gusto popular, que me parece prudente llamar moda, generó cambios y adecuaciones en la vestimenta construyendo una nueva ‘tradicionalidad’.

La imagen más común que viene a nuestra mente sobre el atuendo tradicional femenino mazahua es el conocido como ‘de las Marías’, el cual tomó su nombre a partir de una figura pública de cine y televisión conocido como la India María.

Este personaje marcó el imaginario indígena de nuestro país y logró generalizar la imagen de una sola vestimenta mazahua, pese a que, en realidad, la vestimenta tradicional muestra numerosas variaciones.

Las variantes que se presentan en el lenguaje y en las expresiones artísticas son comprendidas por todos los miembros de esta cultura, debido a que comparten símbolos que hacen referencia a un origen en común. Estas formas específicas entendibles para toda la comunidad “[...] les han permitido trazar una línea de continuidad con respecto a sus antepasados y mantenerse como una colectividad étnica distintiva en el lugar de destino” (Oehmichen Bazán 2005, 17).

Explicar estas variantes no es una tarea fácil, pero probablemente se debe a la dispersión de las comunidades a causa del vasto territorio que ocupan, puesto que sería muy difícil compartir cada uno de los conceptos de la vida cotidiana teniendo en cuenta la distancia que las separa. Otra razón podría ser la movilidad espacial que estas comunidades han tenido a lo largo de los siglos, lo cual ha resultado en una combinación de prácticas sociales, económicas y culturales.³ O, por último, es posible que todas estas

1 Un oratorio familiar es un edificio de ladrillo o concreto que se encuentra en los solares de algunas casas mazahuas (en algunos pueblos ha desaparecido o se presenta sólo como un pequeño altar), construido para fines de culto hacia los antepasados y los santos que funcionan como una representación simbólica de los mismos antepasados.

2 A estas variantes regionales que pueden entenderse entre sí se les llama dialectos y se producen por los cambios divergentes que va teniendo una lengua en distintas zonas (Manrique Castañeda 2000, 56).

3 “Este elemento es interesante, pues los habitantes de las comunidades mazahuas han encontrado una estrategia de vida que oscila entre dos tipos de desplazamiento: uno relacionado con el mercado de

diferencias se deban a un proceso de fragmentación de los pueblos de origen, que René García Castro explica en su trabajo sobre la provincia matlalzinca:

Se ha dicho que las diferencias se manifiestan de comunidad en comunidad, lo cual constituye una limitación para hablar de los mazahuas en su conjunto, pues cada una representa una forma identitaria fundamentada localmente, lo cual puede explicarse por el proceso de fragmentación de los antiguos pueblos otomianos de la zona durante el periodo colonial, por la distinción de las cabeceras (habitadas predominantemente por población no indígena) y los sujetos (comunidades de indios con autonomía relativa), lo que llevó a que cada comunidad tuviera su propio santo (González Ortiz 2001, 20).

A causa de estas diferencias y a la especificidad de los valores artísticos de los distintos pueblos, se pone en discusión la existencia de ‘lo mazahua’ como un bloque homogéneo. A pesar de las constantes que permiten agrupar las diversas manifestaciones culturales en un conjunto, los objetos artísticos —específicamente hablando del ámbito textil— difieren unos de otros, respondiendo sobre todo a su lugar de origen. Los estudios que se preocupan por las generalidades sólo muestran una mirada parcial de lo que abarca la palabra *mazahua* y pasan por alto las diferencias. Los cambios que se presentan en cada pueblo plantean el tema de identidad, considerando a éste como “un proceso relacional y situacional que oscila entre el auto-reconocimiento y el hetero-reconocimiento” (Oehmichen Bazán 2005, 23). Es por esto que las mujeres, pueden identificar la procedencia de otras mujeres observando su vestimenta.

La explosión demográfica, la falta de fuentes de trabajo y el cambio climático afecta los cultivos, resultando en la pérdida de las cosechas. Por esta razón, emigran a la Ciudad de México y otras entidades cercanas en busca de trabajo, convirtiéndose en una población flotante lo que conlleva cambios en la forma de vida. La cotidianidad mazahua se nutre y modifica día a día, pues no se trata de una cultura estática sino de una sociedad que se modifica creando nuevas cotidianidades en cada uno de sus productos culturales. Es decir, estamos frente a una comunidad indígena contemporánea que se articula con los sistemas regionales, nacionales e incluso mundiales. Por lo tanto, la población mazahua es una “comunidad extendida” que se caracteriza por la permanencia de formas y procesos de identidad social que sobreviven en la modernidad, creando colectividades organizadas en más de una región (Oehmichen Bazán 2005, 13).

Ubicando San Cristóbal de los Baños

Ixtlahuaca es uno de los municipios que conforman la región mazahua y está constituido por varios pueblos: San Cristóbal de los Baños, San Pedro de los Baños, La Concepción de los Baños, Santa Ana Ixtlahuaca, Emiliano Zapata, Santo Domingo de Guzmán,

trabajo, que va de la comunidad de origen a la ciudad (fundamentalmente la ciudad de México) a través de desplazamientos temporales (lo que les permite, por otro lado, no descuidar el trabajo agrícola); y otro que responde a los tiempos ceremoniales, durante los cuales se llevan a cabo las peregrinaciones a diferentes santuarios o los compromisos de intercambios o correspondencias ceremoniales (ya sea a través de pagos de visitas o intercambios de regalos) con otras comunidades” (Oehmichen Bazán 2005, 20).

Santa María de Llano, San Bartolo del Llano, San Juan de las Manzanas y, como cabecera municipal, Ixtlahuaca de Rayón.

La comunidad en la que se centra esta investigación es San Cristóbal de los Baños. Se encuentra al noroeste de la cabecera de Ixtlahuaca (Sánchez Blas 2007, 25) y forma parte de su zona termal, lo que explica su nombre.⁴ Aunque los manantiales de aguas termales han desaparecido, aún se puede observar las construcciones rocosas desde las que brotaban. Sobre una de ellas está construida la antigua iglesia de la población, llamada Iglesia de los Baños. Las familias de la región relatan cómo todavía en la actualidad el agua brota caliente en las casas de la zona sin necesidad de un calentador.⁵ A pesar de esto, los manantiales casi han desaparecido completamente por la extracción de aguas en la cuenca del río Lerma.⁶

Transitando por las calles de San Cristóbal, se ve a pocas personas que portan su vestimenta tradicional. Durante la fiesta patronal sólo las mujeres acuden al festejo en sus trajes mazahuas. La señora Alejandra Juana de Jesús, de unos 45 años, madre de tres hijos⁷ y ama de casa es de esas pocas mujeres que aún se visten de manera tradicional para sus tareas cotidianas. Los vecinos de la comunidad la critican al verla pasar. Sin embargo, aún cuando la postura de la población frente a su tradición textil es de desaprobación existe un intercambio de diseños entre las bordadoras de las diferentes zonas. En el centro del pueblo las mujeres venden fotocopias que toman directamente a las piezas bordadas (principalmente dechados) a otras mujeres que, a su vez, también venden sus propios diseños como muestras (Figura 1).

Los pobladores más jóvenes desconocen el significado que esta pequeña población posee en sus textiles, que con la desaparición de los adultos mayores actuales, corre el riesgo de perderse completamente. Las mujeres jóvenes ya no bordan, por lo que tanto los diseños como la actividad misma puede tener su fin a la par del final de la vida de sus madres y abuelas.

El traje mazahua y sus variantes

Una de las primeras descripciones que se tiene de la vestimenta mazahua proviene de Fray Bernardino de Sahagún: “El huipil le llegaba hasta la rodilla y las enaguas eran largas, les llegaban hasta los tobillos. Estas prendas eran de algodón, lana o ixtle finamente tejidas, algunas mujeres llevaban uno o dos huipiles, según las posibilidades de cada una”

4 Es un valle que tiene algunas formaciones rocosas volcánicas al sur de su territorio. Debido a que los ríos Lerma y Sila cruzan el municipio, se considera un suelo propicio para la agricultura. Tienen un clima templado-subhúmedo y su superficie consta de 336.48 km². Al igual que San Pedro de los Baños que se encuentra muy cerca, su categoría política es de pueblo y administrativamente es una delegación. Según el Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI 2001, 7), la población total es de 4099 personas, de las cuales 1992 son hombres y 2107 mujeres. 3489 personas de esta comunidad viven en hogares indígenas. Para más información véase: Gobierno del Estado de México 1995,12).

5 Investigación de campo, 2013.

6 Investigación de campo, 2013 e INEGI (2001, 7).

7 Uno de ellos es Mayolo, también mi informante.

(Sahagún 2006 [1585], III, 122). La vestimenta de estas mujeres cambió después de la conquista, cuando los colores subidos y las telas satinadas se hicieron los actores principales en la confección de sus prendas. Como fue mencionado líneas arriba, los hombres dejaron de utilizar el traje tradicional hace tiempo, pero en el estudio de Joaquín Sánchez Blas sobre la zona, se advierte:

Los hombres usaban una manta (*tilma*) que sujetaban con un nudo en el cuello o en el hombro y un braguero de algodón, lana o ixtle (*maxtlaltl*). Después de la conquista, en la época colonial, hasta la década de los cuarenta usaban camisa o blusa de manta y calzón largo. Otra prenda indispensable de los mazahuas era el “pachón”, una especie de capa que les cubría hasta las rodillas, la sujetaban en el cuello con un cordel, esta era tejida con un pasto poroso que llamaban zacannual, que los protegía de las lluvias [...] Tanto las mujeres como los hombres acostumbraban a usar “el ciñidor”, una faja labrada de lana, con dibujos de diversos colores que en cuatro o cinco vueltas enredaban en la cintura, en los hombres para sujetar el calzón y las mujeres la lía o enagua (Sánchez Blas 2007, 192-193).

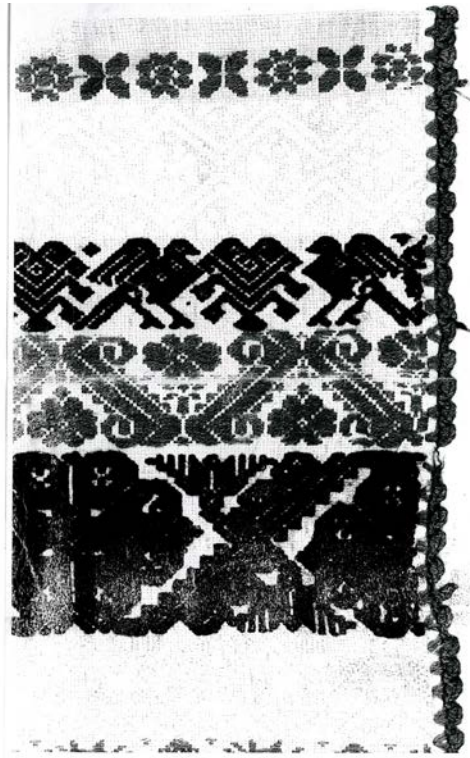


Figura 1. Fotocopia directa de dechado (Bianca Monserrat Castellero Vela).

La investigación partió de un registro de la vestimenta femenina mazahua en la Ciudad de México. Este vestido se caracteriza por sus telas satinadas, colores brillantes y el uso de varias enaguas. Sin embargo desde el inicio del trabajo de campo encontré diferencias significativas al comparar los trajes de cada comunidad. Las diferencias se constataron por diversos medios, y se reafirmaron en la entrevista con Jan Cristhian Ferrer, un joven artista mazahua de San Felipe Santiago, Villa de Allende, Estado de México, interesado en elaborar y entender la diversidad de los trajes procedentes de distintos pueblos. Jan identifica seis diseños principales de vestimenta tradicional. Las cualidades que toma en cuenta para conocer su procedencia son la apariencia del tableado⁸ y la posición del encaje, dividiendo los diseños en:

8 El tableado es algo muy importante. Durante la investigación de campo que realicé en la zona del Centro Histórico de la Ciudad de México (2014) un grupo de mujeres a las que les mostré fotografías de trajes de comunidades diferentes, llamaba ‘copionas’ a las mujeres de las imágenes, refiriéndose específicamente a las características del tableado de las faldas.



Figura 2. Traje original en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).



Figura 3. Traje de Loma de Juárez en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).

- el traje original (de donde aparentemente parten todos los demás) (Figura 2);
- el traje de Loma de Juárez (Figura 3);
- el traje de San Felipe Santiago⁹ (Figura 4);
- el traje que comparten San Simón, San Antonio de la Laguna, Donato Guerra y Tres puentes (Figura 5);
- el traje de San Felipe del Progreso (Figura 6);
- el traje mazahua/otomí (cerca de Atlacomulco) (Figura 7).

Además del lugar de procedencia, se distinguen otras variantes según los siguientes criterios:

9 Según la entrevista que hice con Jan, los trajes de Loma de Juárez y de Santiago Felipe de Santiago eran muy parecidos, lo que llevó a las mujeres de San Felipe de Santiago a modificarlo para distinguirse de la otra población.



Figura 4. Traje de San Felipe Santiago en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).



Figura 5. Traje de San Simón, San Antonio de la Laguna, Donato Guerra y Tres Puentes en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).

- estado civil: las mujeres casadas utilizan diseños distintos al de las mujeres solteras;
- moda o cambio generacional: las mujeres más jóvenes modifican sus trajes según su gusto, mientras que las madres no utilizan el mismo traje que las hijas; es decir, el traje tradicional no es algo estático sino que se modifica con el tiempo. La moda es un aspecto muy importante que no debe pasarse por alto.

En su investigación sobre la indumentaria indígena Claude Streser-Péan la define como “un fenómeno social de duración limitada, un acontecimiento que se enfrenta al orden social para modificarlo” (Streser-Péan 2012, 249). Esta definición es acertada y encaja a la perfección con lo que sucede con la vestimenta mazahua, donde la vestimenta se modifica para señalar un contexto social y cultural que subyace en la lógica del propio textil y se detiene en objetos limitados temporalmente.

El traje mazahua/otomí de San Cristóbal de los Baños, Ixtlahuaca

El vestido tradicional cotidiano de San Cristóbal de los Baños se compone de una manera distinta a los trajes mencionados con anterioridad por Jan Christian, pero guarda semejanzas con el traje mazahua/otomí (Figura 7) y con el traje original (Figura 2). Este tipo de



Figura 6. Traje de San Felipe del Progreso en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).

interacción entre otomíes y otra cultura es recurrente. Por ejemplo, los famosos bordados de Tenango son el resultado textil del contacto entre las comunidades otomí y tepehua. La combinación de diseños resulta en un diálogo de recursos textiles, en donde elementos de ambas culturas se entretrejen y crean un discurso propio. El sentido de las prendas no radica en una mera detección del origen de los elementos, sino en las relaciones que se construyen. Los textiles que se pueden encontrar en la comunidad son principalmente:¹⁰ trajes femeninos (Figuras 8 y 9); fajas elaboradas en telar de cintura (Figura 10); dechados bordados (Figuras 11 y 12) y carpetas bordadas y tejidas con ganchillo (Figura 13).

Existen dos trajes femeninos, los de uso cotidiano y los que se portan en las festividades. El traje cotidiano está integrado por tres piezas: una blusa con diseños bordados que enmarcan el cuello y continúan en la parte posterior; una faja tejida en telar de cintura que puede ser delgada en donde los diseños aparecen en secuencia en una sola línea o una más ancha donde los diseños están acomodados en dos espacios: superior/inferior y finalmente, una falda confeccionada en manta, a su ruedo se cose la 'labrada' bordada con los mismos diseños de la blusa.

¹⁰ Es importante en este momento decir que dentro de la investigación son los objetos los que tienen una mayor importancia, es decir, que los valores de los que son contenedores son la prioridad fundamental de todo el trabajo. Para el resto de la investigación usaré la palabra 'diseño' para referirme a las figuras que se presentan en los textiles, ya que el uso de la palabra 'motivo' presenta cierta problemática que es mejor dejar de lado en esta ocasión.

El bordado del cuello se divide en cuatro franjas segmentadas que se superponen. Al acomodarse de ésta manera las imágenes son seccionadas o cortadas (Figura 14). Galinier (2009, 54) menciona el ‘corte’ como parte de los rituales otomíes:

[...] la confección del ‘volador’ el año siguiente da lugar a la persecución de una dinámica donde la verdad original se sitúa en el momento mismo del ‘corte’, en el ritual precedente. La repetición del ritual no es, pues, más que la continuación de una serie de actos formando un todo, a pesar del intervalo de tiempo que los separa.

Es decir, ese corte no marca un final, sino una continuidad. Este corte también está presente en los caminos de mesa que venden a los turistas.

La secuencia bordada en la ‘labrada’ es la única, en toda la vestimenta, que continúa, sin ningún ‘corte’ (Figuras 15 y 16), esto se debe a que los diseños recorren toda la enagua dibujando un círculo que envuelve el cuerpo de quien lo porta, lo que remarca la posible intención de que la lectura del traje deba hacer hincapié en este carácter tridimensional y no bidimensional, como se acostumbra aproximarse a los bordados.

El traje de fiesta se compone de las mismas tres piezas: blusa, faja y enagua (Figura 9). La diferencia radica en el tableado de la enagua y en la lana en color negro que utiliza para su confección. En la parte inferior se bordan diseños florales de color blanco. Esta pieza tableada al parecer tiene una función similar al uso de las capas de enaguas, calentar y proteger del frío. No obstante, también cumple con las características de todas las prendas precortesianas, según las cuales era más sencillo ponerse en cuclillas para realizar las labores de la faena femenina.

En efecto, la sociedad precortesiana vivía a ras del suelo. El maíz era molido en un metate colocado en el suelo. La tejedora, sentada sobre sus propias piernas, tensaba el telar con la cintura [...] incluso en la actualidad, es poco frecuente encontrar sillas en las casas indígenas [...] (Stresser-Péan 2012, 91).

Este traje se viste en las fiestas patronales, Día de Muertos, Año Nuevo y principalmente en la ceremonia matrimonial. Recuerda, algunas singularidades de la vestimenta otomí, en especial el uso de la falda de lana negra (la comunidades otomíes usan enredo de lana negra) en combinación con la blusa blanca bordada en cuello y mangas. La diferencia principal radica en el tableado ya que la falda otomí sólo tiene un doblez frontal



Figura 7. Traje mazahua-otomí en miniatura confeccionado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2015).



