

¿Cómo se asigna un significado a una forma? Problemas de estilo arqueológico en Mesoamérica

Blas Román Castellón Huerta*

Resumen: Este artículo analiza un problema común de los arqueólogos al intentar asignar un significado a formas y diseños de sus materiales. Se plantean las coincidencias entre estudios de arte y estudios arqueológicos, las diferencias entre estudios formales y estructurales, los métodos de la arqueología en el caso de la cerámica, y se hacen algunas reflexiones finales sobre las posibilidades de la arqueología en este tipo de estudios que son parte de sus objetivos.

Abstract: This article discusses the problem about how archaeologists assign a meaning to the shapes and designs of their artifacts. Coincidences between art studies and archaeology studies are set forth, as well as differences between formal and structural studies, the archaeological methods in pottery style, and some final suggestions about the possibilities of archaeology in this kind of studies which are an important part of the discipline.

Es común en el quehacer de una disciplina como la arqueología abordar constantemente el problema de la forma y el estilo que adoptaron las culturas del pasado para expresar su realidad social y la relación de los seres humanos con su medio ambiente físico. Las modalidades de estas expresiones son tan variadas y caprichosas que es difícil imaginar que exista un método único para aproximarse a ellas (Hill, 1985: 362; Hegmon, 1992: 517). En todos los casos la posible interpretación de las formas generadas por las culturas desaparecidas guarda una estrecha semejanza con el problema del arte. Esta semejanza es tan notoria que en muchos países la arqueología y la historia del arte son una misma actividad, aunque sus métodos y técnicas sean en principio diferentes (Perinetti, 1975: 17-20).

En el presente trabajo mi propósito es hacer una rápida revisión de lo que es el arte, a través de la forma y el estilo, así como de las distintas posiciones que

* DICPA/INAH

se han seguido para su interpretación. Me refiero en especial a dos tipos principales de análisis que son el estudio formal y el estudio estructural, tal como se ha practicado en tiempos recientes. También me refiero aquí a algunos métodos actuales que sigue la arqueología. Finalmente presento un avance de estudio sobre la cerámica de fondo sellado y sus diseños, procedente del sur de Puebla, con algunos comentarios críticos y conclusiones.

De manera amplia planteo aquí el problema de hasta qué punto es posible reconocer el significado de las formas y estilos elaborados en el pasado, y el alcance y validez de las interpretaciones más comunes que los arqueólogos ofrecen como resultado de sus investigaciones.

La forma como objeto de estudio

El arqueólogo trabaja principalmente con restos de cultura material, y sus estudios se han dirigido tradicionalmente hacia la reconstrucción de formas de vida, como patrón de subsistencia y patrón de asentamiento. Además, se acepta como necesaria la clasificación de los restos más comunes, como la cerámica, la arquitectura, la lítica y, en los casos en que existen, de otros restos, como escultura, pintura mural, fauna, restos óseos humanos, etc. (Eddy, 1984: 2-4). Las especialidades se han multiplicado en las últimas décadas pero, sea cual fuere el material de estudio, se asume que el arqueólogo tiene la obligación de ir más allá de la descripción de los restos para intentar descubrir el posible sentido de las formas que esos restos tienen.

No basta entonces con descubrir la función específica que tenían, por ejemplo, una raedera, un cuenco, un altar en un patio o una escultura de jaguar. Además del contexto en que se encontraban, y sus asociaciones con otros materiales, se reconoce que es preciso explicar la forma que estos restos tienen en culturas diferentes, o dentro de una misma cultura. Cuando se plantean así las cosas, se observa que el contexto arqueológico ya no es suficiente para proponer la explicación, y se debe echar mano de otro tipo de reflexiones y comparaciones que van más allá de lo que el arqueólogo tiene a la vista (Conkey y Harstoff, 1994: 1-2).

Habrá que reconocer, en primer lugar, que la constante variación de formas no puede explicarse sólo por referencia al contexto físico en que se encuentran. Se trata con seguridad de las preferencias que los antiguos habitantes tenían, y estas inclinaciones por ciertas expresiones plásticas son lo que reconocemos como el estilo o estilos propios de la cultura estudiada (Wiessner, 1989: 57; 1990: 107). Sin embargo, aún es preciso reconocer un segundo punto, a saber: que cuando el arqueólogo incursiona en las variantes de forma y estilo de los restos de la cultura material se sitúa completamente en el campo de lo simbólico, pues los

restos materiales son también restos de las concepciones que las gentes del pasado tenían sobre cómo representar imágenes y cómo producir formas que eran parte de su identidad como cultura (Schapiro, 1953: 305-306; Pasztory, 1989: 36).

Veamos rápidamente un ejemplo sencillo para ilustrar lo anterior. Existen muchos estudios sobre representaciones de animales en la Mesoamérica antigua. La forma de ilustrar la serpiente ha llamado la atención de arqueólogos y otros especialistas (*Artes de México*, s.f.). Si observamos algunos casos, podremos percibir de manera inmediata que los ejecutantes de las diversas formas de representar a este ofidio tuvieron distintos puntos de partida y soluciones también diferentes para lograr su propósito.

En la figura 1a observamos una serpiente de rostro alargado a la que se han agregado lo que parecen ser plumas. Su lengua bífida sobresale y se une a elementos externos en forma de volutas. En general se reconocen sus fauces, dientes, colmillos, nariz, etc., en el estilo esquemático de los murales de Teotihuacan. La figura 1b ilustra una cabeza de serpiente en Cacaxtla también en pintura mural. Aquí se ha dicho que se trata de un estilo ecléctico entre lo maya y el estilo del Altiplano. Hay más detalles en su cabeza y el trazo es más fino; también tiene elementos externos, como plumas y volutas. Sin embargo, no podríamos confundirla nunca con la serpiente anterior. El tercer caso (figura 1c) procede de la costa del Golfo, pero el material sobre el que se trabajó es piedra. Las líneas son mucho más sencillas, adaptándose a la forma del bloque empleado, y hay una tendencia marcada a usar líneas curvas para representar la cabeza y el cuerpo de este animal, que se ve más grueso. La figura 1d también fue tallada en piedra y presenta igualmente plumas en cabeza y cuerpo. Las líneas que marcan las fauces son más rectas y menos suaves que en los ejemplos anteriores, pero presenta más movilidad. Finalmente, tenemos el caso de un diseño en relieve sobre un fondo de vasija de barro, procedente del sur de Puebla (figura 1e). Aquí, el artista ha preferido dejar de lado el exceso de detalles y ha plasmado los principales elementos de la cabeza de la serpiente con un máximo de seis líneas, llevando la simplificación a un extremo difícil de reducir.

