

El pueblo chinanteco prehispánico y su legado de vasijas policromas

Ana Lilia Contreras Barrón*

Resumen

La distribución actual del grupo etnolingüístico chinanteco tiene una marcada correspondencia con su distribución prehispánica, al menos desde el Posclásico tardío (1250–1521 D.C.). Aún y cuando la movilidad de este pueblo fue constante, nunca sobrepasó las líneas que su entorno geográfico marcaba, llegando incluso a seguir actualmente dentro de esas barreras territoriales. Ese aislamiento territorial y cultural ha facultado que desarrollen y permanezcan diversos aspectos culturales que los identifican, un ejemplo claro de ello son las vasijas policromas del Posclásico tardío, las cuales emergen dentro de una tradición pictórica–estilística mesoamericana, manifestando particularidades propias que el pueblo chinanteco mantuvo con respecto a otras sociedades mesoamericanas.

Palabras clave: vasijas policromas, chinanteco, simbolismo, arqueología, Mesoamérica.

Abstract

The current distribution of the chinantec ethnolinguistic group has a marked correspondence with its pre-hispanic distribution, at least since the Late Postclassic period (1250–1521 A.D.). Even though the mobility of this people was constant, they never went beyond the lines marked by their geographic environment, even to the point of remaining within these territorial barriers. This territorial and cultural isolation has allowed them to develop and maintain diverse cultural aspects that identify them. A clear example of this is the Late Postclassic polychrome vessels, which emerge within a mesoamerican pictorial–stylistic tradition, showing particularities that the chinantec people maintained with respect to other mesoamerican societies.

Keywords: Polychrome vessels, chinantec, symbolism, archaeology, Mesoamerica.

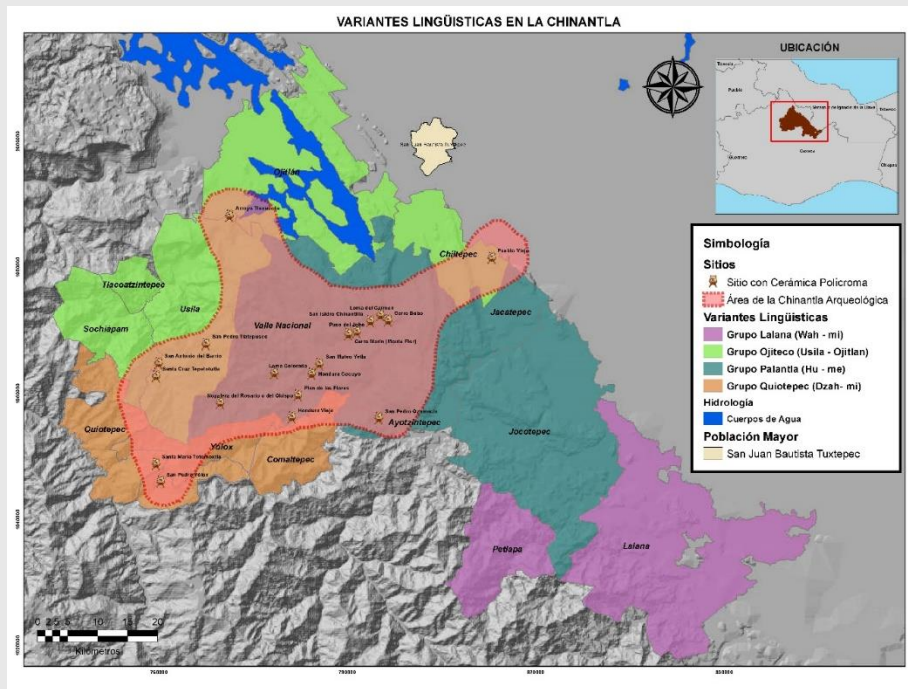
Introducción

La Chinantla, como se le conoce hoy, es una de las trece regiones geográficas que constituyen el paisaje sobre el cual están distribuidos los distintos grupos étnicos y lingüísticos del estado oaxaqueño.¹ Sin embargo, para fines de investigación histórica, el concepto nunca ha estado del todo claro; algunos estudiosos lo han usado indiscriminadamente con el sentido de una tribu o un pueblo,² sin pensarla como lo que es: un espacio regional que conlleva un complejo étnico-cultural difícil de definir y delimitar.

