

La imagen secular de lo religioso: arte de la cultura de tumbas de tiro, la región Teuchitlán

Verónica Hernández Díaz
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Acerca de las esculturas funerarias se ha dicho en general que son retratos de los muertos, o retratos idealizados de héroes míticos, guardianes, chamanes, deidades protectoras o imágenes de autoridades terrenales. También se han interpretado como “fotografías” de actividades o rituales, tal vez ritos de paso que los difuntos practicaron en vida, o quizá no ejecutaron ellos mismos. Otra posibilidad es que figuren sucesos que ocurren en el inframundo. En todo caso son evocaciones o acontecimientos social o religiosamente obligatorios y deben representarse. En la cultura de las tumbas de tiro del Occidente prehispánico de México las manifestaciones funerarias son un fenómeno rico en significados que las investigaciones están lejos de haber agotado.

Más que otorgar un carácter interpretativo singular a las expresiones artísticas de un fenómeno social relacionado con la muerte, mi intención es plantear que no existe la explicación única. Las mismas obras y sus contextos nos revelan un sentido polisémico y la complejidad del pensamiento cultural que las originó. Centro mi atención en la escultura antropomorfa de barro de la cultura de las tumbas de tiro, en particular de una de sus regiones. Me interesa adelantar algunas ideas en cuanto a su definición estilística que ayuden a su interpretación. A partir de ello y de la observación detallada de las obras de arte y de sus contextos, pretendo proponer ciertos aspectos de la sociedad que les dio origen.

Los muertos y los vivos en el antiguo Occidente

De modo común y casi exclusivo, la región occidental mesoamericana es conocida por las esculturas de barro procedentes de las famosas tumbas de tiro.¹

¹ Básicamente una tumba de tiro consiste en un pozo o tiro vertical cavado en el tepetate con variable profundidad. En su base el tiro se comunica con una o varias cámaras mor-

tuorias. Al parecer, lo común era que después de depositar en las cámaras a los difuntos y sus ofrendas, la sección que comunicaba el tiro con la cámara se bloqueara con tepalca-

La cultura que recibe este nombre se asentó en el actual territorio de Colima, Nayarit, Jalisco y suroeste de Zacatecas durante el Preclásico tardío y el Clásico temprano, desde el 300 a.C. hasta el 600 de nuestra era.² La zona se caracteriza por un intenso y prolongado saqueo, un limitado conocimiento sistemático y extensivo del pasado prehispánico y por la falsificación del arte cerámico. Excepto una mínima parte, la totalidad de publicaciones sobre el tema se basa en objetos carentes de contexto arqueológico y de los que no se conoce su procedencia específica. Del ámbito funerario, en general se sabe que los difuntos eran colocados en las cámaras en posición extendida (decúbito dorsal extendido); abundaron los entierros múltiples y la presencia de varios o numerosos individuos se explica por el reúso, que a lo largo del tiempo hicieron de las tumbas.³ Alrededor de los cuerpos se ponían ofrendas, sobresalen las de barro, ya sean vasijas o esculturas; también existen caracoles, objetos de concha, de hueso y otros de diversos tipos de piedra, así como sustancias perecederas.

Acerca del mundo de los vivos, de los que depositaron a sus muertos en las tumbas de tiro, hasta fechas recientes se descubren evidencias: consisten en arquitectura monumental asociada con canchas de juego de pelota, zonas habitacionales y obras hidráulicas a gran escala. La explotación y los talleres de obsidiana también son notables. Tales son los rastros de las personas que integraron el desarrollo nombrado actualmente “tradición Teuchitlán”. Su presencia en mayor número y concentración, es decir, su núcleo, se ubica en los alrededores del volcán de Tequila, en el altiplano lacustre de Jalisco⁴ (fig. 1). El rasgo más distintivo de la tradición

tes o lajas. El tiro era rellenado con ceniza o tierra; la práctica más frecuente fue conservar hueco el espacio de las cámaras.

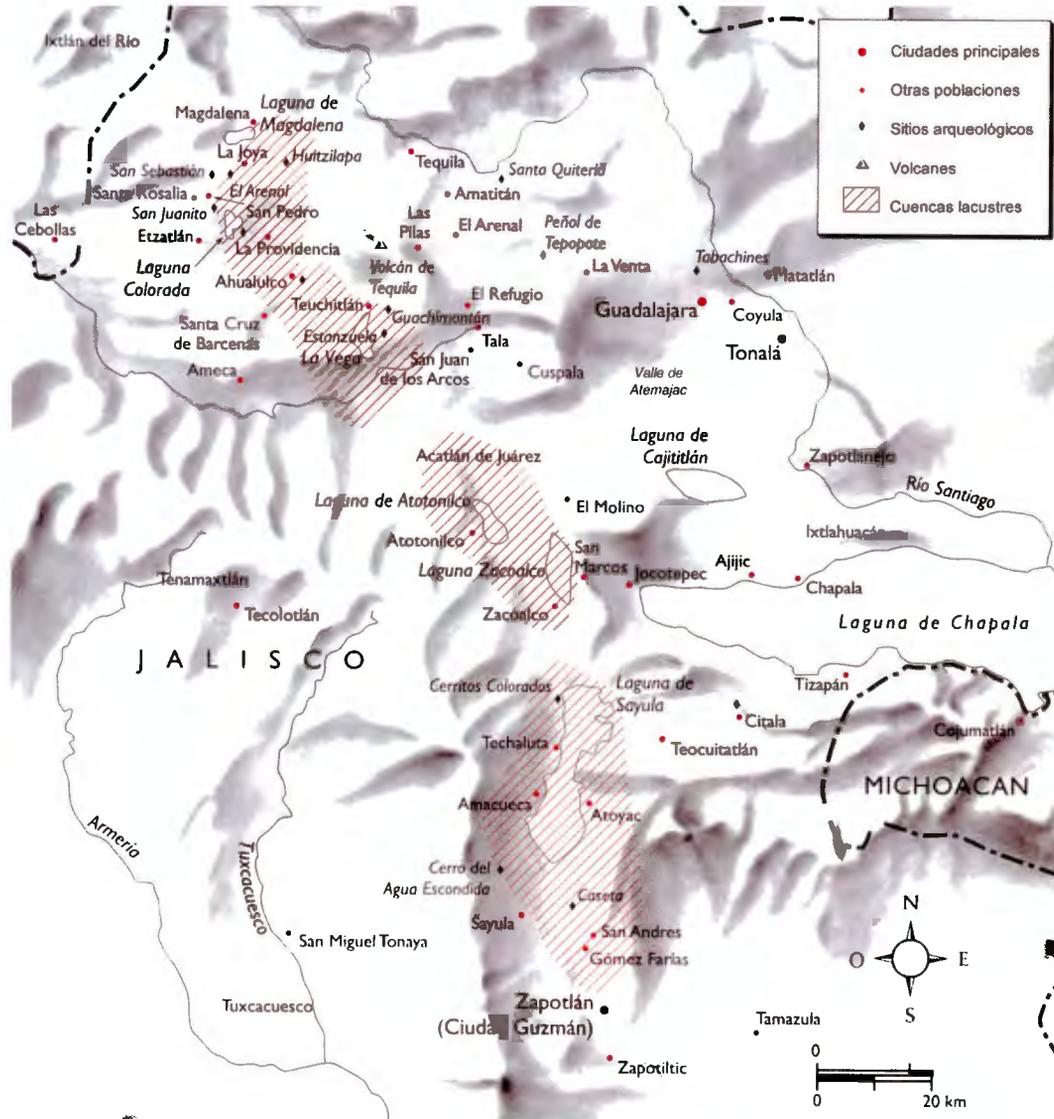
2 El periodo comprende fechas de radiocarbono obtenidas en diferentes estudios: Long, 1966: 95; Kan, Meighan y Nicholson, 1970: 16, 18; Galván, 1991: cuadro 1; Ramos y López Mestas, 1996: 130-132; López Mestas y Ramos: 1998; Cabre-ro y López Cruz: 1997: 15; 2002: 125-130.