En todos los casos anteriores es claro que se trata de representar un mismo objeto, y que esta intención se cumple, pero que hay una gran variación en los materiales empleados, la ocasión en que se produjeron, los elementos que se agregaron, los trazos empleados y la función práctica que tuvieron. Decir que todos pertenecen a la tradición mesoamericana no ayuda mucho a entender la razón de realizaciones tan distintas.

Las variaciones de forma y estilo son parte inseparable de la cultura material; por lo tanto, el carácter simbólico de tales restos está siempre presente por muy

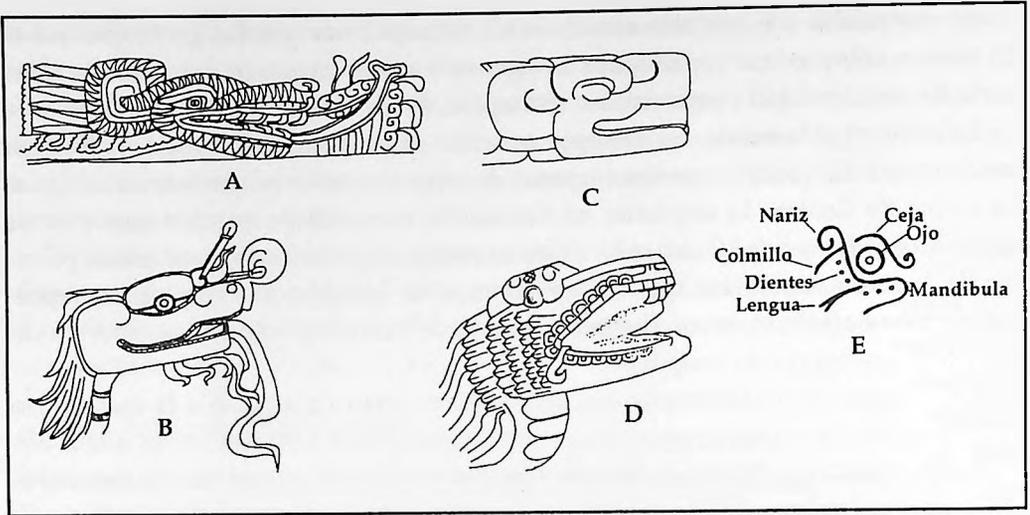


Figura 1

obvia que resulte la función práctica de un objeto. No puede ser de otra manera: si el arqueólogo estudia restos de cultura material, también debe estudiar, al mismo tiempo, el simbolismo de estas formas, pues la producción de cultura tiene que ver con el fenómeno humano por excelencia, que es su capacidad de apropiarse del mundo por medios simbólicos y de comunicación, y no sólo como medio para sobrevivir (Leach, 1978: 9-11).

Vistas así las cosas, el arqueólogo es también un estudioso del simbolismo, aunque esto se conciba actualmente como una especialidad aparte. Y ya en el campo de lo simbólico, el arqueólogo necesariamente tiene que abordar el problema del arte, pues es en este campo donde se presentan las variaciones de forma y estilo que son más frecuentes en el material que se estudia.

Aquí es preciso comentar un poco sobre las áreas de influencia de distintas disciplinas. Los arqueólogos normalmente se resisten a la idea de abordar cuestiones de arte y estilo sobre sus materiales, pues consideran que esto tiene que ver más con la estética, y por tanto con problemas que no se pueden desprender directamente de su información (Litvak, 1985: 3-4). Por su parte, los historiadores del arte profundizan más sobre cuestiones de iconografía, formas, simetría, etc., dejando de lado los contextos físicos precisos de donde se obtuvieron los objetos que estudian (Kubler, 1962: 23). Es claro que ambos tipos de especialistas ofrecen interpretaciones finales sobre el significado de las representaciones quemuchas veces coinciden, aunque provengan de perspectivas distintas (Kubler,

1984: 86). En realidad, los estudiosos encuentran su punto de contacto al estudiar procesos históricos, y esto también es cierto de otros campos, como la etnohistoria, la historia, la etnología, etc. Todos ellos proponen reconstrucciones y explicaciones de la cultura material que es, como hemos visto, expresión de hechos económicos y también simbólicos. Es muy necesario intercambiar puntos de vista sobre los diversos métodos que se siguen para el estudio de problemas semejantes, ya que todos los campos mencionados son complementarios pues todos estudian las formas de representación de las culturas antiguas (Lévi-Strauss, 1977: 322).

El problema del arte

Volviendo a lo anterior, es claro que el estudio de las formas de representación plástica y sus variantes culturales es un problema común a distintos especialistas, y es también una cuestión que remite directamente al estudio de lo que, en el sentido más amplio del término, se conoce como *arte*. Refiriéndome principalmente al caso de la arqueología, y específicamente a la arqueología en México, se debe reconocer que este término crea mucha desconfianza y confusión, pues se considera un término poco apropiado por su aplicación a la estética del arte occidental y europeo principalmente (Alcina, 1982: 21-22).

A pesar de ello, muchos estudios sobre el pasado de Mesoamérica emplean el término *arte* para referirse precisamente al estudio de las formas, y especialmente a formas consideradas de cierto valor estético, como son piezas completas de escultura, figurillas de barro, pintura mural, elementos arquitectónicos, cerámica policroma, objetos pequeños de concha, hueso, jade, etc. Esto constituye un material informativo al que se denomina arte prehispánico o precolombino. La gran mayoría de las exposiciones museográficas emplean estos objetos como muestra de la habilidad, sensibilidad y dominio técnico alcanzado sobre diversos materiales por los antiguos habitantes de Mesoamérica. Sin embargo, pocas veces se asume que el objetivo de un arqueólogo sea el estudio de este arte, pues muchos de estos objetos fueron recuperados sin seguir métodos de excavación adecuados y, por tanto, se ha perdido el contexto original, que es lo que el arqueólogo utiliza para su interpretación (González Rul, 1996; Larralde de Sáenz, 1986: XII-XIV).

Si se recuperan estos objetos en estudios bien controlados, el arqueólogo normalmente no les otorga una importancia mayor que a otros restos que no son tan llamativos, como pedazos de carbón, cerámica o lítica (Manzanilla y Barba, 1994: 19-20). No obstante, como el ejemplo más típico, en arqueología se emplea mucho el estudio de la cerámica como material plástico sobre el cual se pueden hacer estudios muy diversos de cronología, función, estratificación social, intercambio, etc. En este caso, el estudio de la forma y la decoración, entre otros, pue-

de dar pistas para definir el estilo propio de la cultura en estudio, y su posible relación con otras culturas. En casi todas las ocasiones, el arqueólogo se sitúa de lleno en el campo del arte que está implícito en estas formas cerámicas, aunque se procuran evitar las referencias a este hecho (Cooper, 1981: 7; Alcina, 1982: 25; Lévi-Strauss, 1986: 18).