Esta problemática ha desencadenado la práctica de estudios cada vez más específicos en esa área, que han contribuido a detallar ciertos aspectos como el espacio geográfico que ocupó el pueblo chinanteco durante la época prehispánica. Así, se identificó una Chinantla arqueológica,³ definida como el espacio que habitaron asentamientos prehispánicos chinantecos durante el Posclásico tardío (1250–1521 d.C.), caracterizados por algunos aspectos culturales, entre los que destacan: el patrón de asentamiento, el uso de sistemas funerarios y algunos complejos cerámicos.⁴ Esta Chinantla arqueológica presenta una marcada correspondencia con la distribución del actual grupo etnolingüístico chinanteco.

Ello demuestra que, aun cuando la movilidad de este pueblo fue constante a lo largo del tiempo, nunca ha sobrepasado su entorno geográfico y actualmente sigue dentro de esas barreras territoriales. Al presente, la mayoría de las comunidades chinantecas presentan cierto aislamiento territorial, a la vez que un desplazamiento relativamente constante debido a los movimientos crecientes y decrecientes de los ríos que de manera recurrente provocan inundaciones, incluso de pueblos completos.⁵

No obstante, ese aislamiento territorial y cultural ha facultado que permanezcan diversos aspectos culturales que identifican a este pueblo. Un ejemplo claro de ello son las vasijas polícromas del Posclásico tardío, las cuales emergen dentro de una tradición pictórica-estilística.⁶ De esta manera, el presente trabajo no sólo tiene la intención de mostrar a la cultura chinanteca prehispánica como parte de una tradición pictórica-religiosa, sino que trata de entender la pluralidad de este fenómeno artístico en un espacio en donde convivieron diferencias culturales,⁷ manifestando particularidades propias.



La Chinantla Arqueológica. Fuente: INEGI 2018.
 Realización Ana Lilia Contreras y Efraín Flores.

Las vasijas polícromas de La Chinantla

La cerámica polícroma de La Chinantla erróneamente se ha identificado como “cerámica polícroma mixteca”, “cerámica hecha por mixtecos” o “cerámica mixtecoide”.



Vasijas trípodes chinantecas. Izquierda: San Pedro Yólox, fotografía de la autora.
 Derecha: Catálogo web Museo de América, España.

Esa manera de identificar las vasijas chinantecas, desde su primer hallazgo hasta el día de hoy,⁸ ha ocasionado que se demerite el trabajo de este grupo cultural en la manufactura de las vasijas, llegando incluso algunos investigadores a proponer que tales piezas, por su alto grado de sofisticación, no podían haber sido manufacturadas por los antiguos chinantecos:

En general todo lo encontrado [en la Chinantla] es mixteco, no puede decirse siquiera que una parte sea chinanteco con características mixtecas [...] se conoce que los chinantecos tuvieron todo un sistema de gobierno, lo que indica una cultura más evolucionada. Ahora bien, ¿dónde están esos pueblos y dónde su cerámica que, aunque influenciada por la mixteca, tuvo que ser diferente?⁹

Ahora sabemos que las vasijas chinantecas fueron decoradas con mensajes simbólicos, basados en un código iconográfico estrechamente relacionado con concepciones políticas, religiosas y calendáricas del último periodo prehispánico.¹⁰ Esta ideología común trascendió las fronteras lingüísticas y políticas, permitiendo que chinantecos, mixtecos, zapotecos, mazatecos y demás pueblos mesoamericanos que coexistieron en el Posclásico tardío decoraran sus vasijas con símbolos compartidos, pero las producciones locales formaban parte de un contexto político e histórico más extenso que el lugar mismo donde se producían.¹¹

Sin embargo, la variabilidad en las formas de las vasijas y en la manera de plasmar los motivos iconográficos revelan que esos artesanos también tenían una manera peculiar de entender los diferentes procesos sociales. Pareciera que en cada grupo cultural existía implícita una cultura de resistencia a través de la adopción de símbolos compartidos, pero manifestando cambios o pautas propias, con lo cual no sólo estaban identificándose con el todo conocido, sino tenían el fin de permanecer y seguir siendo ellos mismos.¹²