3 No se han encontrado evidencias directas de sacrificio, lo que reafirma el uso prolongado de las tumbas. También lo corrobora el apilamiento de huesos en las orillas de las

cámaras para dar cabida a los nuevos ocupantes y la presencia de obras cerámicas de distintos estilos.

4 Los descubridores son Phil C. Weigand y Acelia García de Weigand. El hallazgo data de 1969, no obstante, hasta 1999 se practicaron las primeras excavaciones científicas en el recinto Guachimontón, de Teuchitlán, Jalisco: Weigand, 1974, 1985, 1993, 1994, 1996; Weigand y Beekman, 1998. Los complejos guachimontones también se han detectado en el Cañón de Bolaños —al norte de Jalisco—, en sitios próximos a la costa jalisciense y la de Sinaloa, así como en sectores de Colima, Nayarit y, fuera del territorio de la cultura de tum-

figura 1
Mapa de Jalisco, ubicación de la región Teuchitlán.



bas de tiro, en Guanajuato (Weigand, 1996: 24-27). La tradición Teuchitlán se inserta geográfica y culturalmente en la cultura de las tumbas de tiro. Falta definir de manera más precisa cuál es su relación, en particular si la arquitectura de los guachimontones fue construida en todo el territorio de la cultura de las tumbas de tiro. Es pertinente pensar que así fue, al tener en cuenta que es casi segura la existencia de un mayor número de guachimontones sin identificar y que

otros más ya fueron destruidos a causa de la agricultura y la urbanización. Cabe destacar que, en Nayarit, apenas han sido localizados en un sitio (de acuerdo con Weigand, 1996: 24-27); no obstante fueron figurados en maquetas de barro del estilo Ixtlán del Río, lo cual apoya que su presencia fue mayor de la que hoy día se conserva. La tradición Teuchitlán completa el panorama conocido de la cultura de las tumbas de tiro, por cuanto toca al ámbito de los vivos.

figura 2
Complejo Guachimontón, Teuchitlán, Jalisco.



Teuchitlán es la arquitectura de los “guachimontones”, en donde la configuración del espacio y de los volúmenes es circular y concéntrica: constan de un edificio circular, rodeado por un patio circular, bordeado a su vez por una plataforma circular donde se yergue una serie de estructuras rectangulares cuyo número varía (fig. 2). Este patrón arquitectónico posee un carácter original en Mesoamérica. Bajo algunos guachimontones se encuentran tumbas de tiro; en relación con todo el territorio de la cultura de las tumbas de tiro, aquéllas con los tiros más profundos y los diseños más elaborados se localizan en el área nuclear de la tradición Teuchitlán.

Los hallazgos renuevan la imagen que se tiene de los pobladores de la región antes del Posclásico. Se advierte una cultura urbanizada que no corresponde a una presencia de tipo aldeano y de agricultores incipientes, como se ha dicho de modo recurrente. Comienza a desarrollarse un enfoque de investigación que integra los ámbitos de los vivos y de los muertos. Dentro de este marco, tenemos la posibilidad de analizar bajo una nueva perspectiva su arte funerario.

El arte sagrado de la muerte

La muerte es un acontecimiento importante. La mayoría de las culturas la clasifican entre el mito y los ritos, dándole, si no una justificación, al menos un lugar en el mundo.⁵ En general, las ideas en torno a ella se vinculan con el pensamiento religioso, pues atañe a sucesos que escapan de la voluntad humana y son conceptualizados como creencias e incluso certezas. El arte que expresa tales ideas es, en esencia, sagrado.⁶ Su concepción, creación y el cumplimiento de los pasos necesarios para la realización de sus fines, implican actitudes especiales, devotas. La asociación entre muerte, arte y religión es especialmente válida para los desarrollos mesoamericanos, en los cuales la religión formó parte sustancial y permeaba todas las esferas del transcurrir cotidiano, incluyendo, por supuesto, la dimensión artística.

En la cultura de las tumbas de tiro la importancia concedida a los asuntos mortales es contundente. A lo largo de nueve centurias y de un amplio territorio se manifiesta radical unidad en las prácticas funerarias en las formas de las tumbas, en los patrones de enterramiento, en el tratamiento de los cadáveres y de los restos óseos y en el complejo de ofrendas que se les dedicaba.

5 Barley, 2000: 82.

6 Siguiendo el concepto de Émile Durkheim: "*Las cosas sagradas son aquellas que las interdicciones protegen y aíslan; las cosas profanas, aquellas a las cuales se aplican esas interdicciones y que deben mantenerse a distancia de las primeras.* Lo sagrado no comprende sólo a los seres personales llamados dioses o espíritus, cualquier cosa puede ser sagrada

(objetos, acciones, acontecimientos, palabras); para establecer contacto con ellas se requiere una operación delicada, el seguimiento de ritos. De acuerdo con este autor, la división bipartita del universo en lo sagrado y lo profano es uno de los principales rasgos distintivos de la religión" (Durkheim, 2000: 40-45).

