

# La influencia iconográfica de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje en Chihuahua

## Iconographic Paquime's influence in contemporary production of pottery and tattoo in Chihuahua

Mariana Azucena Villarreal Frías<sup>1</sup>

**Resumen:** Este avance es un esfuerzo por contribuir a los estudios culturales desde una perspectiva interdisciplinaria, para analizar parte de la iconografía presente en las vasijas de barro elaboradas por los antiguos pobladores de la Zona Arqueológica de Paquimé, en Casas Grandes, Chihuahua, y la manera en que ésta ejerce cierta influencia en el trabajo realizado por las familias ceramistas que habitan en el poblado de Mata Ortiz, del mismo municipio, así como las formas de reapropiación de este patrimonio a partir del tatuaje, en la búsqueda de una adscripción identitaria y sentido de pertenencia al estado de Chihuahua.

**Abstract:** This work is an effort to contribute to cultural studies from an interdisciplinary perspective, to analyze part of the iconography present in the pottery made by the ancient inhabitants of the Paquime's Archaeological Zone, in the municipality of Casas Grandes, Chihuahua, and the way in which it exerts some influence on the work made by the ceramist families that live in the town of Mata Ortiz, in the same municipality, as well as the forms of appropriation of this heritage with the tattoo, in the search of an identity ascription and sense of belonging to the state of Chihuahua.

Palabras clave: estudios culturales; iconografía; tatuaje; artesanía; patrimonio

### 1. Introducción

Esta ponencia es un avance del proyecto de investigación que me encuentro realizando para obtener el grado de Maestra en Estudios Culturales en el Colegio de la Frontera Norte, para lo que se pretende hacer un análisis de los elementos iconográficos presentes en la producción contemporánea de algunos oficios ejercidos por la población no indígena, como los son la artesanía y el tatuaje, particularmente la producción de cerámica en el poblado de Mata Ortiz, en

---

<sup>1</sup> Licenciada en Letras Españolas y estudiante de la Maestría en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte, bajo la línea de investigación de historia y patrimonio.

Casas Grandes Chihuahua; y del tatuaje neo-prehispánico que se ha desarrollado en la ciudad de Chihuahua. Ambos, utilizan los diseños que se encuentran presentes en las vasijas de barro producidas por los antiguos pobladores de Paquimé, en Casas Grandes.

Debido que la iconografía de Paquimé ha ejercido una influencia considerable en la producción contemporánea de algunos oficios tales como la elaboración de cerámica y la aplicación de tatuajes, es interesante preguntarnos ¿cuáles son los factores principales que han contribuido a la preservación de la iconografía de Paquimé y de qué manera influyen en la producción contemporánea de las culturas mestizas? Para lo cual, este estudio tiene el objetivo de analizar la transformación e influencia de la iconografía de Paquimé en la producción contemporánea, para definir las significaciones que determinan los procesos identitarios, así como su trascendencia histórica y social, además de las representaciones que han generado entre la comunidad que se las reapropia.

## **2. El signo iconográfico, unidad mínima de un patrimonio cultural mercantilizado**

El término iconografía comúnmente se usa para denotar a lo que podríamos entender como signo iconográfico, es decir la propiedad del icono de fungir como unidad mínima de la representación gráfica. El término iconografía es utilizado en dos acepciones, en la primera se le ve como la “disciplina de la descripción de las imágenes [...] y la segunda designa con tal término al objeto mismo sobre el que se aplica dicha disciplina” (Rafael García Mahiques, 2012: p. 114), es decir, a lo que podemos denominar como ‘signo iconográfico’. Por lo que para efectos de este análisis no se incluirá a la iconografía como punto central de este marco teórico, sino que el análisis iconográfico lo veremos propiamente más adelante en su aplicación teórica como disciplina.

Partiendo de lo que retoma Yuri Lotman (1996), “un signo es el elemento primario de todo sistema semiótico” (p. 10), es decir, de todo sistema que propicia una interpretación. El signo, es una “entidad generada por una expresión y un contenido” (Margot Bigot, 2010: p.75) y su significación surge de acuerdo al contexto donde se desarrolla (Louis Hjelmselv, 1971: p. 70).

Charles Morris (1985: p.31) establece una distinción entre la semántica y la pragmática, la primera se refiere a la relación de los signos con los objetos a los que son aplicables y la pragmática es la relación de los signos con los intérpretes. Para el caso de estudio en cuestión se ilustrarán ambas dimensiones asociadas a la relación de la iconografía de Paquimé con los

objetos en los que se inscribe, tal es el caso de las artesanías, así como la relación que establecen las personas que reinterpretan y se tatúan estos signos iconográficos.

El cambio y transformación de la representación gráfica, es decir, del signo iconográfico o lo que comúnmente se conoce como iconografía, se ve manifestado en el estilo con el que se representa a la imagen. Georg Hegel (1989) concibe al estilo como un ‘modo de representación’ y la carencia de éste sería entonces “la incapacidad para asimilar tal modo de representación” (p. 214). La representación es para Stuart Hall (1997), “una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas” (p.2).