Figura 8. Traje de uso cotidiano en San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).



Figura 9. Traje de fiesta de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

(resultado de anudar el enredo al frente), mientras que la mazahua está completamente tableada (Figura 9).

Un discurso enmarcado: las fajas mazahuas

A pesar de que las fajas son parte del traje, requieren un apartado especial por sus rasgos peculiares. Las fajas —a diferencia de la blusa y la enagua— están elaboradas en telares de cintura, y existen dos tipos. El primero es una faja delgada (Figura 10), donde se crea un solo espacio rectangular alargado, enmarcado en la parte superior e inferior por dos franjas creadas con distintos diseños, que recorren toda la faja. Este espacio se divide en segmentos mediante líneas verticales, dentro de los cuales se acomodan los diseños tejidos (Figura 17). El vacío no existe, todo está ocupado por algo. Una especie de *horror vacui* creado mediante un diseño central y una serie de puntos. Los diseños se tejen en un solo color que resalta del fondo. El color del fondo es el de la manta con la que se confecciona el atuendo.

El segundo tipo de faja es más ancha (Figura 10). Se utiliza, principalmente, con el vestido de fiesta. A partir de una serie de líneas diagonales unidas en zig-zag, se segmenta el espacio en dos creando módulos triangulares (superiores e inferiores) que contienen los diseños. La estructura espacial: alto/bajo, responde a un orden simbólico establecido. Estos “dos paradigmas de verticalidad” como los llama Galinier (2009, 61) es una disposición frecuente en los rituales otomíes que se convierte en un modelo productivo en binomios desde el cual se ordenan otros conceptos como macho/hembra, claro/oscuras,



Figura 10. Fajas de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).



Figura 11. Dechado de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).



Figura 12. Dechado mazahua de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

recto/curvo y también agregaría lleno/vacío (Stresser-Péan 2012, 61). Los dos tipos de fajas presentan la cualidad del ‘corte’ al igual que los diseños bordados, en donde se hace más evidente al encontrar caballos sin cabeza o mitades de alguna niña/muñeca.

Los límites o bordes contrastan según su ubicación, mientras que en los extremos derecho e izquierdo no existen límites intencionales; los bordes superior e inferior están delimitados por líneas y/o vivos de color contrastantes. Esta reflexión sugiere que al cambiar las direcciones, cambia no sólo lo que se quiere decir sino a quién va dirigido y, por supuesto, se modifican las relaciones que existen entre los diseños.



Figura 13. Carpeta bordada de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2011).



Figura 14. Detalle del corte en cuello de blusa (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

Por lo tanto, cuando hablamos de las secuencias de diseños en franjas, la intención es que continúe, exhibiendo una procesión de diseños que avanza y que nunca se detiene. La faja rodea la cintura de la mujer y cierra el ciclo atándose, es decir, la acción de atar activa la continuidad del discurso textil horizontal. En cuanto a la verticalidad, lo que encontramos son fronteras o bordes que sitúan y marcan la posición de los diseños con respecto a algo externo con lo que mantienen un diálogo.



Figura 15. Señora Alejandra portando traje de uso cotidiano. Vista frontal. Detalle de bordado en labrada (foto: Bianca Monserrat Castillero Vela, 2013).



Figura 16. Señora Alejandra portando traje de uso cotidiano. Vista posterior. Detalle de bordado en labrada (foto: Bianca Monserrat Castillero Vela, 2013).

manera en que se configura el atuendo apunta al valor de la totalidad. Cada prenda por sí sola es contenedora de significado pero articula distintos discursos cuando todos sus elementos se agrupan. El elemento unificador es el color. Esta totalidad significativa consta de tres franjas con secuencias bordadas o tejidas, las cuales logran tres círculos alrededor de quien las porta: uno superior (secuencia bordada como franjas con cortes en el cuello de la blusa), uno en el medio (secuencia tejida en faja), y otro más en la parte inferior (secuencia bordada en franja sin cortes en la parte inferior de la enagua).

Puede parecer evidente la relación de estos tres niveles con la tripartición del mundo en el pensamiento indígena (cielo, tierra, inframundo), pero lo que realmente es interesante subrayar es que las franjas horizontales se presentan como una solución plástica. Laura Quiroz en su investigación sobre el bordado de San Pablo Tijaltepec comenta que “en los códices el cielo está dibujado como una franja horizontal de tres colores: rojo, amarillo y azul [...]. Para el ser humano el cielo es inaccesible, su altura sin límite y su eterna presencia influyeron en su mente formando la idea de lo inalcanzable” (Quiroz Ruíz 2012, 21). Esto apunta a que debemos tomar la horizontalidad visual como una forma de solución plástica recurrente en los lenguajes visuales de las comunidades indígenas.



Figura 17. Detalle de faja de uso cotidiano en San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

Un pedacito de... carpetas, manteles y dechados

Durante mis visitas de campo la familia de Mayolo me esperaba al almuerzo. Dos elementos saltaban a la vista: la mesa del comedor cubierta de un mantel bordado y la servilleta bordada que envolvía las tortillas. Estos elementos no estaban dispuestos al azar, para los mazahuas las tortillas son seres vivos. Morales Sales (1988, 62) comenta al respecto: “Las tortillas de maíz son capaces también de ‘sentir’ y tener mejor sabor si se les coloca en una servilleta bellamente decorada ...” Esta afirmación resalta la importancia de los lienzos bordados que forman parte de la vida doméstica de la mujeres.

Los ‘dechados’ son un muestrario que se pasan de generación en generación. Son elaborados por cada una de las bordadoras para crear una memoria visual. Los diseños se copian de piezas que pertenecen a personas mayores, usualmente, sus madres.

Estas piezas se construyen por una serie de franjas con secuencias de diseños. Se bordan de afuera hacia adentro, resaltando el centro. Los diseños de los dechados están basado en líneas diagonales que forman espacios triangulares con direcciones encontradas (como en espejo) (Figuras 11 y 12). En ellos aparecen diseños florales y geométricos, pero también antropo- y zoomorfos.

Las carpetas presentan composiciones bordadas en forma de ‘T’ (Figura 13). Esta forma también está presente en algunos dechados y se articula a partir de dos franjas perpendiculares con distintas secuencias bordadas (Figura 18). En estas piezas también aparece el ‘corte’. Se utilizan principalmente para adornar las mesas de la casas, altares y oratorio. Las carpetas destinadas a los oratorios están bordadas con mayor cuidado y cubren la mesa sobre la que se depositan las imágenes. Una de las funciones del oratorio es la de reunir grupos emparentados, ya sea por línea consanguínea paterna (agnados) o por compadrazgo. Al contraer matrimonio, las mujeres ya no rinden culto en el oratorio

de su familia consanguínea, sino en el de la nueva familia. Por ello, los diseños que se reproducen en las carpetas de altares y oratorios son los mismos que se bordan en la vestimenta tradicional; en ambos casos se estructuran como elementos de identidad familiar, delimitando fronteras de pertenencia entre las familias de la comunidad (Quiroz Ruíz 2012, 25).

Aprendiendo a bordar: técnicas y materiales

No es habitual que las mujeres de la zona mazahua se enseñen a bordar unas a otras. Es como si una fuerza externa a ellas las motivará a aprender y perfeccionar sus habilidades. Teresa Vega Huerta describe de la siguiente manera cómo aprendió a bordar:

Yo no sabía hacer la labrada, no me salía. Aprendí porque soñé que la hacía y la soltaba, la volvía a hacer y la volvía a soltar. Desperté, me dormí ¡y vuelta a soñar lo mismo! En la mañana dije: ¡lo voy a hacer! Y mi nieta dijo: “Sí, má, lo va a hacer”. Me apuré al quehacer de la casa y me senté para hacer el bordado. Entonces aprendí y ya no solté. Bendito sea Dios que lo hago, nunca vi letra, no fui a la escuela. Mi mamá y mi abuelita me enseñaban a coser en telar de cintura, pero no me gustaba y no quise aprender... Soy como un conejito del campo (Palacios Castro 2005, 60).

La señora Alejandra, una de mis principales informantes, me explicó que a ella nadie le enseñó. Observaba a su madre y tías bordando, lo que “hizo que le entrara la espinita” de imitarlas, cuenta que a escondidas tomó los hilos y copió los diseños de los dechados familiares.

Palacios Castro recopila otros testimonios de mujeres originarias de Zitácuaro, Michoacán:

Desde que aprendí a mirar el mundo quería bordar. *No me dejaban los hilos* porque estaba muy chica. Yo le robaba la lana a mi mamá y ella decía: ¿Quién se lleva mi lana? Yo me quedaba callada y me escondía a tejer solita. Como a los ocho años mi má vio que ya sabía trabajar la lana, entonces me enseñó a bordar en punto lomío y aprendí (2005, 59).

En otro lugar menciona la historia de Lucía Lorenzo García:

Estaba chiquilla, me escondía y empezaba a bordar a escondidas porque pensaba que no me iban a *dejar los hilos*. Yo los agarraba, se los robaba a mi madrastra o a mi papá y me ponía a coser. Cuando me hice grande, a los 15 años, mi madrastra me enseñó a bordar bien porque me iba casar (2005, 59-60).

Aprender a bordar se relaciona con convertirse en una mujer adulta. Es probable que la acción de volverse mujer y la de bordar tenga una relación directa con el aspecto sexual. Quizá a eso se deba que los primeros bordados sean a escondidas. El teñido de la lana guarda este mismo misterio ya que debe hacerse a solas y nunca durante el periodo menstrual porque esto dañarí la lana o evitaría que se tiñera correctamente. “Saber bordar, suele ser sinónimo de permiso para formar su propia familia. Apenas entrada la adolescencia y llegado el momento, la mujer bordará desde la ‘labrada’ del fondo que estrenará el día de su boda hasta las servilletas y manteles que llevará a su nueva casa” (Palacios Castro 2005, 60).



Figura 18. Detalle en dechado de franjas bordadas con composición en ‘T’ (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

Creando con puntadas

El bordado de las prendas se realiza con dos puntos diferentes: hilvanado y punto de cruz. El punto hilvanado agrupa una serie de líneas horizontales que sólo tienen sentido cuando se ven en conjunto (Figura 19). El punto de cruz está formado por líneas diagonales entrecruzadas que forman cruces y que unidas conforman los diseños.

Además, existe otro punto característico para otras comunidades mazahuas, llamado ‘lomío’. Esta puntada también se conoce como de doble aguja, porque en el reverso de la labor se va formando la figura con doble línea (Figura 20). Las bordadoras se refieren a él como un camino. Una pieza con este punto estará realizada óptimamente si el camino no es interrumpido,¹¹ es decir, cuando las líneas bordadas se conservan paralelas sin tocarse. Esta puntada no se emplea en San Cristóbal de los Baños.

Las simetrías y la centralidad

Aprender a bordar también quiere decir aprender a aterrizar ideas, pensamientos, tradiciones y costumbres en un lenguaje textil. El estudio de los bordados de manera multidisciplinaria aporta datos que resaltan la simetría en sus construcciones textiles. Las investigaciones etnomatemáticas¹² observan que este tipo de disposición se produce

11 Información recabada en entrevista con Jan Christian Ferrer durante investigación de campo (2005).

12 La etnomatemática “permite investigar las técnicas, habilidades, conocimientos y creencias de aquellos grupos que practican o utilizan la matemática de una forma diferente a la que se transmite en escenarios académicos. Es dentro de este marco donde se reconoce que las artesanías realizadas por los pueblos indígenas presentan patrones matemáticos para su producción y dentro de este marco donde se les estudia” (Ortiz Franco 2004, 173).



Figura 19. Detalle del punto hilvanado en dechado de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

mediante cuatro acciones: reflexión, traslación, rotación y composición de traslaciones. A partir de esto se crean dos tipos de simetrías según el eje sobre el que se forman, una horizontal y una vertical. Las simetrías como estructura preponderante de las construcciones tejidas o bordadas resalta la importancia de la centralidad no solamente en el quehacer textil sino en otros ámbitos del espacio familiar, por ejemplo la disposición del fogón dentro del hogar. Galinier en sus investigaciones sobre los grupos otomíes apunta que ese fogón “[e]s ante todo un centro, sitio de exaltación de la vida (las llamas) y del aniquilamiento (las cenizas, marca de ancestralidad)”. Lo que sitúa lo central como una ubicación primordial por su relación con el origen de la vida y con los antepasados. Por otro lado, este es un ejemplo del vínculo mazahua/otomí que permea a la comunidad debido a que este mismo fuego puede ser una “representación mítica de algún ancestro otomiano en general, y mazahua en particular” (Galinier 1990, 145).

La simetría vertical (Figura 21) acentúa la centralidad como un reconocimiento de la importancia de otras centralidades plasmadas en la vida familiar; la simetría horizontal (Figura 22) divide el espacio en superior e inferior y los contraponen como metáfora de dos mundos complementarios que guardan sus propias características. Los mazahuas utilizan la bipartición de su propio cuerpo, para explicar fenómenos de orden cósmico. La cosmovisión basada en la dualidad es una herencia mexicana (Vizcarra Bordi 2001, 52). Al dividirlo de esta manera hacen referencia a los dos grandes segmentos del mundo (supramundo e inframundo), sintetizando el orden y estructura de su pensamiento en binomios opuestos. Uno de los segmentos funciona como espejo del otro. Comprender las estrategias para lograr la simetría, esclarece no solamente el proceso de elaboración de una labor sino algunos procesos mentales de las bordadoras que indudablemente permean todas

sus actividades cotidianas. Al mismo tiempo, estos procesos mentales se estructuran a partir de creencias, costumbres y tradiciones que se van adaptando al margen de las transformaciones que sufre la comunidad. Estas estrategias textiles permiten reforzar los lazos entre la creación textil y el contexto social y cultural de la comunidad.

Consideraciones finales

Al preguntar sobre el significado o el porqué de los diseños textiles, se obtienen, la mayoría de las veces, dos respuestas: la primera, “porque así es” y la segunda, “porque así lo quiso la bordadora”. Los intentos por interpretar estos diseños son complejos debido a que, derivados de las afirmaciones anteriores, parece ser que la información se ha perdido con el paso del

tiempo y las nuevas generaciones ignoran los discursos que estos guardan. Lo que nos queda es la poca información que se comparte y el hecho de que las piezas textiles y las actividades que las producen se siguen ejerciendo dentro de un conjunto de especificidades que se hacen visibles en los elementos bordados y tejidos de las prendas. Estos elementos entablan ciertas relaciones complejas que una vez observados y reflexionados con detenimiento evidencian ser el receptáculo de un pensamiento individual y colectivo.

A partir de estas observaciones se puede entender que, a pesar de no tener una respuesta clara sobre los significados, los textiles mazahuas de San Cristóbal de los Baños, al igual que otras manifestaciones culturales de esta zona, responden a una ‘exégesis interna’ “cuya ocurrencia no responde a solicitud externa alguna, ni a ninguna demanda de formalización, y que sin embargo son otro conjunto de instrucciones que indican el buen funcionamiento [...]” (Galinier 2009, 59). Es por esta razón que las relaciones que se entablan a partir de elementos formales: secuencias de bordados con corte/ secuencia de bordados en continuidad, bordes delimitados/no delimitados, espacios superiores/inferiores, tableados/no tableados, monocromía/policromía, etc., conforman una lengua textil, con la reserva de que exista una ‘exégesis externa’ que permita la existencia de otro tipo de reglas aclaratorias. En consecuencia, como lo explica Galinier

[...] en esas sociedades desprovistas de tradición escrita o de un *corpus* de glosas elaboradas concernientes a los modos de comunicación con lo sobrenatural, las supuestas lagunas de la doctrina indígena [...] no son necesariamente el corolario de la reiterada afirmación recogida por el etnólogo –‘Así lo hacemos porque es costumbre’–, sino sobre todo el velo que disimula un sentido oculto [...] (2009, 61).



Figura 20. Detalle del reverso de bordado con punto lomío o a doble aguja. Bordado por Jan Cristhian Ferrer (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2005).



Figura 21. Detalle de bordado en dechado de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).



Figura 22. Detalle de diseño bordado en labrada de 'enagua' de San Cristóbal de los Baños (foto: Bianca Monserrat Castellero Vela, 2013).

Este 'sentido oculto' que se visualiza en las singularidades formales de tejidos y bordados.

En el extenso territorio mazahua aquellos elementos que difieren entre pueblos son significativos. Por ejemplo, para conocer la procedencia de un traje las cualidades que se toman en cuenta son la apariencia del tableado y la posición del encaje en la blusa que se modifica en cada región.

Una de las variantes de la vestimenta tradicional mazahua es el traje de San Cristóbal de los Baños. En esta prenda se entabla un diálogo entre diseños de distinta procedencia: mazahua y otomí, que al relacionarse crean una reflexión propia, distinta al de las dos culturas desde las cuales se crea, por lo tanto, el sentido de la prenda radica en las conexiones internas.

Consta de tres piezas que cobran sentido al leerse en conjunto, siendo el color del hilo lo que integra todas sus partes. Las características específicas formales que se observan en este atuendo son: el 'corte', la división del espacio en binomios que da pie a la simetría y la importancia de la centralidad. Todas estas características constituyen composiciones que señalan conceptos del mundo mazahua. El reconocimiento del uso cotidiano de las matemáticas en las labores tejidas o bordadas y en otros ámbitos de la cotidianidad familiar, resulta en una especie de matemáticas feminizadas ya que en realidad las actividades textiles siempre han estado ligadas a la mujer, tanto de una forma práctica como simbólica.

Por último, cabe hacer ciertas consideraciones sobre el acercamiento a los textiles y sus lenguajes. Al intentar ser descifrados o descubiertos y al preguntarle a su creadores

sobre su significados las respuestas suelen ser más confusas que esclarecedoras, esto se puede explicar siendo sensible a la idea de que existe un saber compartido que evidencia su presencia en lo que se observa, aun cuando no niego la existencia de un orden que busca la enunciación explicativa y que la encuentra en estructuras de asociaciones simbólicas, la intención de encontrar elaboradas interpretaciones a veces resulta redundante debido a que las comunidades no tienen la necesidad de tales formalidades. Con esto en mente, me parece pertinente reflexionarlos desde sus relaciones internas y desde sus características visibles, siempre desde preguntas específicas y nunca desde afirmaciones generales. Es decir, debemos interrogarlos a partir de aquello que nos muestran y no a partir de lo que queremos que nos digan.

