



Un Huacal Encerado de Izalco. George Kubler y Teorías Nahuas del Hacer Arte

A Waxed Huacal from Izalco. George Kubler and Nahua Theories of Art Making

Wolfgang Effenberger¹

Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional Autónoma de México

Correo electrónico: w.effenberger@gmail.com

Resumen

En el libro *The Shape of Time* (1962), George Kubler critica el enfoque iconográfico en la historia del arte, proponiendo una definición del arte basada en el devenir de las formas, que incluye a todos los objetos hechos por manos humanas. En el presente artículo, conecto teorías-prácticas nahuas presentes en la fabricación de un huacal (jícara) encerado del siglo XX de El Salvador, con los conceptos de forma y tiempo según Kubler. Tras análisis formales e iconográficos, concluyo con una reflexión sobre la agencia de objetos, destacando el parentesco entre humanos y artefactos.

98

Palabras Clave: Arte nahua, El Salvador, George Kubler, huacal encerado.

¹ Programa de Becas Postdoctorales en la UNAM. Becario del Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorado por la Dra. Emilie Carreón Blaine



Abstract

In the book *The Shape of Time* (1962) George Kubler criticizes the iconographic approach in art history, proposing a definition of art based on the becoming of forms that includes all objects made by human hands. I connect Nahua theories-practices present in the fabrication of a 20th century waxed huacal (jícara) from El Salvador, with Kubler's concepts of form and time. Inspired by Kubler, after formal and iconographic analysis I conclude with a reflection on the agency of objects, highlighting the kinship between humans and artifacts.

Keywords: *Nahua art, El Salvador, George Kubler, waxed huacal.*

99

When we scan things for traces of the shape of the past, everything about them deserves our attention.

George Kubler, *The Shape of Time*, 1962, p.115

El objeto de partida

En el libro *The Shape of Time* (1962) Kubler argumentó que, en el arte, el significado no puede transmitirse sin forma, y que las obras de arte son fragmentos



ARTÍCULO

congelados del pasado, que evidencian actividades cesadas. Comparó la calidad de las señales de las obras de arte con la luz de las estrellas en el cielo nocturno, señalando que tanto astrónomos como historiadores estudian apariciones observadas en el presente pero ocurridas en el pasado. Por su parte, los artistas recibían estas energías o señales del pasado para reproducirlas o intentar solucionar problemas subyacentes y así inventar nuevas formas; evidentemente Kubler se inspiró en las teorías cosmológicas de las ciencias naturalistas.

En este ensayo, busco dialogar con las propuestas de Kubler y con las teorías-prácticas nahuas de El Salvador², que también abordan conceptos de tiempo-espacio y agencia que, entre otros, son pensadas a través de actividades en el mundo cotidiano (Pitarch, 2020); en concreto, me refiero a la fabricación de huacales encerados. Como vamos a ver, las “fuerzas” a las que se enfrentan los artistas nahuas al hacer su trabajo son y eran de “naturaleza” diferente, marcadas por las transformaciones de no humanos que habitan cronotopos alternos. En este trabajo, el objeto de partida es un huacal encerado (**fig.1 y fig.2**), hecho a mediados del XX³

100

² Los nahuas en El Salvador surgen, por un lado, de las migraciones desde México a Centroamérica ocurridos en el Clásico Tardío (600-900 d.C.) y el Postclásico (900-1524 d.C.) (Fowler, 1989) y, por el otro, son el resultado del mestizaje afroindígena a partir de la llegada forzada de africanos esclavizados durante la época colonial (Effenberger, 2021).

³ El objeto de partida lo encontré primero en el libro *Indian Crafts of Guatemala and El Salvador* (1975) y luego en las páginas de internet del Museo Penn. La página informa que fue adquirido por la etnóloga Lilly De Jongh en Izalco en 1942. Se trata de un huacal “pintado” de un tipo similar a los que fueron fabricados en comunidades nahuas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y que fueron adquiridos por viajeros como Carl Vilhelm Hartman, Samuel K. Lothrop y Erland Nordenskiöld; ahora se encuentran en museos europeos o norteamericanos. El huacal es descrito como hemisférico, pintado en negativo con cuatro escenas que representan la leyenda del escorpión



