

*Actas de las XI Jornadas de Estudios e Investigación Instituto de Historia del Arte "Julio E. Payró"*  
2014, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2016. ISSN1515-2685, pp. 55-66.

## Los Materiales del Arte Precolombino: Animismo y Agencia

Estefanía Blasco Dragun

Estudiante de la Licenciatura en Artes - FFyL- UBA

El arte precolombino ha convocado miradas desde diversos ámbitos de investigación cruzando disciplinas como la historia del arte, la arqueología, la antropología y los estudios culturales. Dentro de estas reflexiones es imprescindible tener en consideración la dimensión material de los objetos artísticos precolombinos para la comprensión de los mismos y de su funcionamiento dentro de la sociedad en que fueron producidos, en que circularon y fueron recepcionados como tales. Por ello sostenemos la importancia del estudio de la dimensión material tanto de los soportes como de los utensilios y pigmentos utilizados en la realización de dichos objetos artísticos, con la finalidad de ampliar las perspectivas de análisis y enriquecer los estudios de estas manifestaciones artísticas. Dichas manifestaciones han sido abordadas principalmente en cuanto a la interpretación de las imágenes que muestran, sin relacionar, en muchos casos, las propiedades otorgadas por la cultura que las creó a los materiales que las componen.

Estas reflexiones en torno al mundo precolombino no son ajenas al mundo occidental que solemos concebir como racionalmente alejado de tales concepciones 'mágicas' en las que se otorga una determinada agencia a los objetos y materiales artísticos. Podemos evidenciar este tipo de pensamiento a lo largo de la historia del arte occidental si observamos la importancia otorgada a los pigmentos púrpuras y dorados en las pinturas medievales, la relación de Miguel Ángel con el mármol del cual 'extraía' sus esculturas o los *ready-mades*, objetos seleccionados por Duchamp justamente en función de sus propiedades no artísticas.

Nos proponemos, por tanto, contribuir a las indagaciones respecto del funcionamiento de la producción, recepción y circulación de las obras artísticas atendiendo a las propiedades materiales de las mismas. Esto nos lleva a preguntarnos ¿Qué propiedades pudieron justificar la búsqueda de materiales en regiones alejadas en el mundo precolombino? ¿Qué estatus se otorgaba a los sujetos que manipulaban estos materiales? ¿De qué modo puede esto relacionarse con las estructuras de poder y de intercambios en las sociedades precolombinas? ¿Qué tipo de relaciones entre diversas regiones y culturas pudieron establecerse a partir de la búsqueda de esos materiales y la posterior distribución de objetos artísticos? ¿Qué rol jugaban los elementos de la naturaleza, en su manipulación y obtención de objetos elaborados? ¿Los materiales son simplemente la superficie

sobre la cual se crean las obras de arte o acaso el proceso de su transformación expone su esencia interna?

Sin pretender dar respuesta absoluta a estas interrogantes, nos limitaremos a plantar, a modo de hipótesis, que la dimensión material de las producciones artísticas precolombinas comportaría dimensiones de interpretación que complejizan los análisis iconográficos y son herramientas para comprender su funcionamiento como objetos artísticos dentro de la sociedad en la cual se crearon, circularon y fueron recepcionadas.

El marco teórico que nos permite abordar el arte precolombino como objeto de estudio lo tomamos de la teoría antropológica del arte<sup>1</sup>, la cual nos ofrece un encuadre interpretativo amplio en el cual poder describir las producciones artísticas como manifestaciones indisolublemente ligadas a la cultura en que se hayan insertas. Esto nos lleva a focalizar en el contexto de producción, circulación y recepción de los objetos artísticos en función de su contexto relacional, más que en obras puntuales. El arte precolombino no puede pensarse como una esfera separada de otros campos de la vida del modo en que se piensa en occidente, dado que esta distinción, trazada a partir del periodo del iluminismo, no es aplicable a sociedades que no han pasado por este proceso de diferenciación. La definición del arte, por tanto, no puede ser intra-estética, sino que debe ser interpretada en el contexto cultural en que se articula, entendiendo éste como un sistema de signos interpretables a partir de los cuales ofrecer explicaciones que vayan desde los casos particulares hacia el establecimiento de relaciones generales. Una teoría del arte es entonces una teoría de la cultura, en que las obras de arte deben ser pensadas como documentos primarios, no simples ilustraciones de conceptos que se hallan ya presentes en la sociedad. Las obras generan estructuras de significado en cuyos términos viven los individuos, y que están compuestas por símbolos que forman, comunican, reproducen, imponen, comparten o alteran dichas estructuras sociales<sup>2</sup>.