Los motivos que definen a la cerámica polícroma chinanteca

Algunos de los símbolos en la iconografía chinanteca eran comunes a toda el área mesoamericana, como las volutas que representaban humo, algunas joyas denominadas *chalchihuitl*, flores, *xicalcolihquis* o grecas escalonadas, plumas de ave y animales muy particulares, que dan cuenta de su discurso sagrado y, por ende, del poder político que se relacionaba con ellas; sin embargo, se ha establecido que los

símbolos más frecuentes en la iconografía chinanteca fueron los utilizados en rituales y ofrendas dedicadas al sol, culto muy arraigado en las sociedades del Posclásico mesoamericano.¹³



Vasijas chinantecas polícromas. Izquierda: Vaso trípode con soportes de jaguar.

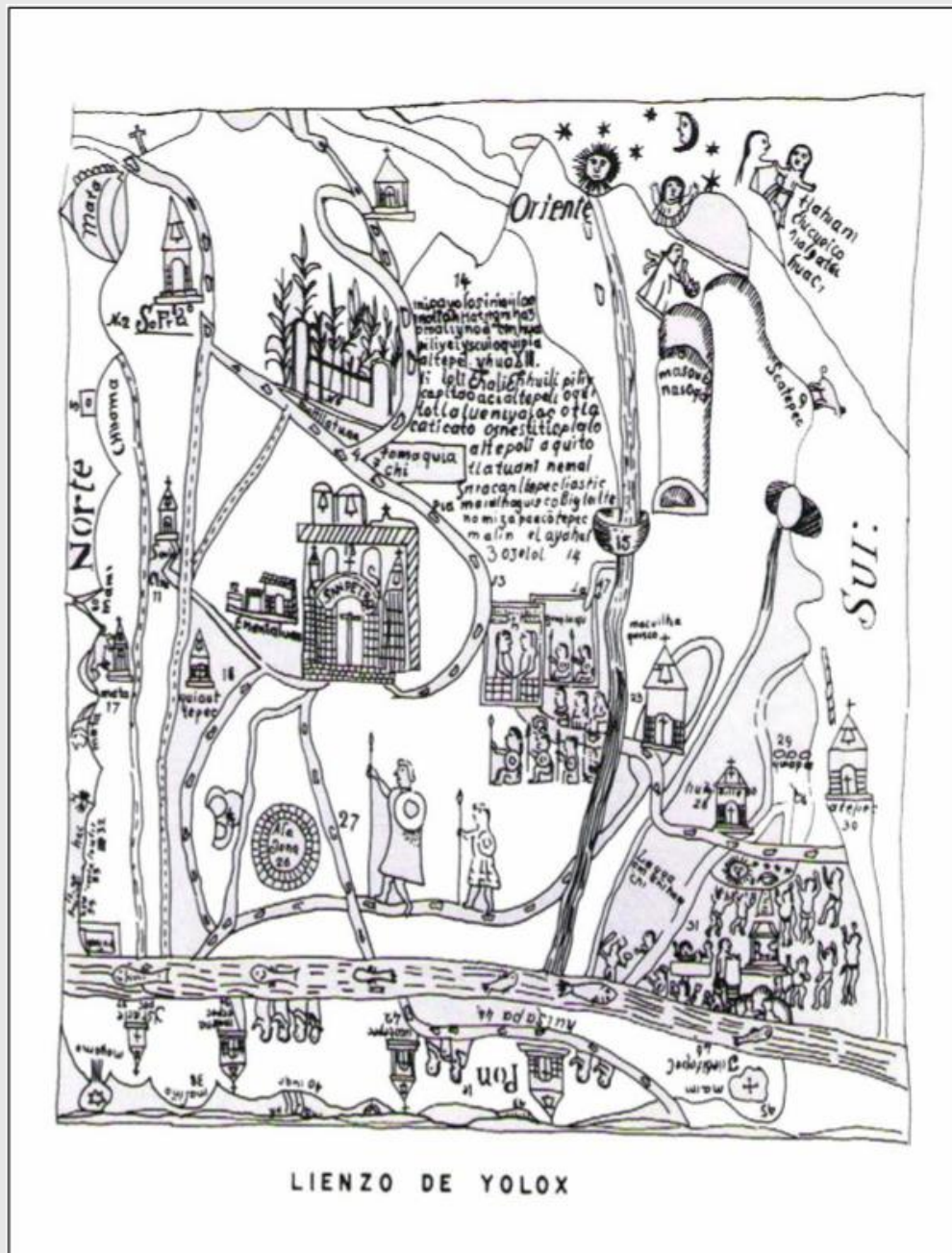
Ayotzintepc. Fotografía de la autora. Derecha: Cajete trípode con soportes de águila, Ayotzintepc, Museo de las Culturas de Oaxaca, Fotografía Mediateca INAH.