Referencias bibliográficas

Galinier, Jacques

1990 "El depredador celeste. Notas acerca del sacrificio entre los mazahuas." *Anales de Antropología* 28: 251-267. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/15735> (27.04.2019).

2009 *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*. México, D.F.: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Gobierno del Estado de México

1995 *Panorama socioeconómico del Estado de México*. México, D.F.: Gobierno del Estado de México, Secretaría de Finanzas y Planeación.

González Ortiz, Felipe

2001 "La organización de los mazahuas en el Estado de México." *Ciencia Ergo Sum* 8 (1): 19-29.

INEGI

2001 *Síntesis de información geográfica del Estado de México*. Aguascalientes: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). <https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=702825224028> (27.04.2019).

Manrique Castañeda, Leonardo

2000 "Linguística histórica." En *Historia antigua de México, Volumen I: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte preclásico*, coordinado por Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, 53-93. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Morales Sales, Edgar Samuel

1988 *Color y diseño en el pueblo mazahua: introducción a la semiología de la indumentaria y de las artes mazahuas*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

- Oehmichen Bazán, Cristina
2005 *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la Ciudad de México*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Ortiz Franco, Luis
2004 “Prolegómenos en las etnomatemáticas de mesoamérica.” *Revista Latinoamericana de Investigación en Matemática Educativa RELIME* 7 (2): 171-185. <http://funes.uniandes.edu.co/9661/> (08.05.2019).
- Palacios Castro, Martha Martina
2005 “Aprender a mirar.” En *Bordado tradicional mazahua de Michoacán*, coordinado por Celia Carmona Román, 57-66. Zitácuaro: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en Michoacán.
- Quiroz Ruiz, Laura Margarita
2012 *Memoria descriptiva de la técnica de bordado textil tradicional de San Pablo Tijaltepec, Tlaxiaco, Oaxaca*. (Tesis de maestría), Universidad Tecnológica de la Mixteca, Huajuapán de León.
- Sahagún Bernardino de
2006 [1585] *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, D.F.: Porrúa.
- Sánchez Blas, Joaquín
2007 *Estudio histórico de la zona mazahua*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Serrano Barquín, Rebeca, Jesús Gastón Gutiérrez Cedillo, Graciela Cruz Jiménez y Delfino Madrigal Uribe
2011 “Región mazahua mexiquense: una visión desde sistemas complejos para la evaluación multicriterio-multiobjetivo.” *Gestión Turística* 16: 95-125. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=223322452005> (27.04.2019).
- Stresser-Péan, Claude
2012 *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Vizcarra Bordi, Ivonne
2002 *Entre el taco mazahua y el mundo: la comida de las relaciones de poder, resistencia e identidades*, Toluca: Instituto Mexiquense de la Mujer / Universidad Autónoma del Estado de México.

La imagen como memoria indígena: los usos del pasado en el arte indígena cristiano

Image as Indigenous Memory: Uses of the Past in Indigenous Christian Art

José Luis Pérez Flores

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

luis.perez@uaslp.mx

Resumen: Durante varias décadas los historiadores dedicados al tema de la conquista han sido reuuentes a la utilización de las fuentes indígenas. Las distancias culturales parecían insalvables en el siglo XIX y parte del siglo XX; no obstante, a mediados del siglo pasado está situación cambió. En las siguientes páginas analizo algunas tendencias historiográficas respecto al tratamiento de la memoria indígena de la conquista, muestro como a partir de la segunda mitad del siglo XX varios investigadores se han esforzado por analizar las fuentes indígenas, tratando de superar las dificultades metodológicas de tal empresa. También discuto los argumentos que pretenden rechazar la validez de los escritos e imágenes nativos, por considerarlos bajo influjo cristiano y, por lo tanto, sin valor testimonial indígena. A partir de una selección de imágenes del libro XII del *Códice Florentino*, propongo que la cristianización de los indígenas no debe considerarse como un elemento que invalide la memoria indígena; por el contrario, es necesario incorporarla como una dimensión cultural que nos permite comprender el esfuerzo nativo por explicar la transformación del orden prehispánico que trajo consigo la llegada de los españoles y el cristianismo.

Palabras clave: fuente histórica; imágenes de conquista; Moctezuma; memoria; *Códice Florentino*.

Abstract: For several decades historians dedicated to the subject of conquest have been reluctant to use indigenous sources. Cultural distances seemed insurmountable in the 19th century and part of the 20th century; nevertheless, in the middle of the last century this situation changed. In the following pages I analyze some historiographical tendencies regarding the treatment of the indigenous memory of the conquest, I show how from the second half of the 20th century several researchers have tried to analyze the indigenous sources, trying to overcome the methodological difficulties of such company. I also discuss the arguments that claim to reject the validity of native writings and images, considering them under Christian influence and, therefore, without indigenous testimonial value. From a selection of images from book XII of the Florentine Codex, I propose that the Christianization of the indigenous should not be considered as an element that invalidates indigenous memory; On the contrary, it is necessary to incorporate it as a cultural dimension that allows us to understand the native effort to explain the transformation of the pre-Hispanic order that brought with it the arrival of the Spaniards and Christianity.

Keywords: historical source; images of conquest; Moctezuma; memory; Florentine Codex.

El problema de las fuentes indígenas

La dominación española sobre las sociedades indígenas también tuvo severas repercusiones sobre la manera en la que las sociedades nativas veían a su pasado. El mundo indígena anterior a la invasión española fue objeto de acuciosas investigaciones por parte de los frailes, sus discípulos de origen indígena, así como de autores considerados como mestizos. Estos trabajos dieron como resultado una gran cantidad de documentos que actualmente constituyen las fuentes primarias de los historiadores e investigadores interesados en las sociedades indígenas prehispánicas y virreinales. Durante el virreinato el registro de información no sólo fue realizado con documentos escritos en caracteres latinos. Durante varias décadas continuaron empleándose imágenes como medios de registro de información y expresión de un universo cultural en el que convergieron las antiguas formas tradicionales de los indígenas con las nuevas creencias cristianas y la manera de hacer arte que trajeron los españoles. Incluso las formas nativas de guardar la memoria con imágenes fueron aceptadas de manera oficial por las autoridades novohispanas (Escalante Gonzalbo 2010, 111-118; Boone 2010, 11), hecho que nos da testimonio de que los españoles validaron el registro de los nativos como testimonios jurídicos y, por lo tanto, auténticos registros de conocimiento.

A pesar de lo anterior, en la investigación del proceso de conquista de las sociedades prehispánicas, han confluído posiciones encontradas en cuanto al uso de las fuentes documentales. Estas posturas van desde la aceptación ingenua de la procedencia étnica y veracidad de lo asentado hasta la descalificación absoluta de los testimonios considerados como producidos por indígenas, tanto por incomprensión de sus esquemas narrativos como por la anulación de su contenido ‘contaminado’ por el cristianismo o una toma de intereses aparentemente alineado con los españoles. El rechazo no ha sido exclusivo de las fuentes documentales. La misma suerte han tenido las imágenes –incluso su menosprecio ha sido mayor– puesto que el arte prehispánico en un primer momento fue calificado como demoníaco. Luego las imágenes de los indígenas cristianos, cuando trataban temas de la antigüedad prehispánica, generalmente fueron sospechosas de idolatría. Durante la mayor parte del siglo XIX fueron vistas como curiosidades, mientras que durante el siglo XX y lo que va del XXI aún muchos investigadores desconfían del potencial de investigación del arte indígena prehispánico y virreinal.

Indígenas cristianos

El trabajo artístico de los indígenas no estuvo limitado a los códices. También pintaron conventos en donde elaboraron extensos programas iconográficos, supeditados a la vigilancia de los frailes pues, como apunta Reyes-Valerio, “casi todas fueron producto de la actividad ‘manual e intelectual’ de los indígenas y los miembros de las órdenes mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos” (2000, 139). Los frailes de las órdenes mendicantes impulsaron la enseñanza de las artes y oficios en sus establecimientos

religiosos (Estrada de Gerlero 2011, 311)¹ con resultados múltiples, puesto que por una parte se entrenó a la mano de obra nativa en la confección de imágenes necesarias para el culto y la decoración de los establecimientos conventuales, así como la elaboración misma de las imágenes sirvió para el adoctrinamiento por medio de una teología del trabajo (Estrada de Gerlero 2011, 302). La adaptación de las artes nativas a las necesidades del cristianismo y su enseñanza en estos establecimientos contribuyó a su conservación y transformación. A propósito de esto nos dice Mendieta:

[...] fue la capilla que llaman de S. José, contigua a la iglesia y monasterio que llaman de S. Francisco de la ciudad de México, donde residió muchos años teniéndola a su cargo, el muy siervo de Dios y famoso lego Fr. Pedro de Gante, primero y principal maestro y industrioso adestrador de los indios. El cual no contento con tener grandes escuelas de niños que se enseñaban en la doctrina cristiana y a leer y escribir y cantar, procuró que los mozos grandecillos *se aplicasen a aprender los oficios y artes de los españoles, que sus padres no supieron, y en los que antes usaban se perfeccionasen* (Mendieta 1997, t. II, 70) [Las cursivas son mías].

Como se aprecia en la cita, el objetivo no fue únicamente enseñar las nuevas maneras de hacer arte, sino mantener vigentes las que ya existían mediante los juicios de perfeccionamiento que introdujeron los frailes, los cuales, podemos suponer, consistían en unir al arte de los indígenas con los criterios realistas propios del siglo XVI español, es decir, implantar la proporción, tridimensionalidad, gradación tonal, etc. del arte europeo que llegó por vía de España. Esta labor no hubiera sido posible sin la supervisión de los frailes quienes fueron mentores, pero también censores de lo que producción los indígenas. Esto se infiere a partir de que los propios frailes estuvieron encargados de la enseñanza de las artes y oficios en la escuela adjunta a la capilla de San José de los Naturales, fundada por Pedro de Gante (Mendieta 1997, t. II, 310-311), y porque esta escuela en 1552 fue designada para que se encargara de examinar la calidad artística de los indígenas que desearan elaborar imágenes (Toussaint 1965, 218). Éstas eran reguladas no sólo en cuanto a la técnica, sino también al contenido conforme al concepto de decoro (Victoria 1986, 73-77, 92-97, 100-106; Estrada de Gerlero 2011, 624). Por todo lo anterior (y siguiendo a Reyes-Valerio), me parece indispensable considerar las dimensiones indígenas y cristianas en el análisis de la producción visual de los nativos durante el virreinato. Entre los códices y la pintura mural de los conventos existen semejanzas que indican que la formación en las escuelas conventuales (Reyes-Valerio 2000; Escalante Gonzalbo 2010; Estrada de Gerlero 2011; Pérez Flores 2013) produjeron un repertorio de imágenes y temas comunes en varios soportes.² Por razones de delimitación, en estas páginas únicamente me ocuparé del recuerdo del pasado indígena anterior a la llegada de los españoles en el libro XII del *Códice Florentino*.

1 Elena Isabel Estrada de Gerlero ha escrito sobre las imágenes novohispanas desde la década de 1970, pero en 2011 vio la luz una antología de su obra, razón por la cual cuando cité información consultada en dicha antología, usaré el año de 2011 aunque originalmente el artículo haya sido publicado en otra fecha.

2 Lo mismo puede pensarse para la cartografía: varios de los mapas indígenas tienen estructuras compositivas, uso de diseños, signos y convenciones pictóricas presentes en los conventos y los libros pintados nativos (Russo 2005).

De la negación a la aceptación del registro indígena del pasado

Fray Bernardino de Sahagún nos legó una magna obra³ con textos escritos en el alfabeto latino en los idiomas náhuatl y español. Como es ampliamente conocido en los medios especializados, la metodología empleada por el fraile franciscano consistió en solicitar a sus informantes que respondieran los cuestionarios que les entregaba utilizando tanto la escritura recién aprendida como su modo antiguo de registrar información por medio de imágenes. Como resultado, su trabajo más famoso conocido como el *Códice Florentino*, además de la parte textual, también tiene una narrativa gráfica estrechamente relacionada con la manera prehispánica de escribir pintando. Considero importante resaltar, que si bien es innegable el valor documental del *Códice Florentino*, como precaución metodológica es necesario tener presente que no fue escrito desde una perspectiva antropológica e histórica a la manera contemporánea, como bien lo ha señalado Rubial (2002, 25). La información ofrecida en los escritos de los frailes (como la de cualquier otra fuente) ha de ser sometida a una crítica que pondere la zona de interés desde la cual actuaban los agentes participantes, sus perspectivas culturales y los mecanismos en los que las relaciones de poder entre la iglesia y los nativos configuraban sus acciones y reacciones ante los discursos con fuertes implicaciones políticas.

La censura religiosa, la dificultad de acceder a los documentos escritos en idiomas indígenas, así como el desuso de los medios tradicionales de registro visual indígena provocó que, en el tema de la conquista, durante varios siglos mayoritariamente estuvieron presentes en la memoria colectiva únicamente los testimonios de los conquistadores. Durante el siglo XIX varios de los trabajos de investigación histórica desestimaron las fuentes identificadas con la tradición indígena, en parte por los obstáculos del idioma, por su difícil acceso y por el desconocimiento del universo cultural nativo, muy distante al pensamiento positivista y romántico decimonónico.

Fue hasta mediados del siglo XX que investigadores pioneros como Miguel León Portilla comenzaron a utilizar los documentos indígenas como fuentes históricas. A partir de sus publicaciones como *La filosofía náhuatl* (1956) y *La visión de los vencidos* (1987), inició una nueva etapa en la producción historiográfica mesoamericana y virreinal: nuevamente fueron leídas, analizadas y discutidas las fuentes indígenas prehispánicas (códices) y virreinales (libros, documentos). Obras como *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961), resaltaron la existencia e importancia de tradiciones prehispánicas del registro de los acontecimientos para los mexicas y demás pueblos de tradición náhuatl. Pero el trabajo que marcó un parteaguas en la investigación de la conquista fue la antología de textos conocida como *La visión de los vencidos*, publicada por primera ocasión en 1959. En este libro fueron presentadas las traducciones de

3 Este trabajo generalmente es conocido como *Códice Florentino*, aunque el título que le dio Sahagún es *Historia general de las cosas de la Nueva España*, nombre con el que se conoce la versión en español. Cuando aquí cito al *Códice Florentino*, remito al lector a la versión facsimilar de *Historia general de las cosas de la Nueva España* publicada por el Archivo General de la Nación en 1979.

fragmentos de relaciones de la conquista calificadas como indígenas. A ellas implícitamente se oponían los relatos de los vencedores tal y como apreciamos en el prefacio a la onceava edición: “Se ha repetido que la historia la escriben siempre los vencedores. En este caso la afirmación es sólo verdad a medias. Los sabios indígenas supervivientes también pudieron decir y poner por escrito su testimonio [...]” (León Portilla 1987, v).

Considero importante subrayar que en 1987 Miguel León Portilla califica como textos indígenas a aquellos que están escritos en los idiomas originarios, en este caso específico el náhuatl. Llevado al extremo (cosa que el propio León Portilla no hace, pero algunos de sus críticos sí), este criterio identifica a la cultura con la lengua y el origen étnico, contraponen a los escritos en español como productos de los vencedores con los documentos escritos en lengua náhuatl como generados por los indígenas derrotados. De este modo, la parte en castellano de la obra de Sahagún será identificada como producto de la labor intelectual de un fraile español, mientras que el escrito en náhuatl pasa a ser obra de sus informantes y, por lo tanto, de indígenas. La idea de los vencedores y los vencidos como extremos absolutos de la línea que separa a los españoles de los nativos, a la postre contribuyó a la idea de que la obra escrita y visual ‘de los indígenas bajo dominio español’ necesariamente debería mostrar las impresiones auténticas de los derrotados, quienes deberían conservarse puros e incontaminados ante sus vencedores. Esta frontera imaginaria entre indígenas prehispánicos y virreinales al no corresponderse con lo que mostraban los textos, generaron frustración en algunos investigadores de pensamiento crítico que esperaban encontrar posiciones cultural y políticamente auténticas en *La visión de los vencidos*:

En el transcurso de nuestras derivas identitarias y nuestros vaivenes académicos sobre América, nos encontramos con “La Visión de los Vencidos” [sic.]. Evidentemente este pequeño libro nos cautivó: por fin el indio desesperadamente mudo empezaba a hablar, había esperanza de hacer hablar a los vencidos y de ayudar a que su palabra fuera oída, pronto sabríamos quiénes eran estos indios que vieron llegar las hordas de los barbaros cristianos, ¡y con sus propias palabras!. Por desgracia, la decepción estuvo a la medida de nuestras esperanzas. La segunda lectura ya nos dejaba una sensación amarga y con las siguientes ya teníamos el furioso deseo de desmontar la trampa intelectual en la cual ese librito había intentado apresarnos (Rozat Dupeyron 1993, VIII-IX).

Historiográficamente estamos ante varios dilemas: ¿en qué consiste lo auténticamente indígena?, ¿en los documentos escritos por miembros de los grupos étnicos del siglo XVI y XVII cómo podríamos localizar esta hipotética cualidad?, ¿escribir en un idioma nativo le confiere al autor la cualidad de indígena?, ¿culturalmente permanecieron en extremos opuestos e infranqueables los frailes y los indígenas? Páginas atrás discutí la importancia de los frailes en la conservación y transformación de la cultura indígena. Aunque parezca una verdad de perogrullo, debemos aceptar que no existe problema historiográfico alguno en validar la indianidad de los nativos que nacieron y murieron antes de la llegada de los españoles, pero el asunto se complica con los sobrevivientes de la guerra de conquista y aquellos que nacieron después de la caída de Tenochtitlan. Pareciera que se asume *a priori* que las

transformaciones de las culturas indígenas implican la fatalidad de su negación esencial, como si las características del ser indígena consistieran en lo a-histórico, en el estatismo.

La aceptación directa (acrítica) de los escritos en lengua indígena sobre el tema de conquista implica atribuirles la cualidad de indígenas sin cuestionamientos, dejando de lado la conversión al cristianismo, los mecanismos de coerción directa e indirecta para que lo escrito no contravenga las normas e intereses de los actores involucrados. La negativa de considerar estas fuentes como indígenas por la presunta contaminación cristiana, asume a los nativos como sujetos estáticos cuya indianidad es incompatible con el cristianismo, el idioma español y las transformaciones culturales, resultados de los encuentros y desencuentros entre alteridades.