Par Floyd Marrel (1998) “un signo puede ser icónico, es decir, puede representar su objeto principalmente por medio de una semejanza, a pesar de su modo de significación” (p. 71). Sin embargo el signo abstracto no tiene una propiedad de semejanza sino de evocación. La característica del icono se centra en la representación gráfica y en la posibilidad de abstraer parte de la realidad del objeto que ilustra y puede ser independiente de los significados que se le atribuyan a este tipo de imagen. Es decir, una pintura rupestre puede ser una representación gráfica de un determinado contexto, un tipo de signo al que se le pueden atribuir ciertas significaciones, un icono dibujado en una vasija de barro puede ser una abstracción de dicha pintura rupestre o una traslación a figuras básicas o geométricas que evocan la realidad representada.

### Patrimonio cultural

La idea de patrimonio se encuentra situada desde diversos enfoques según de tiempo y lugar donde se concibe, sus implicaciones dependen del país que la produce. David Lowenthal (1996) ha identificado que inclusive cada lengua tiene su propio matiz: “la *patrimoine* francesa es más personal que el inglés *heritage*, el alemán *erbgut* más patriótico que el italiano *lascito*” (p. 4), para el autor, esta idea se encuentra impregnada mundialmente desde la concepción occidental y considera que “bajo la protección del patrimonio nacional se cierne una empresa multinacional” (p. 5).

En particular la idea francesa del patrimonio cultural se enfoca en la grandeza estética, y se sitúa desde lo material, junto a la idea de “herencia” se concibe que es un deber preservar el

pasado y sus monumentos, en esta misma línea de ideas, Laurajean Smith (1998) destaca que para este tipo de conceptualización, “el deber del presente es recibir y venerar lo que se ha transmitido y, a su vez, pasar esta herencia, intacta, a las generaciones futuras” (p. 19).

La parte material del patrimonio tiene una relación directa con la mercantilización de la cultura, sobre todo desde la explotación turística de los monumentos, zonas arqueológicas, sitios históricos, etc. El enfoque en lo monumental aminora el enfoque en los artefactos o cosas que también tienen implicaciones patrimoniales, es más fácil comercializar con vasijas, vestimenta, instrumentos musicales, y demás objetos vinculados con el pasado, pero el orgullo por un sitio que representa una identidad nacional tiene proyección internacional y atrae al turismo.

La dimensión inmaterial del patrimonio radica propiamente en los significados que se le atribuyen al patrimonio cultural. Hay un eje central entre el discurso hegemónico y el comunitario sobre lo que se considera valioso respecto a la relación de las personas con el pasado, que de cierta manera contribuye a que estas identificaciones simbólicas sean trascendentales y definan la identidad, lo referente a la educación y la preservación de la esencia de la cultura humana y su relación con una proyección hacia el futuro. Para Ahmed Skounti (2009) hay una distinción entre el patrimonio inmaterial y el patrimonio material, “el primero está arraigado en la localidad tanto en términos reales como en términos figurativos, mientras que el segundo considera la localidad como una dimensión sin estar sometida a ella de manera definitiva o duradera” (p.75).

Para el caso de estudio, la relevancia del patrimonio inmaterial radica en las posibilidades de significación que otorga el signo iconográfico, es decir, tanto para los antiguos pobladores de Paquimé en la iconografía dibujada en las vasijas, podemos ver que la representación y la significación se encuentran arraigadas en su manera de ver el mundo, así mismo para la comunidad de Mata Ortiz la significación puede estar asociada con establecer un vínculo con el pasado independientemente de que se conozca o no la cosmovisión indígena, y a su vez, para las personas que se tatúan los signos iconográficos pertenecientes a ambas comunidades culturales, la significación puede estar asociada con atributos relacionados a la experiencia personal. Para los tres casos existe una significación que se representa en el signo iconográfico y ésta radica en el patrimonio inmaterial.

Las personas que pueden identificarse con este tipo de expresiones, son las que se

encuentran relacionadas con ésta manera de compartir signos. En este sentido, es como se puede dar un proceso de identificación con la comunidad indígena de Paquimé, que trasciende mediante el patrimonio material pero prevalece en lo inmaterial.

#### La mercantilización de la cultura

La cultura se encuentra inmersa en los procesos de globalización y consumo, inscrita en el carácter banal de la rotación de mercancías, que según Zygmunt Bauman (2013) se da por “el valor desechable provocado por el mercado de consumo” (p. 96). Ésta tiene una estrecha relación con las lógicas de mercado a partir de la de la transformación de sus elementos materiales e intangibles en bienes de consumo. Para Gilberto Giménez (2007) la mercantilización convierte los productos culturales en mercancías que pueden comprarse y venderse como cualquier otra mercancía [...] esto no implica necesariamente la degeneración de los valores estéticos (p. 58).

Según Carolina Sordo Calleja (2016), la mercantilización de la cultura surge cuando “el valor simbólico original es reemplazado por el valor comercial de los productos culturales” (p.88), concuerda con otros autores en que “la mercantilización es el proceso mediante el cual los bienes transforman su valor de uso por valor de cambio” (López & Marín, 2010, citado por Sordo: p. 83). La mercantilización y el consumo de las piezas artesanales como objetos culturales tienen distinta procedencia, por ejemplo, en el caso de la producción de cerámica podemos visualizar que el interés de preservación del patrimonio tanto tangible como intangible parte de una necesidad económica.