En las vasijas chinantecas se enfatiza la presencia de una banda solar,¹⁴ que se complementa con la representación de algunos animales¹⁵ semejante a la que se observa en una gran variedad de vasijas polícromas de diversos sitios del valle poblano-tlaxcalteca y del valle oaxaqueño, aunque con ligeras variantes, por lo que se le ha denominado *Banda solar simplificada*.¹⁶ Estas bandas solares se acompañaban de joyas, como las turquesas, y de algunas aves, como las águilas y los quetzales, aves que mantenían estrecha relación con el sol.

Al parecer, las vasijas polícromas chinantecas no sólo se emplearon dentro de las prácticas rituales funerarias, sino también como parte de toda una cosmovisión en donde el sol era el principio de vida, la energía que nutre a todos los seres vivos; el que todo lo ve.¹⁷ Y esto se refleja en algunos documentos de tradición histórica y oral como son el mito y los lienzos que aún sobreviven de esta región. El mito chinanteco que narra de manera indirecta la primera salida del sol fue registrado por Roberto Weitlaner a mediados del siglo XX. Refiere que, cuando dos mujeres fueron invitadas a la gran fiesta del Sol, o sea, al inicio del mundo, “una de ellas, hacendosa, labró un bello huipil de flores blancas para presentarse muy elegante a la fiesta. La otra, morosa, no terminó a tiempo su obra y se puso

el telar inconcluso sobre la espalda, dando origen así al tepezcuintle la primera y al armadillo, la segunda”.¹⁸

De igual manera, en un fragmento del denominado *Lienzo de Yólox*, en la parte alta de La Chinantla se aprecia lo que al parecer es un antiguo ritual de culto a las deidades celestes, el sol y la luna.



Lienzo de Yólox. Fuente: Miguel Barabas y Alicia Bartolomé,
Historia chinanteca, 1990.

Al ser un lienzo elaborado en un momento temprano de la Colonia (siglo XVI), es viable suponer que aún subsistían gran parte de las prácticas religiosas originales de las culturas indígenas,¹⁹ lo que explicaría el uso reiterado que hicieron los alfareros chinantecos de los atributos solares en los motivos plasmados en las vasijas. Pero también utilizaron lo que observaban en su entorno: aves como quetzales, águilas y faisanes fueron destacadamente representados en ollas, copas y cajetes; la presencia del jaguar y las mariposas ollas y vasos permite suponer que, al igual que otros pueblos mesoamericanos, los chinantecos manifestaban culto a estos seres, ya sea como parte de su élite gobernante, el poder, el sacrificio o la guerra.²⁰



Copa de base anular.
Ayotzintepec. Museo
de las Culturas de Oaxaca.
Fotografía: Mediateca del INAH.

El estilo pictórico chinanteco

A simple vista el estilo pictórico de las vasijas chinantecas es muy semejante al de las cholultecas y un poco más al de las mixtecas, al grado de dar lugar a la denominación genérica “vasijas mixtecas”; sin embargo, cuando se analiza con detalle

cada uno de los rasgos que definen el complejo polícromo del Posclásico tardío, puede afirmarse que los artesanos chinantecos eran verdaderos especialistas que manejaban técnicas muy precisas e incorporaron los cánones decorativos típicos de los talleres del valle poblano tlaxcalteca y de los mixtecos. Con ello, el polícromo chinanteco se define como una de las variantes estilísticas de la Tradición Pictórica Mixteca–Puebla. Y aunque presenta similitudes con esas dos grandes áreas,²¹ no llega a ser una copia fiel de ellas, porque los rasgos comunes muestran modificaciones que le dan un sello propio.