No podemos, por lo tanto, atenernos a una definición que tome a los objetos artísticos desde una teoría institucional que piensa el arte como un campo autónomo, sino a una que incluya una serie de objetos más amplia, en virtud de las relaciones que establecen con las personas o entre los sujetos a través de esos elementos. La capacidad de los objetos artísticos de actuar como personas, denominada agencia por el antropólogo británico Alfred Gell<sup>3</sup>, les asigna un rol activo en el proceso social, postulando así que las producciones artísticas no son simplemente reflejos que proponen preposiciones acerca del mundo.

Esta definición a la cual adherimos nos ayuda a superar la brecha tradicionalmente propuesta entre los objetos artísticos y las piezas etnográficas al ser pensados como ontológicamente

---

<sup>1</sup> Gell, A., *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford. 1998.

<sup>2</sup> Geertz, C. *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 221

<sup>3</sup> Gell, *Op. Cit.*, p. 6.

separados<sup>4</sup>, así como nos habilita a rechazar la idea de que las sociedades prehispánicas no reflexionaban sobre el arte, puesto que lo hacían, pero en otros términos<sup>5</sup>.

Teniendo estas consideraciones en cuenta, analizaremos el funcionamiento de los materiales del arte precolombino focalizando en el contexto mesoamericano y especialmente en la cultura maya, y trazando algunos paralelos con situaciones dentro del área andina. Respetamos de esta forma la diversidad que plantea el análisis de contextos temporal y geográficamente diversos, así como los diferentes rasgos culturales, pero también asumimos la posibilidad de trazar hilos conductores entre los estudios que se han llevado a cabo sobre ambas regiones.

### **Animar el mundo**

Uno de los conceptos fundamentales presentes en la cosmovisión mesoamericana y andina precolombinas es la noción de animismo, que otorga a todos los elementos una energía vital, estableciendo un flujo continuo entre objetos, tiempos y espacios. Las cosas que pueblan el mundo se encuentran en constante movimiento y transformación, siendo, por tanto, siempre materiales, al menos en potencia<sup>6</sup>. La capacidad de pensar esta energía como una forma de subjetividad fuera del cuerpo se establece a través de la idea de entidades anímicas, definidas por López Austin como “una unidad estructurada con capacidad de independencia, en ciertas condiciones, del sitio orgánico en que se ubica”<sup>7</sup>. Se vinculan en general a fuentes externas que les permiten regenerarse y renovarse. Las fuerzas anímicas son elementos no cuantificables ni individualizables, que dotan de vida a las cosas sin ligarlas a funciones intelectuales. Por lo tanto, la idea de animismo no implica pensar, por ejemplo, que una roca tiene funciones vitales biológicas, sino simplemente que es capaz de vehicular determinados resultados favorables en un contexto específico<sup>8</sup>. Esta capacidad es la que le otorga un modo específico de agencia social, definida no a partir de sus atributos biológicos sino en función del lugar que ocupan en la red de relaciones sociales.

En el marco de este pensamiento, las cosas que habitan el mundo se nombraban en relación a esa energía vital potencial. El proceso de estas transformaciones en el caso de los materiales llevaba, por ejemplo, a la ritualización de ciertas prácticas como ser el corte de la madera o el trabajo sobre las piedras. Parte de la energía vital permanecía en la madera cortada de un árbol, así como en los huesos de las personas y animales muertos.

---

<sup>4</sup> Bovisio, M. A., “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”, *CAIANA* N°3, Dic. 2013, pp 1-13.

<sup>5</sup> Geertz, C., *Op. Cit.*, p. 124

<sup>6</sup> Ingold, T., “Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials”, en *Realities Working Papers # 15*, Universidad de Manchester, 2010.

<sup>7</sup> López Austin, A., *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, 1989, p.197

<sup>8</sup> Gell, A., *Op. Cit.*, p. 121

La agencia otorgada a los materiales en el seno de relaciones propiciatorias proponía que las cosas podían ser asertivas, enojarse, estar hambrientas, sedientas y conectarse con los seres humanos. Las piedras podían ver, oler, respirar, o ser la morada de algún dios. Esta misma percepción podía aplicarse al sistema de escritura, materializada a través de los glifos, que dotaban de permanencia al lenguaje, del mismo modo que las piedras dotaban de trascendencia a los seres humanos. El animismo, entonces, se activa para establecer una relación con otros agentes. Entre los mayas todo poseía una porción de energía vital, sin la cual no era posible fluir, moverse, transformarse. Por ello la principal enfermedad dentro de los mayas era la pérdida del ánima: para sanar era necesario recuperarla, a través de los ritos que llevaba a cabo el chamán que viajaba con la ayuda de alucinógenos para devolver el ánima al cuerpo, a veces incluso extrayendo del cuerpo algún elemento extraño que había causado el mal: un trozo de madera, de sogá, de pedernal.<sup>9</sup> Esta pérdida del ánima era una realidad posible también para los objetos, ya sea de forma natural o inducida, al romperse o mutilarse el mismo.