La mercantilización implica un proceso en el cual lo tangible e intangible puede volverse un bien de consumo para determinado grupo de personas. En el caso de los bienes inmateriales que son mercantilizados, sucede por una respuesta al mercado que constantemente está demandando nuevas formas de consumo aun ante lo que aparentemente no tiene una materialidad. Las formas de representación cubren esta necesidad, generalmente son a partir del arte, ya que las imágenes son una forma de representar ideas y conceptos abstractos, significaciones intersubjetivas, que comparten las personas y que ven su materialidad a partir de la mercancía, a las cuales automáticamente se les asigna un valor. Un tatuaje puede tener un valor subjetivo y un valor objetivo:

En general, el valor es una propiedad que se atribuye al objeto en determinado contexto social, y es en cierto grado y a menudo significativo, arbitrario. Cuando nos referimos al valor en cuanto cualidad inherente al objeto o la mercancía, estamos creando una metáfora o enmascarando una realidad. El valor es algo asignado por un individuo o un grupo (Giménez, 2010: p. 75).

El valor subjetivo de un tatuaje radica en la asignación de significado a un dibujo plasmado en la piel, y en el caso de los tatuajes estilo Paquimé, esta significación puede ser asociada a lo que se sabe respecto a la iconografía de Paquimé a partir del trabajo de personas expertas en el tema o, por otro lado, la significación puede ser creada junto con el tatuaje a partir de las experiencias personales de la persona que se tatúa. El valor que se le asigna al tatuaje como objeto es similar al que se le da a una pieza de arte, su valuación para el mercado parte de ciertas características como la dimensión determinada por el área del tatuaje, la dificultad para elaborarlo, la calidad de las tintas usadas, la cantidad de sesiones y horas que se requieran para hacerlo y el grado de esfuerzo para crear cierto estilo.

Existen otras manifestaciones contemporáneas que incorporan diseños de Paquimé, como lo pueden ser la elaboración de camisetas, aretes, huaraches, escenografías, llaveros, cuadros y adornos en general, que nos son consideradas en este estudio debido a que no representan una muestra significativa, a diferencia de Mata Ortiz que es una comunidad de artesanos ya consolidada, y del tatuaje, que ha generado una moda asociada con la producción de un nuevo estilo de tatuaje prehispánico, lejano al estereotípico que se asocia con las culturas indígenas pertenecientes al centro y sur del país.

A partir de la explotación en el mercado de la producción contemporánea de cerámica y tatuaje, estos oficios han tenido tal desarrollo que en los últimos años, a raíz de la mercantilización de la cultura, la iconografía de Paquimé actualmente se ha vuelto moda para ciertos grupos. Por un lado están quienes ejercen y han hecho del oficio una forma de vida: el tatuador y el ceramista. Por otro lado también se encuentran quienes consumen la producción contemporánea, como por ejemplo, las personas que portan un tatuaje con elementos iconográficos reapropiados y que, así como las familias ceramistas que han reactivado la economía local por medio de la venta al turismo, también han incorporado estos elementos

simbólicos a su estilo de vida.

### **3. La producción contemporánea de cerámica y tatuaje en Chihuahua**

Se considera como comunidad contemporánea lo perteneciente la producción ceramista de la localidad de Mata Ortiz, que tuvo sus inicios a partir de los años 60's y que a la fecha ha visto nacer a cuatro generaciones de diversas familias artesanas. Así mismo, para el caso del tatuaje, la comunidad contemporánea radica en las personas que han sido tatuadas por David Ortiz (el Shamuko), en la ciudad de Chihuahua, aproximadamente del 2012 a la fecha.

La comunidad de Mata Ortiz, que se encuentra en el mismo municipio que la zona arqueológica de Paquimé, ha imitado y apropiado los dibujos pintados en la cerámica de Paquimé para reproducirlos en su propio trabajo. A su vez, oficios de otras regiones, han tomado la iconografía que parte tanto de las vasijas milenarias como de, lo que se conoce como “la nueva cerámica de Mata Ortiz”. Tal es el caso del tatuaje que se ha venido desarrollando en la ciudad de Chihuahua, el cual, toma la iconografía presente en la cerámica policroma del periodo medio de la cultura Casas Grandes, así como de la nueva cerámica de Mata Ortiz, es decir, para el caso del tatuaje no hay una distinción entre lo que es iconografía de Paquimé como elemento retomado del pasado y la iconografía de Mata Ortiz como elemento creado en el presente.

#### **La cultura extinta de Paquimé**

La zona arqueológica de Paquimé designa la localización geográfica de la cultura en cuestión, ésta se encuentra en el municipio de Casas Grandes, en el estado de Chihuahua. Espacio que desde 1998 es reconocido por la UNESCO como patrimonio cultural de la humanidad.

La palabra Paquimé, probablemente proviene de la lengua ópata y significa “casas grandes”, dicha lengua se encuentra emparentada con la cultura a la que designa por la raíz lingüística Yuto-azteca (Eduardo Contreras, 1998: p.63), aunque Charles Di. Peso (1974. Vol.2. p. 295) considera que el probable origen de la palabra proviene del hopi y del zuñi. Cabe mencionar que los antepasados de esta cultura también se asocian con las culturas indígenas del sur de los Estados Unidos, como lo son la: Anasazi, Hopi, Mogollón, por lo que es complicado determinar su origen.