En los objetos cerámicos⁷ destaca la unidad estilística e iconográfica en las numerosas variantes regionales identificadas hasta hoy.⁸ Las formas escultóricas son de humanos, animales y vegetales; su producción fue colosal y en ellas se advierte el seguimiento de estereotipos. Así, en una cantidad extraordinaria de piezas, durante siglos se figuraron convenciones básicas que con gran probabilidad expresaban los mismos conceptos, las creencias comunes de la gente en torno a la muerte y a la vida. Atendiendo tanto el contexto como las características formales de las obras, es posible ubicar con toda justificación el arte cerámico de la cultura de las tumbas de tiro en el plano de lo religioso.

Los antiguos habitantes del Occidente nos transmitieron su imagen histórica en forma decidida. Las figuras de barro muestran de modo excepcional a los vivos, pues, a menos que se conozca su procedencia, en ellas no se advierten cualidades mortuorias. La biofilia, el amor a la vida, es uno de los rasgos que mejor las distinguen, según lo ha señalado Beatriz de la Fuente.⁹ A continuación destacaré en especial rasgos anatómicos, posturas y atavío. En su mayoría, los objetos que analizo pertenecen a colecciones locales de la región nuclear de la tradición Teuchitlán, principalmente del Museo Arqueológico Tlallan, del municipio de Tala, Jalisco. Carecen de contexto arqueológico, no obstante aportan, con alta probabilidad de certeza, el dato de su procedencia original y permiten conocer de manera más integral el universo del arte funerario de esta cultura.

7 No se puede afirmar la exclusiva función funeraria de las esculturas; hasta ahora son escasas las evidencias de su presencia en la superficie. Por lo que toca a las vasijas —pintadas o no—, algunas presentan huellas de uso, por lo cual se ha supuesto su utilización cotidiana o previa a la ceremonia fúnebre (Galván, 1991: 261). Sólo los resultados de excavaciones arqueológicas extensivas podrán determinar si acaso las figuras y las vasijas decoradas (al negativo o seudocloisoné, por ejemplo) cumplieron funciones en la superficie.

8 Los mejor identificados son trece y reciben el nombre de la localidad en donde se han encontrado en mayor número. En

Colima: Comala, Comala tardío y Coahuayana. En áreas colindantes de Colima y Jalisco: Ortices-Tuxcacuesco y Pihualmo. En Jalisco: Ameca-Etatlán, Tala-Tonalá, Arenal Café, San Juanito y Zacatecas. Entre Jalisco y Nayarit: Lagunillas y San Sebastián Rojo. En Nayarit: Ixtlán de Río: Townsend, ed., 1998; véase en particular p. 283.

9 De la Fuente, 1974; 1987: 37. En la bibliografía que hay sobre la escultura funeraria de esta región, el estudio de Beatriz de la Fuente es el único que ha valorado las cualidades plásticas de las obras.

La constancia y las diferencias: algunos rasgos

Las variantes regionales estilísticas presentes son: Ameca-Etztatlán, San Sebastián, Tala-Tonalá, Arenal, San Juanito y Zacatecas. Lo común en ellos (figs. 3, 4, 5, 6, 8)¹⁰ es que las figuras humanas están sentadas o de pie; si acaso ejecutan otra acción consiste en sostener objetos o figuras, amamantar un infante o tocar algún instrumento musical; aun actuando, las poses son estáticas, los movimientos se ven congelados, y aun hay expresividad corporal y facial. En la composición formal la cabeza es el punto de interés principal: es larga con relación al cuerpo y vista de perfil la nariz se mira prominente; esto se enfatiza por el aplastamiento posterior de la cabeza (deformación tabular erecta). Suelen tener los labios figurados y la boca abierta. Con pintura se detalló la indumentaria relevada y se representó pintura facial y corporal, tatuajes o escarificaciones. La desnudez es frecuente, en especial en las figuras masculinas; si las mujeres portan alguna prenda, la más usual es la falda corta. Aun cuando la unidad temática y de algunos aspectos configuracionales es evidente, los detalles revelan diversidad, combinación y unicidad estilística.

Ameca-Etztatlán es el más característico de la zona (fig. 3). Se percibe dominante y extensivo, presente tanto en figuras huecas y grandes, como en pequeñas y macizas, lo cual lo diferencia de otros estilos locales, como el Arenal y el San Sebastián, que sólo se modelaron en volúmenes huecos. El Ameca se distingue por la pasta gris claro y la pintura roja sobre crema; las esculturas mayores tienen relevados los párpados, con globos oculares; en las de menor formato y sólidas (con menos de 20 cm de altura) los párpados se conservan y los ojos se muestran como hundimientos.

Es común que sus cánones particulares integren elementos de otros estilos. En las figuras 4 a, b, c y d del San Sebastián se reconoce la prolongación en la parte posterior para figurar un soporte —como banco— sin distinción del cuerpo, el

10 Cada una de estas figuras muestra un grupo de esculturas. El tamaño de éstas no guarda relación proporcional en el conjunto.

figura 3
Escultura cerámica de la región Teuchitlán,
figuras femeninas y masculinas del estilo Ameca-Etzatlán.

En esta figura y las siguientes, el tamaño de las esculturas
no guarda relación proporcional en el conjunto.



uso de aretes como múltiples aros que se disponen horizontales en el borde de la oreja y el aplanamiento de la cabeza en la parte superior de las orejas. En el caso de la figura 4c las prolongaciones tubulares en la cabeza además la vinculan con el Zacatecas. Por su parte, los redondeados volúmenes corporales distinguen la figura 4e como Arenal, mas la cabeza es del tipo Ameca. Por el contrario, en la figura 4f el Arenal se mira en la cabeza, pues su tamaño en relación con el cuerpo guarda una proporción más natural, y en la ornamentación con aros en la nariz y en las orejas.

figura 4
Escultura cerámica de la región Teuchitlán,
combinación estilística.



En contraste con la común combinación de rasgos estilísticos en el Ameca-Etztatlán, el Tala-Tonalá o “cara de oveja” —el cual se considera tardío—, rara vez incorpora atributos de otros tipos (figs. 5d, e, f, g; 6b, d, e).

La variación en las posiciones corporales contribuye a diferenciar los estilos locales. En las femeninas del tipo San Juanito la única postura presente fue sentada con las piernas extendidas adelante y los brazos levantados al frente (fig. 5h). En el Ameca la más común también es sedente, pero con las piernas dobladas hacia atrás y los brazos levantados a los lados (fig. 3c). Por su parte, en el Tala-Tonalá la mayo-

figura 5
Escultura cerámica de la región Teuchitlán,
figuras femeninas, diversas posiciones y objetos asociados.



ría de las mujeres se sienta con las piernas echadas a un lado, sea el derecho o el izquierdo (fig. 5e). El Ameca y el Tala-Tonalá comparten ademanes y objetos asociados: ya sentadas o de pie, las femeninas se ven con una mano sobre el abdomen, las manos sobre el regazo, cargando un infante, un perro, llevando un recipiente, con una mano colocada tras de la oreja o tocando la zona del cuello (fig. 5).

figura 6
Escultura cerámica de la región Teuchitlán, posiciones,
indumentaria y objetos asociados.