### **Los materiales del arte precolombino: propiedades y obtención**

Una forma especial de animismo fue el conocido en Mesoamérica como *nahualismo*, es decir, la capacidad de los seres humanos y divinos de tener una contraparte animal, en la cual algunos sujetos podían transformarse. Es importante para nuestro caso particular tener en mente que los dioses podían tener por *nahualli* a seres inanimados como ser plantas de maíz, cuchillos de sacrificio, lanzas, bastones de mando, tocados de plumas o adornos de jade.

Uno de los materiales centrales dentro de la producción artística mesoamericana fueron las distintas rocas y piedras<sup>10</sup>. Dentro del pensamiento de varias culturas precolombinas estos elementos compartían ciertas propiedades que los relacionaban a la tierra y las cuevas de las cuales eran extraídos, y se consideraba que tenían, entre otros, poderes curativos<sup>11</sup>. El mundo andino otorgaba a estos materiales una importancia especial en relación a la orientación espacio temporal y al dominio sobre el territorio en el cual estas rocas se conectaban con los cerros, concebidos ambos como *huacas* sagradas. La distribución de estos elementos en el paisaje era entonces leído por los habitantes del territorio andino como parte del tejido territorial y en función de la orientación hacia los puntos cardinales<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Duverger, C., *Mesoamérica: arte y antropología*, Conaculta-Landucci Editores, México, 2000, p. 65

<sup>10</sup> Es importante aclarar que esta apreciación está influida por el hecho de que estos materiales fueron los que mejor se conservaron en el tiempo, debido a las condiciones climáticas de la zona.

<sup>11</sup> Siracusano G., “*Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder*”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Optika - Exposiciones*, 2005.

<sup>12</sup> Bouysse Cassagne, Thérèse *et. al.*, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz: Hisbol, 1987

En el caso de los mayas un glifo particular (*chank*) se observa habitualmente tallado en las rocas como indicador de animismo de las mismas, y de su relación con las cuevas, que eran puertas de acceso al inframundo. Por ello la extracción de las distintas rocas y minerales era un proceso ritual, y las fuerzas presentes en ellas explican que en muchos casos hayan quedado estatuas sin terminar de labrar.

Por otro lado, cada piedra tenía una simbología particular, en relación a sus usos y atribuciones. En el caso de las piedras utilizadas para elementos cortantes, como el sílex y la obsidiana (que variaba entre tonos grises, rojos y verdes) han sido figurados como seres huesudos con cabezas esqueléticas. Estos elementos se relacionaban con situaciones violentas, en el caso del sílex por su empleo en elementos cortantes como armas de guerra, en el caso de la obsidiana, para la realización de autosacrificios (ya que producía cortes más limpios, y por ello con menos posibilidad de infección de la herida)<sup>13</sup>.

Otra de las piedras centrales para los mesoamericanos en general era el jade, utilizada profusamente desde el periodo Preclásico<sup>14</sup> por la cultura olmeca. Provenía del valle de Montagua, en Guatemala, cerca del sitio de Quiriguá, por lo que era difícil de adquirir desde zonas olmecas y desde Teotihuacán, que también la utilizó profusamente. El jade, que podía variar de tonos más verdosos a otros más azulados, con distintos grados de opacidad, simbolizaba en general la vida, el agua y la fertilidad. En el área maya, en que se prefería la piedra de un color verde vibrante, su uso fue en parte ritual pero especialmente tuvo fuertes connotaciones relacionadas con el poder de los gobernantes. En otros sitios su simbología fue diferente, aunque sin perder nunca su importancia<sup>15</sup> y podía incluso ser reemplazado por piedras similares sin perder por ello sus propiedades. Se usaba en su reemplazo especialmente la jadeíta o la cuarcita verde. Posteriormente, durante el periodo Posclásico, los toltecas introdujeron la turquesa, pero ésta no llegó a suplantar al jade. Otras piedras utilizadas fueron la hematita, la pirita y la mica, además del alabastro y ónix, que poseían propiedades translúcidas y fueron utilizadas para la confección de vasos y otros adornos.

Las rocas proveían también de los minerales con los cuales se creaban los pigmentos utilizados por los pueblos precolombinos. Dentro de estos pigmentos inorgánicos los de más fácil

<sup>13</sup> Práctica ritual de sangrado de diversas partes del cuerpo para lo que se usaban navajas o punzones de obsidiana, espinas de maguey o de mantarrayas.