El arte indígena bajo dominio cristiano: los discursos múltiples

Como mencioné al inicio de este trabajo, varios investigadores han postulado la existencia de una nueva cultura indígena bajo dominio español (Magaloni 2003; 2007). Por ejemplo, para Reyes-Valerio no existe contradicción en asumir que la cultura indígena continuó desarrollándose con vigor bajo el control español, pero con las ‘subsecuentes’ transformaciones que implicó la introducción del cristianismo:

Considero que el término de “arte indocristiano” está bien aplicado, puesto que fueron los indios los que realizaron la escultura y pintura cristianas en los conventos del siglo XVI. [...] tenemos derecho a llamarle así: arte indocristiano. Porque es indio y es cristiano el fruto de esa unión dramática, y es, también, un hecho histórico incontrovertible. Lo uno evoca lo otro de manera positiva por estar incluidos dentro de un fenómeno social: lo indígena y lo cristiano se han integrado como una necesidad y, por otro lado, también cuenta la intención de aquellos hombres que hicieron posible esa expresión vital que fue y es su arte: el arte indocristiano (2000, 149).

Los argumentos de Reyes-Valerio no sólo tienen validez para la pintura mural conventual, donde es evidente la impronta cristiana en los artistas indígenas. Considero que también es extensiva a los pintores de códices virreinales, porque estos artistas fueron formados en las escuelas conventuales y adoctrinados en el cristianismo. El hecho de que abordaran temas sobre la vida prehispánica no significa que fueran menos cristianos que los pintores de conventos. Siguiendo a Reyes-Valerio, podemos considerar que los indígenas no disolvieron su calidad de nativos por adoptar la religión de los invasores; para las condiciones de la época era poco menos que imposible negarse a la conversión. A menos que los escritores e informantes quisieran correr con una suerte semejante al tristemente célebre caso del cacique de Texcoco –Carlos Chichimecatecutli– (González Obregón 2009 [1910]), tenían presiones muy severas para que afirmaran constantemente su adhesión al catolicismo. Sin embargo, ello no excluye que adoptasen estrategias de resistencia (Rubial 2002, 21; Pérez Flores 2015) y que con la adecuada crítica sea posible obtener importante información histórica de las fuentes discutidas.

Considero como hipótesis que en varios casos la aceptación del cristianismo y del discurso impuesto por los vencedores (Pérez Flores 2015) forma parte de una estrategia

de resistencia implementada como una medida para evitar sanciones severas. También sirvieron como un medio para adaptarse a las reglas impuestas por los españoles y desde ellas construyeron una nueva identidad, absolutamente necesaria ante la crisis generada por la conquista y la subsecuente desarticulación de la antigua institucionalidad nativa. Como propone Scott (2000, 26) ante el ejercicio del poder, los discursos públicos de los grupos subordinados presentan una tendencia a mostrar formas estereotipadas a la manera de una máscara de protección en el que la sumisión es una táctica de supervivencia y no necesariamente una aceptación sincera:

Las exigencias teatrales que generalmente se imponen en las situaciones de dominación producen un discurso público que corresponde mucho a la apariencia que el grupo dominante quiere dar. El dominador nunca controla totalmente la escena, pero normalmente logra imponer sus deseos. A corto plazo, el subordinado le conviene actual de una manera más o menos verosímil (Scott 2000, 27).

Desde esta posición, la utilización por parte de los indígenas de metáforas bíblicas, la asimilación de modelos narrativos de origen medieval, la constante profesión de fe para demostrar adhesión al catolicismo y la identificación texcocanos y tlaxcaltecas con la causa española no indica una traición a los intereses nativos y mucho menos que deban desecharse las fuentes elaboradas bajo dominio español. Los intereses de ese contexto demandaban, entre muchas cosas, exaltar la alianza con los españoles, su conversión al cristianismo, la condena a la idolatría, etc. Lo anterior implica que la lectura de las fuentes consideradas como indígenas debe estar sometida a un proceso crítico que valide la información que se desee utilizar y que defina cómo puede ser utilizada, puesto que la invención de la memoria es un fenómeno que requiere explicación y discusión académica.

En el caso del libro XII del *Códice Florentino*, los informantes de Sahagún acudieron a modelos visuales europeos y fusionaron narrativas de ambos lados del océano. Considero oportuno señalar que podemos calificar como indígenas a las fuentes del siglo XVI, escritas en español o en lenguas nativas, siempre y cuando hayan sido producto de estructuras de pensamiento indígenas (Levin y Navarrete 2007, 18),⁴ puesto que, así como es ingenuo aceptar de manera acrítica estas fuentes, también resulta igualmente ingenuo negar *a priori* la validez de dichos documentos. Autores como Magaloni (2003; 2007) Levin Rojo (2007), Navarrete (2007), Alcántara Rojas (2007) y Pastrana Flores (2009) han mostrado que es posible analizar estructuras de pensamiento y la representación del mundo indígena a través de las fuentes escritas y visuales en general y de la obra sahumantina en particular.

4 Las cuales tendrán variabilidad en cuanto al grado de modificación.

El libro XII del *Códice Florentino*

Éste no es el lugar para presentar una reseña historiográfica de la obra de Sahagún, pero, para los fines que aquí convienen, deseo reiterar que por tradición se conoce como *Códice Florentino* al trabajo que el fraile franciscano dividió en doce libros, los cuales están escritos tanto en español como en náhuatl, puesto que, a petición del propio Sahagún, los nativos incluyeron abundantes imágenes intercaladas con los textos. La parte en español presenta de manera resumida y con clara presencia de algunas opiniones del fraile lo dicho en el texto en náhuatl, aunque hay partes para las que no existe una traducción, por lo que no son textos equivalentes. Para Magaloni (2007, 263-264) el *Códice Florentino* está integrado por tres textos: uno en español, otro en náhuatl y un tercero en imágenes.

Los tres textos están íntimamente relacionados, pero tienen narrativas diferentes, de tal suerte que al considerar que las imágenes constituyen un relato visual, abandonamos la idea de que se trata de meras ilustraciones subordinadas al discurso escrito en el alfabeto latino. En consecuencia, podemos buscar y encontrar información que no esté consignada en los textos, aunque si está correlacionada. El libro XII del *Códice Florentino* tiene un valor extraordinario como una fuente histórica porque muestra aspectos relevantes que los informantes indígenas consideraron necesarios de mantener en la memoria sobre la caída de la ciudad más poderosa del Altiplano Central y que representó una transformación radical en el mundo indígena. Como ha señalado Navarrete a propósito de los mitos de la migración, es posible en estas fuentes encontrar información de datos históricos, así como elementos míticos, sin que la presencia de estos últimos elimine la validez de la memoria histórica.

Desde mi punto de vista, una precaución metodológica para estudiar estas fuentes consiste en reconocer su carácter de indígenas cristianas. Indudablemente la versión náhuatl del libro XII reúne voces indígenas, pero como señalé páginas atrás, el concepto de indígena no es sinónimo de prehispánico. Como ha mostrado Croce, toda historia nace de un presente y responde a necesidades específicas de un momento y lugar (1992, 11). Aunque los informantes de Sahagún hayan sido indígenas que participaron en los hechos de la caída de Tenochtitlan, cuando expusieron su testimonio habían transcurrido varias décadas no sólo de los hechos de armas, sino de su cristianización. Sobre esta base puedo afirmar que no podemos esperar que en las narrativas de los textos e imágenes esté ausente el discurso cristiano, de la misma manera que tampoco podemos considerar que dicho discurso esté desprovisto de elementos de origen prehispánico más o menos modificados por el contexto ya mencionado. Por lo tanto, podemos afirmar que existe una invención de la memoria en la construcción de los relatos del libro XII, los cuales no son reductibles a su parte cristiana y/o indígena prehispánica.

Para los objetivos de este texto, me interesa analizar cómo está presentado el discurso de la conquista. Para ello me enfocaré someramente a una figura clave para entender la construcción del discurso mexica de la caída: me refiero a Moctezuma Xocoyotzin, uno de los actores principales del drama relatado en texto e imagen del libro XII. En este punto es importante resaltar que, como ha señalado Magaloni (2007, 265), es el único libro del *Códice Florentino* en el que los pintores elaboraron un frontispicio que combina

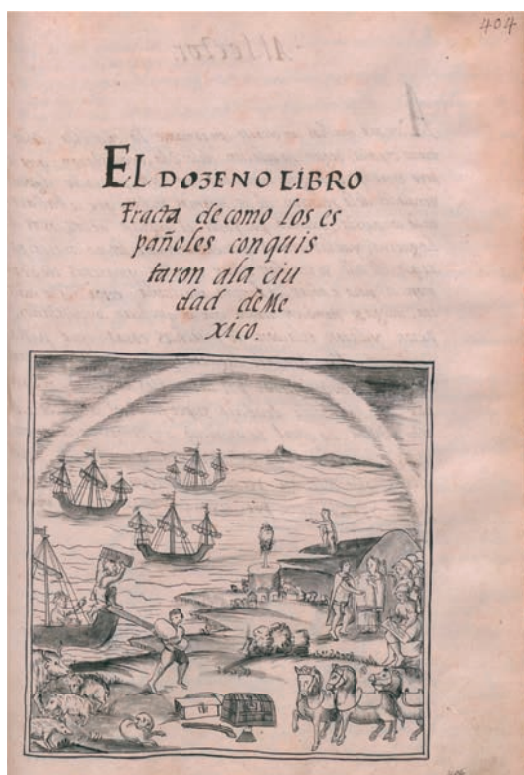


Figura 1. En esta imagen está narrada la llegada de los españoles, así como el fin de una era y el inicio de otra. Frontispicio del libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).⁵

texto e imagen (Figura 1). Esta autora ha mostrado que la imagen sintetiza la historia de la llegada de los españoles y la fundación de un nuevo orden o sol cósmico, ahora bajo la figura de Cristo. Magaloni (2005) analizó a profundidad las imágenes de los presagios funestos, razón por la cual no las discutiré aquí.

Me interesa especialmente resaltar el texto de esta imagen que dice: “El doceno libro que trata de como los españoles *conquistaron* a la ciudad de México”. La palabra conquista resulta especialmente interesante porque, como indicó Gaylord Randel (1986) siguiendo a Gibson, en el siglo XVI no era muy usual su empleo; para referirse a las acciones bélicas se usaban frases como ‘ganar por armas’, ‘entrar’, ‘pacificar’. La palabra conquista tenía más un sentido de obtener o recuperar algo mediante un notable esfuerzo pero, además de

5 Todas las imágenes de Sahagún reproducidas en este artículo: Reproducción autorizada por la Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.

ello, en el aspecto militar se añadía el sentido de predeterminación mediante la obtención de un bien previamente prometido por la providencia o recuperación de un territorio. Lo anterior podría explicar los intentos por identificar la llegada de las tropas españolas con el retorno de Quetzalcóatl, así como los esfuerzos por demostrar que el cristianismo había llegado al continente mediante el arribo de algún apóstol o fraile extraviado. Otro aspecto a considerar en cuanto al providencialismo de los españoles e indígenas cristianizados sobre la legitimidad y predestinación del triunfo hispano, son dos sugerentes discursos que muestran los esfuerzos por indicar que los mexicas no son los verdaderos dueños de la tierra que ocupan. En el primero de ellos Chimalpain nos dice que el Cihuacóatl Tlacotzin respondió a un interrogatorio de Cortés sobre la cantidad de tierras de los señoríos indígenas:

[...] oh noble mío, que escuche el dios lo que acaso diré; soy mexicatl, ciertamente no soy dueño de la tierra, no soy poseedor de heredades pues solamente vine a meterme entre el tepanécatl, el xochimícatl, el aculhua, el chálcatl que es dueño de heredades, que es dueño de tierra. Y solamente con flecha, con escudo anduve dirigiendo a la gente a fin de tomar la heredad, la tierra, así como tú has venido con flecha, con escudo a fin de dignarte a descubrir todas las poblaciones; y así has llegado aquí, también de la misma manera que yo el mexicatl, que con flecha, con escudo tomé la tierra (Chimalpain 2003 [siglo XVI], 205).

Curiosamente, en el discurso con el que Moctezuma recibe a Cortés en Tenochtitlan, no mencionó que los mexicas habían llegado a la tierra prometida por Huitzilopochtli. En cambio, afirma que el verdadero propietario del territorio controlado por los mexicas es Quetzalcóatl, con el cual presuntamente fue identificado Cortés (Sahagún 1985 [1577], 775). Esto puede sugerir, a manera de hipótesis, que el afán indígena por mostrar que existía una predestinación en la derrota mexica tenía un sentido derrotista e incluso representa una traición por alinearse al expansionismo español. Desde mi punto de vista se trata de una reelaboración de la memoria para justificar el dominio español, postura políticamente correcta para sus circunstancias, además de que explica su derrota militar no sólo como el resultado de malas decisiones y diferencias entre sistemas de armamento, sino como un plan divino para la salvación de las almas indígenas en el que Moctezuma fue un instrumento, pero también un actor a quien culpar. Esta visión cristiana se entrelaza con la concepción cíclica mesoamericana sobre la creación/destrucción de soles cósmicos y entidades políticas.

En la invención de la memoria en el libro XII se muestra a un Moctezuma contradictorio: por una parte, está caracterizado como un hombre de Estado, con el poder y la dignidad de su investidura como *huey tlatoni*, pero luego fue descrito y calificado como un hombre temeroso, idolatra, supersticioso, desconcertado e incluso cobarde (Sahagún 1985 [1577], 728-729). Desde esta mistificación de Moctezuma, su par antitético es Cuauhtémoc que, como bien ha señalado Graulich (2014, 12), su heroica resistencia también puede compararse con un suicidio colectivo de los mexicas, muy a la altura de su carácter guerrero.

Conforme las imágenes del *Florentino* (Figura 2), el comportamiento errático de Moctezuma lo llevó a cometer sacrificios humanos como una medida para obtener fortaleza ante las noticias que le llevaban los mensajeros y embajadores que hablaron con Hernán Cortés (Sahagún 1985, 728). Recordemos que una de las justificaciones de la conquista fue la práctica de los sacrificios humanos por parte de los indígenas. Cabe preguntarnos hasta qué punto puede ser creíble que los informantes de Sahagún tuvieran acceso a los detalles de las reacciones de Moctezuma, porque mucho de lo que se narra en el libro XII ocurrió en un contexto de secrecía de tal modo que, desde mi opinión, gran parte de lo que afirma el libro XII seguramente se trata de una recreación plausible para los destinatarios de la obra. Mencioné que el contenido debió haber sido plausible porque debemos considerar que los autores de los textos e imágenes tuvieron presente el factor de la lectura de los frailes, especialmente a Sahagún como supervisor de la obra, y en el texto también se encuentra implícita la presencia del cristianismo indígena.

Como señalé párrafos atrás, no podemos descartar la cristianización por parte de los nativos, así como tampoco es posible considerar que habían perdido por completo las características culturales indígenas prehispánicas; no obstante, era importante que Sahagún aceptara los escritos como productos de la tradición indígena depurada (o al menos en proceso) de idolatría. Desde mi punto de vista, el sacrificio delante de Moctezuma (entre muchas otras aseveraciones) son acontecimientos cuya veracidad es difícil



Figura 2. Ante los acontecimientos extraordinarios de los que habían sido testigos los mensajeros que Moctezuma envió para iniciar contacto con Hernán Cortés, el *tlatoani* mexica mandó sacrificar prisioneros y a rociar con su sangre a sus emisarios. Este hecho establece que, ante la llegada de los españoles, el gobernante tenochca se empeñó en practicar sacrificios humanos en lugar de aceptar el cristianismo. Libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).

de verificar (incluso de aceptar desde el lector escéptico del siglo XXI), como hipótesis podemos considerar que su mención en el libro XII obedece a un propósito específico: por una parte, mostrar que Moctezuma se empeñó en practicar sacrificios humanos, en continuar con la idolatría y que su ánimo se tornó débil, dubitativo, puesto que sus respuestas ante la llegada de los españoles –y con ellos el cristianismo– no fueron de reconocimiento y aceptación; sino de cobardía y refugio en la gentilidad, acciones condenables ante los ojos de los indígenas cristianizados. Por otra parte, en el relato de los informantes de Sahagún el comportamiento de Moctezuma fue representado como el de un líder inseguro y cobarde puesto que en lugar de proceder con el aplomo de un jefe guerrero o como un visionario que reconoció en la llegada de los españoles el arribo de la palabra de Cristo, trató de huir al Cincalco (Sahagún 1985, 731), lugar sobrenatural gobernado por Huemac; no obstante, su cometido no tuvo éxito y sólo se llenó de vergüenza (Figura 3).

Las dudas y los miedos de Moctezuma están representados en proporciones trágicas, pues la Figura 4 nos muestra a un Moctezuma que sufre una visión que nos recuerda a los oráculos de la época clásica: el emperador visualiza la futura caída de su ciudad, visión que resulta en un tormento, puesto que se trata del conocimiento de un futuro inevitable. El fin de Tenochtitlan está figurado conforme las convenciones indígenas, es decir, con el incendio de varios templos (destacan dos templos gemelos sobre un basamento piramidal, muy probablemente en alusión al templo mayor), siniestro que el *tlatoani* contempla pasivamente. Esta imagen se comprende mejor si la comparamos con la representación del incendio del templo de Tlatelolco (Figura 5), que forma parte de la última serie de imágenes del libro XII. Como es ampliamente conocido, en la iconografía indígena la conquista de un señorío se representa con un templo incendiado por el enemigo (Boone 2010, 45). Esta imagen, por formar parte del cierre visual del libro XII, bien puede considerarse como indicativa de la victoria española y la caída del mundo indígena ante los españoles.

El avance español se vuelve inexorable y a cada paso se manifiestan señales y prodigios que reafirman constantemente la derrota mexicana. Moctezuma envía hechiceros contra los españoles (Sahagún 1985 [1577], 729, 733-734), pero nada pueden contra ellos; por el contrario, los propios dioses le comunicaban a Moctezuma lo fútil de su resistencia y la inevitabilidad del final (Sahagún 1985 [1577], 734). Entonces el emperador empleó estrategias que a los ojos occidentales se antojan inútiles, tales como la siembra de magueyes para cerrar el camino a las tropas de Hernán Cortés (Figura 6). Tal pareciera que la exaltación de la fuerza española es directamente proporcional al debilitamiento de Moctezuma.