El principal referente académico sobre la cultura Casas Grandes -Paquimé es Charles Di

Peso (1974: Vols. 1,2 y 3) quien divide el auge y decadencia en cuatro periodos: el viejo del 10000 a.C. a 1060 d.C., el medio de 1060 a 1340, el tardío de 1340 a 1660 y el españoles de 1360 a 1821. Fue particularmente en el periodo medio cuando se dio el auge de la cerámica policroma, de la que según menciona Arturo Guevara (2015), “la producción cerámica fue muy diversa, los alfareros crearon desde piezas utilitarias toscas y resistentes, hasta las delicadas vasijas que fueron utilizadas en el ritual, pero en todos los casos las piezas fueron muy apreciadas” (p. 96).

#### La comunidad ceramista de Mata Ortiz

Juan Mata Ortiz es el nombre de una localidad ubicada en el municipio de Casas Grandes Chihuahua, a 21 km. de la zona arqueológica de Paquimé, denominada así en honor a un general asesinado por el “Indio Jú, jefe apache que cumple [sic] una promesa de venganza por la masacre de niños y mujeres” (Julián Hernández, 2008: p. 22). La ganadería, agricultura, el aserradero y el ferrocarril fueron las principales fuentes de ingresos del lugar hasta los años 50’s y 60’s, cuando estas desaparecieron por una crisis económica que obligó a los habitantes de la región a trabajar de braseros en los Estados Unidos.

Al quedarse como un pueblo fantasma, las personas que aún se encontraban en el lugar se vieron obligadas a buscar otras fuentes de ingresos, cabe destacar que en Mata Ortiz, por su cercanía con Paquimé, hay una gran cantidad de vestigios arqueológicos que en algún momento fueron comercializados por falta de conocimiento respecto al valor patrimonial que implican, ese contacto de los pobladores mestizos con piezas históricas pertenecientes a las culturas indígenas del pasado, fue lo que permitió que se sembrara la curiosidad entre algunas personas para tratar de imitar las vasijas de cerámica que se realizaban; sea por las restricciones legales para vender piezas arqueológicas originales o por una verdadera curiosidad de saber la manera en que las elaboraban, esto permitió reactivar la economía del lugar e inventar una tradición ceramista que no les había sido heredada de manera directa.

Tal es el caso de Don Juan Quezada Celado quien ganó el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1999, por su contribución al enriquecimiento del acervo cultural del país. En una entrevista realizada por Javier Ortega Urquidi (2014), Quezada relata la manera en que imitó la técnica a partir de minerales encontrados en la región para la reproducción de las piezas elaboradas por los antiguos pobladores de Paquimé, su perfeccionamiento se realizó mediante la

práctica y con el apoyo del antropólogo Spencer MacCallum como mecenas, quien también contribuyó en la difusión de dicha obra.

Ya para los años 70's el auge de la cerámica de Mata Ortíz estaba en su esplendor, personas de todas partes del mundo, principalmente de Estados Unidos, llegaban hasta las casas de las familias que se dedican a elaborar vasijas de cerámica para comprarlas, ya que las técnicas para elaborar una vasija de barro son completamente artesanales y requieren un espacio especial para la cocción al aire libre que usualmente se adaptaba en el patio.

La tierra para preparar el barro la recolectan de la misma región, ésta es cernida y colada hasta dejarla en su punto más fino, las piezas se moldean sin torno y posteriormente se lijan y pulen, para después pintarlas con pinceles hechos con cabello muy delgado que permita dibujar líneas muy finas, los colores también son, en su mayoría elaborados con minerales extraídos de las minas de la localidad.

Las primeras generaciones de artesanos comenzaron imitando las líneas y dibujos que se encontraban en los tiestos o vasijas encontradas bajo tierra prácticamente en los patios de sus casas, en cuevas y cerros de la misma región, poco después el talento artístico vino a apoderarse de dicha práctica artesanal para desembocar una amplia gama de diseños que destacan por su valor como pieza de arte.

### El tatuaje estilo Paquimé

Los tatuajes son una manifestación cultural que representan las formas de ser y pensar de los individuos que los portan y en cierta medida de las personas que los plasman en las pieles, ya que se ven implicados procesos creativos que se nutren tanto de las formas y significados que desea la persona que lo solicita, como el bagaje cultural que se encuentra interiorizado en la persona que lo dibuja. El tatuaje estilo Paquimé hace una apropiación y reinterpretación de la iconografía, en la que toma elementos tanto de la cerámica de Paquimé como de la de Mata Ortíz sin hacer distinción a la hora de elaborar el diseño.

La cultura mestiza contemporánea establece un puente con el pasado prehispánico de Paquimé a partir de la apropiación de su iconografía, lo que la hace trascender en el tiempo, ya que por cientos de años los vestigios de esta civilización extinta durmieron bajo tierra sin que tuvieran el impacto social que hoy se ha generado, puesto que, las comunidades que la incorporan

le atribuyen significaciones particulares, y esto es más evidente en el caso del tatuaje.