ARTÍCULO

en una comunidad nahua llamada Izalco. En 1932, esta ciudad fue el epicentro de una insurrección y un etnocidio subsiguiente. Como muestran los descendientes de los asesinados, la matanza del 32 tuvo como consecuencia la desaparición de muchas expresiones culturales (lengua y vestimenta, por ejemplo), ¿hasta qué punto el abandono de la producción de los huacales, al menos de la técnica negativa que aquí nos interesa, que llegó a su fin a mediados del siglo XX, tiene que ver con ello? No lo sé, sin embargo, al hablar de la desaparición de formas artísticas, Kubler apunta a tales circunstancias coloniales.

Así, este diálogo intercultural/natural, entendido como una extensión de la potencialidad poscolonial, según varios lectores de Kubler (Boehm, 1985; Schankweiler, 2014), desestabiliza el eurocentrismo en la historia del arte y las conceptualizaciones teleológicas del desarrollo del arte, vinculado a la distinción entre objetos utilitarios y artísticos. En este momento, todavía no puedo entrar en esta discusión, pues pretendo primeramente escribir una especie de elogio, es decir, aquí se trata ante todo de la reconstrucción del trabajo artístico y sus implicaciones ontológicas. Para ello he estructurado el ensayo en dos partes: la primera resume conceptos de Kubler y propone una secuencia de análisis que incorpora al huacal, mientras que la segunda parte explora los problemas artísticos surgidos en la invención del objeto, dialogando con teorías nahuas y análisis formales e

sobre un fondo negro, y que tiene un diámetro de 18 cm. Véase: <https://www.penn.museum/collections/object/355946> (15 de febrero de 2024)



iconográficos. El ensayo concluye con una reflexión sobre la vida de la forma y teorías morfológicas nahuas.

El modelo de Kubler

En primer lugar, me gustaría señalar que el huacal en cuestión es, en mi opinión, una réplica. Esta noción deriva del planteamiento de Kubler, de que a los objetos artísticos hay que estudiarlos dentro de una secuencia o serie, pues comparten cualidades formales y expresan soluciones a problemas artísticos y técnicos históricamente establecidos. Los objetos que buscan resolver el mismo problema pertenecen a una forma-clase. Aunque Kubler no detalla exhaustivamente los problemas y soluciones, algunos ejemplos incluyen la implementación de bóvedas de crucería en edificios catedralicios medievales, la pintura de naturaleza muerta, y la búsqueda de nuevas ilusiones de profundidad y movimiento en la pintura de *chiaroscuro* del siglo XVII. En otras palabras, el “objeto artístico” o artefacto, es el resultado y la objetificación de una necesidad humana que se convierte en objeto. Todo objeto de uso, pero también toda obra de arte es la solución a un propósito previo, que a su vez se remonta a una necesidad humana concreta (Scheppe, 2014a).

102

La principal tarea de los historiadores del arte es relacionar los objetos y sus soluciones, extrayendo secuencias de problemas que se pueden leer a partir de las propias obras (Maupeu, et al. 2011). Más adelante, revisaremos en qué consiste esta “lectura” de las cosas, volvamos ahora a la organización de los objetos por medio de



ARTÍCULO

la formación de una secuencia. Al parecer, este método apunta a que los objetos incorporan “en su forma realizada y en su forma posible” (Stallschus, 2014, pp. 102-103)⁴ un proceso histórico que está presente en las relaciones que diferentes objetos establecen entre sí, es decir, la secuencia formal hace visible el efecto retroactivo de los objetos debido a que “en la sucesión de una cosa, emergen innumerables versiones que pueden interpretarse como precursores y derivados, como transformaciones y variantes de una solución problemática” (Stallschus, 2014, p.105); así, por medio de la secuencia, el acontecimiento del pasado y su correspondiente información histórica y las experiencias o conocimientos técnicos son transferidos a la generación subsiguiente. La secuencia que visualiza un problema encuentra así un camino hacia el pasado que es capaz de acortar grandes periodos de tiempo (Stallschus, 2014).