Mujeres y hombres

En los estilos de la región de Teuchitlán existen muy pocas piezas de sexo indeterminado. Los géneros no se expresan en las cualidades corporales, en general sabemos que una figura es femenina porque presenta senos y que es masculina cuando carece de ellos,¹¹ pero sus rostros son iguales (fig. 3). En las poses se advierte mayor elaboración en los rasgos diagnósticos: la postura sedente con las rodillas levantadas y las manos sobre ellas, es única de los hombres (figs. 3e, f; 6a). Entre las femeninas de los diversos tipos las posiciones exclusivas fueron la sentada con las piernas dobladas hacia atrás o echadas a un lado (figs. 3a, b, c; 4f; 5a, e).

En la vestimenta, en caso de que exista, hay asimismo indicaciones genéricas. El uso de una capa atada sobre el hombro —derecho o izquierdo— es masculino, en Jalisco la prenda sólo existe en Arenal y Tala-Tonalá (figs. 6c, d). En los de otras regiones aparece en figuras de Comala e Ixtlán de Río. Ellos también usan pantalón o calzón corto y braguero, los cuales fueron relevados y/o pintados (figs. 6d, h).

Sobresale que algunas mujeres vistan pantalón corto (figs. 4d; 6e). La indumentaria, como sabemos, es un indicio de los roles desempeñados en sociedad. De tal modo, para su conocimiento, la identificación de estas características en las figuras resulta significativa. A reserva de un examen más extenso, sólo advierto el uso femenino de pantaloncillos en los estilos San Sebastián y Tala-Tonalá. El primero es considerado un estilo temprano¹² y el segundo tardío, lo cual supone interesantes vías de contacto entre ambos. La manufactura de la figura 4d es Ameca-Etzatlán y tiene ciertos rasgos del San Sebastián, precisamente un pantalón, en este caso relevado y pintado con líneas.

Los patrones formales genéricos comprenden además las actividades y los objetos o figuras asociadas. Con atavío y actitud de combate o de juego de pelo-

11 Son muy raras las figuras con falo, y si lo tienen no es muy notorio. Se puede decir que es un rasgo presente en todas las variantes regionales, y sólo contrastan algunas de las figuras del estilo Comala, de Colima, que son eminentemente itifálicas.

12 Long, 1966: 79; en las obras que analizó este autor reconoce en las figuras del estilo "San Sebastián Rojo, variante de ojos", el uso de pantalón corto tanto en hombres como en mujeres (1966: 71).

ta sólo existen varones, pertenecen al Arenal y al Ameca (fig. 6g). De igual modo, los contorsionistas (fig. 6f) y los músicos siempre fueron hombres. El que vemos en la figura 6b percute un caparazón de tortuga. Por su parte, las mujeres cargan niños o perros, a veces los amamantan y también sostienen cuencos que suelen apoyar sobre el abdomen o encima de un hombro. Registré una figura masculina con una olla, pero en este caso la presenta entre las piernas (fig. 6h), lo que apoya la diferenciación entre mujeres y hombres.

Los asuntos de género no son un concepto estático. Sus particularidades pueden ser identificadas en las numerosas regiones estilísticas de la cultura funeraria del Occidente. En el famoso estilo Comala, de Colima, sólo he encontrado seis femeninas.¹³ Sin duda existen más, pero el escaso número contrasta notablemente con la nutrida presencia que tienen en la escultura jalisciense, y es un hecho que tal vez refiere diferencias sociales y de organización política entre las comunidades regionales.

Diferenciación social y comunidad simbólica

Dentro de la unidad fundamental del culto funerario, existe variedad de prácticas funerarias que revela la jerarquización de la sociedad. En términos amplios hablo de la ubicación de la tumba en un complejo guachimontón o fuera de las zonas residenciales formando cementerios y de las características constructivas de las mismas tumbas, entre las cuales conviene apuntar que los tiros presentan desde uno hasta 22 m de profundidad y se han encontrado hasta con tres cámaras mortuorias. Las distinciones se aprecian de igual modo en los materiales, técnica, calidad y cantidad de las ofrendas y en los procesos a los que fueron sometidos los cuerpos antes y después de su sepultura —en el caso de las tumbas reutilizadas.¹⁴

13 Townsend, ed., 1998: 176, fig. 14; 86, fig. 22; 30, fig. 22 (de dudosa autenticidad); 283, cat. núm. 45; Winning, 1996: 359, fig. 273b; Krutt, 1975, fig. 127.

14 Long, 1966; Pickering, 1997; Pickering y Cabrero, 1998; Cabrero y López, 2002.

La tumba de Huitzilapa, Jalisco, ejemplifica un entierro de alto estatus. Acciones de rescate arqueológico impidieron su saqueo en 1993. Se ubica bajo la estructura de un guachimontón, en un sitio donde se integran más complejos de este tipo y una cancha de juego de pelota. El tiro del sepulcro se hunde casi 8 m y cuenta con dos cámaras, la mayor de éstas tiene 3 m de cada lado y su altura máxima es de 1.68 metros. En cada aposento fueron sepultados tres individuos, todos con tratamientos variables que sugieren su distinta condición, en especial si observamos los ajuares funerarios. Entre otras piezas, el total de la ofrenda consistió en 75 vasijas decoradas, seis figuras humanas huecas del tipo Arenal, diez trompetas de caracol, algunas con decoración seudocloisonné, y diversos objetos y ornamentos de barro, jade, concha, hueso y papel. El sitio fue ocupado entre 300 a.C. y 400 d.C. y el enterramiento se fechó hacia el año 65 de nuestra era.¹⁵ Resulta coherente pensar que la jerarquía manifestada entre los muertos refiere la de los vivos.

Por lo que toca a la escultura, la identificación de posibles signos de estratificación es más definitiva si atendemos no lo que se representa, sino cómo se le representa. Sucede que tanto en las figuras diminutas como en las más grandes y de mayor elaboración, hay idénticas posturas, ademanes, atavíos y objetos o figuras asociadas; lo que varía es el detalle y en algunos casos la calidad técnica. Todo señala que las obras pequeñas y grandes comunican el mismo mensaje, el mismo concepto. De esta manera, por una parte se marcan diferencias jerárquicas en aspectos materiales, como el nivel de elaboración del espacio funerario y de la cantidad, “calidad” y materiales de las ofrendas. Mas en el terreno de los simbolismos, manifestados también en el arte cerámico, así como en la radical unidad

15 Ramos y López Mestas, 1996; López Mestas y Ramos, 1998. La tumba de Huitzilapa es, hasta el momento, la única tumba de tiro de tipo submonumental —por las dimensiones y diseño que presenta— sin saquear que ha sido estudiada por arqueólogos. Ninguna de tipo monumental ha corrido esta suerte.