Las personas que se tatúan los elementos iconográficos de la cerámica de Paquimé y Mata Ortiz, retoman estas representaciones gráficas por motivos tan discordantes como: gusto, afinidad, identificación, recomendación, etc. Sea antes o después de hacerse el tatuaje le atribuyen un significado relacionado con su vida personal y/o con las significaciones que se dan desde la arqueología.

Este estilo de tatuaje se ha generado por iniciativa del tatuador David Ortiz, Samuko, (2014), en la ciudad de Chihuahua, quien dedica parte de su vida y trabajo a la investigación y difusión de la iconografía perteneciente a dicho pueblo ancestral. Lo que por consecuencia ha originado un estilo de tatuaje neo prehispánico que nace de una necesidad por hacer una diferenciación con los diseños basados en las culturas prehispánicas del centro y sur del país.

Es interesante ver la forma de reapropiación de la iconografía de Paquimé en la conformación de un sentido de pertenencia por las personas que se tatúan dichas manifestaciones. Tal comunidad vive principalmente en la ciudad de Chihuahua y según algunas entrevistas realizadas por la antropóloga Odalys Anchondo (2016), entre las personas que han tomado este estilo de tatuaje, hay un grado de adscripción identitaria para quienes portan los íconos que tienen su origen en la cultura milenaria de Paquimé y en la producción ceramista de Mata Ortiz, y lo que comenzó como una imitación, por parte de la persona que tatúa, posteriormente se convirtió en una reapropiación del estilo tal como lo hicieron los artesanos de Mata Ortiz.

En este caso, es importante considerar que el simbolismo de la iconografía implica una carga ligada al contexto y espacio cultural que representan; la importancia de marcar una diferencia en los estilos de los diseños prehispánicos es razonable para la construcción de la identidad en una pequeña comunidad caracterizada por individuos que portan ‘diseños con estilo Paquimé’, como comúnmente se denomina a esta forma de reapropiación iconográfica.

Esta diferenciación también parte de la inquietud por exaltar el arraigo al territorio de Paquimé como un espacio que, ha sido más valorado por su arquitectura, es decir, por su asignación como patrimonio material dejando de lado los aspectos intangibles que radican en su valoración simbólica, ya que se ha generado un vínculo con el pasado prehispánico a partir de la reapropiación de símbolos, es decir, la apropiación de la iconografía y su resignificación se encuentran principalmente en el trabajo de la comunidad de artesanos y de la creación de un

estilo nuevo de tatuaje, por parte de las personas que habitan física o emocionalmente dicho espacio.

Metodología para el análisis de la influencia iconográfica de Paquimé

La recolección de datos se hace desde la revisión bibliográfica lo que contribuye principalmente al sustento histórico y metodológico. La investigación documental de carácter histórico y arqueológico permite ubicar el análisis de forma diacrónica, es decir, como separación a lo largo del tiempo para resaltar los elementos conservados de la cosmovisión indígena.

El análisis semiótico está basado en el trabajo en campo, para el acercamiento a éste se utiliza el método etnográfico, entendido desde lo que plantea Rosana Guber (2011) como “el conjunto de actividades que suele designarse como ‘trabajo de campo’, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción textual del comportamiento en una cultura particular” (p.19), todo esto, a partir de las aportaciones de informantes clave a quien Guber considera como la principal fuente de información. Esta herramienta me permite extraer información para el análisis los significados inmersos en el uso de la iconografía en cuestión, su sentido de ser en el sistema simbólico, el imaginario y en la percepción del mundo de las comunidades mestizas. Los testimonios contribuyen a identificar por qué eligen usar la iconografía de Paquimé y no otra, para averiguar si se debe al sentido de pertenencia entre otras cuestiones anteriormente planteadas.

Las estrategias de muestreo y recolección de datos se encuentran encaminadas a la compilación de un archivo iconográfico que se nutre de imágenes retomadas de tres fuentes principales: La primera, corresponde a las que ilustran las vasijas milenarias de la cultura indígena Paquimé como lo son las colecciones del Museo de las Culturas del Norte en la zona arqueológica de Paquimé, los acervos digitales como el del *American Museum of Natural History* en Nueva York, así como las fuentes bibliográficas.

La segunda pertenece a la producción artesanal de comunidad de Mata Ortiz, particularmente las piezas que participaron en el XX Concurso de Cerámica de Mata Ortiz, que se realizó en tal comunidad durante el mes de septiembre del 2017 y del cual se conserva un acervo fotográfico.

La tercera radica en las personas involucradas en el proyecto de tatuajes *Vasijas, tierra y*

*sangre*, quienes incorporaron a sus cuerpos diseños alusivos a la iconografía de Paquimé elaborados por el tatuador David Ortíz (2014) y a quienes se les ha realizado una entrevista semi-estructurada para ilustrar los motivos para realizarse un tatuaje específicamente con el estilo en cuestión.

La propuesta para organizar la información visual se divide en dos actividades principales: el primero parte de un análisis iconográfico y el segundo del análisis iconológico que se nutre de las entrevistas, ambos me permitirán reconstruir en parte las cosmovisiones de los sujetos de estudio.