Resulta por tanto conveniente enfrentar este problema, e intentar ir más allá de la idea que se tiene del arte como algo estéticamente bello. Si es inevitable tropezar constantemente con la cuestión de las formas plásticas de representación y sus variantes, es mejor —y aun necesario— reconocer que aquello que se llama arte es también parte del quehacer del arqueólogo. Como la arqueología en México ha sido tradicionalmente parte de las disciplinas antropológicas, me referiré al concepto del arte desde esta perspectiva, y comentaré a la vez su relación directa con las antiguas culturas de Mesoamérica.

Sin pretender agotar todas las definiciones posibles sobre el arte, creo que la aproximación a este concepto como un medio de conocimiento es adecuada a los problemas culturales que normalmente aborda el arqueólogo. En efecto, si existen distintas preferencias y soluciones en la representación plástica, habrá que considerar que esto depende de varias cosas, como el grado de dominio sobre los materiales empleados, la forma o concepto que se quiere representar, y el público al que van dirigidos. Estos tres aspectos conformarían parcialmente el contexto que el arqueólogo exige para poder interpretar su objeto de estudio.

Cuando se elabora un diseño, lo que se busca es representar un objeto que sirve como modelo. Esta representación intenta significar a ese objeto pero, como hemos podido ver antes, no logra reproducirlo tal cual es; en cambio, el resultado es siempre una aproximación a la naturaleza del objeto (Hodder, 1988: 30). Se podría cuestionar que, por ejemplo, existen representaciones de serpientes en la cultura mexicana que son muy «naturales», y en las cuales se pueden observar hasta los más mínimos detalles que, efectivamente, son parte de una serpiente de cascabel, lo cual implica obviamente un amplio conocimiento sobre la anatomía de este reptil. Pero, aun en ese caso, lo que se tiene como resultado nunca es el reptil mismo, sino una representación de éste en piedra, pintura, barro o cualquier otro material de distinta naturaleza a la del modelo «real».

En este sentido empleo aquí la definición de arte como un «modelo reducido de la realidad», en el cual se ha renunciado a las «dimensiones sensibles del modelo con la adquisición de dimensiones inteligibles» (Lévi-Strauss, 1964: 46). La obra de arte es siempre una obra figurada que, por lo mismo, se aprende “al instante”. Esto implica una inversión del proceso de conocimiento, ya que para conocer un objeto real iniciamos con el estudio de sus partes, mientras que en la

obra de arte, al contrario, el conocimiento del todo precede al de sus partes. Una escultura humana, por ejemplo, no es un interlocutor; tampoco lo es una fotografía. Sin embargo, a través de ellas la persona que las contempla se convierte en sujeto, un sujeto que, de esta manera, se vuelve a reunir con la naturaleza de la que ha sido desprendido (Fuentes, 1988: 29). Lo anterior puede ser una ilusión, pero la razón del arte es mantener esa ilusión porque "satisface a la inteligencia y a la sensibilidad con un placer que, fundándonos solamente en esto, puede llamarse ya estético" (Lévi-Strauss, 1964: 45-46).

En todo caso, ese modelo reducido de la realidad que es la obra de arte, constituye una experiencia sobre el objeto a través de formas; así:

Como la elección de una solución acarrea una modificación del resultado a que nos habría conducido otra solución es, por lo tanto, el cuadro general de estas permutaciones el que se encuentra virtualmente dado, al mismo tiempo que la solución particular ofrecida a la mirada del espectador, transformado por esto —aun sin que él se dé cuenta— en agente (Lévi-Strauss, 1964: 46).

Es decir que el espectador, al igual que el autor, aportan otras posibilidades a la obra de arte, que siempre realiza una síntesis entre una estructura (conocimiento interno de lo representado) y un acontecimiento (histórico, social, medioambiental, etcétera). Si volvemos al arte prehispánico, notaremos que hay representaciones que no parecen corresponder a esta síntesis de estructura y acontecimiento. Sería el caso de las serpientes con plumas y elementos fantásticos que evidentemente no pertenecen a una realidad directamente observable. En este caso, y todos aquellos que representan elementos míticos, el acontecimiento captado se considera un modo de la *contingencia* que se puede expresar de tres modos: a) *ocasión*, cuando la contingencia es igual al acontecimiento (representaciones naturalistas, fotografía); b) *ejecución*, dependiendo de los materiales e instrumentos disponibles que son elementos intrínsecos y c) *destinación*, que es el caso de la función o uso posterior de la obra, que son elementos extrínsecos (Lévi-Strauss, 1964: 48).

Más adelante volveré a los problemas que se pueden abordar en el arte prehispánico a partir de estos conceptos. Por ahora baste recordar que al no poder reproducir íntegramente su modelo, el artista debe conformarse con significarlo o aproximarse a él a través de las formas, de sus capacidades técnicas y de los materiales con los que cuenta. El arte no es una forma de conocimiento empobrecida; es simplemente una aproximación, por medios distintos, al problema de las relaciones entre la estructura de las cosas y los acontecimientos históricos.

Por lo mismo, el desarrollo de las formas en el tiempo tiene fluctuaciones que dependen de las condiciones sociales y del contexto etnográfico, lugar donde el arqueólogo podría aportar sus propios puntos de vista sobre la evolución de los estilos.

Análisis formal y análisis estructural

Es preciso ahora hacer algunas observaciones respecto de lo que se conoce con los términos *formal* y *estructural*. De manera muy amplia se acepta que en el primer caso se hace una descripción y análisis de elementos externos y observables que nos pueden dar una idea sobre las variaciones de los objetos que los arqueólogos estudian. Se trataría de un primer paso de catalogación donde el investigador aplica criterios que no necesariamente eran parte de la cultura en estudio.

En el caso de un análisis estructural, se pretende ir más allá de las formas para intentar descubrir patrones que están presentes en los artefactos. Se asume que tales patrones eran parte de las concepciones antiguas de quienes elaboraron los objetos y formas que tenemos a la vista y, por lo tanto, podemos acceder, aunque sea de manera parcial, a su significado profundo y a la ideología de quienes los fabricaron. En realidad la aplicación de estos términos es muy amplia y poco rigurosa entre quienes los emplean; esto sin considerar que pueden tener sentidos distintos las diferencias teorías.