103

Una de las consecuencias de agrupar los objetos (objetos primarios, réplicas, mutantes) en cadenas de resolución de problemas implica, en vez de considerar el tiempo cronológico, vincular la edad de los constituyentes de la secuencia, orientado al problema planteado, es decir, destacar su “edad sistemática” y no cuando fue fabricado (Kubler, 1962). La diferencia entre la cronología y la temporalidad que plantea Kubler se puede comparar en que, un corte transversal en un tiempo lineal mostraría que en cada rebanada hay un centro que irradia a la periferia, mientras que los tiempos de Kubler parecen un mazo de cables en el que se encuentran

⁴ Todas las traducciones del alemán y el inglés al español fueron realizadas por mi persona con la ayuda de la aplicación deepl.com.



ARTÍCULO

diferentes fibras una al lado de la otra y cada fibra tiene su propio principio y fin, conectadas entre sí mediante una especie de relé (Müller, 2014). Una sola fibra corresponde a una secuencia, y el presente se constituye de diferentes secuencias formales con sus problemas y soluciones de diferentes edades activos sincrónicamente (Stallschus, 2014).

De ahí, se deriva que las cadenas de soluciones pueden estar abiertas, seguir desarrollándose (secuencia), mientras que otras están cerradas (serie) o inactivas, por lo tanto, pueden despertarse (Kubler, 1962). Un ejemplo de secuencia abierta es la pintura australiana sobre corteza, cuyas posibilidades son reproducidas en los quehaceres de los artistas contemporáneos. Por el contrario, la pintura griega de vasos es una secuencia inmóvil porque el pintor moderno se inspira solo en la pintura australiana y las esculturas africanas más cercanas a las conceptualizaciones vigentes sobre la realidad que las formas del arte griego (Kubler, 1962). Este ejemplo muestra que la heterogeneidad temporal coincide con la heterogeneidad espacial en cuanto distribución de las secuencias, pues, pensar los objetos de arte por medio de secuencias relaciona artefactos muy alejados en el tiempo y el espacio, lo que contribuye a desestabilizar las jerarquizaciones de las diferentes expresiones artísticas en un mundo colonial, entonces, las secuencias no se reducen a ser expresiones de una sola persona, colectivos particulares o regiones limitados, más bien, son inteligibles en diferentes medios y géneros artísticos, lugares y tiempos de fabricación, y diferentes culturas (Schankweiler, 2014).



ARTÍCULO

Ahora, el modelo de la red o malla permite describir los rasgos compartidos entre diferentes objetos en secuencias formales heterogéneas, esto posibilita la comparación en diferentes escalas, debido a que los objetos pueden ser completos, como esculturas o pinturas que suceden en series y constituyen clases de forma, incluso pueden participar en diferentes “formas-clases”, ubicadas en posiciones diferentes dentro de las secuencias de soluciones y problemas, o bien, los elementos en comparación pueden estar formados por partes de las obras de arte, como ciertos motivos en pinturas o elementos de edificios, y que son transmitido a través del espacio y el tiempo (Kubler, 1962; Loose y Maupeu, 2017). El pluralismo entonces encuentra eco en los objetos mismos, cada objeto tiene características con su propia historia de problemas y soluciones (Stallschus, 2014). Así, las obras pueden constar de varios subelementos que pertenecen a diferentes secuencias y tienen diferentes edades sistemáticas; en otras palabras, la heterogeneidad temporal se hace notar al considerar el objeto mismo, que consta de varios niveles temporales y conjuntos de características subordinadas, es por eso que Kubler indica que el objeto de arte tiene una estructura mosaica, por lo tanto, el cambio histórico se manifiesta en una multitud de elementos individuales que deben considerarse en conjunto (Stallschus, 2014; Loose y Maupeu, 2017). Kubler resume esta complejidad de este modo:

“las cosas individuales son conjuntos extremadamente complicados, tan complicados que sólo podemos pretender comprenderlos generalizándolos [...] Una forma de salir de esta dificultad es reconocer la complejidad de estas cosas individuales [...] Ningún rasgo de los conocidos hasta ahora es unitario o



fundamental: cada rasgo de una cosa es a la vez un conjunto de rasgos subordinados y una parte subordinada de otro conjunto.” (1962, p.36).