De esa manera, los motivos simbólicos plasmados en las vasijas chinantecas dan cuenta de sus creencias religiosas, costumbres y prácticas sociales. El sincretismo religioso puede considerarse resistente, ya que los chinantecos no plasmaron como tal los motivos simbólicos que definen a la tradición estilística del Posclásico tardío, pero sí se apropiaron de elementos de la cultura dominante.²²

La resistencia cultural chinanteca, vista a través de sus vasijas polícromas

Los antiguos chinantecos mostraron su capacidad de producción²³ al manifestar un estilo muy particular que ha logrado destacar aun hoy en día, no sólo por sus atributos decorativos, sino también por sus formas tan específicas que sobresalen dentro de la cerámica mixteca y nahua y por el tipo de arcilla que emplearon en su manufactura, tan fina y semejante a los tipos cerámicos de la Costa del Golfo, conjunto de elementos culturales que les permitió distinguirse en el área mesoamericana.

La marcada obstinación en denominar a la cerámica chinanteca como “cerámica mixteca” es prueba notoria de que se estuvo manufacturando con altos estándares de producción, con detalles simbólicos muy semejantes o iguales a los mixtecos, lo que la convirtió en una variedad regional del mismo estilo cerámico, con cualidades compartidas de una misma tradición pictórica.²⁴ Sin duda, las élites chinantecas introdujeron nuevos elementos en la elaboración de sus vasijas, entre otros, imágenes de corte religioso, de fuerte y duradero impacto.

Queda claro que los detalles de cada símbolo chinanteco varían respecto de los mixtecos y nahuas y que ha resultado contraproducente tratar de hacer “transferencias” para explicar la diversidad de formas y los posibles significados de algunos símbolos chinantecos.²⁵ Sin embargo, ante el actual desconocimiento de los rituales, mitos y

aspectos político–sociales en la antigua sociedad de La Chinantla, se hizo imprescindible el método comparativo. No obstante, también se logró identificar diseños de signos que se proponen como propios de la región chinanteca, como los círculos enjorados y los círculos con líneas radiales que aluden al sol; lo mismo sucede con algunas representaciones de animales, como el hocofaisán y las mariposas, que se plasman de diferente manera que en otras vasijas y en los códices.²⁶

Palabras finales

El caso de la producción cerámica polícroma en La Chinantla durante el Posclásico tardío (1250–1521 d.C.) reflexionar sobre los discursos plasmados en ellas acerca de la identidad chinanteca y su cosmovisión. A partir de los datos arqueológicos e históricos, nos centramos no sólo en el papel que la cerámica polícroma tuvo entre las élites chinantecas prehispánicas con respecto a otras áreas, sino en el que actualmente cobra fuerza en los pueblos chinantecos al identificarse como los descendientes de los productores de tan valiosas obras.

Hoy, cada comunidad chinanteca está revalorando, en el aspecto cultural, su pasado común. Resaltan los hallazgos de objetos culturales prehispánicos que les dan identidad, a través de la creación de museos comunitarios, de catálogos de objetos y de la promoción de su entorno natural.²⁷ Bajo esta postura y considerando su extrema lejanía en la sierra oaxaqueña, consideramos que el conocimiento simbólico plasmado no únicamente en sus vasijas sino también en los huipiles que continúan elaborando son muestra notable de que se resiste a ser olvidado.

* Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

¹ Marcus Winter y Gonzalo Sánchez, “Introducción: Dos Oaxacas”, en Marcus W. y Gonzalo Sánchez (eds.), *Panorama arqueológico: dos Oaxacas*, México, Centro INAH Oaxaca (Arqueología Oaxaqueña, 4), 2014, p. 3. Estos autores exponen que existen varias maneras de dividir geográficamente el estado de Oaxaca. Políticamente, la entidad se divide en treinta distritos y, para fines administrativos, turísticos y a veces antropológicos, esos distritos se agrupan en ocho regiones. En algunos casos

la región geográfica toma el nombre de su característica natural (Costa, Istmo, Valles, Cañada) y en otros, el del grupo etnolingüístico que la habita (Mixteca, Mazateca, Chinanteca, Mixe o Zapoteca).