El método de clasificación iconográfica y análisis iconológico se sustenta en los planteamientos que destaca Isabel Rodríguez (2005) sobre la teoría de Erwin Panofsky respecto a los tres niveles del análisis iconográfico en la obra plástica, haciendo un esbozo general de la misma se considera un: nivel pre iconográfico (significación natural), iconográfico (significación convencional), y para este último, nos basaremos en la clasificación que hace Francisco Mendiola para la organización del trabajo sobre iconografía de Chihuahua, el cual a su vez se basa en los criterios establecidos por Miguel Messmacher en 1981<sup>1</sup>, principalmente en un criterio taxonómico de formas específicas, las cuales tienen tres niveles de clasificación:

En primer lugar el *carácter naturalista* donde se encuentra la familia biomorfa y del que se desprenden las subfamilias: antropomorfa, zoomorfa y fitomorfa. En la antropomorfa, se contempla toda aquella representación del ser humano (esquemático y objetual, relleno con tinta plana para así dar volumen al cuerpo) y sus partes (manos, pies, cabeza, etc.). La zoomorfa se integra la graficación de animales, ya sean mamíferos (cuadrúpedos como el venado y el jabalí), aves (guacamaya) y reptiles (víbora de cascabel). Y finalmente está la fitomorfa, que es la que comprende la representación de las plantas en su conjunto o de sus partes (pastos, hierba, hojas, flores, tallos, incluso raíces).

En segundo lugar está el carácter *abstracto geométrico*, que se refiere a los signos, marcas y señales (geométricas). En él se observan de manera muy clara las formas rectilíneas, curvilíneas, mixtilíneas o combinadas, como las representaciones de armas o la riqueza que presentan las decoraciones cerámicas tanto por la simetría de sus elementos como por su policromía.

En tercer lugar se encuentran las *figuras celestes* que se refieren a las representaciones de los astros (sol, luna, estrellas, etc.).” (Palacio Flores, Guevara Sánchez, y Mendiola Galván, 2008: pág. 12).

Esta es una clasificación importante de considerar y realizar, aunque también encontraremos algunos otros motivos simbólicos que durante el análisis revelarán su significado e incluso las diversas maneras en las que se puede hacer una transculturación del signo, lo que da paso al análisis iconológico (significación de contenido) del cual Panofsky (citado por Isabel Rodríguez, 2005) considera que “la obra de arte es un producto de la mente que culturalmente cristalizada daba lugar a la forma”. El icono es un signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado, estos grados de diferenciación nos ayudarán a entender algunos aspectos que contribuyen a delimitar los convencionalismos otorgados por el contexto que significa al icono y su sistema artístico de expresión; en este sentido también podríamos decir, por ejemplo, que “las imágenes se constituyen mediante referencias míticas o bien mediante el conocimiento de la danza y la música, en las cuales priva una comunicación sensible de la representación y nuestro trabajo consiste en descifrar su interpretación” (Olmos, 2011: p. 58), por lo que, en lo que respecta al análisis iconológico, el aspecto sensible de la comunicación a través del icono se encuentra inherente en sus formas de representarlo, asociarlo y apropiarlo para volverlo a transformar y significar.

### **Ejemplos para el análisis iconográfico e iconológico**

Los dibujos con los que los antiguos pobladores de Paquimé decoraban estas piezas cerámicas, generalmente son figuras geométricas tales como: grecas, rombos y en su mayoría líneas angulares que se encuentran o que son paralelas. También podemos observar espirales que son dobles o se entrecruzan.

A partir de la clasificación iconográfica, se han distinguido el carácter naturalista de la iconografía asociada a Paquimé donde se desprende de la familia biomorfa, la subfamilia de zoomorfos en la que destacan las representaciones de serpientes y guacamayas en sus diversas manifestaciones, ambas figuras podrían corresponder a la presencia de ciertos clanes que tomaban como distintivo dichos animales debido a que eran significativos para la vida social de

la comunidad.



Imagen 1. Montículo de la serpiente en la Zona Arqueológica de Paquimé. Recuperado de Google Maps, noviembre del 2017.

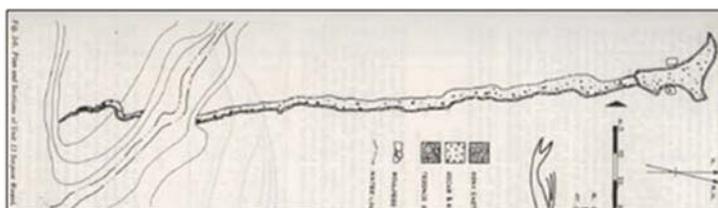


Figura 1. Montículo de la serpiente en la Zona Arqueológica de Paquimé. Recuperado de Di Peso, 1974, vol. 5 p. 477.



Figura 2. Diseño cerámico del periodo medio, serpiente con penacho y cola de golondrina. Recuperado de Palacio coord., Guevara y Mendiola, 2008, p.87.

Por un lado, la serpiente se encuentra representada en la zona arqueológica de Paquimé a través de un montículo de tierra que tiene forma de una serpiente cornuda “por el que los indígenas sentían respeto y lo incluían en algunas de sus leyendas y tradiciones [...] se encuentra cerca de una zona habitacional denominada ‘casa de la serpiente’ donde habitaron personas que quizá formaron parte de un clan con este nombre y que seguramente rendían culto muy especial a este animal” (Guevara, 2015: p.77).