El pasado sigue existiendo en las cosas que el hombre ha creado, Kubler menciona la señal que refiere al silencioso residuo material (Müller, 2014). Kubler distingue entre “señales propias” y “señales adherentes”. Para explicar lo primero hay que recordar que en los objetos del pasado el significado o la intención por la que fue creado ha desaparecido pero la calidad, la textura, la naturaleza de la cosa que surgió de la intención queda presente. En otras palabras, el significado ha desaparecido, pero la forma está ahí, por ejemplo, su proporción, postura, tratamiento técnico, creación de superficies, factura, diseño figural, profundidad de penetración del cincel o bien, el manejo de la herramienta. Esto son, según Kubler, señales propias y contrarias a las señales adherentes, que son aquellos aspectos que agrega y considera el iconólogo. quien degrada los objetos a una nota a pie de página de una tradición literaria (Müller, 2014).

La secuencia del huacal

Tras haber conocido los planteamientos de Kubler, emerge la pregunta ¿cómo tratar las secuencias y el objeto de referencia? Para encontrar una respuesta a esta pregunta, baso mis reflexiones en secuencias que han sido propuestas por otros investigadores. Especialmente me inspiró la exposición de Wolfgang Scheppe, *Die*



ARTÍCULO

Dinge des Lebens/Las cosas de la vida (2014), ocurrida en el Palacio Residencial de Dresde, Alemania. En esta exposición se dispusieron linealmente 99 cuencos de iguales dimensiones, procedentes de diversas culturas, países y períodos que abarcan 5000 años. Entre los objetos encontramos 10 objetos primarios, una gran cantidad de réplicas y algunos mutantes, todos fabricados de múltiples materialidades (metal, de porcelana, de cerámica, de melamina, etc.). En la exposición, la secuencia de formas se centró en el tratamiento del suelo del artefacto; los primeros recipientes tenían formas redondeadas para colocarlos en arena, luego la transición cultural hacia superficies rectas condujo a la forma rectangular de una mesa. Sin embargo, la forma arquetípica del cuenco está basada en el gesto de las manos que contienen alimentos y ofrendas (Scheppe, 2014a, b).⁵

107

A la par de la instalación de objetos, otro elemento de la exposición consiste en una secuencia alterna de 99 fotografías, de un solo objeto, una terrina. Las imágenes hechas por el artista italiano Franco Vimercati (1940-2001), fueron tomadas entre 1983 a 1986, es éstas se muestra al objeto desde diferentes perspectivas y ajustes de iluminación, lo que provoca una mirada que puede trasladarse a cada cuenco de la secuencia, con el efecto de apreciar la complejidad de cada uno (Kubler, 1962). Finalmente, tras la serie de la terrina de Vimercati, se encontraban gráficos con el resultado de un análisis de la red de correlaciones de similitud formal, decoración,

⁵ Para acercarse a los objetos los curadores recurren a una “teoría del mostrar” por medio de la cual se busca experimentar la relación de semejanzas y diferencias del objeto contemplado con su vecino y su posición dentro de la secuencia y posibilitar una comprensión contemplativa de las soluciones divergentes o convergentes, sean estas de carácter mecánico o estético (Scheppe, 2014b).



ARTÍCULO

procedencia y funcionalidad de las cuencas expuestas, basados en procedimientos algorítmicos (Scheppe, 2014b).

Varias publicaciones acompañaron la exhibición, es por medio de una de ellas, un juego de cartas, que nos enteramos de que la secuencia de la instalación fue inaugurada por varios objetos primarios (Scheppe, 2014c), entre ellos una jícara sin decoración del árbol *Crescentia Cujete*, la número 5 de la secuencia, proveniente de Ségou, Mali, en donde los bamana⁶ a veces manipulan la superficie con coloraciones y pirograbados y la usaban para guardar líquidos, bisutería y ofrendas. La descripción técnica muestra además que es un producto creado por humanos: “partido y ahuecado”. En 2013 fue adquirido para la colección africana del Museo de Etnografía de Dresde (Dolz, 2014). A continuación, presentaré mi secuencia, en la que instalaré como objeto primario una vasija de El Salvador, luego continuaré la serie con variantes de calabazas talladas (pirograbados, pintados, tallados e incisos, etc.) y la finalizaré con los huacales trabajados en técnica negativa. Además, inspirado por el enfoque de Vimercati, me concentraré en varios “componentes” de un solo recipiente, a saber, el huacal de referencia, e indagaré en subelementos que tienen la potencialidad de conformar nuevas secuencias formales, siempre y cuando la situemos en relación con otros de sus “semejantes”. En otras palabras, tras la descripción de los procesos técnicos y artísticos del huacal de referencia, tomaré