² Bernardo García Martínez, “Chinantla y La Chinantla”, en Edith Ortiz Díaz (ed.), *Tuxtepec en el siglo XVI. Arqueología e Historia*, México, UNAM–IIA, 2018, pp. 53–69.

³ Edith Ortiz y Ana Lilia Contreras, “La cerámica del Posclásico tardío en la Chinantla arqueológica”, en Edith Ortiz (ed.), *Tuxtepec en el siglo XVI. Arqueología e Historia*, México, UNAM–IIA, 2018, p. 51.

⁴ Ana Lilia Contreras Barrón, *La cerámica policroma de La Chinantla. Un estudio de interpretación iconográfica*, tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM–FFyL–IIF, México, 2020, p. 26.

⁵ Para una mejor referencia de estos hechos véase: José Escalante y Flor Romero, “San Pedro Tlatepusco, el pueblo que se inundó”, tesis de licenciatura, UAM, México, 1998; y Marcus Winter, “Classic to Postclassic in four Oaxaca regions. The Mazateca, the Chinantla, The Mixe región, and the Southern Isthmus”, en Jeffrey P. Blomster (ed.), *After Monte Albán, Transformation and Negotiation in Oaxaca, México*, Boulder, University Press of Colorado, 2008.

⁶ En la literatura arqueológica se le conoce como *Tradición Mixteca–Puebla* (George C. Vaillant, “A correlation of archaeological and historical sequences in the Valley of México”, *American Anthropologist*, vol. 40, núm. 4, part I, oct–dic, 1938, pp. 535–573); *Estilo Internacional del Posclásico* (Donald Robertson, “The Mixtec religious manuscript”, en John Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca Discoveries in Mexican Archaeology and History*, California, Stanford University, 1966, pp. 298–312), o siendo más puntual, *Tradición Estilística e Iconográfica Mixteca–Puebla* (Henry B. Nicholson, “The Mixteca–Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re–Examination”, en Alana Cordy–Collins y Jean Stern (eds.), *Precolumbian art history. Selected readings*, Palo Alto, California, Peek Publications, 1977, pp. 113–119; Henry B. Nicholson, “The Mixteca–Puebla Concept Revisited”, en Elizabeth H. Boone (ed.), *The art and iconography of Late Postclassic Central Mexico*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 227–254; Michael Smith, “Information networks”, en Michael Smith y Francis Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003, pp. 181–193). Dicha tradición fue aceptada ampliamente entre las élites del Posclásico mesoamericano y se desarrolló principalmente en las regiones de Tlaxcala, Puebla, las Mixtecas y el valle de Oaxaca. No obstante, su impacto alcanzó lugares tan

distantes como Nicaragua y Costa Rica (Jane Stevenson, “Central Mexican Imagery in Greater Nicoya”, en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber (eds.), *Mixteca–Puebla discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology*, Culver City, California, Labyrinthos, 1994, pp. 235–248). Se manifestó en múltiples soportes como muros, bajorrelieves, códices y cerámica.

⁷ Y. Smeke de Zonana, “La resistencia: forma de vida de las comunidades indígenas”, *El Cotidiano*, vol. 16, núm. 99, enero–febrero de 2000, México, UAM–A, pp. 92–102, disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32509909>.

⁸ Resulta sorprendente que aún hoy en día, cuando se exhiben vasijas policromas chinantecas, ya sea en exposiciones o en publicaciones especializadas, se les describa como cerámicas mixtecas, dada la similitud de sus decoraciones. Ejemplo de ello es la exposición “Ñuu Dzahui. Señores de la Lluvia” Los Mixtecos, en el Palacio Nacional, Ciudad de México, en 2018 (véase: Catálogo “Ñuu Dzahui. Señores de la Lluvia” Los Mixtecos, 2018), disponible en <https://www.gob.mx/shcp/documentos/catalogo-de-obra-de-la-exposicion-nuu-dzahui-senores-de-la-lluvia>.