La guacamaya también era un animal muy valorado por los antiguos pobladores de Paquimé, ya que los criaban para comercializar sus plumas con las culturas indígenas aledañas, principalmente las mesoamericanas, cualquiera de sus modos de representación se pueden visualizar en la vasta cantidad de piezas cerámicas, principalmente las que corresponden al periodo medio. En estas podemos encontrar figuras que abstraen las formas básicas de la guacamaya, principalmente de la cabeza y sobre todo el pico que llega a formar una espiral, la cual también se enmarca entre figuras angulares para delimitar el espacio donde se inscribe y hacerla coincidir con otras figuras propias de la vasija que se decora con las demás líneas paralelas y angulares.

Actualmente la cerámica de Mata Ortiz ya no es copia fiel de la cerámica de Paquimé, sin embargo hay quienes se esfuerzan por mantener presentes los vestigios provenientes del pasado prehispánico, como podemos ver en la imagen 2. Las formas de representación han cambiado de tal manera que incluso algunos artesanos y artesanas comentan que sus diseños “no tienen nada

que ver” con los que se elaboraban antiguamente por los paquimenses, así como se ilustra en la imagen 3.



La práctica artesanal se ha inscrito en el oficio ejercido por la mayoría de los habitantes de Mata Ortiz, donde “el sujeto tiene un papel activo en la construcción del significado de las prácticas representacionales” (Ardèvol y Muntañola, 2004: p. 14), ya que es a través de la cultura que dichas prácticas se interiorizan en los individuos y pasan de generación en generación para constituir una tradición que ahora es reconocida internacionalmente y realizada cotidianamente.

A partir del trabajo de arqueólogos y antropólogos es que dotamos de sentido las representaciones de las pinturas rupestres, la manera en que le damos significado a lo que nos rodea se distingue por la “capacidad de expresar un pensamiento complejo a otras personas acerca del mundo de la gente, los objetos, eventos, de comunicarse sobre ellos mediante el lenguaje de modo que las otras personas entiendan” (Stuart Hall, 1997: p.4).



*Imagen 4. Fotografía tomada por Raúl Ramírez Kigra para el libro “Vasijas tierra y sangre” (David Ortíz, et. al. 2014: p. 35)*

El tatuaje de la imagen 4 se caracteriza por cuatro elementos principales, los dos primeros se refieren a la construcción del tatuaje en su representación gráfica, es decir, la iconografía asociada con la cultura de Paquimé y los diseños propuestos por la persona que lo porta; los otros dos elementos se construyen a partir de su representación simbólica. Por un lado tenemos los significados asociados con la cultura Paquimé y por el otro el significado atribuido por la persona que decide hacerse el tatuaje. Todo esto enmarcado entre líneas estilizadas que se asocian con las que realizan los artesanos y artesanas de Mata Ortíz.

En la imagen se nos muestra un tatuaje color turquesa con negro que en el centro representa lo que se concibe como un caparazón de tortuga con un corazón dentro, conformado por dos líneas en espiral que figuran dos guacamayas invertidas, atravesadas por líneas en escalera que figuran una greca escalonada. Arriba tenemos dos espirales que se enlazan y en la parte inferior del tatuaje una espiral doble, que también son representaciones estilizadas de la guacamaya. Entre la espiral doble y el caparazón, podemos encontrar tres puntos negros sobre un triángulo turquesa muy estilizado que juntos conforman algo que podría semejar un patín al revés.

El color turquesa del tatuaje tiene relación directa con la cultura Paquimé, ya que esta piedra era muy comercializada entre los poblados donde llegaban las rutas comerciales

prehispánicas, el turquesa también es la fuente principal del pigmento para decorar las piezas de barro.

Entre los significados asociados a la cultura de Paquimé encontramos representaciones estilizadas de la guacamaya en donde las espirales representan el pico curvo del ave y el punto que las acompaña semeja su ojo.

También podemos ver una greca escalonada que divide el corazón “cuyo diseño tiene algún vínculo con la agricultura o con la lluvia y que [...] es posible que dichos trazos sean herencia de los antiguos pueblos Anasazi” (Braniff, 2008: p.74).

En entrevista con la portadora del tatuaje, menciona que no recuerda el significado que le habían explicado sobre la greca escalonada, incluso le denomina altar de lluvia, sin embargo, esta es una figura distinta que no se encuentra representada en este tatuaje.

El significado atribuido al tatuaje se relaciona con su personalidad introvertida, el caparazón simboliza su capacidad de aislarse, ya que anteriormente no se encontraba completamente abierta a las personas, hasta que conoció a su esposo, lo cual significó un cambio radical en su vida que es continuo: *Representa el parte aguas en mi vida, dejé de ser una persona cerrada en muchas cosas, conocí un amor que no conocía, tanto de mí para los demás, como hacia mí.*

La afinidad con su tatuaje radica en que, asegura, es la representación de sí misma en lo que ve, debido a que se encuentra plasmada simbólicamente en la imagen.

### **Reflexiones y consideraciones finales**

Los factores que han contribuido a la preservación de la iconografía de Paquimé se pueden englobar en dos procesos que tienen diversas dimensiones y se encuentran interrelacionados. En primer lugar tenemos el proceso de preservación de elementos iconográficos que se divide en algunas dimensiones principales.