A pesar de todas las estrategias e intentos por detener su avance, los españoles llegaron a Techochtitlan y Moctezuma no los identificó como mensajeros de un gran monarca y



Figura 3. Moctezuma intenta huir de la responsabilidad de enfrentar la llegada de los españoles; para ello intentó refugiarse en un lugar sobrenatural asociado con Tlaloc conocido como Cincalco. Libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).



Figura 4. Moctezuma impotente contempla el final de Tenochtitlan a manera de una visión profética. Libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).



Figura 5. Incendio del templo de Tlatelolco. Libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).



Figura 6. Moctezuma manda plantar magueyes para cerrar los caminos y detener el avance de los ejércitos que marchaban contra Tenochtitlan. Libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).

de Cristo,⁶ sino que debido a su perspectiva idolátrica los confundió con Dioses. Esto le acarreó la desgracia, puesto que fue apresado y los españoles se apoderaron de su voluntad. El pueblo mexica desconoció a Moctezuma como gobernante ante un ataque a traición por parte de los españoles, quienes perpetraron una matanza en medio de las fiestas de Toxcatl. Estas acciones provocaron una rebelión que, en circunstancias poco claras en texto e imagen, culminaron con la muerte de Moctezuma junto con el gobernador de Tlatelolco. El texto en español de Sahagún nos dice que:

[...] hallaron los mexicanos muertos a Mothecuzoma y al gobernador de Tlatelolco echados fuera de las casas reales...y después que conocieron los que los hallaron que eran ellos, dieron mandado y alzaronlos de allí, y llevaronlos a un oratorio que llamaban Calpulco, y hiciéronlos allí las ceremonias que solían hacer a los difuntos de gran valor, y después los quemaron como acostumbra hacer a todos los señores, y hicieron todas las solemnidades que solían hacer en este caso al uno de ellos que era Mothecuzoma lo enterraron en México y al otro en el Tlatilulco, algunos decían mal de Mothecuzoma porque había sido muy cruel; los del Tlatilulco lloraban mucho su gobernador porque era muy bien quisto (Sahagún 1985 [1577], 740).

Las imágenes tienen una narrativa un tanto diferente y confusa, pero el texto nos ayuda a entender su significado: la Figura 7 muestra un cuerpo en el agua y otro siendo arrojado al mismo lugar por dos españoles, para luego ser rescatados y cremados conforme al ritual correspondiente. En caso de analizar por separado la narrativa visual, no resulta muy claro quién es Moctezuma y quién el gobernador de Tlatelolco, pero si entrelazamos ambos relatos,⁷ podemos descubrir las identidades de los personajes representados visualmente. Desde mi punto de vista el personaje muerto de la Figura 8 es Moctezuma; en la parte superior de la figura el pintor indígena representó al *tlatoni* mexica siendo trasladado para las ceremonias correspondientes, luego vemos al cuerpo tumbado en el piso con trozos de leña encima, la clave para identificarlo consiste en que el cadáver a punto de ser cremado se encuentra sólo, sin deudos. La Figura 9 nos muestra una historia semejante a la anterior, pero con importantes variaciones: en la parte superior está representado el gobernador de Tlatelolco siendo transportado en una canoa para los ritos funerarios, y luego yace sentado sobre una estera, atrás de la espalda del muerto observamos un estandarte, destaca que el cadáver del gobernador está rodeado por sus allegados quienes lloran por él. El texto citado de Sahagún nos indica que algunos hablaban mal de Moctezuma porque había sido muy cruel, pareciera que el pintor para figurar el rechazo al gobernante lo representó en soledad, resalta que el cuerpo está desfallecido boca arriba acentuando la idea de una muerte y un ceremonial poco dignos, mientras que al gobernador de Tlatelolco fue pintado con gente doliente, pues nos dice

6 Sobre la llegada de Cristo y la fundación de un nuevo orden indígena cristiano véase Magaloni (2007, 284-285).

7 El texto citado aparentemente se contradice, pues primero menciona que fueron cremados los cuerpos y luego dice que se enterraron en sus respectivas ciudades, quizá se refiera a que allí se depositaron las cenizas.



Figura 7. Los cadáveres del *tlatoani* tenochca y el gobernador de Tlatelolco son arrojados al agua. Libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).



Figura 8. El cadáver de Moctezuma es trasladado de donde se encontró al sitio para sus ceremonias fúnebres y su cremación, se encuentra en una postura poco digna y sin dolientes que lamenten su muerte. Libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).

Sahagún que lo lloraron mucho (1985 [1577], 740), la postura del muerto y el contexto de los dolientes enfatizan la dignidad de su ceremonia mortuoria. Es importante recordar que este libro fue escrito por tlatelolcas quienes habían mantenido un conflicto con los mexicas durante décadas (Bueno Bravo 2007; Magaloni 2007, 263), y en el relato de la conquista no ocultaban su animadversión contra los tenochcas y su gobernante, al que representaron como cruel, dubitativo, idólatra y falto de visión para reconocer la llegada de mensaje de los cristianos, por lo cual, desde mi opinión, fue condenado como responsable del destino trágico mexicana.

Conclusiones

En las páginas precedentes esboqué un panorama sobre los procesos de olvido, recuperación, negación y aceptación de las fuentes indígenas no sólo como testimonio del pasado prehispánico, sino también como fuente para el análisis de la memoria virreinal de los indígenas cristianos. Por medio del relato de conquista en el libro XII del *Códice Florentino* discutí cómo los indígenas ofrecen una versión de la caída de su ciudad —y de su mundo— desde una perspectiva múltiple, puesto que no se trata de la visión indígena prehispánica, desde una visión esencialista de lo indígena. Los relatos sobre las sociedades prehispánicas escritos por nativos cristianos son fuentes para el conocimiento sobre los anhelos, conflictos e intereses a los que estaban sometidos los autores de dichos relatos como miembros de comunidades y grupos indígenas que luchaban por defender intereses específicos.

Desde este punto de vista, resulta un disparate negar la cualidad de fuentes a los documentos e imágenes que nos legaron los indígenas bajo dominio español. La invención de la memoria es un problema de investigación de gran fertilidad para el conocimiento de prácticas y representaciones sociales, la incorporación del cristianismo y el imaginario europeo. No restan valor a estas fuentes, por el contrario, las enriquecen; es verdad que queda frustrado el afán positivista de conocer los hechos tal cual ocurrieron. Por ejemplo, los discursos pronunciados por Moctezuma ante los españoles difícilmente podremos conocerlos, pero las fórmulas retóricas allí expresadas nos permiten analizar los esfuerzos nativos por presentar una versión políticamente correcta de la conquista, en donde se condena la idolatría de Moctezuma y se presenta al gobernante tenochca como un sujeto dubitativo, desconcertado ante la llegada de los cristianos (y, por lo tanto, de la iglesia de Cristo), es decir, como un puente entre dos eras, un eslabón entre la destrucción y la creación.



Figura 9. El cadáver del gobernador de Tlatelolco es llevado a su ciudad para los ritos fúnebres y cremación, está rodeado por deudos quienes lloran afligidos. Libro XII del *Códice Florentino* (Sahagún 1577).

Referencias bibliográficas

- Alcántara Rojas, Berenice
 2007 “Palabras que se tocan, se envuelven y se alejan. La voz del ‘otro’ en algunas de las obras en náhuatl de fray Bernardino de Sahagún.” En *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*. coordinado por Danna Levin Rojo y Carlos Navarrete, 113-165. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Boone, Elizabeth Hill
 2010 *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bueno Bravo, Isabel
 2007 *La guerra en el imperio azteca. Expansión, ideología y arte*. La Mirada de la Historia. Madrid: Editorial Complutense.
- Chimalpain Cuahlehuantzin, Domingo Francisco de San Antón Munón
 2003 [siglo XVI] *Séptima relación de las diferentes histoires originales*. Serie Cultura Náhuatl, Fuentes 12 (ed. a cargo de Josefina García Quintana). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/septima_relacion/405.html (09.05.2019).
- Croce, Benedetto
 2012 *La historia como hazaña de la libertad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Escalante Gonzalbo, Pablo
 2010 *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Análisis de un lenguaje pictográfico*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Estrada de Gerlero, Isabel
 2011 *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Gaylord Randel, Mary
 1986 “El lenguaje de la conquista y la conquista del lenguaje en las poéticas españolas del siglo de oro.” En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986*, 469-475. Berlín/Frankfurt am Main: Vervuert <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-lenguaje-de-la-conquista-y-la-conquista-del-lenguaje-en-las-poeticas-espanolas-del-siglo-de-oro-/> (09.05.2019).
- González Obregón, Luis
 2009 [1910] *Proceso inquisitorial del cacique de Tetzaco* (paleografía y nota preliminar). México, D.F.: Congreso Internacional de Americanistas/Gobierno del Distrito Federal.
- Graulich, Michel
 2014 *Moctezuma. Apogeo y caída del imperio azteca*. México, D.F.: Era.
- León Portilla, Miguel
 1956 *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

- 1961 *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1987¹¹ *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Biblioteca del Estudiante Universitario, 81. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Levin Rojo, Danna
 2007 “Historiografía y separatismo étnico: el problema de la distinción entre fuentes indígenas y fuentes españolas. En *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*. coordinado por Danna Levin Rojo y Carlos Navarrete, 21-54. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Levin Rojo, Danna y Carlos Navarrete
 2007 “Introducción. El problema de la historiografía indígena.” En *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*. coordinado por Danna Levin Rojo y Carlos Navarrete, 13-19. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Navarrete, Federico
 2007 “Chimalpain y Alva Ixtlixochitl, dos estrategias de traducción cultural.” En *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*. coordinado por Danna Levin Rojo y Carlos Navarrete, 97-112. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Magaloni Kerpel, Diana
 2003 “Imágenes de conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 82: 5-45. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36908201> (09.05.2019).
 2005 “Visualizando la nueva era. Los ocho presagios de la conquista de México en el Códice Florentino.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <http://nuevomundo.revues.org/636> (09.05.2019).
 2007 “Pintando la nueva era: el frontispicio de la ‘Historia de la Conquista de México’ en el libro XII del Códice Florentino.” En *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*. coordinado por Danna Levin Rojo y Carlos Navarrete, 263-290. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Mendieta, Gerónimo
 1997 *Historia eclesiástica indiana*. 2 tomos. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Pastrana Flores, Miguel
 2009 *Historias de la conquista. Aspectos de la historiografía de la tradición náhuatl*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Pérez Flores, José Luis
 2013 “Imágenes bélicas y fórmulas visuales en el arte indígena cristiano del siglo XVI.” En *La resignificación del Nuevo Mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*, editado por Claudia Parodi, Ramón Manuel Pérez y Jimena Rodríguez, 189-209. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- 2015 “La cristianización como estrategia de resistencia: la representación de indígenas cristianos en el arte del siglo XVI.” *Boletín Americanista* 71, 15-33. <http://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/14600/17765> (09.05.2019).
- Sahagún, Fray Bernardino de
 1577 *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Biblioteca Medicea Laurenziana. Firenze. <https://www.wdl.org/es/search/?collection=florentine-codex> (09.05.2019)
 1979 [1577] *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Versión facsimilar. México, D.F.: Archivo General de la Nación.
 1985 [1577] *Historia general de las cosas de la Nueva España* (numeración, notas y apéndices por Ángel María Garibay K.). Colección Sepan Cuántos, 300. México, D.F.: Porrúa.
- Scott, James C.
 2000 *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Ediciones Era.
- Reyes-Valerio, Constantino
 2000 *Arte indocristiano*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Rozat Dupeyron, Guy
 1993 *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*. México, D.F.: Tava.
- Rubial García, Antonio
 2002 “Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica.” *Signos históricos* 7: 19-51. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34400702> (09.05.2019).
- Russo, Alessandra
 2005 *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Toussaint, Manuel
 1965 *Pintura colonial en México*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Victoria, José Guadalupe
 1986 *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Dos libros de motivos prehispánicos en México y en Perú: de un rol artístico a uno político

Two Books with Prehispanic Motifs in Mexico and Peru: From an Artistic to a Political Role

Élodie Vaudry

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)¹

elodievaudry@gmail.com

Resumen: El estudio de los orígenes y las utilizaciones de dos compilaciones de ornamentos indígenas y prehispánicos –*El arte peruano en la Escuela* de Elena Izcue (Perú) y *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard (México)– enriquece las investigaciones sobre el indigenismo, en particular su construcción por medio de las fuentes prehispánicas, pero también su proceso identitario que se establece a favor y en contra del modelo europeo. Además, el análisis de estos dos ejemplos pone de relieve las distintas funciones de las formas prehispánicas que son símbolos, recuerdos, elementos constitutivos de la nación y ornamentos decorativos. En efecto, en estas dos publicaciones el motivo prehispánico es instrumento de propaganda con el objetivo nacionalista. Por otro lado, cuando se emplea en las escuelas y los talleres de artistas, es también una forma ‘descontextualizada’ directamente asimilable, útil, aplicable y reproducible para las artes modernas. Cuando estas obras cruzan las fronteras de México y Perú, se convierten en herramientas de representación nacional en la escena internacional.

Palabras clave: Elena Izcue; Adolfo Best Maugard; indigenismo; motivo prehispánico; México, Perú.

Abstract: The study of the origins and appropriations of two compilations of indigenous and pre-Hispanic ornaments – *El arte peruano en la Escuela* de Elena Izcue (Peru) y *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard (Mexico) – enriches the research on indigenism, in particular its construction through pre-Hispanic sources, but also its identity process that is established in favor and against the European model. In addition, the analysis of these two examples highlights the different functions of pre-Hispanic shapes that are symbols, memories, constituent elements of the nation and decorative ornaments. Indeed, in these two publications the pre-Hispanic motif is an instrument of propaganda with the nationalist objective. On the other hand, when used in schools and artists’ workshops, it is also a ‘decontextualized’ item that is directly assimilable, useful, applicable and reproducible for modern arts. When these works cross the borders of Mexico and Peru, they become tools of national representation on the international scene.

Keywords: Elena Izcue; Adolfo Best Maugard; indigenism; pre-Hispanic ornament; Mexico; Peru.

1 Programa de Becas Postdoctorales en la UNAM. Becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas asesorada por la Dr. Alicia Azuela de la Cueva.

“Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carnaval. El indio disfrazado de senador del Imperio”, escribía en 1928 el poeta brasileño Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropófago” (Andrade 1992 [1928], 130). Este fragmento resume, en parte, los nuevos impulsos de pensamiento que a partir del principio del siglo XX ‘canibalizan’ América Latina entera. Esta dinámica consiste en reaccionar “en contra del hombre vestido” para encontrar “la edad de oro” propiamente latinoamericana (Andrade 1992 [1928], 130). Al tomar Europa como referencia, estos países sentían que iban a perder su identidad, constatación amarga ya observada por Alexander von Humboldt en el siglo XIX cuando escribía que Lima está más cercana a Londres que a los Andes.²

Este estudio no propone definir todos los procesos vinculados a los nacionalismos latinoamericanos a través del análisis de los libros de motivos, sino se concentra en la propaganda política y artística que se desarrolló a través de dos libros: *Manuales y tratados. Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (1923) (Figura 1) de Adolfo Best Maugard y *El arte peruano en la escuela* (1926) (Figura 2) de Elena Izcue. El presente desarrollo aborda lo que el escritor peruano Mirko Lauer califica de “indigenismo 2”, desarrollado entre los años 20 y 50 del siglo XX, y caracterizado como movimiento cultural que reúne los campos literario, plástico, arquitectónico y musical (Lauer 1997, 11-12). Además, los casos particulares de México y Perú son interesantes porque estos dos países, pioneros en desarrollo de esta esfera de influencia, utilizan de manera abierta la identidad cultural indígena y prehispánica para institucionalizar esta forma de nacionalismo.

El indigenismo nace primero en Perú y especialmente en Cuzco bajo la forma de un “síndrome inca” desarrollado por la clase media e intelectual de la ciudad (Molinié 2004, 239). El presidente peruano Augusto Bernardino Leguía brinda especial apoyo a estas iniciativas a lo largo de su oncenio (1919-1930); como el “guardia de la raza indígena” (Démélas 1992, 372) hace de la educación su objetivo principal para “integrar” el indígena y el pasado peruano a la construcción contemporánea de su nación. Gracias a su colaboración con el político y filántropo Rafael Larco Herrera, este gobierno instrumentaliza las artes prehispánicas como herramientas de coagulación nacional y utiliza la producción plástica de la artista Elena Izcue (1889-1970) como “objeto de seducción” internacional.

En México, el gobierno de Francisco Madero (1911-1913), especialmente la Secretaría de Instrucción Pública, envía al dibujante Adolfo Best Maugard (1891-1964) a Francia en 1912 para copiar las antigüedades mexicanas de las colecciones francesas (Cordero 1985, 12). Este interés por el pasado mexicano coincide con el desarrollo de la educación y la formación de un espíritu nacional. Este proceso continúa con los gobiernos posteriores como los de José Venustiano Carranza (1915-1920) y sobre todo el de Álvaro Obregón (1920-1924), el cual crea el Ministerio de Educación Pública

2 Carta de Humboldt reflejada en Núñez y Peterson (1971, 198).

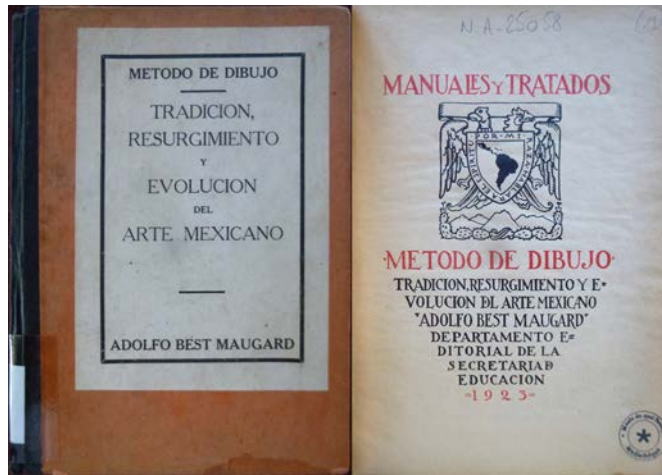


Figura 1. Adolfo Best Maugard: *Manuales y tratados. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: Secretaría de Educación, 1923, página de portada y página de título (foto: Élodie Vaudry, 2017).