Es oportuno destacar que el “gorro” cónico de papel asociado al personaje principal de la tumba constituye, hasta ahora, la evidencia física conocida de este material más antigua de Mesoamérica.

del patrón de enterramiento, destaca la uniformidad ideológica. Es posible inferir que la población tenía las mismas creencias en torno a la muerte, y, en términos más amplios, que existía una estrecha cohesión religiosa y cultural que rebasaba las diferencias sociales.

Otros posibles síntomas de igualdad, pero en cuanto a los sexos, se identifican en el Ameca-Etztatlán, donde los hombres y las mujeres ostentan tocados similares. En las obras de configuración y elaboración más “sencilla” ambos portan lo que parece un gorro o el cabello corto como una masa lisa, o utilizan una banda. En las de composición más complicada, las orejas llevan discos, el “gorro” o casco tiene superpuestas bandas individuales, lisas o decoradas, y cruzadas al frente, y en la parte superior de la cabeza sobresalen formas trapezoidales, como abanicos o crestas (fig. 3). Queda abierta la probabilidad de que las variaciones en los tocados señalen niveles sociales o que no los indiquen. La idea que parece más evidente es que en la región Teuchitlán la distinción sexual no implicó abierta jerarquización social, pues esculturas de ambos géneros presentan algunos atributos idénticos.

Uno más que comparten, y a mi parecer de mayor importancia, son las protuberancias cónicas o redondeadas y las manchas circulares figuradas en los hombros —quizá representando escarificaciones—, o alineadas en bandas que se portan en brazos, piernas y en el tocado (figs. 3c; 5e; 6c). Acorde con los cánones artísticos particulares, en el Tala-Tonalá este elemento se mira en los hombros como una serie de lunares o como aros pintados en blanco sobre la superficie roja de los cuerpos. En San Sebastián, Ameca-Etztatlán, San Juanito, Arenal, y ocasionalmente en el Tala-Tonalá, está relevado por medio del pastillaje. De igual modo lo vemos en el Coahuayana, ubicado en las inmediaciones de Colima y Michoacán. El atributo fue empleado de manera distinta en las variantes regionales estilísticas de Jalisco, Nayarit y Colima. Además de figuras humanas, se mira también en zoomorfas, fitomorfas, en recipientes e incensarios. No obstante las variaciones, su presencia unifica de manera notable el arte cerámico. Su constante aparición prueba la relevancia que tenía para la sociedad y sustenta la unidad de la cultura de las tumbas de tiro.

figura 7a

Pochote rodeado de cuatro parejas,
estilo Ixtlán del Río.

a



figura 7b

Vasija con forma de sección de tronco de pochote,
estilo Comala.

b



Ahora bien, ¿qué representan o significan tales formas cónicas o circulares? En el imaginario escultórico encontramos probables respuestas. A partir de la revisión de su extenso repertorio formal e iconográfico, considero que el motivo es el mismo que sobresale, por ejemplo, en el árbol que ocupa el lugar central en una de las escenas sobre plataformas de Ixtlán del Río, Nayarit (fig. 7a); en recipientes colimenses del tipo Comala con forma de sección de tronco (fig. 7b), y en vasijas de este mismo estilo, pero de cuerpos redondeados. En los dos primeros casos se ha reconocido al pochote o ceiba¹⁶ y en el tercero al fruto de la datura.¹⁷

16 Witmore, 1998: 146.

17 Furst, 1973: 123, 124; 1974: 142. Agradezco al doctor Robert A. Bye, del Instituto de Biología de la UNAM, por la confirmación del dato de identificación de las plantas. Datura y

pochote se encuentran en la región Occidente, en Jalisco. Respecto al pochote, existe la variedad llamada Ceiba aesculifolia.

A reserva de una indagación más profunda, el ámbito mesoamericano permite plantear ciertos paralelos, pues en otras de sus culturas los hombres se vincularon estrechamente con especies vegetales. En este sentido, propongo que dichas formas circulares, en pastillaje o pintadas, imitan un elemento vegetal, datura y/o pochote, de carácter substancial para la comunidad. Pudo ser un atributo de poder, aunque debemos notar que se encuentra tanto en las esculturas de mayor formato como en las diminutas, en las más elaboradas y en las más sencillas, por lo que es posible considerarlo un símbolo compartido por buena parte de la población. Este hecho no descarta que efectivamente fuera una marca de poder ostentada en vida sólo por ciertos estratos de la población.¹⁸ El vínculo puede entenderse también como una genealogía vegetal, es decir, la asociación de determinados linajes o grupos con una planta particular. Por ahora, la idea más factible es que tuvo un profundo significado religioso y ceremonial para la comunidad, presente en rituales de tipo funerario, del ámbito de los vivos, o en ambos a la vez.

En el arte cerámico de la cultura de tumbas de tiro destaca la oposición complementaria entre lo femenino y lo masculino. En la cosmología mesoamericana este concepto cumplía la función de explicar la diversidad del mundo y dar orden y movimiento al cosmos.¹⁹ De sus implicaciones prácticas de tipo político y de organización social hay indicios en la región Teuchitlán: la representación escultórica de hombres y mujeres ocurre en forma numérica equiparable, en ocasiones juntos y, como hemos visto, con similares atributos. Se sabe además que las tumbas fueron ocupadas simultáneamente por individuos de ambos géneros.²⁰ Podemos estimar que tenían una participación activa equilibrada en la vida comunitaria. El complejo vida-muerte despliega asimismo la íntima unión de pares opuestos. Las evidencias materiales nos señalan la importancia que tenían los

18 Mayor información arqueológica permitiría conocer más sobre la sincronía o diacronía de las distintas calidades técnicas y los formatos que se observan tanto en las esculturas de un solo estilo, como entre los múltiples estilos, diferencias que, tal vez, explicarían en términos de tiempo y espa-

cio la presencia o ausencia de las protuberancias redondeadas o manchas circulares.