Como mi interés en este trabajo está centrado en la utilización de tales términos en la arqueología, y más ampliamente en las teorías antropológicas, bastará por el momento con comentar un caso desde la arqueología para ubicarnos en la problemática mencionada. En un trabajo muy conocido Ian Hodder trata estas diferencias. Este autor define el análisis formal como aquel donde se considera la forma sin el contenido. Para esto se recurre al análisis de la simetría y la "gramática generativa". Esto en realidad no carecería de contenido —sigue el autor— ya que asignar una marca a una vasija como "unidad de análisis" supone dar un sentido a aquel motivo; por tanto, implica indicar que así lo veía la comunidad prehistórica. En consecuencia, el "carácter duro" del análisis formal es ilusorio, ya que entra en juego la ideología positivista (Hodder, 1988: 55).

Cabe comentar que éste es el viejo problema de la asignación de significados a las formas. El arqueólogo, por la naturaleza de su material (del cual normalmente no tiene a la vista el contexto social ni ideológico), no puede sino especular sobre la naturaleza cultural de éste. El análisis, sea formal o de cualquier tipo, no hace sino aplicar los conceptos que el investigador tiene, mas no precisamente la ideología de una comunidad desaparecida. Al revisar el caso del análisis estructural en arqueología, Hodder estima que en ese caso se trata de penetrar en los significados

sociales de las estructuras decorativas, para lo cual es necesario el contexto (doméstico, ritual, de prestigio, usos, etcétera). El problema es el mismo: ¿cómo atribuir significados? El autor indica que el problema principal son los datos escasos para contextualizar, o que en muchos casos simplemente no existen datos. Si se asocia al contexto, el análisis estructural tendría mayor potencial. Finalmente señala que el estructuralismo es pasivo y no considera las transformaciones posibles, ya que todo es normativo y no se ve al individuo como creador y transformador de estructuras.

Hasta aquí parece ser que existe el acuerdo de considerar al análisis formal como estudio de la forma sin el contenido, y al análisis estructural como la búsqueda del contenido mismo, lo cual es acorde con el empleo de estos términos en la teoría antropológica:

Para el primero [formalismo], los dos dominios [forma y contenido] deben estar completamente separados, pues la forma sola es inteligible, y el contenido no es sino un residuo desprovisto de valor significante. Para el estructuralismo, esta oposición no existe: no está lo abstracto por un lado, y por el otro lo concreto. Forma y contenido son de igual naturaleza, son justiciables del mismo análisis. El contenido extrae su realidad de su estructura, y lo que se llama forma es la "constitución en estructura" de las estructuras locales en que consiste el contenido (Lévi-Strauss 1979:128).

En el análisis estructural el contexto es muy importante para definir el contenido mismo; de ahí que Hodder indique que la falta de este contexto impide aplicar este tipo de estudio. Acerca de la normatividad del estructuralismo como método, es difícil imaginar un método que no lo sea. Igualmente si se dice que este método no considera las transformaciones (lo cual me parece fuera de lugar), habría que entrar en una larga discusión que no es para un espacio como el presente.

Lo que sí me parece importante es tomar en cuenta las diferencias básicas entre estos dos métodos de análisis y recordar que no considero aquí el formalismo desde la historia del arte, que también es un tema muy extenso. Lo que sí me interesa es tratar sobre estas diferencias en la arqueología, campo en el que no es muy común aplicar tales métodos, aunque de hecho se han planteado aproximaciones interesantes que vale la pena comentar. Como el problema principal sigue siendo la manera en que los arqueólogos atribuyen significados a las formas, será importante revisar rápidamente tales tendencias para ver hasta qué punto son formalistas o estructuralistas.

Los estudios arqueológicos del estilo

En arqueología, y más específicamente en la arqueología norteamericana, los problemas de la forma y el contenido se han planteado partiendo del concepto de estilo, o estilo decorativo, entendido como un medio de comunicación visual o de transferencia de información. Los principales estudios se han realizado sobre cerámica decorada, que es el material arqueológico más común.

Aunque no hay una teoría unificada sobre el estilo, se reconocen tres tipos de acercamiento a su posible significado que pueden considerarse "escuelas". La primera de ellas es conocida como "análisis de elementos de diseño" (*Design Element Analysis*). Esta tendencia estudia los "elementos", entendidos como componentes mínimos de un diseño, que aparecen recurrentemente. Las semejanzas y frecuencias con que aparecen estos elementos dentro de un grupo y entre distintos grupos se relacionan con el grado de interacción social entre ellos. Las frecuencias se interpretan mediante diversas estadísticas y se atribuyen a reglas de parentesco, grupos de edad, contactos rituales o cualquier otra hipótesis de tipo social, por lo cual también se le conoce como "sociología cerámica" o "iconografía étnica" (Sackett, 1977: 376-377).

Este enfoque ha sido fácilmente criticado con ejemplos etnográficos, pues existen pueblos culturalmente semejantes que tienen estilos decorativos distintos, y viceversa, grupos vecinos con distinto idioma y religión, que comparten el mismo estilo decorativo. Por esto se pone en duda la supuesta correlación entre similitud de estilo e intensidad de interacción.

La segunda corriente conocida es el "análisis de simetría" (*Symmetry Analysis*), que fue desarrollada a partir del trabajo de Ann Shepard (1956: 267-293). Consiste en describir las propiedades simétricas de las figuras geométricas en los diseños, mediante su movimiento a través de una línea o alrededor de un punto eje. El tamaño, forma y ubicación del área decorada no es importante. Se han reconocido hasta siete tipos de movimiento o simetría. Normalmente se intenta observar cuál clase de simetría es favorecida y se asume que esto transmite alguna información de tipo social (Van Esterik, 1979; Washburn, 1983). Se dice que este acercamiento es más sólido, porque existe menos arbitrariedad en la definición de los elementos básicos. Sin embargo no se ha coleccionado con la etnografía, por lo cual se queda en el formalismo más puro, ya que no se sabe qué es lo que tal simetría podría comunicar.

La tercera escuela de estudio se conoce como "análisis de estructura de diseño" (*Design Structure Analysis*), que merece un poco más de atención, pues intenta incorporar el concepto de estructura y pone más atención en los aspectos etnográficos de la decoración. En realidad se trata de estudiar la estructura del

diseño sobre cerámica, es decir, las relaciones espaciales de los trazos sobre una vasija, para intentar determinar una "gramática de diseños". A su vez, se piensa que la estructura, así entendida, se relaciona con un sistema de conocimiento que está detrás de un estilo particular.