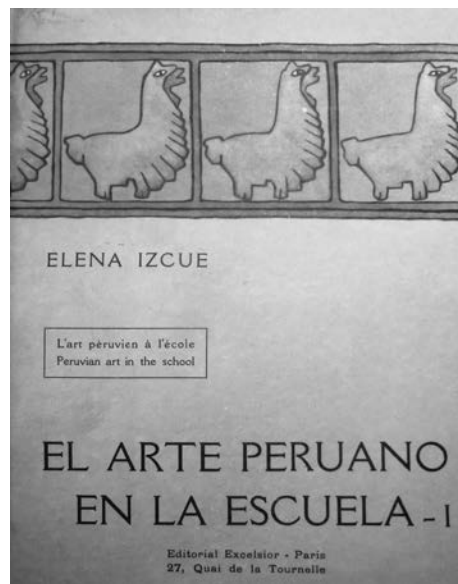


Figura 2. Elena Izcue: *El arte peruano en la escuela*. París: Excelsior, 1926, portada del primer volumen (foto: Élodie Vaudry, 2017).

dirigido por José Vasconcelos. Este servicio debe participar a generar una nueva historia nacional basada en los indígenas y en las civilizaciones precolombinas (Favre 2009, 62).

Así, los gobiernos mexicano y peruano establecen una extensa política a favor de lo ‘indígena’, basada en la integración del pasado prehispánico y las poblaciones indígenas a través de la educación y las artes. El arte “como única solución a los problemas individuales y sociales” se hace la manifestación de una “acción del Estado a favor de la fecunda incorporación del arte a los fines democráticos” (Tablada 1923, x).

Propaganda cultural

Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano y *El arte peruano en la escuela* son dos compilaciones de motivos realizadas, respectivamente, por el pintor mexicano Adolfo Best Maugard en 1923 y la dibujante peruana Elena Izcue entre 1924 y 1926. Para este estudio la restricción a las obras de México y Perú se justifica por su instrumentalización política y su impacto a la vez nacional e internacional, puesto que estas publicaciones conquistaron Europa. No obstante, hay que señalar que varios libros de este tipo se publicaron también en Bolivia, como *Tiahuanaco* (Bustillos 1927), y en Argentina con el nombre del dios inca, *Viracocha. Dibujos decorativos americanos* (Leguizamón Pondal y Gelly Cantilo 1923).

La proximidad de las fechas de la edición de estas compilaciones indica un desarrollo generalizado de los motivos prehispánicos y su difusión común en esos cuatro países. El movimiento general del indigenismo que instrumentaliza las artes antiguas de América Latina también contribuye, según las palabras del antropólogo mexicano Manuel Gamio, a ‘forjar la patria’ (Gamio 2006 [1916]).

Si estos dos gobiernos utilizan las bellas artes con fines políticos, instrumentalizan también las artes decorativas de sus países respectivos con la finalidad de unir el arte y la vida y, más aún, para favorecer la idea de una “armonía” social nacional (Tablada 1923, x).

Adolfo Best Maugard, empleado por la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales durante el mandato de José Vasconcelos de 1920 a 1924, por su formación pluridisciplinar es el candidato ideal para participar en la elaboración de un arte nacional mexicano (Cordero 1985, 9). En 1911, Gamio, cuyas ideas a favor de los indígenas inspiran al artista a lo largo de su trabajo, propicia el encuentro de Best Maugard con su colega americano Franz Boas. Después de haber realizado para Boas un catálogo de las colecciones arqueológicas de la Escuela Internacional de Antropología y Etnología Americana, que contiene más de dos mil dibujos de cerámicas, va a Europa en 1912, comisionado por el Secretariado de Enseñanza Pública y Bellas Artes de México, para estudiar y copiar los objetos prehispánicos de los museos europeos (Cordero 1985, 12). Más de diez años después, en 1923, realiza para el gobierno mexicano un método práctico (Figura 3) para formar a los dibujantes y a los trabajadores manuales con el cual “preconiza la reconstitución de motivos decorativos – ir a los elementos fundamentales y no a partir de la observación directa de la realidad” (Fell 1989, 444). Con un tiraje de quince mil ejemplares, este nuevo método, que promueve criterios nacionalistas –prehispánicos e

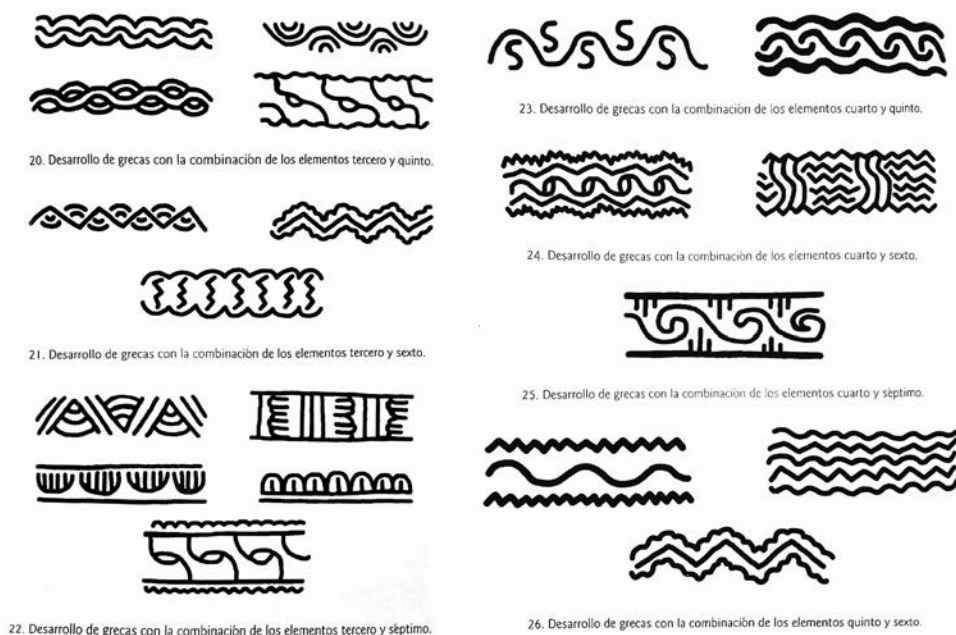


Figura 3. Best Maugard (1923, 52-53).

indígenas—, se aplica en ciento cuarenta y ocho escuelas primarias y normales y cuatro escuelas técnicas del Distrito Federal (Fell 1989, 444-445).

En Perú, Elena Izcue, con una doble formación como artista y maestra de escuela, es escogida por el gobierno peruano y el mecenas Rafael Larco Herrera para realizar una recopilación de motivos prehispánicos (Majluf y Wuffarden 1999, 73-74). Su elección está justificada por sus conocimientos estéticos del pasado peruano, que estudió cuando visitó la necrópolis de Paracas en 1923 y las excavaciones moche en el Valle de Chicama en 1925 (Majluf 2008, 17). Además, pasó numerosas horas analizando y dibujando las cerámicas antiguas de su país en el museo Victor Larco Herrera de Lima (Majluf y Wuffarden 1999, 51). Al apropiarse y estilizar estos motivos en sus millares de acuarelas clasificadas por categorías culturales, realiza una primera operación taxonómica, preparándose a la recopilación de formas y a una primera adaptación de estas formas en el lenguaje moderno (Figura 4).

Estos dos artistas, ambos escogidos por los gobiernos de sus países, descubren un pasado prehispánico que instrumentalizan a diferentes niveles —escolar, artístico, artesanal y político— en sus respectivas obras. Igualmente, los dos conocieron de cerca la cultura europea, porque recorrieron Europa —Adolfo Best Maugard en 1912 y Elena Izcue en 1926— y se interesaron por las colecciones latinoamericanas en las instituciones de este continente (Cordero 1985, 22-23). Estos mediadores del pasado y el presente



Figura 4. Izcue (1926, cuaderno II, lámina 4).

—mexicano y peruano— a través del dibujo son, pues, también los intermediarios entre los fondos latinoamericanos y europeos, por inspirarse en los objetos prehispánicos que había elegido el Viejo Mundo para alimentar sus investigaciones en América Latina.

El motivo prehispánico entre extrañeza y continuidad

Elena Izcue y Adolfo Best Maugard en sus libros transmutan el símbolo prehispánico en motivo moderno. Al integrarlo al presente, le confieren un valor histórico. Es decir, el alcance simbólico de las formas azteca, nahua, inca, chimú, etc., se diluye a favor de un motivo nacional que lleva, en forma de metonimia, no una cultura particular sino el conjunto de las culturas mesoamericanas y de la zona andina. Durante esta transmutación, las formas antiguas pierden su significado preciso —símbolo del sacrificio, del agua o de la montaña— y se vuelven partidarios de una identidad nacional, como lo sería el concepto de una bandera nacional. Esta interacción particular entre el pasado y el presente se inscribe en lo que Walter Benjamin agrupaba bajo el término de “constelación”, para mencionar esta relación cronológica que se enciende mutuamente

(Benjamin 1993, 478). Aunque el tiempo prehispánico no brilla desde hace siglos, aún parece capaz de iluminar las creaciones francesas y peruanas del siglo XX.

Las compilaciones de ornamentos, por su selección de motivos destacan la ‘esencia’ mexicana y peruana, elegidas por los contemporáneos de la época. Estas obras son la materialización de la expresión nacionalista de estos países y son, con mayor razón, una etapa en su proceso de creación identitaria, a la vez generado y concretado a través del dibujo. La elección precisa y estratégica de motivos pone de relieve las nuevas filiaciones prehispánicas emprendidas por estos gobiernos y hace de estas formas un marcador temporal de los gustos predilectos en la época de estas dos naciones. Además, estos elementos elegidos se presentan como la transposición artística de las recientes investigaciones arqueológicas iniciadas desde la segunda mitad del siglo XIX en México y Perú. Así, estas obras legitiman a la vez el presente en su proyección futura tanto como ellos lo entienden respecto a un pasado que ya no se percibe como una multiplicidad de referencias o una multiplicidad de temporalidades dispersas, sino como un proceso dinámico del presente y su devenir. Instrumentos de purificación cultural, estos motivos aportan también una nueva concepción del tiempo. Por otra parte, cuando Elena Izcue titula su manual *El arte peruano*, no precisa en el título ‘arte antiguo peruano’ o ‘arte pre-inca’, lo que significa que estas últimas formas son constitutivas del arte peruano presente y que la distancia cronológica se destruye en cada utilización de estos motivos en las creaciones contemporáneas.

Al conferir a estas formas un nuevo campo discursivo –el motivo como herramienta de construcción identitaria–, los artistas revelan el carácter evolutivo y coyuntural del motivo prehispánico que se ha convertido a la vez en un ‘módulo diacrónico’ y una argamasa entre el pasado y el presente. En el cuerpo orgánico social peruano y mexicano toma el papel de una célula madre portadora del ADN identitario de estas naciones en el devenir. Esta ‘puesta en tensión’ del ornamento entre el conocimiento del pasado y la regeneración artística del futuro no se manifiesta sino en México y Perú. Los países extranjeros como los europeos, en los cuales los decoradores se apropian de las formas prehispánicas, participan de esta dinámica.

Gracias a la propaganda cultural y política, los objetos prehispánicos pasan progresivamente del estatus de objetos etnográficos, reliquias de un pasado anterior a la Conquista, al de motivos nacionales presentados en las últimas creaciones oficiales. De ser desconocidos pasan a ser conocidos, los motivos olvidados y pasados toman la actualidad del presente. De ese modo, retomando las observaciones del historiador francés Benoist de l’Estoile, “más que a una influencia, se asiste a un encuentro entre formas de expresión hasta entonces vistas bajo un único ángulo etnográfico” (L’Estoile 2007, 96). Este ‘encuentro’ se efectúa simultáneamente en Europa, México y Perú como si cada impulso resonara como un eco en las otras naciones. La utilización de las artes prehispánicas en las artes decorativas son el resultado tanto del impulso otorgado por los científicos y el medio artístico occidental como de las políticas a favor de los indígenas mexicanos y peruanos. Esta “transformación de la mirada” (Meschonnic 1993, 272), del

uno al otro y hacia sí mismo modifica los intercambios artísticos y vuelve a dibujar el mapa geopolítico de la primera mitad del siglo XX, integrando el país de los incas y el país de los aztecas. En efecto, el reconocimiento de las artes prehispánicas por peruanos y mexicanos en los años 20 es facilitado por la aceptación de estas artes en las escenas artísticas europeas, sobre todo en París, ciudad percibida como la epítome del buen gusto. Esta nueva validez es oficializada gracias a la utilización de los motivos en las creaciones del Viejo Mundo, por ejemplo en las obras de la pareja Anni y Josef Albers, la artista Margarete Bittkow-Köhler, la estilista Elsa Schiaparelli o el creador de alfombras Ivan da Silva Bruhns.

Cuando Elena Izcue y Adolfo Best Maugard reinventan estas formas, permiten a los gobiernos peruano y mexicano ‘esencializar’ sus normas culturales y hacerlas inteligibles para las naciones extranjeras. A través de la valorización y reivindicación de su pasado, estas naciones muestran su capacidad de asumir su historia y, por medio de las compilaciones de ornamentos, difundirla en la escena internacional. Estas obras como instrumentos ideológicos de ‘purificación’ culturales se convierten también en las herramientas a favor de la presentación y re-presentación nacionales en el extranjero.

Los movimientos indigenistas resaltan la construcción de un arte propiamente nacional o “Pro Arte Mexicano” (Cordero 1985, 9) elaborado contra el principio de las academias de arte europeas. Como lo destaca Best Maugard, hasta entonces los extranjeros dictaban las normas del arte mexicano y éstas no correspondían enteramente a las necesidades ni a las expectativas del país (Best Maugard 1923, 18). A raíz de esta constatación los muralistas utilizan las fachadas como medio de oposición a la pintura occidental de caballete y los peruanos abandonan, en parte, las normas estilísticas clásicas del Viejo Mundo (Tablada 1923, XI). Si los gobiernos a favor del indígena valorizan un pasado recientemente redescubierto, decretando leyes de protección del patrimonio y utilizando la circulación de los motivos como elemento de protección del pasado, los presentan también como un vector que universaliza. Como lo pone a continuación Best Maugard en su *Método*, los siete motivos que él mismo emplea y describe,³ son la esencia de “todas las artes primitivas” y su uso es, a su modo de ver, universal (Best Maugard 1923, 4). De esta forma, este artista contribuye a inscribir la historia de su país en la historia general del mundo y a conferirle un valor histórico común a los otros países de América latina. Los motivos prehispánicos, aún teniendo su especificidad, tendrían las mismas bases estilísticas que los asiáticos o los egipcios y estas semejanzas formales, en vez de relegarlos al margen de las antiguas civilizaciones reconocidas y aduladas por los contemporáneos, los incorporan al registro de estas naciones. Por otra parte, Best Maugard hace hincapié en la introducción de su *Método de dibujo* en el hecho de que el arte nacional mexicano es el resultado de un mestizaje entre las artes precolombinas, el renacimiento español y las artes asiáticas (Best Maugard 1923, 2-3).

3 Los siete motivos desarrollados por Best Maugard son el espiral, el círculo, el semicírculo, la S, la línea ondulada, la línea en zigzag y la línea derecha.

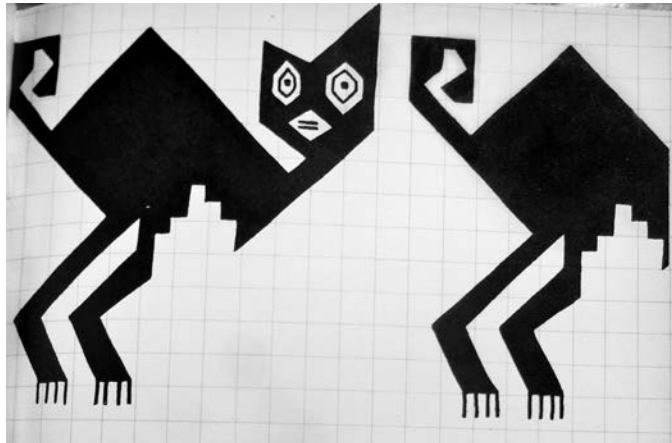


Figura 5. Izcue (1926, cuaderno II, 12).

Por su parte, Elena Izcue en *El arte peruano en la escuela* retoma algunos motivos argentinos publicados en *Viracocha*, inscribiendo así su trabajo en un conjunto andino más que propiamente peruano. El análisis de su biblioteca, cuyos volúmenes se conservan en el Museo de Arte de Lima, permite constatar que poseía los seis tomos de la compilación argentina y los cuatro de la compilación boliviana *Tiahuanaco*.⁴ Para su obra recupera formas comunes, como el felino (Figura 5), utilizadas en *Viracocha* (Figura 6), y conecta a los dos países sobre una base más antigua: el área andina de los tiempos precolombinos. Además, parecería que –aunque la obra no esté listada en su totalidad– retoma motivos publicados (Figura 7) en *Conventionalized Figures in Ancient Peruvian Art* en 1916 por Charles W. Meads, curador del Museo Americano de Historia Natural (Vargas Pacheco 2011, 165). La comparación entre esta obra y el manual de Izcue revela recuperaciones formales como felinos, pescados, pájaros y algunas formas geométricas, así como la apropiación de la disposición de estas formas en friso y en tresbolillo. La historiadora del arte Vargas Pacheco (2011) indica las correspondencias entre la publicación de orden científico y aquella orientada más a la educación y las artes, poniendo de relieve los estrechos vínculos entre los trabajos académicos y las necesidades político-culturales propias del Perú. Estos postulados muestran una de las características de esta dinámica a favor de los dibujos prehispánicos: la esfera artística resulta y/o responde a las esferas política y científica. Estos tres campos se alimentan estrecha y mutuamente durante la primera mitad del siglo XX.

⁴ Archivos del Museo de Arte de Lima (MALI), lista de las obras y estudios poseídos por Elena Izcue, sin cuota.