<sup>14</sup> La periodización de la historia mesoamericana establece tres periodos: Preclásico (2500 A. C.-150/200 D. C.), Clásico (150/200 D. C.-900 D. C.) y Posclásico (900 D. C.-1520 D. C.), divididos a su vez en fases intermedias (ver López Austin, A. & L. López Luján, “ La periodización de la historia mesoamericana”, *Arqueología Mexicana*, N°11, sep. 2002, pp. 6-15).

<sup>15</sup> En los olmecas el uso del jade fue predominantemente ritual, en cambio en Costa Rica fue más bien social y funerario; entre los aztecas la simbología del *chalchihuitl* (cuenta de jade) era social, ritual y funerario a la vez, en relación al agua, los antepasados, los lugares míticos y la idea de unión de las partes del cosmos. Su simbología también se relacionaba a las fuerzas anímicas nahuas conocidas como *tonalli* y *toyaliá*, y por ello se colocaba en el pecho de las estatuas y en la boca de los muertos, para preservar esas energías. En el caso de Teotihuacán el uso del jade era principalmente ritual, en función del culto a los antepasados. Se realizaban con dicha piedra objetos simbólicos (colocados en los edificios o incisos en las vestimentas), votivos o rituales, como ser figuras que serían colocados como ojos de estatuas.

obtención eran los provenientes de las arcillas, de las cuales se obtenían tonos amarillentos, naranjas rojizos y marrones, luego el manganeso, el carbón u hollín para obtener los negros, la hematita para los rojos, la goethita para los tonos amarillentos y anaranjados, el blanco de carbonato de calcio, la azurita (azul), malaquita (verde) y el cinabrio (rojo). Los tres últimos elementos eran menos frecuentes y no se encuentran aplicados a cerámicas, ya que sólo los pigmentos basados en hierro, manganeso, carbonatos de calcio y carbón toleran las altas temperaturas de cocción.

El cinabrio es un caso especial. Obtenido de zonas volcánicas, era valorado por la creencia es sus propiedades que contrarrestaban el proceso de putrefacción, por lo que era aplicado sobre los cuerpos de los gobernantes muertos. Su utilización en pintura mural fue escasa, pero en el caso de aparecer su aplicación seguía procedimientos rituales<sup>16</sup>.

La azurita fue el único azul obtenido en forma directa en el área maya, y junto con la malaquita de la cual se obtenían los verdes, fueron pigmentos más utilizados en Teotihuacán y por los olmecas que por los mayas, y siempre en pintura mural, dada su baja resistencia a las altas temperaturas<sup>17</sup>. Otros pigmentos eran obtenidos a partir de la combinación de diversos tintes naturales con arcillas. El caso más importante es el del llamado azul maya, producido a partir del siglo V por la mezcla de arcillas blancas con añil, obteniéndose un pigmento sumamente estable (excepto en casos de exposición al fuego). Los tintes, también utilizados para el teñido de fibras y textiles, provenían de frutos (para obtener negros por ejemplo), de flores o de animales, como la cochinilla, a partir de la cual se obtenía el carmín, o los moluscos de los cuales se obtenía un pigmento púrpura<sup>18</sup>.

Estos elementos naturales no sólo eran apreciados por la obtención de los pigmentos, sino que sus propiedades cromáticas y de textura y brillo también formaban parte de la simbología maya. Es el caso del *Spondylus*, molusco sumamente apreciado dentro de esta cultura, de difícil obtención, de color rojo y naranja por fuera, y blanco por dentro. Otros elementos marinos como la perla y madreperla eran apreciados por el modo en que reflejaban la luz, del modo que lo hacían las coloridas plumas del quetzal y el colibrí. Las plumas color turquesa del cotinga o las rojas y azules del guacamayo eran apreciadas por su belleza y fragilidad, del mismo modo que las coloridas flores tropicales.

Estas materias y materiales conformaban en Mesoamérica un universo en el cual el color estaba presente desde los tocados, colgantes y adornos de plumas multicolor con que vestían las elites y sus tejidos teñidos, hasta las pinturas sobre estuco en los templos y viviendas en las ciudades. En este contexto cromático los términos para referirse al color no eran exclusivos, sino

<sup>16</sup> Houston, S. et. al., *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color*. Austin: University of Texas. Press, 2009.

<sup>17</sup> Coe, M. & J. Kerr, *The Art of the Maya Scribe*, Londres: Thames. & Hudson, 1997.