19 López Austin, 1999: 17, 18.

20 Así consta en Long, 1966: 17, 18; Ramos y López Mestas, 1996; Cabrero y López Cruz, 2002: 180, 181.

muertos para los vivos y los vivos para los muertos. Lo vemos así en los complejos ceremoniales guachimontón, donde están integrados, uno sobre otro, el espacio vital y el funerario. Asimismo en la parafernalia de los difuntos, en especial las esculturas de barro, que en su gran mayoría representan seres vivos. Y fueron ellos, los vivos, quienes, en un afán funerario sin paralelo en Mesoamérica, dedicaron buena parte de su tiempo en la construcción de los sepulcros, a crear y depositar ofrendas a sus muertos. En correspondencia, éstos y los ancestros desempeñarían un papel determinante en la sacralización de los espacios, la legitimación del poder y en la concepción cosmológica de la sociedad.²¹ De tal modo, los muertos “vivían” con los vivos, y los “vivos”, las esculturas biofílicas, con los muertos.

Posibles significados: realismo y realidad

En las obras que tratamos destaca el naturalismo de sus formas y es claro que existieron convenciones para modelar el cuerpo humano. No obstante, aun cuando el estereotipo se sigue, parece haber cierto margen para la individualización. Son notorias las variaciones en figuras de un mismo estilo y sexo, con similares posturas y atributos. Se observan tanto espaldas rectas (figs. 8b, e, g, j) como curvas (figs. 8a, c, k, l), abdómenes planos (figs. 8a, b, g, j) o abultados —así en hombres como en mujeres; algunos cuerpos aparentan embarazo (figs. 8e, h) y otros clara obesidad (figs. 8c, d, f); juventud (figs. 8b, g, j), madurez (fig. 8i) y vejez (figs. 8a, k, l) también se perciben. Estos rasgos, señala De la Fuente, dejan ver la mano del artista alfarero o del taller que las creó;²² aunado a esto, es admisible que dichas cualidades anatómicas impliquen parecido con los individuos a quienes fueron dedicadas, de algún modo, intenciones retratísticas de los muertos cuando estaban vivos.

21 Patricia Ann McAnany (2000) destaca este papel práctico de los ancestros y los difuntos en la vida de los hombres, se ocupa en especial de las antiguas sociedades mayas.

22 Conversación personal con Beatriz de la Fuente, enero del 2002.

figura 8
Particularidades anatómicas de la escultura cerámica
de la región Teuchitlán.



Aun cuando la información es muy escasa, estudios arqueológicos del contenido de las tumbas han evidenciado cierta asociación directa entre las esculturas y los difuntos: las masculinas conciernen a los hombres y las femeninas a las mujeres; figuras de viejos se relacionan con esqueletos de ancianos; las clases de deformación identificadas en los cráneos y los objetos ornamentales depositados en los sepulcros corresponden a los que vemos en las esculturas; los oficios practicados son otra posible vía de relación entre figuras y personas.

Desde 1902 Carl Lumholtz reconoció estas obras como fuente de información etnográfica. De igual modo ocurrió con autores posteriores como Miguel Galindo, José L. Cossío y Paul Kirchhoff. Contando con información arqueológica, en 1966 Stanley V. Long confirmó la idea en cuanto a uno de los tipos de deformación de la cabeza practicado por los humanos y figurado en las esculturas.²³ En el análisis del contenido de una tumba de San Sebastián, Jalisco, Long consideró, en cierto modo, intenciones de parecido más concretas al atender el sexo de las figuras presentes para confirmar o determinar el de los esqueletos.²⁴ Su investigación aporta otro dato que permite avanzar en la asociación anatómica directa entre la terracota y el difunto: señala que uno de los hombres enterrados contaba con más de 40 años, en aquellos tiempos un viejo; en correspondencia, una de las esculturas masculinas ofrendadas representa a un anciano.²⁵

Otra escultura de viejo encontrada en contexto arqueológico en relación con el esqueleto de un hombre mayor fue hallada en la tumba de Huitzilapa.²⁶ El estudio osteológico de Robert B. Pickering le permitió identificar en las esculturas del estilo Arenal ahí depositadas, los mismos rasgos físicos de los individuos sepultados: complexión robusta, caras anchas y la deformación tabular erecta característica de tal estilo en los cráneos de un hombre y de una mujer. Los lazos de los muertos con otros de los objetos sepultados parecen estrechos. Pickering apunta que uno de los hombres tenía una fractura sanada en el codo derecho, de modo

23 Long, 1966: 20.

24 *Ibid.* p. 43.

25 *Ibid.* p. 19, figs. 51 y 52, p. 167.

26 Ramos y López, 1996: 126.

sugerente en la mano derecha se encontraron dos ganchos de átlatl de jade. Además, diversos ornamentos, como aros nasales, pendientes y brazaletes de concha se asemejan a los que se miran en las esculturas de barro.²⁷ Con el espacio de los vivos también hay conexiones: una de las esculturas encontradas en Huitzilapa representa a un jugador de pelota, en el sitio existe una cancha de juego y en la zona hay tres más.²⁸

Aparte del afán de individualización es necesario anotar otra vía de interpretación para estas diferencias: que tal vez las convenciones contemplan estas distinciones anatómicas y de rangos de edad. Es una tarea pendiente averiguar en cada estilo si todos los viejos son iguales, si todos los jóvenes son idénticos.

Las que sí son contundentes imágenes de la “realidad” modeladas en barro son las maquetas nayaritas del estilo Ixtlán del Río de conjuntos de edificios sobre plataformas, en donde figuras humanas realizan actividades múltiples.²⁹ En 1972 Hasso von Winning encontró en ellas un carácter anecdótico.³⁰ Respecto a la arquitectura, como hemos visto, la hipótesis de representación exacta fue comprobada en el marco de la tradición Teuchitlán, pues en dichas maquetas fueron modelados guachimontones, así como escenas de juego de pelota y ceremonias de palo volador.³¹

Por lo que toca a las figuras humanas, si acaso algunas guardan parecido físico con los difuntos cuando estaban vivos, pienso que en estas referencias plásticas destaca el simbolismo, y los “retratos” —verdaderos o falsos— son más bien de tipo moral y en ellos domina el estereotipo. Parece existir la necesidad de interpretar en barro la vida de los muertos en términos narrativos, pero sólo de hechos particulares —ya de tipo político, familiar, social, religioso, económico, o

27 Pickering y Cabrero, 1998: 71-82.

28 López y Ramos, 1998: 67.

29 Beatriz de la Fuente presenta una excelente descripción de estas creaciones artísticas; en especial al destacar la intrínseca relación tiempo-espacio, el movimiento virtual y el desplazamiento temporal que se perciben en la particular configuración de los volúmenes y los espacios: De la Fuente, 1974: 49-51.