La primera se refiere a la apropiación, de la cual existen tres grados: El primero tal vez sea el de los propios habitantes de Paquimé quienes pudieron haber trasladado a las vasijas de barro las imágenes expresadas en el arte rupestre y petrograbados, pero no es fácil distinguir este cuestionamiento, o si en la propia organización social existió un grupo encargado de hacer petrograbados y otro de hacer vasijas, tampoco sabemos si estos grupos son distintos como para

que hubiese habido una influencia entre ellos, pero lo que sí se puede observar es que esta civilización extinta tuvo una fuerte influencia en la producción de cerámica realizada en el poblado de Mata Ortiz, por lo que el segundo nivel de apropiación lo hace la comunidad contemporánea de personas no indígenas, la cual retoma y rediseña la iconografía encontrada en las vasijas de barro milenarias.

Un tercer nivel se podría encontrar en los oficios que imitan tanto la iconografía de Paquimé como la de Mata Ortiz, como lo son la elaboración de joyería, talabartería, vestimenta, diseño gráfico, entre los que se encuentra la elaboración de tatuajes con motivos iconográficos de ambas, donde podemos observar una reinterpretación de los elementos simbólicos, los cuales se fusionan con otros que no pertenecen a la tradición indígena pero que, por la influencia mestiza, se reinventan a partir de la creación de un motivo significativo para la persona que porta el tatuaje.

Estas apropiaciones incorporan elementos que tienen que ver con la segunda dimensión, la de las significaciones, en la que el signo iconográfico se conserva en su esencia y se transforma en su estilo, es decir en sus formas de ser representado. Las significaciones que se generan a partir de estas reapropiaciones incorporan elementos de las cosmovisiones ajenas a la tradición indígena.

La tercera dimensión que se encuentra entre los factores principales que contribuyen a la preservación de la iconografía de Paquimé se refiere a la mercantilización de la cultura, ya que gracias a esta los objetos cargados de significado salen del territorio de origen y por lo tanto se difunden.

Entre los múltiples procesos identitarios podemos encontrar el segundo factor para la preservación de la iconografía de Paquimé, el primero es el arraigo al territorio, el segundo es la invención de una tradición ceramista en Mata Ortiz y el tercero la adscripción identitaria de las personas que incorporan a su cuerpo la iconografía de Paquimé.

### **Referencias bibliográficas**

- Anchondo Vega, Odalys.(2016). *De la cerámica a la piel, el significado del tatuaje estilo Paquimé*. Escuela de Antropología e Historia del Norte de México. Texto inédito.
- Bauman, Zygmunt. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. España: FCE.

- Bigot, Margot. (2010). *L. Hjelmslev: Una reelaboración del signo lingüístico* En: Apuntes de Lingüística antropológica. Universidad Nacional de Rosario. Extraído del sitio web: <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1367/3..HJELMSLEV.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- García Mahiques, Rafael. (2012). *Usos impropios de los términos 'iconografía' e 'iconología'*. Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual, 2012, núm. 4: p. 113-119. Extraído del sitio web: <https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/1974/1886>
- Giménez Montiel, Gilberto. (2002). "Paradigmas de identidad", en *Sociología de la identidad*, Miguel Ángel Porrúa / UAM-I.
- \_\_\_\_\_ (2010). Estudio sobre la cultura y las identidades sociales. Conaculta. México.
- Guber, Rosana. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hall, Stuart. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas
- Hegel, Georg W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. España: Ediciones Akal.
- Hjelmselv, Louis. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos.
- Lorente. (2002). Tratado de iconografía. En J. F. Lorente, *Tratado de iconografía* (pág. 473). Madrid: Istmo.
- Lotman, Iury M. (1996). *Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Traducido del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València.
- Lowenthal, David. (1996). *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, Charles. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Ortíz, David et. al. (2014). *Vasijas, tierra y sangre. Investigación y reflexión de la cultura de Paquimé y el tatuaje en Chihuahua*. Texto inédito proporcionado por el autor.
- Palacio Flores, G. coord., Guevara Sánchez, A., y Mendiola Galván, F. (2008). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Chihuahua*. México: Dirección General de Culturas Populares.

- Rodríguez López, M. Isabel. (2005). *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. Obtenido de <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>
- Simmel, Georg. (1999). “La moda”. En *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba Editorial.
- Skounti, Ahmed. (2009). “The authentic illusion. Humanity’s intangible cultural heritage, the Moroccan experience”. En *Intangible heritage*. Laurajane Smith, editor. London: Routledge.
- Smith, Laurajane. (1998). *The uses of heritage*. London: Routledge. 2006.
- Sordo Calleja, Corina y Damián, A. G. (2016). Mercantilización de la cultura en aras de ofrecer una experiencia turística estandarizada. Reflexiones desde el caso de Cozumel, México. *RITUR-Revista Iberoamericana de Turismo*, 6(1), 82-95.
- Ortega Urquidi, Javier. (2014). *Pottery, art and tradition. Arte, barro y tradición*. México: Unidad Regional Chihuahua de Culturas Populares.

Notas \_\_\_\_\_

<sup>1</sup> Citado por Francisco Mendiola Galván en el libro *Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de Chihuahua*, y extraído de: Messmacher, Miguel. (1981). *Las pinturas rupestres de La Pintada, Sonora, un enfoque metodológico*. INAH: México.