<sup>18</sup> Para una descripción detallada de la obtención y uso de los colores en el contexto andino véase Siracusano, G., *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI- XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

que se encontraban ligados a aquellas otras propiedades inherentes a su percepción, como ser la superficie, el brillo, la textura y la luz a la que estaban expuestos. Parte de la simbología de estos colores tenía que ver con la ordenación espacial de los puntos cardinales<sup>19</sup> (norte: blanco, sur: amarillo, este: rojo, oeste: negro) y permitían nombrar así a las ciudades en función de su ubicación espacial, de modo relacional. El negro poseía una connotación especial, en relación a lo oscuro, las cuevas, los sitios donde el ser humano no se atrevía a entrar. El rojo además de simbolizar la sangre podía ser el este, el día o el sol saliente. En el caso de los azules y los verdes, probablemente en función de su asociación con el jade, eran nombrados con un mismo término: *yax*, que simbolizaba lo máspreciado, lo brillante, original, primigenio. También se hallaba en relación al rojo cinabrio en contextos mortuorios. No solo eran colores contrastantes sino también sus texturas eran opuestas: el brillo y dureza del jade se distinguía de la opacidad y suavidad del cinabrio. Incluso, al ser el jade atributo del poder de los gobernantes y símbolo de agua, la fertilidad y la vida, puede pensarse que en este contexto remitía más específicamente a la noción de renacimiento.

Los colores ayudan también a rastrear su expansión territorial en relación a la consolidación de los gobiernos. Un caso especial dentro del mundo precolombino fue la introducción de un patrón simbólico de color por medio de la dominación incaica, que codificó el universo cromático en función de la representación de su poder por sobre los pueblos subyugados<sup>20</sup>.

En el caso de las ciudades mayas se sabe que los primeros pigmentos verdes aparecieron en el sitio de Calakmul, si bien los olmecas ya lo habían utilizado tiempo antes en los murales de Oxtotitlán. Copan fue de los primeros sitios influenciados por los colores provenientes de Teotihuacán y el valle de Oaxaca. En el periodo Clásico tardío cada corte tenía su paleta de colores, los cuales seleccionaba y combinaba de modo particular.

### **El proceso de transformación del material al objeto artístico**

Si bien las propiedades de los elementos naturales eran apreciadas en sí mismos, su manipulación modificaba sus cualidades a través de un proceso simbólicamente complejo. La interacción humana podía quitar la esencia del material o por el contrario, potenciarla, muchas veces en función de la relación establecida con los mitos de origen de esos materiales o de la función que éstos habrían cumplido para los dioses. Entre estas transformaciones, por ejemplo, se destaca la potencia de los objetos reflectantes, especialmente los espejos de pirita, cuyas propiedades reflejantes y adivinatorias debían ser sacadas a la superficie a través del arduo proceso de pulido. En otros casos se observa cómo la talla de figuras en piedras era acompañada de rituales para fijar la propiedad anímica en las mismas, unida a transformaciones materiales como la

<sup>19</sup> Houston, S., *The Life Within: Classic Maya and the Matter of Permanence*. Yale University Press, 2014.

<sup>20</sup> Siracusano, G., *Op. Cit.*, p. 302.

colocación de jade en incrustaciones en los ojos y pecho de las mismas, o en el hecho de que luego la boca y/o ojos hayan sido en muchos casos mutilados.

Sabemos que la creación de objetos artísticos se desarrolló en las sociedades precolombinas a partir de que el excedente de producción pudo sostener a una clase gobernante, que a su vez necesitó de un conjunto de formas simbólicas que sustentaran sus cualidades como dirigentes y como poseedores de poder sobre del resto de la población<sup>21</sup>. Por eso los artistas se encontraban estrechamente unidos al núcleo de la elite, y en general eran estimados socialmente. La cultura maya contaba con un jefe de escribas, pintores y escultores, así como con una escuela de escribas, a la cual accedían personajes de alto rango, muchas veces hijos de los mismos gobernantes. El escriba estaba encargado no sólo de supervisar las actividades artísticas, sino que además cumplía otras funciones como actuar de algo similar a un maestro de ceremonias y ser negociadores de matrimonio. El escriba para los mayas era aquel que lleva los libros sagrados, el aprendido<sup>22</sup>, cuya deidad tutelar era el dios del maíz, y también se reconocía a los dioses monos como sus protectores. Pueden ser reconocidos los escribas en las representaciones en tallas de piedra, cerámicas pintadas y murales, a través de su vestimenta distintiva y su particular tocado<sup>23</sup>. También es posible reconocer la presencia de sus herramientas, como los pinceles, fabricados probablemente con el pelo de animales, y unas plumas especiales utilizadas a modo de lapiceras con las cuales se trazaban los glifos sobre diversas superficies, tanto en códices de papel, como en cerámicas, pintura mural, estucos en el exterior de los templos y sobre piedras, que luego serían tallados por otro artista. No se sabe con exactitud qué elementos se usaban para cavar la piedra, pero estos utensilios son representados simbólicamente como garras de jaguar. Los pigmentos eran usualmente depositados en caracolas cortadas a la mitad en forma transversal, de modo de poder contener varios pigmentos en espacios separados, especialmente el hollín para el negro y la hematita para los rojos.