⁶ Grupo étnico mandingá habitante del oeste de África, principalmente en Malí.



aspectos de este proceso para trazar una posible secuencia en la que pueda insertarse.⁷

Hacer huacales encerados

En el pasado, los árboles de morro se encontraban en muchos patios nahuas hasta mediados del siglo XX (Baratta, 1951), tanto la especie *Crescentia alata* y *Crescentia cujete*. En este trabajo me concentro en los productos del árbol *Crescentia cujete*. En primer lugar, quisiera destacar que el trabajo con huacales era una actividad tradicionalmente realizada por mujeres, sin embargo, en el trabajo de Henríquez Chacón (2011) menciona a los siguientes artesanos: Adelina Parada de Cihuachi, Victoria Vásquez, Guadalupe Díaz de Najó, Alejandra Turish y Maura Cihuachi, Mercedes Cihuachi, Teresa Cihuachi, Licha Ramón, Sebastiana Ramón, Margot Ramón, Paz Segovia, Martina Tespan, Paz Zuñiga, Jesús Vásquez, Anita Ramón, Alicia Ramón. De esta lista quiero destacar especialmente a Margot Ramón, o

⁷ Brevemente menciono el trabajo de Loose y Maupeu (2017) que también ha sido fuente de inspiración. Basada en el proyecto de trabajo *The Fabiola Project* (1994) del artista belga Francis Alÿs; la investigación consiste en la búsqueda del objeto primario a través una meticulosa comparación morfométrica de rasgos formales de diferentes pinturas de un retrato de la Santa Fabiola. De ahí, me acerco a determinadas imágenes formalmente relacionadas y presentes en diversos huacales. Al igual que el lienzo no formó parte del análisis de Loose y Maupeu, la forma o el huacal en este paso de la investigación no serán principalmente motivo de indagación. En cambio, en otras etapas se abordará con más detalle la relación entre fondo y calabaza, y aquí me inspiro en la obra de Itay Sapir (2014), que examina la serie de representaciones de escenas portuarias y puertos marítimos de Claude Lorrain en relación con la solución del problema de representar pictóricamente dos sistemas, ámbitos de existencia opuestos y los problemas estético-filosóficos subyacentes. Entonces, para realizar estos objetivos es importante resumir brevemente el proceso de fabricación del artefacto para identificar problemas técnicos-artísticos en las que permanecen reflejos del objeto.



ARTÍCULO

Margot Texín. Ella no solo es mencionada como una importante intermediaria de aquel entonces, sino que también era conocida en Izalco por su destreza artística (Baratta, 1951). Quizá ella fue la que elaboró uno de los huacales que se muestran en este trabajo, lo que sí podemos constatar es que ella y las otras artistas, en términos kublerianas, recibieron los impulsos de los objetos de su pasado, cuyas formas reproducían o transformaban.

Es momento de esbozar la elaboración del huacal encerado; el primer paso implica cortar la fruta del árbol de morro (**fig.3**), prestando atención a las fases lunares que influyen en su crecimiento (Hartman, 1906; Henríquez Chacón, 2011). Después de cortar el fruto, se marca con un lápiz o una cinta una línea del “ombbligo” al “camanance/ hoyuelo”, y se divide en dos mitades llamadas huacales. Tras remover la pulpa y las semillas, se remojan los huacales en agua con ceniza. Se raspa la cáscara con una concha de mar o cuchillo y luego, se seca y se alisa la superficie con la hoja del árbol guarumo (*Cecropia SP.L.*), hasta que el huacal adquiriera un color blanco brillante. El huacal enseguida es expuesto al sol para que se seque nuevamente (Hartman, 1906; Baratta, 1952; Kojima, 2000; Henríquez Chacón, 2011). En la fase siguiente, se prepara la chicha que es crucial para la tinción, para esto se mezcla maíz con panela, agua y objetos de hierro mohosos. El maíz se coloca en una infusión durante la noche antes de ser colocado en un canasto cubierto por hojas de plátano durante 4 a 6 días para hacerlo germinar (Kojima, 2000; Henríquez Chacón, 2011); posteriormente, se seca y se mezcla con otros ingredientes, incluido nacascalote (*Caesalpinia coriaria*), en una olla de barro durante al menos 15 días para