Este tipo de estudios se ha desarrollado principalmente al analizar la alfarería de una población tarasca en Michoacán, donde se estudiaron los procesos y campos decorativos sobre los «jarros» de cerámica. De acuerdo con estos estudios etnográficos, las divisiones espaciales donde aparecen los diseños se pueden describir en cuatro pasos: 1) definición del área a ser decorada, 2) identificación de las unidades básicas de decoración, 3) clasificación de las unidades básicas y 4) identificación de las reglas por las cuales las unidades básicas son usadas para resolver el problema decorativo (Hardin, 1983: 9).

Este último trabajo en particular presenta un estudio muy minucioso de los diseños, sus combinaciones, las divisiones espaciales que se encuentran en la vasija, la distribución de diseños y, sobre todo, las opiniones de los alfareros sobre las reglas de aplicación, y los valores estéticos que ellos les asignan. Cabría pensar que en este caso privilegiado se podrían integrar la forma y el contenido, ya que se conocía el contexto etnográfico. Sin embargo, no parece ocurrir así. Aunque la autora indica que su modo de análisis descansa sobre los métodos de la lingüística antropológica, pero aplicados a la cultura material, su trabajo está orientado a la clasificación de los aspectos formales de la decoración, es decir, a definir las reglas o la "gramática" empleada para decorar los jarros. Las opiniones de los artesanos sobre estas reglas sólo parecen apuntar a los intereses de la investigadora, quien diseñó las encuestas con preguntas muy rígidas; por ejemplo, se les pedía que hicieran una separación y evaluación de dos conjuntos de jarros según los términos comunes de evaluación estética en la comunidad.

Todo esto trajo como consecuencia una complicada tipología de espacios, diseños, jerarquías, etc., que deberían relacionarse con alguna estructura de conocimiento, pero tal estructura, como la misma autora reconoce, "...cannot be fully inferred from the material objects themselves..." (Hardin, 1983: 23). Así, aunque se insista en que la sola gramática formal no es suficiente para comprender la conducta del estilo de pintura, y que esto es sólo un paso previo para entender tal problema, es claro que el mismo planteamiento de tal separación nos coloca de lleno en los terrenos del formalismo y lejos de un auténtico análisis estructural.

No obstante, resulta interesante la referencia a ciertas reglas presentes en la decoración, luego de observar un elevado número de casos, y las referencias a la opinión de los alfareros, quienes dejan entrever aspectos que son de la preo-

cupación del arqueólogo. Por ejemplo, se plantea casi siempre que los diseños transmiten una información. Al preguntárseles sobre esto, los artesanos sólo reconocen la afiliación a un grupo y dentro de ese grupo sólo reconocen las piezas fabricadas por sus compañeros más cercanos, "...but there is little presumption of deliberate intent by the manufacturers of pottery to send overt messages to those who see it being used" (Rice, 1987: 266).

Que los creadores de formas y diseños no reconozcan la presencia de un sistema de conocimiento, no implica que no exista. Además, otro punto importante es —como indica Rice— el empleo de diseños de manera pública o privada que pueden ser muy visibles o pasar desapercibidos. La cerámica puede ser hecha por hombres o por mujeres, o por ambos; las vasijas con mayor decoración no necesariamente reflejan mayor estatus, etc. Es decir, hay gran variación que sólo podría ser comprendida con el contexto histórico y etnográfico que el arqueólogo no tiene. Esto parece condenar a la arqueología a estudios formales, pero al reconocer estos problemas y plantear otras posibilidades, al menos podemos darnos una idea más rica de lo que pudo ocurrir en el pasado.

Por lo pronto hay que reconocer que los arqueólogos hemos desarrollado métodos y explicaciones formales sobre los restos de cultura material y esto ha afectado directamente las interpretaciones que hacemos sobre los restos observados. Primero se describen las propiedades formales de los objetos y después, a falta de información contextual de éstos, se trata de reintegrarles un contenido que sabemos perdido. Pero aun cuando no se hiciera este intento, la sola descripción y clasificación es con frecuencia considerada un fin en la investigación arqueológica.

La cerámica del sur de Puebla

A manera de ejemplo me refiero aquí a las vasijas con decoración de fondo sellado o en relieve, procedentes de la región sur de Puebla, especialmente de las zonas cercanas a Tepexi, Valle de Zapotitlán y Valle de Tehuacán. Se trata de una técnica decorativa que consiste en producir diseños en el fondo interior de platos o cuencos, lo cual se logra usando moldes o sellos grandes, con los diseños en negativo.

Al parecer este tipo de decoración se extiende a varias regiones de la Mixteca en Oaxaca, a la zona de Cuicatlán, a la Costa del Golfo, y aun al centro de México, principalmente, aunque hay ejemplos en toda Mesoamérica, pues se trata de una variante de la decoración en relieve. Las formas que presenta la decoración se adaptan a la superficie plana y son muy variadas, dependiendo de la región. Se desarrollaron en una época que, a grandes rasgos, va de 800 a 1250 d.C., cuando se dio el fenómeno aún llamado "estilo Mixteca-Puebla". Existen estudios previos

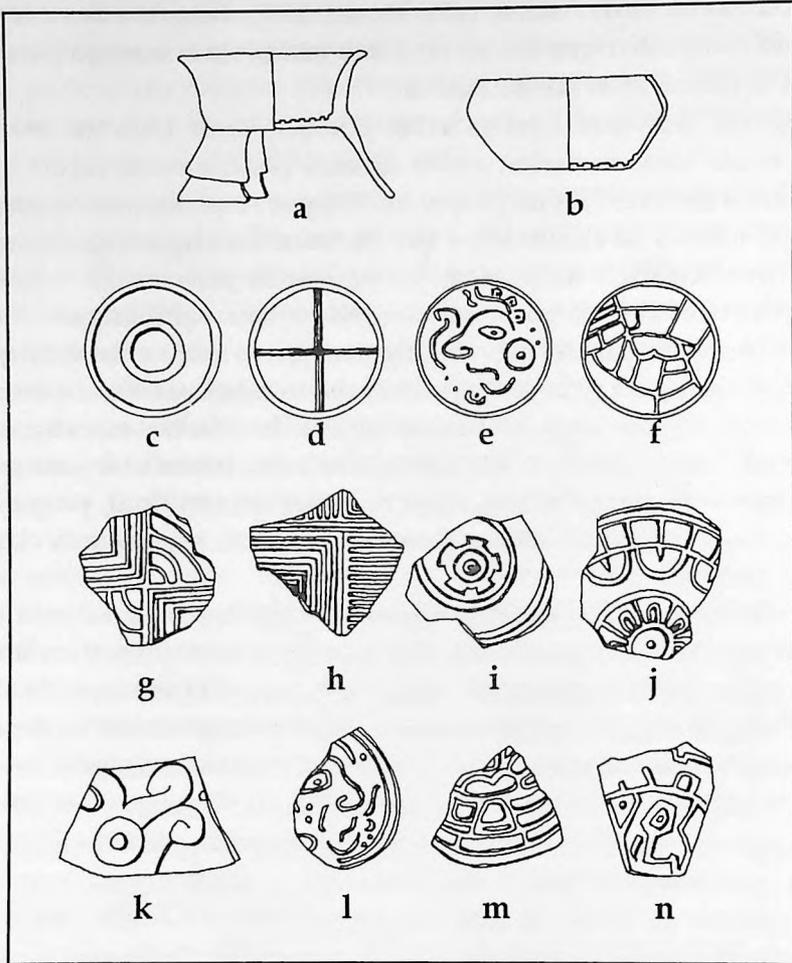
que simplemente dan cuenta de la técnica y sus variantes formales (Seler-Sachs, 1949; García Payón 1951; Franco, 1955; Moser, 1969). Respecto de su función, hemos podido comprobar que era servir como molcajete o mortero para preparar alimentos, al menos en el sur de Puebla.