El trabajo de los artistas era generalmente controlado por el estado, y se fueron estableciendo patrones de creación de distintos objetos para cubrir las necesidades de la corte, generando en muchos casos formas particulares en cada una de las ciudades, tanto en la creación de formas, estilos caligráficos, estilos de cerámica e iconografías, como de elección y combinación de color. Esta difusión tuvo su auge en el periodo conocido como Clásico, en el cual se dio el apogeo de las grandes ciudades estado mayas, entre ellas Tikal, Kilimanjú y Calakmul. En este momento se observa una gran profusión de colorido (cerca de treinta colores detectados en los murales) que decaerá en el Clásico Terminal a diecisiete colores y en el Posclásico a sólo un rango de entre tres y ocho colores, codificando aun más su simbología.

---

<sup>21</sup> Geertz, C., *Op. Cit.*, p. 150.

<sup>22</sup> Se sabe de la existencia de cientos de códices mayas desde el periodo Clásico, quemados en su mayoría por los españoles a la llegada al territorio. Se conservan en la actualidad sólo cuatro ejemplares.

<sup>23</sup> Coe M. & J. Kerr Scribe, *Op. Cit.*, pp. 89-90.



Con respecto al tratamiento de las formas se distingue un patrón particular de creación, en el cual se da una imitación de ciertos materiales y procedimientos trasladados a otros materiales. Por ejemplo, se observa desde el Preclásico Tardío la fabricación de cerámicas que imitaban canastas tejidas, calabazas, caparazones de armadillo, madera tallada o acabados como la piel de jaguar, plumas de aves, grecas habitualmente representadas en cestos y tejidos, y más tarde superficies metálicas. Estos pasajes pueden remitir a distintos objetivos, como la traslación de antiguas técnicas y materiales a otros soportes, o la experimentación con formas más fácilmente manipulables. De todos modos siempre a través de la simulación algo de eternidad se introduce en el proceso, se consolida lo perecedero en un material más duradero. Otras veces este procedimiento permitiría la apropiación, por sujetos no pertenecientes a la elite, de objetos preciados, copiados en la cerámica como figuras de jade y de caracoles como el Spondylus<sup>24</sup>.

La producción de estas piezas estuvo comisionada por los gobernantes, desde la obtención de los materiales, que involucraba tecnologías especializadas y recursos específicos de extracción y transporte, hasta la fabricación de las piezas a través de controles sobre su forma y simbología. En algunos casos se evidencia la existencia de talleres de producción menos ligados al control estatal como en el caso de la manufactura de objetos de pizarra en el caso teotihuacano, dado que era un material menos valioso y de sencillo manejo<sup>25</sup>. Estos elementos podían ser entonces consumidos no sólo por las elites sino por otros miembros de la sociedad, quienes accedían a objetos suntuosos, pero de niveles de producción menos sofisticados. El caso de la circulación de los espejos de pirita, los cuales eran objetos de lujo dentro de las elites, dado lo complejo de su elaboración y lo difícil de su obtención, muestra que existían a la par espejos compuestos, realizados con granos de roca, arcillas, y pirita o hematita que podían llegar a un consumo menos restringido<sup>26</sup>.

### **Redes materiales, redes simbólicas**

A la importancia que los mesoamericanos daban al jade tanto como material en bruto, portador de cualidades anímicas, símbolo de renacimiento, de agua, de lo sagrado, unido al hecho de que nombraba un color y cualidad particular, debemos agregarle un rasgo que hace de esta piedra un objeto más interesante aun: los objetos fabricados en jade, transportables, circularos fácilmente a través del territorio, portando con ellos iconografías y escrituras. Desde aproximadamente el 900 a.C. los olmecas ya fabricaban los primeros objetos de jade, habitualmente tallados y rellenas las

<sup>24</sup> Houston, S., *Op. Cit.*

<sup>25</sup> França, L., "O Uso da Ardósia em Teotihuacán, México", *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* N° 17, San Pablo: USP, 2007, pp. 333-343.

<sup>26</sup> Zachary N. *et. al.*, "Composite Mirrors of the Ancient Maya: Ostentatious Production and Precolumbian Fraud", *The PARI Journal*, Vol. IX N° 4, 2009. Pp 1-7.

incisiones con hematita, y los introdujeron en las redes comerciales que los mismos trazaron para propiciar su expansión con el objeto de obtener productos necesarios para reafirmar su estatus a través de su simbología y su uso ritual (jade, serpentina, obsidiana, pirita). Las huellas de su expansión pueden trazarse desde el actual estado mexicano de Guerrero, posible sitio de origen de esta cultura, a través de la Costa del Golfo, para hallarse sus influencias en sitios alejados espacial y temporalmente como los mayas y teotihuacanos. Parte de la evidencia de estas redes de intercambio se observa en el hecho, por ejemplo, de que San José Mogote, Oaxaca poseía un taller de objetos de magnetita que eran enviados hacia la ciudad de San Lorenzo, Veracruz. Por fuera del territorio nuclear olmeca se han observado en sitios como Chiapas, Guatemala, El Salvador y Costa Rica, objetos olmecas u olmecoides como tallas de jade, relieves y hasta grandes esculturas en piedra con estos rasgos<sup>27</sup>.