⁹ Agustín Delgado, “Cerámica de la Chinantla, Estado de Oaxaca”, Archivo Técnico del INAH, tomo LXXXIX, México, 1953, p. 33.

¹⁰ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*, México, FCE, 2010, p. 16.

¹¹ Michael Lind, “Cholulteca and Mixteca polychromes: Two Mixteca–Puebla regional sub–styles”, en H.B. Nicholson and Eloise Quiñones (eds.), *Mixteca–Puebla discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology*, Culver City, Labyrinthos, 1994, pp. 79–99; Michael Lind, “La cerámica policroma y los códices”, en Marcus W. y Gonzalo Sánchez (eds.), *Panorama arqueológico: dos Oaxacas*, México, Centro INAH Oaxaca (Arqueología Oaxaqueña, 4), 2014; Gilda Hernández, *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la cerámica tipo Códice del Estilo Mixteca–Puebla*, Leiden, CNWS Publications, 2005; Escalante, *op. cit.*

¹² Smeke de Zonana, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Ana Lilia Contreras, *op. cit.*, pp. 162–168.

¹⁴ La relevancia de las actividades rituales en torno al sol se manifestó entre las diversas culturas mesoamericanas. El astro fue representado a través de un disco solar, que puede encontrarse en esculturas (la Piedra del Sol o Piedra de Tizoc), en códices

(Nuttall, lám. 76–A; Borgia, lám. 12 o lám. 71) y en vasijas, donde suele pintarse como una banda solar.

¹⁵ Iconográficamente, la representación de un animal en las vasijas se logra empleando algunos de sus atributos convertidos en signos, esto es, llevando al plano de lo simbólico las relaciones sociales. Blas Castellón, “El Jaguar rugiente”, en Beatriz Barba de Piña Chan (coord.), *Iconografía Mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo. Águila, serpiente y jaguar*, México, INAH (Científica), 2000, p. 64.

¹⁶ Hernández, *op. cit.*, pp. 95–109.

¹⁷ Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes, *Códice Borgia: Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia*, México–Austria, FCE / Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1993, p. 134.

¹⁸ Roberto Weitlaner y Carlo Antonio Castro, *Usila. Morada de colibríes. Papeles de la Chinantla VII*, México, Museo Nacional de Antropología–INAH (Científica, 11), 1973, p. 203.

¹⁹ Miguel Alberto Bartolomé, “Los universos míticos”, en Alicia Barabas, Miguel Bartolomé y Benjamín Maldonado (coords.), *Los pueblos indígenas de Oaxaca. Atlas Etnográfico*, México, FCE / Conaculta–INAH, 2003, p. 84.

²⁰ Manuel Hermann, “Entre señoríos y linajes”, *Artes de México*, núm. 121, *Jaguar*, coord. por Guilhem Olivier, 2016, p. 42.

²¹ Contreras, *op. cit.*, pp. 172–180.

²² Smeke de Zonana, *op. cit.*, p. 94.

²³ Hector Neff, R. Bishop *et al.*, “Neutron activation analysis of Late Postclassic Polychrome from Central Mexico”, en H. B. Nicholson and Eloise Quiñones (eds.), *Mixteca–Puebla discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology*, Culver City, Labyrinthos, 1994.

²⁴ María Isabel Álvarez Icaza, “Variedades estilísticas de la tradición Mixteca–Puebla”, en María Isabel Álvarez Icaza y Pablo Escalante (coords.), *Estilo y región en el arte mesoamericano*, México, UNAM–IIE, 2017, p. 178.

²⁵ Contreras, *op. cit.*

²⁶ *Ibidem.*, pp. 162–167.

²⁷ Se cuenta en la actualidad con museos comunitarios en Monte Flor, Valle Nacional; San Pedro Tlatepusco y San Antonio del Barrio, en Usila. Y se trabaja anualmente en ferias de la biodiversidad en comunidades como San Antonio del Barrio y Santa Cruz Tepetotutla.