La pregunta relevante aquí es saber por qué, si se trata de una cerámica utilitaria, existe tanta variación en los diseños ¿Acaso existe algún significado detrás de estos motivos? En un primer intento por responder a esta pregunta, he recurrido al intento de clasificación que hacemos los arqueólogos para saber el grado de variabilidad de los diseños, y después compararlos con formas conocidas en otros materiales, como pintura mural, códices, escultura, etc. Este procedimiento supuestamente debe de dar algunas pistas sobre el sentido que encierran los motivos y, por tanto, con las concepciones religiosas o sociales de quienes los produjeron. Sin embargo, al intentar separar los diseños en categorías como "geométricos", "naturalistas", "antropomorfos", etc., inmediatamente se tropieza con la dificultad de comprobar que esto es demasiado artificial, ya que todas estas categorías se combinan constantemente, haciendo imposible la clasificación desde este punto de vista.

Por lo anterior decidí observar detenidamente las posibilidades de ejecución de tal técnica, y el modo en que los diseños se combinan, para intentar reconocer algún patrón general en éstas. Tal procedimiento es, desde luego, semejante al método de "análisis de estructura de diseño" que ha desarrollado Hardin para la decoración pintada de los jarros tarascos. A falta del contexto etnográfico que ayude a integrar un contenido a tales formas, mi intento también se queda en un nivel formal. Sin embargo, observo que el hecho de reconocer ciertos pasos básicos para la ejecución de los diseños, reduce en gran medida la variación en éstos, de modo que se pueden establecer categorías más amplias siguiendo la fórmula de "tema y variaciones". Vistas así las cosas, sería posible plantear alguna hipótesis sobre la naturaleza de esta técnica si puede ser relacionada con otros conceptos más allá de la cerámica, sobre todo teniendo en mente que los antiguos productores formaban parte de una comunidad con concepciones propias sobre el empleo de las formas y los espacios en cierto periodo de la historia de Mesoamérica.

La primera aproximación a la lógica de estos diseños abarca varios pasos. En primer lugar hay que reconocer que en todos los casos las combinaciones posibles están restringidas por un fondo circular en el cual se presenta la decoración en relieve. Esta decoración nunca se extiende más allá de la tercera parte inferior de la pared de la vasija o cuenco; este espacio sería el "campo mayor". En segundo lugar se puede hacer un inventario mínimo de motivos

Figura 2



decorativos que se encuentran dentro de ese campo, los cuales tampoco son muchos; hasta ahora no he reconocido más de 30. En tercer lugar se podrían plantear algunas reglas sobre las combinaciones de los motivos reconocidos (figura 2).

Hasta aquí, y siguiendo este esquema tan simple, puedo explorar las posibilidades de combinación de esta técnica, con lo cual estaríamos en la definición de arte antes mencionada, que postula que cierta solución deja de lado otras soluciones posibles, también latentes. Sin embargo, el planteamiento no dejaría de ser meramente formal, pues un cuarto paso en el estudio sería atribuir un significado a motivos tan diversos como "pétalos", "espirales", "grecas", "círculos", "fle-

chas", "triángulos" y otros que aparecen combinados en distintos arreglos. Aun cuando manejara alguna hipótesis sobre la pertenencia de tales combinaciones a grupos de parentesco, grupos étnicos, grupos religiosos, grupos de artesanos o préstamos estilísticos entre regiones vecinas, el análisis de la forma se presenta como independiente del contenido, pues sin conocer este último —a falta de datos etnográficos— puedo estudiar a la primera.

Así, al postular que determinadas formas y diseños pertenecen a una "provincia cerámica popoloca" (Castillo, 1994) que sería distinta de los mixtecos, mexicas o cholultecas, no se hace sino establecer la posibilidad de preferencias que dejan sin respuesta la pregunta sobre el sentido de tales soluciones. En el mejor de los casos se podría recurrir a documentación etnohistórica y a información etnográfica de poblaciones actuales, pero habría que confiar en la hipótesis, siempre endeble, de que las poblaciones más tardías conservan la misma ideología que las más antiguas. La mayoría de los estudios, por no decir todos, sobre el arte mesoamericano se ven atrapados en este dilema y tal vez por ello abundan los estudios iconográficos como un intento constante por comprender el significado de las formas.

Aun así, y para no ser tachado de pesimista, creo que es importante realizar estudios estilísticos y, a la vez, reflexionar sobre estos problemas tan comunes al arqueólogo, quien debe emplear la imaginación y sus materiales mudos para relacionarse con las demás disciplinas sociales. Sobre estas cuestiones hago algunas reflexiones finales.

Sobre el sentido de las formas en Mesoamérica

Es una práctica común en la arqueología mesoamericana recurrir a documentos históricos (crónicas, códices, etc.) que ilustran en parte el significado de formas y diseños para inferir el significado de éstos. Por ejemplo, la serpiente tan representada en todas las épocas puede hacer referencia a la tierra, a corrientes de agua, comunicación cielo-tierra-inframundo y muchas cosas más. Casi siempre se trasladan estos sentidos a formas más antiguas para las que no tenemos información. El gran corpus mitológico que se conoce para el último periodo prehispánico es empleado con mucha abundancia hacia periodos más antiguos.

Cuando una forma determinada es identificada con un significado, pocas veces se hacen reconstrucciones sobre el campo semántico o de transformaciones posibles con otras formas y otros significados. Por el contrario, la unión de forma y contenido se considera fija, a la manera de un arquetipo, por lo que sólo habría que tener un conocimiento amplio sobre diversos motivos para emplearlos como llave mágica para interpretar las formas más diversas. Aunque se ha planteado

durante muchos años el problema de la continuidad o disyunción de los significados, se recurre con más frecuencia a la "unidad religiosa mesoamericana" (López Austin, 1990: 31-38) que postula la permanencia de las mismas concepciones en todas las épocas históricas.