El estudio de este tipo de evidencias arqueológicas traza interesantes mapas de la obtención de materiales, de la localización de talleres de producción y del destino final de los productos creados. En Cotzumalguapa, por ejemplo, se ha descubierto un gran taller de producción de navajas prismáticas de obsidiana para ser exportadas<sup>28</sup>, así como se han reconocido restos de vasijas cerámicas provenientes de la Costa Suroccidental, del Altiplano Central y de Verapaz, que marcan nexos con centros productores bien establecidos. En el caso de la cerámica plomiza, por ejemplo, su distribución regular hace pensar en un comercio estable mantenido con los centros de producción<sup>29</sup>. Otro caso es el de Teotihuacán donde la industria lapidaria era central, especialmente en la creación de objetos de obsidiana, cuya producción y distribución fueron esenciales para la expansión económica e ideológica de esta cultura. Se exportaban también objetos suntuarios, creados con los materiales que hemos visto como simbólicamente preciados como el jade, concha, cuarzo, pirita, malaquita, además de cerámicas. Se han hallado algunas de estas piezas en los actuales estados de Guerrero, Puebla, Oaxaca, Querétaro e Hidalgo.

El color también permite trazar relaciones tanto temporales como espaciales de su distribución. Se sabe, por ejemplo, que, en un primer momento, entre los mayas el empleo del color se vio reducido a cuatro: blanco, rojo, negro y amarillo, y que recién con el contacto con Teotihuacán producido en el siglo IV se añade la paleta el azul-vede. Sin embargo, como hemos visto, estos colores ya eran utilizados por los olmecas, tal como se observa en sus pinturas murales

---

<sup>27</sup> Vela, E., “Las huellas de los olmecas. La expansión de su cultura en Mesoamérica” en *Arqueología Mexicana*, Vol. II N°12 marzo-abril 1995, pp. 34-37.

<sup>28</sup> Chinchilla, O. *et. al.*, “El taller de obsidiana de El Baúl, Zona Nuclear de Cotzumalguapa: Informe preliminar”, en *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2003 pp.774-783.

<sup>29</sup> Chinchilla, O., *et. al.*, “Intercambio de cerámica a larga distancia en Cotzumalguapa: Resultados del análisis por activación de neutrones”, en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2005, pp.983-991.

del Preclásico. Luego de la introducción del azul-verde y el perfeccionamiento de los procesos de creación de colores por teñido de arcillas, la paleta de color se diversificó ampliamente, permitiendo incluso experimentaciones con efectos de transparencias, iridiscencias y contraluz (no claroscuro ya que las sombras se obtenían a través de saturación del color y no de mezclas). Teniendo una amplia disponibilidad de pigmentos, se observa cómo en este periodo hay diferencias en los colores que manipulaban en cada ciudad, compartiendo ciertas simbologías como el empleo del verde-azul en las vestimentas y joyas, o el negro para aludir a espacios o seres sobrenaturales. Más tarde, en el periodo Posclásico, las paletas se verán indiferenciadas entre los distintos sitios, evidenciando un comercio regular de los pigmentos empleados, a diferencia de la personalización de la paleta que podía hallarse durante el periodo Clásico. Ciertos cánones de aplicación del color también variaron en su uso simbólico, algo comprensible si se observa los cambios operados entre las dos etapas, que marcaron la decadencia de las grandes ciudades antiguas y el surgimiento de otras nuevas, especialmente en el área de Yucatán. También se sabe que en este periodo tardío los mayas fueron conocidos por los aztecas, a través de asociaciones con el color, como los habitantes de la tierra del rojo y el negro, dada la primacía de estos pigmentos en sus producciones, especialmente en el caso de los códices que solían reducirse al empleo de estos dos colores.

Lo expuesto hasta aquí nos remite a la importancia que tuvieron estos materiales sumamente valorados por la simbología que se les otorgaba, lo cual justificaba grandes esfuerzos destinados tanto a su obtención como a su transporte y luego a su transformación en objetos artísticos que serían puestos en circulación a través de esas mismas rutas, para afianzar el prestigio de los gobernantes de las grandes ciudades.