30 En coautoría con Olga Hammer, 2a. ed., 1996: 27-282.

31 Exploraciones superficiales hicieron pensar a Phil C. Weigand que los edificios centrales de los guachimontones contaban con cuatro escaleras, una hacia cada punto cardinal. Y así fue que se representaron en un dibujo reconstructivo (publicado en Townsend, ed. 1998: 49 y 50). A partir de las excavaciones practicadas en el recinto Guachimontón se advirtió la ausencia de escaleras. Lo que sobresale aquí es que las maquetas Ixtlán del Río donde se figuraron guachimontones no presentan escaleras, lo cual les otorga mayor “apego” a la realidad.

todos ellos— que ponían de manifiesto el desempeño adecuado en la sociedad. Acorde con lo anterior, varias esculturas se han encontrado asociadas a un solo individuo, tal vez representando distintos pasajes importantes de su vida.³²

El carácter simbólico, o el poder de imágenes específicas, se reconoce al observar la persistencia de las convenciones a través del tiempo y del espacio donde se desarrolló la cultura de las tumbas de tiro. Es probable que se pidiera a los artistas el parecido de la obra con el muerto, pero sobre todo les demandaron detalles sociales correctos, como la posición, el gesto, el vestuario, la figura o el objeto asociado. La repetición y uniformidad de las formas y de los contextos, apuntan hacia las mismas creencias religiosas, y a la existencia de mecanismos capaces de promover y preservar las convicciones y los comportamientos pertinentes para mantener una estrecha vinculación entre la población. De esta manera, los estilos despliegan en su mayoría figuras carentes de individualidad, donde prevalece el sentido de pertenencia a una comunidad.

Un sentido polisémico y la concepción circular del tiempo y del espacio

Entre las explicaciones más comunes de las prácticas funerarias se habla del interés por el concepto del tiempo, la presencia de modelos agrícolas de renovación de la fecundidad, el reparto estable de roles, la complementariedad de pares

32 Debido al deplorable estado en que generalmente se encuentran los restos óseos, y a la carencia generalizada de estudios osteológicos profundos, la asociación de varias figuras con un individuo sólo está totalmente confirmada en la tumba de Huitzilapa. Para consultar el inventario de la tumba véase: Ramos y López, 1996. Pickering y Cabrero, 1998: 86, también expresan que varias figuras asociadas a una sola persona “representan diferentes episodios o estados importantes de la vida de un individuo”. Estos autores identifican dichas representaciones en los siguientes términos: “Los estados no están claramente definidos, pero sugerimos que para las mujeres, los importantes incluirían matrimonio, primer embarazo, o maternidad, y el logro de ciertas habilidades en actividades domésticas[...] Para los hombres

sugerimos sus estatus como guerreros o jugadores de pelota, como músicos o tal vez chamanes o miembros de sociedad” (la traducción es mía). Por mi parte, aun cuando no los niego, prefiero no restringir las representaciones a dichos términos. No obstante desconocemos el código, considero que en muchas esculturas los tipos de condiciones humanas arriba mencionados no son evidentes, pues existe gran cantidad de figuras femeninas donde no se advierten síntomas de maternidad, y figuras masculinas sin objetos asociados que nos refieran sus actividades. De tal modo, es posible que muestren también eventos o evocaciones de otro tipo, tal vez relacionados con aspectos metafísicos, como la conciencia humana y las nociones del infinito y de lo finito.

opuestos, o la concepción de la vida que se considera un bien limitado o finito. A veces, estas explicaciones se basan, de acuerdo con el antropólogo Nigel Barley, en factores medioambientales o económicos³³ que sin duda simplifican el pensamiento y la historia del hombre.

Ante los posibles significados de las manifestaciones artísticas del fenómeno cultural a las que nos hemos acercado cabría preguntarnos: ¿son una manera de mantener al muerto en su comunidad, conservando su lugar, su posición y actividades? ¿se entendió la muerte como un más allá materialista? ¿será que la parafernalia de las tumbas de tiro plantea la “vida” en el inframundo en términos tan realistas que resulta ser la reproducción exacta de este mundo terrenal, con las mismas necesidades, jerarquías sociales y relaciones familiares? ¿las esculturas tienen un aire secular o sagrado, representan acciones o sentimientos terrenales o sobrenaturales, o acaso podríamos decir que no hay distinción entre ellas?

En cierta medida estas preguntas son parte de las posibles respuestas. En conclusión, por ahora, sugiero que se estableció una variedad de relaciones de las esculturas con el muerto al que estaban dedicadas (dejo de lado su vinculación con los vivos): tal vez representarían el objeto físico en el que se alojarían temporal o permanentemente los espíritus; o podrían eternizar al individuo. De nuevo cito a Barley, quien subraya que en nuestra sociedad un esqueleto es una materia inerte, pero con la carne puesta es todavía un individuo, tiene rostro, posee identidad y nacionalidad.³⁴ Me parece oportuno adaptar esta noción a la cultura de las tumbas de tiro, y plantear que tales cualidades del cuerpo se podrían preservar o conferir a las esculturas; así, perpetuarían aspectos temporales como la carne y la misma vitalidad. Las obras se concebirían como monumentos permanentes de lo vital, acto que, dentro del contexto sepulcral, lleva implícito un carácter sobrenatural y sagrado.

Lo que se encuentra de profano en estas imágenes de barro es un prejuicio. Hablo del complejo de simplicidad aplicado a sociedades del Occidente mesoamericano por falta de conocimiento y por haber traducido diferencia en términos

33 Barley, 2000: 13.

34 Barley, 2000: 129.

de inferioridad. El desafío consiste en el estudio sobre la pluralidad mesoamericana; en develar el misterio de una concepción circular de espacio-tiempo sagrado en la tradición Teuchitlán. Al respecto propongo las siguientes ideas:

La esencia del espacio en esta civilización, como hemos visto, es peculiarmente circular en los guachimontones. En algunas vasijas pintadas se reconoce el mismo concepto, muestran diseños cuatripartitas con un centro y una disposición dinámica dentro de un orden circular; de igual modo existen diseños claramente circulares y concéntricos. Es posible considerar a los guachimontones y a este tipo de vasijas como cosmogramas, es decir, representaciones del espacio, del orden del universo de la manera como lo pensaba la gente de la tradición Teuchitlán en particular, y tal vez, de la cultura de las tumbas de tiro en general.