Esto se ha aplicado sobre todo en el campo de la mitología, donde se ha comprobado la presencia de temas recurrentes en las culturas mesoamericanas y aun en ese caso existen variaciones de forma y contenido muy frecuentes. Pero lo mismo no es muy claro en el caso de las representaciones plásticas que no están tan directamente unidas al lenguaje hablado o escrito. Habrá que recordar que el arte ha sido con frecuencia considerado un "lenguaje" o, de manera más precisa, un "sistema de signos". Esto resulta más ilustrativo en el arte o en representaciones plásticas de los pueblos "primitivos", es decir, los que tienden a conservar sus formas de vida en un ámbito más cerrado y protegido de las contingencias históricas. Por el contrario, en las sociedades de mayor escala que han desarrollado una auténtica "civilización", hay una mayor tendencia al individualismo y al "academicismo". En estas sociedades el arte ya no tiene una función tan significativa y colectiva como en los pueblos primitivos, pues éstos:

...conocen el arte de las poblaciones más cercanas, que puede ser tan profundamente diferente del suyo como el arte egipcio puede serlo del gótico o del barroco, pero su actitud no es una actitud de incorporación, sino que es, por lo contrario, una actitud de rechazo, es una preocupación por defender su propia "lengua", por la razón de que, si estas artes incorporasen demasiado liberal y demasiado fácilmente los elementos exteriores, la función semántica del arte, el papel que desempeña en el interior de la sociedad, se vendría abajo (Lévi-Strauss y Charbonnier, 1968: 70).

Cabría preguntarse aquí si el arte mesoamericano pudiera considerarse arte primitivo o arte civilizado. Cuando los arqueólogos asignan significados a ciertas formas de manera más bien estática y permanente, parecen sugerir cierta inmutabilidad de la forma y el contenido, como si se tratara de sociedades con pocos cambios en este sentido, lo cual no ocurre ni siquiera en las sociedades primitivas. Lo cierto es que en estas últimas el arte es, efectivamente, un lenguaje que echa mano de materiales y procesos técnicos que pueden ser comprendidos por la comunidad en pleno.

Pero en el caso del arte mesoamericano no es muy claro si los frecuentes cambios en formas y estilos son plenamente comprendidos e interpretados por las comunidades. Pongamos por caso a los mexicas. Al parecer ellos incorporaban a

su arte, de manera bastante libre, elementos tomados de regiones cercanas o lejanas en tiempo y espacio. Sabemos que en su escultura están presentes formas y diseños que se originaron en la Huasteca, en la región Mixteca-Puebla y en Tula. Los estudios en este sentido abundan (Townsend, 1979: 13-15). Pero, ¿todos los habitantes de la región de México-Tenochtitlan comprendían el significado de estos préstamos culturales? Al parecer, en esta sociedad existía no sólo una fuerte estratificación social, sino también una división entre los "entendidos" y los "profanos". De hecho, parece que existió una fuerte tendencia al "academicismo" y a la representación, que se mencionan como propios de las sociedades que han perdido la función significativa del arte en comunidad. El sistema de signos persiste, pero en un grado menor, sólo para los "concedores".

Es así como se ha planteado la existencia de una auténtica "escuela de escultura mexica" (Pasztory, 1983: 141), reforzando la idea de un academicismo ajeno a las sociedades primitivas. Indudablemente que esta traslación de formas crea un nuevo conjunto signifiante, pero lo hace en el seno de un contexto histórico ajeno donde se imitan formas y estilos sin profundizar en ellos y la función comunicativa del arte se ve debilitada. Esto, que puede ser cierto para el caso del arte mexica, parece estar también presente en etapas anteriores del desarrollo mesoamericano. Tal sería el caso de la arquitectura, escultura, cerámica y pintura mural teotihuacanas con su reconocida tendencia a la abstracción y la gran cantidad de sitios donde se les imita. También es el caso de las sociedades de finales del Clásico, como Xochicalco y Cacaxtla, donde se advierte un eclecticismo y sobreposición constante de formas procedentes de regiones distintas.

Podría plantearse entonces que debido a que las antiguas sociedades de Mesoamérica alcanzaron desde el periodo Formativo un grado de civilización y urbanismo plenos (Paddock, 1983), sus formas de representación plástica han sufrido constantes cambios como consecuencia de una interacción social intensa, la cual produjo rupturas frecuentes que afectaron de distintos modos la función comunicativa y significativa del arte.

Vistas así las cosas, cuando un arqueólogo pretende dar un contenido a las formas que estudia, debería considerar que las contingencias históricas han estado muy presentes en la utilización de diseños, por muy recurrentes que éstos sean. Las modas e imitaciones son un denominador común en el arte mesoamericano, por lo cual me resulta difícil pensar que una greca escalonada, un caracol cortado, un disco solar o una flor de varios pétalos evoquen inmediatamente en la mente de quien los plasmó o de quien los observó en barro, en piedra o en pintura mural, un significado profundo y único.

En este sentido, hay que considerar otras posibilidades. Si a lo largo de su historia el arte mesoamericano tuvo que enfrentar la constante pérdida de significación y la reintegración de sus formas en nuevos sistemas de signos, ¿no será que los diseños y formas que el arqueólogo recupera son sólo el medio de que se valieron sus creadores para buscar una identidad, individual o colectiva, que no era posible alcanzar por otros medios históricos? ¿Acaso la reproducción de formas no genera un placer estético en quienes las producen y también en quienes las contemplan en distintos momentos, independientemente de su sentido social o religioso? Si es así, cabe plantear otras vías de estudio para las formas que se repiten constantemente: quincunces, caracoles cortados, grecas escalonadas, dioses viejos del fuego, flores, "tlállocs", monstruos terrestres, felinos, volutas, etc. No se trata de aplicarles un significado único a manera de etiqueta, sino de tratarlos como parte de un sistema de signos que pudo tener alcances y ritmos diferentes. Esto implica considerar a las variaciones estilísticas como permutaciones o interpretaciones locales que se integran por contraste con otras variaciones cercanas o lejanas, las cuales pueden corresponder a diversos grupos sociales (de especialistas, económicos, étnicos, etcétera). Pero ir por este camino también implica aceptar que las formas y sus variantes en Mesomérica son un fenómeno semántico muy complejo, y que establecer precipitadamente asociaciones entre una forma y un posible contenido no hace sino plantear el inicio del problema de las diferencias y variaciones, mas no lo resuelve. En todo caso, sería necesario intentar estudios que vayan más allá del método histórico directo que enlaza significados a las formas, para pasar al reconocimiento de la complejidad que estas formas sugieren en los sistemas de comunicación. Esto, por supuesto, apunta principalmente hacia la integración de identidades, colectivas o individuales, que en Mesoamérica transitaron por muchos caminos para llegar a existir.