## **Conclusiones**

Hemos considerado a lo largo del presente trabajo el modo en que los materiales del arte precolombino han sido empleados para la creación de objetos artísticos cargados de connotaciones sumamente importantes para la cosmovisión precolombina en general. Hemos focalizado nuestra atención no sólo en los materiales, sino en las relaciones que a través de ellos se establecieron entre las personas, los agentes y pacientes en los extremos de una cadena de relaciones mediadas por lo artístico.

El recorrido por el cual nos han conducido los materiales como agentes activos dentro del contexto de las culturas precolombinas, se inició con la definición del concepto de animismo. Esta propiedad estuvo presente a lo largo del camino transitado por los materiales, desde su obtención a partir de la tierra y las cuevas de donde se extraían las arcillas, rocas, minerales y piedras, hasta su manipulación para obtener los pigmentos. Estos, junto a los colores presentes en los elementos de la naturaleza, codificaron un universo cromático de connotaciones simbólicas precisas. Dichas

connotaciones se ligaban al poder de los gobernantes, portadores de aquellos preciados bienes y capaces de impulsar los esfuerzos y tecnologías necesarias para su obtención, transporte, manipulación y circulación. En este centro simbólico también hubo un lugar privilegiado para los artistas que manipularon los materiales para crear toda una serie de objetos artísticos.

Consideramos que los aportes propuestos son esenciales para comprender lo sucedido en la época de la conquista española, en la cual la evangelización tuvo que hacer frente, a través de las campañas de extirpación de idolatrías, a las cargas simbólicas portadas no sólo por la iconografía, sino más aun por la agencia de los materiales, que incluso en su forma anicónica podían ser representaciones realistas de aquello que no poseía visualidad o modificaba su forma de presentarse de modo circunstancial. Estos objetos, como rocas y piedras, eran formas de representación, no a modo de mimesis formal sino a modo hacer presente al dios.

Siguen por lo tanto abiertas las vías de análisis para la valoración de los materiales del arte prehispánico, continuando la investigación en contexto prehispánico, o bien para indagar en las relaciones que estos conceptos pueden investir durante la época de colonización, e incluso en relación a la apropiación que la modernidad realizó de dichos objetos artísticos.

Bibliografía:

- Bovisio, María Alba, “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”, *CAIANA* N°3, Dic. 2013, pp. 1-13.
- Bouysse Cassagne, Thérèse *et. al.*, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz: Hisbol, 1987.
- Coe, Michael & Justin Kerr, *The Art of the Maya Scribe*, Londres: Thames. & Hudson, 1997.
- Chinchilla, Oswaldo *et. al.* “El taller de obsidiana de El Baúl, Zona Nuclear de Cotzumalguapa: Informe preliminar”, en *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2003 pp.774-783.
- “Intercambio de cerámica a larga distancia en Cotzumalguapa: Resultados del análisis por activación de neutrones”, en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2005, pp.983-991.
- Duverger, Christian, *Mesoamérica: arte y antropología*, Conaculta-Landucci Editores, México, 2000.
- França, Leila, “El jade y las piedras verdes en Teotihuacán”, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* N° 20, San Pablo: USP, 2010, pp. 327-344.
- “O Uso da Ardósia em Teotihuacán, México”, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* N° 17, San Pablo: USP, 2007, pp. 333-343.
- Geertz, Clifford, *Local Knowledge. Further essays in interpretative anthropology*, Nueva York: Basic Books, 1983 (tr.: Alberto López Bargados, *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona: Paidós, 1994)
- Gell, Alfred, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford. 1998.
- Houston Stephen, *The Life Within: Classic Maya and the Matter of Permanence*. Yale University Press, 2014.
- Houston, Stephen *et. al.*, *Veiled Brightness: A History of Ancient. Maya. Color*. Austin: University of Texas. Press, 2009.
- Ingold, Tim, “Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials”, en *Realities Working Papers # 15*, Universidad de Manchester, 2010.
- López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, 1989.
- López Austin, Alfredo & Leonardo López Luján, “La periodización de la historia mesoamericana”, *Arqueología Mexicana*, N°11, sep. 2002, pp. 6-15.
- Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI- XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- “Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones, 2005, disponible en [nuevomundo.revues.org/index1079.html](http://nuevomundo.revues.org/index1079.html), Consultado el 19-11-2013.
- Vela, Enrique “Las huellas de los olmecas. La expansión de su cultura en Mesoamérica” en *Arqueología Mexicana*, Vol. II N°12 marzo-abril 1995, pp. 34-37.
- Zachary Nelson *et. al.*, “Composite Mirrors of the Ancient Maya: Ostentatious Production and Precolumbian Fraud”, *The PARI Journal*, Vol. IX N° 4, 2009, pp. 1-7. Disponible en [mesoweb.com/pari/journal.html](http://mesoweb.com/pari/journal.html), consultado el 05-03-2014.