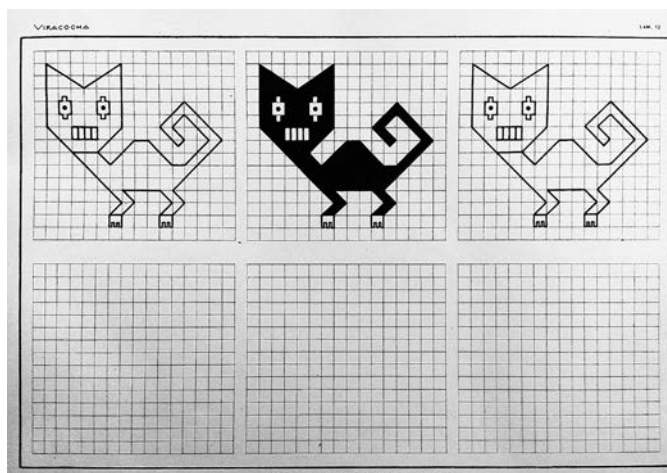


Figura 6. Leguizamón Pondal & Gelly Cantilo (1923, 12).

Endógenas y exógenas al mismo tiempo, estas compilaciones de ornamentos catalizan la voluntad paradójica de mexicanos y peruanos de construirse al mismo tiempo por y contra Europa. Al difundir la obra creativa de Izcue en Perú y en Occidente (en Francia, España, Estados Unidos, Alemania e Inglaterra) (Majluf 2008, 26), el mecenas peruano Rafael Larco Herrera orquesta la apropiación de su pasado nacional sobre la escena internacional. En efecto, esta presentación como ‘nación independiente’ alejada del yugo occidental necesita paradójicamente de estas mismas naciones occidentales para validar su nuevo estatus. La recopilación de ornamentos como herramienta de teatralización de la cultura e instrumentalización política contribuye a este deseo de pertenencia y reconocimiento. Por otra parte, Elena Izcue conocía ejemplos franceses de estas obras, ya que contaba con el volumen *Formes et couleurs* publicado en 1921 y realizado por el artista francés Auguste H. Thomas. Con *El arte peruano en la escuela* el Perú muestra su voluntad de incorporarse a la tradición de las compilaciones occidentales de ornamentos y, con eso, incluso inscribirse como una nación capaz de hacer un inventario, de clasificar y de organizar su historia. Rémi Labrusse expone este concepto con respecto a las recopilaciones occidentales de ornamentos cuando escribe que “respondían así a una inquietud profunda y extendida en cuanto a la capacidad de la técnica para convertirse en cultura y, en consecuencia, del Occidente industrial por constituirse como una propuesta global en relación con el mundo, a la vez coherente en sí y legitimada con respecto a la historia universal” (Labrusse 2010/2011, 97). Por lo tanto, el Perú utiliza la compilación de ornamentos como una herramienta de afirmación identitaria constitutiva del ‘nosotros’ peruano y sobre todo frente al ‘ellos’ occidental.

La utilización de los motivos prehispánicos de México y Perú participa evidentemente en la invención de la tradición de estas naciones (Anderson 1996). De hecho,



Figura 7. Meads (1916, vol. II, lám. 5).

Best Maugard lo pone como subtítulo de su *Método* “tradición, resurgimiento, y evolución del arte mexicano”: incorpora la tradición por medio del resurgimiento para llevarla hacia la vía de una evolución del arte mexicano. El uso de estas formas sólo representa un pasaje de la integración del pasado prehispánico y el pueblo autóctono para una ‘progresión’, en una concepción positivista, hacia un arte portador de la unión social capaz de armonizar el tiempo y las culturas mexicanas. Elena Izcue actúa de manera similar cuando incorpora las formas de Nazca apenas excavadas o cuando elige descartar las formas incas, entonces demasiado conocidas por el público y demasiado ‘cercanas’ al Occidente por su contemporaneidad con los colonos españoles. Este resurgimiento de las civilizaciones prehispánicas mediante los motivos decorativos les da una nueva visibilidad y sobre todo las vuelve ‘inéditas’ a los ojos de los contemporáneos mexicanos, peruanos y europeos.

La paradoja de estas dos recopilaciones reside en su intención de utilizar un método ‘artificial’ para hacer resurgir el instinto nacional que dormita en cada mexicano y en cada peruano. Recurriendo a lo intuitivo, Best Maugard “pretende devolver al niño un estatus de inocencia equivalente al hombre primitivo” (Cordero 1985, 10), mientras que Izcue usa “el arte antiguo que representa la verdadera infancia del arte autóctono del Perú” (1926, I) para favorecer “un sentimiento instintivo de belleza” (1926, I, IX) en el niño. Por lo tanto, el vocabulario utilizado y los vínculos establecidos entre las artes antiguas o ‘primitivas’ y la infancia, así como la analogía entre lo instintivo y los orígenes prehispánicos, retoman los prejuicios de los artistas franceses impregnados de la esfera de influencia llamada ‘primitivista’. Elena Izcue y su benefactor, el coleccionista peruano Rafael Larco Herrera, conociendo perfectamente las recientes investigaciones artísticas francesas, pretenden, gracias a la difusión de la compilación en Francia, “desencadenar un fenómeno similar al del arte negro en París, sugiriendo la comparación entre las posibilidades del arte precolombino con las del primitivismo” (Majluf 2008, 23). Esta analogía con las artes africanas debe matizarse, puesto que el mecenas peruano coloca las producciones de su país en una posición más elevada a la de sus competidores africanos “cruces y exóticos” (Dogny Larco, 1927). En el prólogo de *El arte peruano en la escuela*, el antropólogo René Verneau expresa el mismo sentimiento de ‘superioridad’ de las artes prehispánicas cuando afirma que “sí, actualmente, el arte negro goza de un entusiasmo,

bien poco justificado a mi juicio, cómo podría seguir siendo insensible al arte cien veces superior del imperio inca” (Izcue 1926, I, VII).

La paradoja de estas afirmaciones reside en la utilización del término ‘primitivo’ y de sus definiciones en Latinoamérica, mientras que los franceses vacilan en cuanto a la asimilación de las artes precolombinas a las creaciones denominadas ‘primitivas’. Sin embargo, los puentes establecidos entre las artes africanas y las concepciones francesas probablemente facilitaron la recepción de las producciones prehispánicas en Europa durante la primera mitad del siglo XX. Los propios latinoamericanos hacen hincapié en las especificidades artísticas de sus antepasados, adjuntándolas al mismo tiempo a otras artes extra-occidentales. Estos motivos se vuelven atractivos porque son ‘nuevos’, fácilmente asimilables y se parecen en varios puntos a las formas de otras regiones del mundo, como África y Oceanía.

Nueva visión de las civilizaciones prehispánicas: de lo simbólico a lo decorativo

En *El arte peruano en la escuela* como en *Método de dibujo* ninguno de los autores emplea el término ‘ornamento’, sino se utilizan las palabras ‘arte’ y ‘dibujo’. Por lo tanto, lo que en la jerarquía occidental hacía referencia a las artes llamadas ‘menores’ no es válido en estos casos, puesto que el vocabulario se refiere a las artes ‘mayores’. Parecería que la valoración de estas formas prehispánicas como ‘ornamentos’, elementos ‘al margen’ que vienen a añadirse a una estructura principal, sólo ocurre bajo la mirada europea. Es decir, la concepción de estas obras como compilaciones de ornamentos y no como manuales de educación práctica y teórica destinados a favorecer un ‘instinto’ nacional en los niños y los artistas, es una creación occidental. Los decoradores occidentales se apropian de los motivos decorativos prehispánicos, mientras que los latinoamericanos ‘se inician’ en su pasado y su futuro al dibujar estas formas. El historiador del arte Rémi Labrusse destaca que “el ornamento no pertenece al mundo de la objetividad como simple información, puro espectáculo ofrecido a la mirada; es también un producto que procede de una intención subjetiva y se arraiga en el trabajo humano” (Labrusse 2013, 1). La valoración de las formas prehispánicas depende de la praxis del usuario y del contexto –geográfico y cronológico– de uso. En el caso de México y Perú, el motivo es uno de los lenguajes que permiten la escritura de la identidad del país en cuestión, mientras que para los decoradores europeos es un catálogo de formas extra-occidentales o no-occidentales que sirven para la renovación de la creación artística. A pesar de estos enfoques distintos, el ornamento prehispánico procede, a la vez tanto para Europa como para México y Perú, de una intención subjetiva. En otras palabras, viene de una “puesta en práctica de los poderes intrínsecos de la interioridad subjetiva, entra en el orden del ‘hacer’” (Labrusse 2013, 3). Por esta subjetividad el “proyecto decorativo (alias la decoración) es, pues, simultáneamente especulativo y político” (Labrusse 2013, 4).

El dibujo prehispánico se vuelve ornamento en su definición occidental cuando el decorador se lo apropia como tal. El impacto de la “voluntad de serlo en la semiología” (Golsenne 2012, 2) modifica el horizonte discursivo de la forma; al hacer hincapié en

un aspecto del motivo prehispánico –decorativo–, el creador destruye su profundidad simbólica y su papel principal de agente comunicante. Mientras que el dibujo prehispánico valoriza la cerámica sobre la cual descansa, confiriéndole un estatus religioso y psicopompo, el ornamento de esas regiones empleado en las artes decorativas en Francia, Alemania e Inglaterra se convierte en un decorado que se substituye según las exigencias formales y técnicas. Una forma puede llevar el calificativo de ‘ornamento’ cuando su esencia se vacía de su sentido original bajo la acción creativa –*Kunstwollen*–⁵ del artista. Independientemente si los creadores de estos ‘ornamentos’ fueron los europeos, los mexicanos, los peruanos o, en general, los latinoamericanos, son testigos de las nuevas transmutaciones semióticas y formales de las artes precolombinas que toman esta nueva dinámica decorativa. Este consenso internacional que destaca el aspecto “profundamente transversal” del ornamento porque “cruza tanto los órdenes formales (figuración, abstracción) como las categorías (bellas artes, artes decorativas)” (Golsenne 2010/2011, 14), une a los artistas de estos distintos países en un mismo proceso creativo, aunque los objetivos previstos difieran.

Conclusiones

Los dos libros, *Manuales y tratados. Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* de Adolfo Best Maugard y *El arte peruano en la escuela* de Elena Izcue, proceden “de un conocimiento documental, de una actividad de recogida y recopilación, y acumulan los ejemplos a partir de un *corpus* así reunido. Su tarea es almacenar, conservar y transmitir, llevando al presente las formas del pasado” (Labrusse 2010/2011, 101).

En el caso específico de México y Perú, la ‘organización del mundo’ a través de las formas decorativas se efectúa sobre todo a un nivel nacional que añade los motivos precolombinos al presente, pero excluye los ornamentos de otros países latinoamericanos. Este proceso se caracteriza por una dinámica inclusiva –el pasado precolombino y el presente mexicano y peruano– y a la vez exclusiva en el sentido que materializa la construcción de una nueva alteridad. Esta concepción del Otro se construye principalmente con las naciones occidentales a través de la supresión o, al menos, de la reducción de referencias evidentes al discurso decorativo del Occidente.

La particularidad de estos libros yace en el hecho de que presentan los motivos como un proceso de aprendizaje –con diferentes dibujos en cuanto a su complejidad– y que ellos sirven al discurso educativo y nacionalista.

5 Teoría de Aloïs Riegl, desarrollada en Carboni (2012, 1).

Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict
1996 *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- Andrade, Oswald de
1992 [1928] "Manifiesto antropófago. El año 374 de la deglución del obispo Sardine." En *Arte de América Latina 1911-1968*, 130-131. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
- Benjamin, Walter
1993 *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*. Paris: Le Cerf.
- Best Maugard, Adolfo
1923 *Manuales y tratados. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México, D.F.: Secretaría de Educación.
- Bustillos, Roberto
1927 *Tiahuanacu. Dibujo lineal decorativo*. La Paz: Dirección de los Almacenes Escolares.
- Carboni, Massimo
2012 "Ornement et Kunstwollen." *Images Re-vues* 10. <https://imagesrevues.revues.org/2032> (10.05.2019).
- Cordero, Karen
1985 "Para devolver su inocencia a la nación (apuntes y desarrollo del método Best Maugard)." En: *Abraham Angel y su tiempo, Museo de San Carlos*, 9-21. México, D.F.: SEP Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Démélas, Marie-Danielle
1992 *L'invention politique. Bolivie, Équateur, Pérou au XIX^e siècle*. Paris: Recherche sur les Civilisations.
- Favre, Henri
2009 *Le mouvement indigéniste en Amérique latine*. Paris: L'Harmattan.
- Fell, Claude
1989 *José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Gamio, Manuel
2006 [1916] *Forjando patria*. México, D.F.: Porrúa.
- Golsenne, Thomas
2010/2011 "L'ornement: esthétique de la différence." *Perspectives* 1: 11-26. <https://doi.org/10.4000/perspective.1200>.
2012 "L'ornement aujourd'hui." *Images Re-vues* 10. <http://imagesrevues.revues.org/2416> (10.05.2019).
- Izcue, Elena
1926 *El arte peruano en la escuela*. Paris: Excelsior.
- L'Estoile, Benoit de
2007 *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.

- Labrusse, Rémi
 2010/2011 “Face au chaos: grammaires de l’ornement.” *Perspective* 1: 97-122. <https://doi.org/10.4000/perspective.1222>.
- 2013 “Ornement et subjectivité”. En: *Questionner l’ornement*. Paris: Les Arts Décoratifs / Institut national d’histoire de l’art (INHA). <http://www.lesartsdecoratifs.fr/IMG/pdf/04-Labrusse.pdf> (10.05.2019).
- Lauer, Mirko
 1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo.
- Leguizamón Pondal Gonzalo y Alberto Gelly Cantilo
 1923 *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Bellas Artes.
- Majluf, Natalia
 2008 *Elena Izcue, Lima-Paris années 30*. Paris: Musée du quai Branly.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden
 1999 *Elena Izcue, El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI).
- Meads Charles W.
 1916 *Conventionalized figures in Ancient Peruvian art*. Anthropological Papers of the AMNH, 12 (5). New York: The Cosmos Press. <http://digitalibrary.amnh.org/handle/2246/167> (13.05.2019).
- Meschonnic, Henri
 1993 *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard.
- Molinié, Antoinette
 2004 “The resurrection of the Inca. The role of Indian representations in the invention of the Peruvian nation.” *History and Anthropology* 15 (3): 233-250.
- Núñez, Estuardo y Georg Peterson
 1971 *El Perú en la obra de Alejandro Humboldt*. Lima: Universo.
- Tablada, José Juan
 1923 “La función social del arte.” En *Manuales y tratados. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, editado por Adolfo Best Maugardt, IX-XXVI. México, D.F.: Secretaría de Educación.
- Thomas, Auguste H
 1921 *Formes et couleurs*. Paris: Albert Lévy.
- Vargas Pacheco, Cristina
 2011 “Una visión del Perú a través del arte decorativo: el arte peruano en la escuela de Elena Izcue.” *Mercurio Peruano* 524: 151-173. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4070498> (10.05.2019).

Epilogue.

Aesthetic Practices and Transcultural Art Histories

Epílogo. Prácticas estéticas e historias del arte transculturales

Hannah Baader

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze, Italia

Forum Transregionale Studien, Berlin, Germany

baader@khi.fi.it

Debates on the era of globalization, postcolonial critique, and the Anthropocene have urged scholars working in the fields of Art History and Visual Culture to develop sharper analytical tools and new definitions for the study of art, artistic productions, and artifacts. With the ‘global turn’, Western distinctions between art and crafts, European notions of the exceptionality of the usually male artist, and universal concepts of art were no longer considered to have sufficient explanatory potential or considered convincing in their exclusiveness (Elkins 2007; Juneja 2018).

The need for new conceptualizations was and is pertinent not only to the field of the contemporary, with its apparently globalized exhibition cultures and art markets, but also to modern art, driven by recent insights in the plural history of modernity or Modernisms across the globe (Eisenstadt 2000; Juneja 2017). They are also needed in larger historical perspectives as well as in discussions on cultural heritage. The concept of ‘aesthetic practices’ has been promoted as a heuristic tool to overcome some of the shortcomings of highly elaborate, analytically strong, but often Western-centered art history. The term and concept of ‘aesthetic practices’ has been tested in a series of scholarly debates and in several case studies conducted by colleagues from a variety of disciplinary specializations, research areas, and art histories in a collaborative research program of the Kunsthistorisches Institut in Florenz and the Forum Transregionale Studien called “Art Histories and Aesthetic Practices”¹ co-directed by the author of these lines. This

1 I would like to thank the scholars at the Staatliche Museen zu Berlin and the Stiftung Preussischer Kulturbesitz for their willingness to engage in critical discussions and for a productive collaboration over several years. The collaborative program “Art Histories and Aesthetic Practices” (2013-2019) included more than fifty scholars from various disciplines. The project was funded by the Bundesministerium für Bildung und Forschung. I am extremely grateful for this support. I wish to thank also Georges Khalil for many discussions, Joachim Nettelbeck for his initiative, and Gerhard Wolf for continuous exchange and collaboration. My particular thanks go to the Ibero-Amerikanisches Institut, Barbara Göbel, and Iken Paap.

volume, edited by one of the participants in this endeavor, is part of an ongoing debate conducted across disciplines and institutions.

The set of questions studied in the program concerns often underestimated aesthetic entanglements, inversions, and permeations in contact or conflict zones, in the constitution of centers, and in so-called peripheries. It opens up to transcultural or transregional perspectives across time and space. It invites scholars to study artifacts in their transfers and transformations and looks beyond the elaboration of national perspectives on materials that predate nation building. It challenges given periodizations, as well as the notion of regions and other geographical imaginations (Lewis and Wigen 1997). It is directed toward the understanding of the dynamics of the making and use of images, but also looks into the makings and uses of objects, architectures, and the formations and transformation of environments. This includes the history of the preservation, display, and musealization of artifacts, as well as their reinstallation or their destruction. The study of aesthetic practices is based on linguistic, terminological, and cognitive considerations, and includes social, gender, legal, religious, technical, philosophical, and ecological studies, as well as the history of science. Speaking of 'aesthetic practices' should enable scholars to ask in new ways about the role of the visual arts and of artistic practices in the making, transformation, and connectivity of communities, regions, cultures and ecologies, and subjectivities.

The concept of 'aesthetic practices' combines two terms that allude to two distinct and rather separated discursive fields: philosophy on the one hand, sociology on the other. This works against a disciplinary isolation of art histories and visual studies and tries to bring them into a dialogue with related fields, including anthropology and archaeology. At the same time, the juxtaposition and combination of the two terms creates a tension between two methodological poles, which allows us to overcome or move between dichotomies such as theory and practice, body and mind, the social and the single.