Por su parte, la línea recta del tiempo se convierte en círculo, sin principio ni fin, si se piensa que las esculturas funerarias significaron —quizá— la eterna vitalidad que negó la finitud de la existencia humana. El simbolismo del barro en este punto es fundamental. En términos generales, es un material que tradicionalmente se asocia con utensilios de uso cotidiano y se considera humilde; mas las prácticas funerarias de las que hemos hablado nos señalan su radical importancia; los objetos de barro, no de piedra u otros materiales, son los que predominan en las ofrendas. En este contexto, representa por sí mismo una dualidad de vida y muerte, de lo finito y lo infinito, de la corporeidad y la descorporeización: los muertos fueron depositados en las entrañas de la tierra, en tumbas cuya forma remite a una matriz femenina.³⁵ La tierra, considerada dentro del mundo mesoamericano como lugar de origen y de creación, se entiende a su vez como una madre, en este caso, que recibe a los muertos, quienes en dicho sentido retornan a su origen; y es la misma tierra, el barro, la que otorga la vida eterna a los individuos, pues con barro se figuraron estas esculturas de mujeres y hombres vivos. Así, la tierra se convierte en la morada no sólo de los cadáveres, también de la eternidad de los humanos. En tanto, el tiro de la tumba conecta la vida en la su-

35 Peter Furst, 1966: 289, identifica el tiro como vagina y a la cámara como útero; propuso que el entierro en las tumbas de

tiro significaba un "renacimiento" o un nacimiento inverso.

perficie con la “vida” en el inframundo, la de los hombres y mujeres de barro. En conjunto se percibe el juego de múltiples pares opuestos complementarios (arriba-abajo, vida-muerte, finito-eterno...) dentro de una cosmovisión circular que plantea un orden perfecto, ininterrumpido.

El reto consiste en percatarnos de hondas preocupaciones existenciales y profundizar en la historia de estos antiguos hombres en un contexto sumamente complejo que comenzamos a conocer.

Bibliografía

- Barley, Nigel
2000 *Bailando sobre la tumba*, Barcelona, Anagrama (Crónicas).
- Cabrero, María Teresa y Carlos López Cruz
1997 *Catálogo de piezas de las tumbas de tiro del cañón de Bolaños*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
2002 *Civilización en el norte de México*, vol. II, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Durkheim, Émile
2000 *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, Colofón.
- Fuente, Beatriz de la
1974 *Escultura funeraria prehispánica. El Occidente de México*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades (Colección de arte 27).
1987 “El amor a la vida en las ofrendas a la muerte”, en *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 1980, Beatriz de la Fuente, coord., Louise Noelle, ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. I, pp. 33-46.
- Furst, Peter T.
1966 *Shaft Tombs, Shell Trumpets and Shamanism: A Culture-Historical Approach to Problems in West Mexican Archaeology*, tesis de doctorado, Los Angeles, University of California.
1973 “West Mexican Art: Secular or Sacred”, en *The Iconography of Middle American Sculpture*, Dudley T. Easby, Jr. ed., New York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 98-133.
- 1974 “Ethnographic Analogy in the Interpretation of West Mexican Art”, en *The Archaeology of West Mexico*, Betty Bell, ed., Ajijic, Jalisco, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, pp. 132-146.
- Galván, Javier
1991 *Las tumbas de tiro del valle de Atemajac, Jalisco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Kan, Michael, Clement Meighan y H.B. Nicholson
1970 *Sculpture of Ancient West Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.
- Krutt, Michel
1975 *Les figurines en terre cuite du Mexique occidental. Essai de typologie à partir du matériel des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Marie-Areti Hers, ed., Bélgica, Université Libre de Bruxelles.
- Long, Stanley V.
1966 *Archaeology of the Municipio of Etzatlán, Jalisco*, tesis de doctorado, Los Angeles, University of California.
- López Austin, Alfredo
1999 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica.
- López Mestas, Lorenza y Jorge Ramos
1998 “Excavating the Tomb at Huitzilapa”, en *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 52-69.

- Lumholtz, Carl
1970 *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental: en la tierra caliente de Tepic y Jalisco; y entre los tarascos de Michoacán*, trad. por Balbino Dávalos, México, Editora Nacional, 2 vols., vol. I [1902, 1a. ed.].
- McAnany, Patricia Ann
2000 *Living with the Ancestors. Kinship and Kingship in Ancient Maya Society*, Austin, University of Texas Press [1995, 1a. ed.].
- Pickering, Robert B.
1997 "Discovering the Occidente", *Archaeology*, 50, núm. 6, noviembre-diciembre, pp. 42-47.
- Pickering, Robert B. y María Teresa Cabrero
1998 "Mortuary Practices in the Shaft Tomb Region", en *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 70-87.
- Ramos, Jorge y Lorenza López Mestas
1996 "Datos preliminares sobre el descubrimiento de una tumba de tiro en el sitio de Huitzilapa, Jalisco", *Ancient Mesoamerica*, núm. 7, Nashville, Cambridge University Press, pp. 121-134.
- Townsend, Richard F., ed.
1998 *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, Chicago, The Art Institute of Chicago.
- Weigand, Phil C.
1974 "The Aqualulco Site and Shaft Tomb Complex of the Etzatlan Area", en *The Archaeology of West Mexico*, Betty Bell, ed., Ajjic, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, pp. 120-131.
1985 "Evidence for Complex Societies during the Western Mesoamerican Classic Period", en Michael Foster y Phil C. Weigand, eds., *The Archaeology of West and Northwest Mesoamerica*, Boulder, Westview Press, pp. 47-91.
1993 *Evolución de una civilización prehispánica. Arqueología de Jalisco, Nayarit y Zacatecas*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
1994 "Obras hidráulicas a gran escala en el Occidente de Mesoamérica", en Eduardo Williams, ed., *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 227-259.
1996 *La evolución y ocaso de un núcleo de civilización: la tradición Teuchitlán y la arqueología de Jalisco*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco (Antropología de Jalisco. Una visión actual 1-2).
- Weigand, Phil C. y Christopher Beekman
1998 "The Teuchitlán Tradition, Rise of a Statelike Society", en *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 34-51.
- Winning, Hasso von
1974 *The Shaft Tomb Figures of West Mexico*, Los Angeles, Southwest Museum (Southwest Museum Papers 24).

1996 *Arte prehispánico del Occidente de México*, Phil C. Weigand y Eduardo Williams, eds., Zamora/Guadalajara, El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco.

Winning, Hasso von y Olga Hammer

1996 “Esculturas anecdóticas antiguas del Occidente de México”, en Hasso von Winning, *Arte prehispánico del Occidente de México*, Phil C. Weigand y Eduardo Williams, eds., Zamora/Guadalajara, El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco, pp. 27-282 [1972, 1a. ed.].

Witmore, Christopher L.

1998 “Sacred Sun Centers”, en *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 136-149.