Bibliografía

Alcina Franch, José

1982 *Arte y antropología*, Alianza Editorial, Madrid.

Artes de México

s.f. "Serpientes en el arte prehispánico", número 32, México,

Castillo, Noemí

1994 "Los popolocas y la región mixteca-Puebla", en *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, H. Nicholson y E. Quiñones, editores, Labyrinthos, Culver City, pp. 175-188,

- Cooper, Emmanuel
1987 *Historia de la cerámica*, Ediciones CEAC, Barcelona.
- Conkey, Margaret, y Christine Harstof
1990 "Introduction", en Margare Conkey y Christine Harstof, editoras, *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge University Press, Nueva York, pp. 1-4.
- Eddy, Frank W.
1984 *Archaeology. A Cultural-Evolutionary Approach*, Prentice Hall, Nueva Jersey.
- Franco, José L.
1995 "Sobre un molde para vasijas con decoración en relieve", *El México Antiguo*, vol. 8, Sociedad Alemana Mexicanista, México, pp. 77-80.
- Fuentes, Carlos
1988 "Una flor carnívora", en *Artes de México* (El arte de Gabriel Figueroa), volumen 304, número 2, invierno; 2a. edición, otoño de 1992, pp. 27-35, México.
- García Payón, José
1951 "La cerámica de Fondo Sellado de Zempoala, Veracruz", en Juan Comas *et al.*, editores, *Homenaje al Dr. Alfonso Caso*, Imprenta del Nuevo Mundo, México, pp. 181-198.
- González Rul, Francisco
1996 "El saqueo arqueológico. La opinión de un arqueólogo", en *Arqueología Mexicana*, 21: 30-31, Editorial Raíces, INAH, México.
- Hardin, Margaret A.
1983 "The Structure of Tarascan Pottery Painting", en D. Washburn, editor, *Structure and Cognition in Art*, Cambridge University Press Cambridge, pp. 8-24.
- Hegmon, Michelle
1992 "Archaeological Research on Style", en B. J. Siegel, editor, *Annual Review of Anthropology*, volumen 21, pp. 517-536.
- Hill, James N.
1985 "Style: A Conceptual Evolutionary Framework", en B. A. Nelson, editor, *Decoding Prehistoric Ceramics*, Southern Illinois University Press, Carbondale, pp. 362-385.

Hodder, Ian

1988 *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*, Crítica, Grijalbo, Barcelona.

Kubler, George

1962 *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (cap. 1: "The History of Things"), Yale University Press, New Heaven y Londres, pp. 1-30.

1984 "'Renascence' y disyunción en el arte mesoamericano", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, División de Estudios de Posgrado, Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, número 2, pp. 75-87.

Larralde de Sáenz, Jacqueline

1986 *Crónicas de barro y piedra. Arte prehispánico de México en la Colección Sáenz*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Leach, Edmund

1978 *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI Editores, Madrid.

Lévi-Strauss, Claude

1977 "Lugar de la antropología entre las ciencias sociales y problemas planteados por su enseñanza", en *Antropología estructural*, 7ª edición, Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 310-344.

1979 "La estructura y la forma. Reflexiones acerca de una obra de Vladimir Propp", en *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, Siglo XXI Editores, México, pp. 113-141.

1964 *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.

1986 *La alfarera celosa*, Paidós, Paidós Studio Básica 34, Barcelona.

Lévi-Strauss, Claude, y Georges Charbonnier

1968 *Arte, lenguaje, etnología*, Siglo XXI Editores, México, p. 138.

Litvak King, Jaime

1985 "El estudio del arte mesoamericano: un punto de vista disidente", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, número 6, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

López Austin, Alfredo

1990 *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, Alianza Editorial Mexicana, México, p. 530.

Manzanilla, Linda, y Luis Barba

1994 *La arqueología: una visión científica del pasado del hombre*, SEP/Fondo de Cultura Económica/Conacyt, México.

Moser, Christopher L.

1969 "Matching Polychrome Sets from Acatlan, Puebla", en *American Antiquity*, 34 (4): 480-483.

Paddock, John

1983 "The Rise of the Nuiñe Centers in the Mixteca Baja", en K. Flannery, editor, *The Cloud People*, Academic Press, Nueva York, pp. 208-211.

Paszatory, Esther

1983 *Aztec Art*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, Nueva York, p. 335.

1989 "Identity and Difference: The Uses and Meaning of Ethnic Styles", en S. Barnes y W. Melion, editores, *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, Washington D. C., National Gallery (Symposium Series XII), pp. 11-38.

Perinetti, F.

1975 *Introducción a la arqueología*, Nueva Colección Labor, Barcelona.

Rice, Prudence M.

1987 *Pottery Analysis. A Sourcebook*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, p. 551.

Sackett, James R.

1977 "Style, Function, and Artifact Variability in Paleolithic Assemblages", en C. Renfrew, editores, *The Explanation of Culture Change*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, pp. 317-325.

Schapiro, Meyer

1953 "Style", en A. Kroeber, editor, *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, The University of Chicago Press, Aldine Press, Chicago, pp. 287-312.

Seler-Sachs, Caecilie

1949 "Fragmentos de barro con decoración en relieve", en *El México Antiguo*, Sociedad Alemana Mexicanista, México, volumen 7: 96-118.

Shepard, Anna O.

1956 *Ceramics for the Archaeologists*, Carnegie Institution of Washington, Publication 609, Washington D. C., p. 414.

Townsend, Richard F.

1979 *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*, Dumbarton Oaks Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, número 20, Washington, D. C.

Van Esterik, Penny

1979 "Symmetry and Symbolism in Ban Chang Painted Pottery", en *Journal of Anthropological Research*, 35: 495-508.

Washburn, Dorothy K.

1983 "Symmetry Analysis of Ceramic Design: Two Tests of the Method on Neolithic Material from Greece and the Aegean", en D. Washburn, editor, *Structure and Cognition in Art*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 138-164.

Wiessner, Polly

1989 "Style and Changing Relations Between the Individual and Society", en I. Hodder, editor, *The Meaning of Things: Material Culture and Symbolic Expression*, Unwin Hyman, Londres, pp. 56-63.

1990 "Is There a Unity to Style?", en Margaret Conkey y Christine Harstof, editoras, *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge University Press, Nueva York, pp. 105-112.