Investigating artistic productions and artifacts from a praxeological point of view means to study them in processual, temporal dimensions and in relation to, but not in dependence on social practices, economy, politics, or religion. The concept builds on the praxeological turn that dates back to the 1970s. Pierre Bourdieu initiated the insistence on practices in his seminal book on *Outline of a Theory of Practice* (1977). The philosopher Theodor Schatzki (Schatzki 1996; Schatzki and Knorr 2001; Schatzki, Hui, and Shove 2017) and others further developed and theorized it. Their aim was to understand societies and groups, but also individuals, through their actions, rather than through structures. In this context, practices are considered those entities of the social that are not necessarily brought into 'discourse'. The then new focus on practices allowed various disciplines to move beyond dualisms, especially those of object and subject, and to highlight non-propositional forms of knowledge. Within the field of plural art histories, an interest in practices can rely on a strong debate about the social embeddedness or social life of art and on the biography of objects (Appadurai 1986; Shalem 2005). It can connect to controversies about the agency of things (Gell 1998; Latour 2005; see also Baader and Weinryb 2016), but also goes beyond them.

Indeed, the concept of ‘aesthetic practices’ does not end with these notions; it also relates to aesthetics, a philosophical concept connected to sensuality and perception. Since modernity, aesthetics has often been understood in terms of aesthetization and has been strongly criticized. In fact, aesthetics in modernity seems to find its place everywhere and nowhere (Reckwitz 2016). At the same time, scholars have stressed the emancipatory capacities of aesthetic experience and education (Spivak 2012). They have described the arts – not only visual arts – as a form of practical reflection. Philosophers and theoreticians alike have insisted on the transformative powers of aesthetics (Bertram 2014; Fischer-Lichte 2008; 2018), offering not only pleasure, but also reflection and autonomy. The concept of aesthetics therefore can be considered in terms of its insight into transformative potentials, and as a critical tool in the analysis of social processes, also within transcultural dynamics, taking into account “the ecologies of others” (Descola 2013). If conceived in praxeological terms and tested in a plurality of fields, working with a notion of aesthetics might be a tool to understand processes of creativity and their possible social dimensions in broader perspectives – those of making as well as those of perception, transformation, and use.

Under these premises, combining the study of practices and aesthetics can also help in the recent discussions on materiality and the many visual and non-visual experiments that can be related to materials (see Apter *et al.* 2016). This goes far beyond the notion of ‘material culture’ and concepts of ‘making’ that are sometimes nostalgically informed (Ingold 2013). While looking into materiality, the study of ‘aesthetic practices’ can go beyond concepts of representation (cf. Wolf 2019) and invite scholars to work on the relation between practices and production, discourses and transformations, translations and materialities. This may lead to intriguing discussions of modes of emancipation, commodification, or normativity.

Terminologies, linguistic and aesthetic concepts, translations and transformations, and rituals are recurrent topics in the essays addressed in this volume. It is part of an opening and reconceptualizing of the disciplinary field of (plural) art histories and visual culture studies. As a collaborative endeavor, the essays in this volume look into various forms and problems of aesthetic practices within, among, and beyond indigenous visual cultures. The contributions invite readers to think through the Indigenous visual cultures of the Americas, past and present. Their aim is to open new and fruitful discussions across disciplines and among scholars and to incite a critical engaging with artistic and aesthetic processes and productions, historical and contemporary.

References cited

- Appadurai, Arjun
1986 *The social life of things. Commodities in cultural perspective.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Apter, Emily, Ed Atkins, Armen Avanessian, Bill Brown, Giuliana Bruno, Julia Bryan-Wilson, D. Graham Burnett, et al.
2016 "A questionnaire on materialism." *October* 155: 3-110.
- Baader, Hannah and Ittai Weinryb
2016 "Images at work. On efficacy and historical interpretation." *Representations* 133 (1): 1-19. <https://doi.org/10.1525/rep.2016.133.1.1>.
- Bertram, Georg W.
2014 *Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik.* Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre
1977 *Outline of a theory of practice.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Descola, Philippe
2013 *The ecology of others.* Chicago: University of Chicago Press.
- Elkins, James
2007 *Is art history global? (The Art Seminar).* New York: Routledge.
- Eisenstadt, Shmuel N.:
2000 "Multiple modernities." *Daedalus* 129 (1): 1-29.
- Fischer Lichte, Erika
2008 *The transformative power of performance. A new aesthetics.* London: Routledge.
2018 "Transformative aesthetics. Reflections on the metamorphic power of art." In *Transformative Aesthetics*, edited by Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz, 1-25. London: Routledge.
- Gell, Alfred
1998 *Art and agency. An anthropological theory.* Oxford: Clarendon Press.
- Ingold, Tim
2013 *Making. Anthropology, archeology, art and architecture.* London: Routledge.
- Juneja, Monica
2017 "Alternative, peripheral or cosmopolitan?" In *Global art history: transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, edited by Julia Allerstorfer and Monika Leisch-Kiesel, 79-107. Bielefeld: Transcript.
2018 "'A very civil idea...'. Art history, transculturation, and world-making – with and beyond the nation." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (4): 461-485. <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/zkg.2018.81.issue-4/ZKG-2018-0036/ZKG-2018-0036.pdf> (27.07.2019).
- Latour, Bruno
2005 *Reassembling the social. An introduction to actor-network theory.* Oxford: Oxford University Press.
- Lewis, Martin W. and Kären E. Wigen
1997 *The myth of continents. A critic of metageography.* Berkeley: University of California Press.
- Reckwitz, Andreas
2016 *Kreativität und Soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie.* Bielefeld: transcript.

- Schatzki, Theodore R.
1996 *Social practices. An Wittgensteinian approach to human activity and the social.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Schatzki, Theodore and Cetina Karin Knorr
2001 *The practice turn in contemporary theory.* London: Routledge.
- Schatzki, Theodore, Allison Hui, and Elizabeth Shove
2017 *The nexus of practices: Connections, constellations, practitioners.* London: Routledge.
- Shalem, Avinoam
2005 "Objects as carriers of real or contrived memories in a cross-cultural context." In *Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte* (4), 101-109. Wiesbaden: Reichert.
- Spivak, Gayatri Chakravorty
2012 *Aesthetic education in an era of globalization.* Cambridge: Harvard University Press.
- Wolf, Gerhard
2019 "Wrapping up and rolling out." In *Die Vase und der Schemel. Bild oder eine Kunstgeschichte der Gefäße*, edited by Gerhard Wolf, 194-209. Dortmund: Kettler.

COLLECTANEA INSTITUTI ANTHROPOS 51

Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz (ed.)

Translating Wor(l)ds

Christianity Across Cultural Boundaries



The contributions to this book address the translation of culture in the context of religion, showing that this can be a bi-directional or even multiple process trying to achieve one principal objective: that of communication across boundaries. Thus, the studies analyse texts in literary, ethnohistorical and/or linguistic terms. On the one hand, they include studies of the missionary context of the Early Middle Ages and of colonially dominated cultures in Latin America, India, China, Africa and Australia from the 16th to the early 20th century, on the other hand, they analyse literary works with respect to how these transmit and translate culture. The works and con/texts analysed here reflect understandings of Christianity

which are not always orthodox and where authors of the pre-colonial, colonial and post-colonial worlds try to convey and communicate cosmovisions and religious concepts to recipients beyond the original cultural spheres.

Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz is Senior Lecturer in Latin American and Amerindian Studies at the Faculty of Arts and Humanities at the University of Stirling (Scotland, United Kingdom). Her research centres on the (ethno)linguistic study of historical and contemporary Amerindian languages, especially Quechua. She analyses the translation of culture and the dynamics of religious change, above all in the framework of the encounter and clash of cultures in the early colonial era.



ACADEMIA

ISBN 978-3-89665-794-7 (Print)

ISBN 978-3-89665-795-4 (ePDF)



**ESTUDIOS
Indiana**



Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, D-10785 Berlin
<http://www.iai.spk-berlin.de> Indiana@iai.spk-berlin.de

El Instituto Ibero-Americano (IAI) de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. En la serie Estudios Indiana (anteriormente “Suplementos de Indiana”) se publican monografías y compilaciones que representan los resultados de investigaciones sobre las sociedades y culturas multiétnicas, indígenas y afro-americanas de América Latina y el Caribe tanto en el presente como en el pasado. Reúne contribuciones originales de todas las áreas de los estudios americanistas, incluyendo la arqueología, la etnohistoria, la antropología socio-cultural y la antropología lingüística.



Volúmenes recientes:

Estudios Indiana 12

Lost Languages of the Peruvian North Coast.

Matthias Urban, Berlin 2019, 312 pp., ISBN 978-3-7861-2826-7.

This book is about the original indigenous languages of the Peruvian North Coast, likely associated with the important pre-Columbian societies of the coastal deserts, but poorly documented and now irrevocably lost Sechura and Tallán in Piura, Mochica in Lambayeque and La Libertad, and further south Quingnam, perhaps spoken as far south as the Central Coast. The book presents the original distribution of these languages in early colonial times, discusses available and lost sources, and traces their demise as speakers switched to Spanish at different points of time after conquest. To the extent possible, the book also explores what can be learned about the sound system, grammar, and lexicon of the North Coast languages from the available materials. It explores what can be said on past language contacts and the linguistic areality of the North Coast and Northern Peru as a whole, and asks to what extent linguistic boundaries on the North Coast can be projected into the pre-Columbian past.

Estudios Indiana 11

Objetos como testigos del contacto cultural. Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia).

Michael Kraus, Ernst Halbmayer, Ingrid Kummels (eds.), Berlin 2018, 398 pp., ISBN 978-3-7861-2795-6.

Durante la conferencia internacional “Objetos como testigos del contacto cultural. Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)”, que se realizó en 2014 en el Ethnologisches Museum de Berlín, se evaluaron críticamente las investigaciones recientes e históricas sobre la región multicultural del alto río Negro. Se reunieron y contrastaron las perspectivas de diferentes actores en base de sus respectivas especializaciones sobre la historia de contacto de la región, sobre la situación actual y sobre el significado de la cultura material en este proceso. Participaron por lo tanto representantes de los kotiria (wanano) y wira poná (desana), miembros de los museos, antropólogos académicos y activistas.

INDIANA and Estudios Indiana are Open Access:
<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana>
<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/estudios-indiana.html>



**ESTUDIOS
Indiana**



Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, D-10785 Berlin
<http://www.iai.spk-berlin.de> Indiana@iai.spk-berlin.de

Estudios Indiana 10

Diccionario k'iche' de Berlín. El Vocabulario en lengua 4iche otlatecas: edición crítica.
Michael Dürr, Frauke Sachse (eds.), Berlin 2017, 326 pp., ISBN 978-3-7861-2782-6.

El "Vocabulario en lengua 4iche otlatecas" es uno de los más importantes diccionarios del k'iche' de la época colonial de Guatemala. El diccionario contiene aproximadamente 2200 entradas principales e incluye información detallada en cuanto al léxico, la gramática y la cultura acerca de esa lengua maya.

La presente edición hace accesible por primera vez el manuscrito del siglo XVIII que se encuentra hoy en el Instituto Ibero-Americano en Berlín, para que investigadores de las lenguas amerindias, de la lingüística misionera o de los estudios mesoamericanos entre otros puedan aprovechar de ello. El estudio introductorio incluye una descripción detallada del manuscrito y analiza la relación entre el texto y otras fuentes misioneras lexicográficas del k'iche' colonial.

Estudios Indiana 9

Places of Power and Memory in Mesoamerica's Past and Present. How Sites, Toponyms and Landscapes Shape History and Remembrance.

Daniel Graña-Behrens (ed.), Berlin 2016, 296 pp., ISBN 978-3-7861-2766-6.

This book provides a fresh look at the principles of power and the memory of places in Mesoamerica. Toponyms, boundaries and landscapes play an important role in shaping local politics and peoples life's throughout past and present. Beyond structural and conceptual similarities in calendar, rituals and religion, Mesoamerica shares a devote preference for places, sites or urban centers as distinguishable feature for collectiveness, constantly reshaped and transformed according to the historical circumstances either political, economical or religious.

Estudios Indiana 8

Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas.

Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, Miguel A. García (eds.), Berlin 2015, 277 pp.,
ISBN 978-3-7861-2757-4.

El presente volumen reúne una serie de trabajos que se refieren a distintos aspectos de la percepción y producción del sonido entre los pueblos indígenas de Latinoamérica. Las discusiones referidas tanto a las tierras bajas, como a los Andes y a Mesoamérica, abordan cuestiones relacionadas con la ontología, el animismo, el perspectivismo, las formas de interacción entre humanos y no-humanos y los condicionamientos de la percepción de la otredad, entre otras.

INDIANA and Estudios Indiana are Open Access:
<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana>
<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/estudios-indiana.html>



INDIANA Revista - Journal



Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, D-10785 Berlin
<http://www.iai.spk-berlin.de> Indiana@iai.spk-berlin.de

La revista INDIANA, creada en 1973, es un foro para investigaciones sobre las sociedades y culturas multiétnicas, indígenas y afro-americanas de América Latina y el Caribe tanto en el presente como en el pasado. Reúne contribuciones originales de todas las áreas de los estudios americanistas, incluyendo la arqueología, la etnohistoria, la antropología socio-cultural y la antropología lingüística. La revista INDIANA está indexada en Redalyc, Latindex y Hapi – entre otros. Se publica dos veces por año en versión impresa y online con acceso abierto y gratuito.

The journal INDIANA was founded in 1973 as a forum for research on multiethnic, indigenous, and Afro-American societies and cultures in Latin America, both contemporary and historical. It publishes original contributions from all areas within the study of the Americas, including archaeology, ethnohistory, sociocultural anthropology and linguistic anthropology.

The journal INDIANA is indexed in Redalyc, Latindex-Catálogo y Hapi – among others. It is published twice a year in print form and online with free and open access.



ISSN (print): 0341-8642, ISSN (online): 2365-2225

Últimos dossiers / Recent dossiers:

INDIANA 35.2 (2018):

Idolatría y sexualidad: Métodos y contextos de la transmisión y traducción de conceptos cristianos en los confesionarios ibéricos y coloniales de los siglos XVI-XVIII.

INDIANA 34.2 (2017):

Redes de comunicación y conformación de espacios políticos mayas (siglos XVI-XXI)

INDIANA 34.1 (2017):

Ancash. Arqueología, antropología e historia del paisaje

INDIANA 33.1 (2016):

Culturas y lenguas en contacto: dinámicas culturales y lealtad lingüística entre quechua y castellano en la región andina

INDIANA 32 (2015):

Amerindian Misfortunes: Ethnographies of South American Rituals and Cosmologies on Danger, Illness, and Evil.

INDIANA and Estudios Indiana are Open Access:
<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana>
<http://www.iai.spk-berlin.de/en/publications/estudios-indiana.html>



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

ESTUDIOS INDIANA 13

**CULTURAS VISUALES INDÍGENAS Y LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS
EN LAS AMÉRICAS DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL PRESENTE**

**INDIGENOUS VISUAL CULTURES AND AESTHETIC PRACTICES
IN THE AMERICAS' PAST AND PRESENT**

ESTE LIBRO REÚNE QUINCE ENSAYOS QUE, A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE CASOS ESPECÍFICOS, EXPLORAN LAS CULTURAS VISUALES Y LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS AMERINDIAS, ABARCANDO UN AMPLIO PERIODO – DESDE EL PASADO ANTIGUO HASTA EL PRESENTE. SON AGRUPADOS EN CUATRO SECCIONES: 1) COSMOLOGÍAS E HISTORIAS VISUALES DEL PODER: NOMBRAR Y MOSTRAR; 2) PERCEPCIONES E INTERVENCIONES CREATIVAS EN LOS ESPACIOS URBANOS; 3) (RE)PRESENTACIONES DE LO INVISIBLE: LOS ESTATUTOS DE LA IMAGEN; Y 4) LOS ENCUENTROS DEL PASADO Y DEL PRESENTE: LAS MEMORIAS MÓVILES. LOS OBJETIVOS DE ESTE VOLUMEN SON IMPULSAR EL DIÁLOGO INTERDISCIPLINARIO MEDIANTE EL ENCUENTRO DE SABERES Y CUESTIONAMIENTOS SOBRE LAS ESPECIFICIDADES DE LA VISUALIDAD INDÍGENA EN LAS AMÉRICAS EN SU DIMENSIÓN HISTÓRICA, INCITAR Y ENRIQUECER LA GENERACIÓN DEL CONOCIMIENTO EN LAS DISCIPLINAS HUMANÍSTICAS Y SOCIALES, ASÍ COMO INSERTAR SUS EFECTOS EN EL MARCO DE LOS ESTUDIOS DE LO VISUAL EN EL MUNDO.

THIS BOOK BRINGS TOGETHER FIFTEEN ESSAYS WHICH, THROUGH SPECIFIC CASE ANALYSES, EXPLORE AMERINDIAN VISUAL CULTURES AND AESTHETIC PRACTICES, COVERING A VAST SPAN OF TIME: FROM THE ANCIENT TO THE PRESENT. THEY ARE GROUPED IN FOUR SECTIONS: 1) COSMOLOGIES AND VISUAL HISTORIES OF POWER: TO NAME AND TO SHOW; 2) PERCEPTIONS AND CREATIVE INTERVENTIONS IN URBAN SPACES; 3) (RE)PRESENTATIONS OF THE INVISIBLE: THE STATUS OF IMAGES; AND 4) THE ENCOUNTERS OF PAST AND PRESENT: MOBILE MEMORIES. THE AIMS OF THIS VOLUME ARE: TO PROMOTE AN INTERDISCIPLINARY DIALOGUE BY BRINGING TOGETHER DIFFERENT AREAS OF KNOWLEDGE AND INQUIRY REGARDING THE SPECIFICITIES OF INDIGENOUS VISUALITY IN THE AMERICAS IN ITS HISTORICAL DIMENSION; TO ENCOURAGE AND ENRICH THE GENERATION OF KNOWLEDGE IN THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES; AND TO INSERT ITS EFFECTS IN THE FRAMEWORK OF THE STUDIES OF THE VISUAL THROUGHOUT THE WORLD.

ISBN 978-3-7861-2831-1