ARTÍCULO

que fermente correctamente. La chicha se aplica como el primer paso en el proceso de tinción de los huacales. Para ello, en esta etapa, se elabora un líquido tanino a partir de las vainas quebradas de nacascalote, que contienen aproximadamente un 50% de tanino. También se menciona el uso de otras sustancias como carbón de piedra, limón y mashashte (*Arrabidaea chica*) para colorear. La semilla triturada se mezcla con chicha, y se inicia un proceso de maceración con intervención manual para lograr brillo y equilibrio en la concentración del tinte (Hartman, 1906; Baratta, 1951; Osborne, 1975; Kojima, 2000; Henríquez Chacón, 2011). Se destaca la técnica de "pintado en negativo", donde los dibujos resaltan sin dejar rastro de pigmento en la cerámica.

La diferencia entre pintar y teñir es que la tinción se logra a partir de la absorción del colorante en las estructuras profundas del material (Kojima, 2000). La aplicación de la técnica negativa o "batik" implica sumergir un pincel en cera de abeja caliente y dibujar en la superficie del huacal, dividida mentalmente en tres regiones: ribete, cuerpo y centro (Henríquez Chacón, 2011). En el caso que estudiaron Kojima (2000) y Henríquez Chacón (2011) se utiliza un palito de 12 cm de largo con una punta de un grosor de 0.5 cm que lleva una tira de tela. Por el tamaño de la punta, los dibujos no se ven finos, se notan los trazos rechonchos donde la punta hecha de tela comenzó a delinear. Para un trazo más fino se mezcla la cera con parafina, pero la ventaja del pincel grueso es que no se quema al meterlo en la cera caliente. Para el fondo se cuece un líquido negro compuesto de carbón triturado, azúcar, y vainas pulverizadas del árbol nacascalote (Hartman, 1906). Se aplica la



ARTÍCULO

chicha repetidamente, alternando con el líquido tanino oscuro, hasta que el huacal adquiriera un color negro azabache (Kojima, 2000; Henríquez Chacón, 2011). La cera se elimina sumergiendo los huacales en agua hirviendo o utilizando un trapo con agua caliente, revelando un vaso negro con ornamentos blancos-amarillentos.

Investigaciones recientes señalan que, en los cuerpos de los huacales, los artistas del pasado plasmaron en la superficie de los recipientes la flora y fauna nativa de Mesoamérica: colibríes, pavos, tortugas, alacranes, conejos, águilas, búhos, tacuazines, peces, matas de maíz (Henríquez Chacón, 2011), por ejemplo. Por otro lado, al respecto de la técnica negativa a finales XX hasta comienzos del siglo XX, varios investigadores escribían que estaba desapareciendo y siendo reemplazada por huacales hechos con incisiones (Hartman, 1906; Baratta, 1951; Osborne, 1975; Henríquez Chacón, 2011).

112

En busca del objeto primario

Como vimos, uno de los objetos primarios en la secuencia formal de la exposición es un huacal sin decoración; nuestra secuencia también inicia así (**fig.4**). ¿Cómo surgió el objeto primario? En las teorías del hacer mundo de los nahuas, el árbol de huacales nace en el cronotopo presolar, acuático y oscuro. En este mundo viven seres cuya característica es la transformación y el canibalismo, no obstante, los acontecimientos en este mundo conducen al nacimiento del sol y de la luna. Los seres que vivían en la oscuridad, al salir el sol, se transforman en diferentes aspectos



ARTÍCULO

del mundo (cuevas, cerros, plantas, animales, árboles, etc.) (Neurath, 2013; López Austin, 1993). En el caso de los nahuas, el árbol y el fruto del huacal surge del cuerpo de Tantepusilam, deidad terrestre, pero también una *tzitzimitl*, las *tzitzimitl* son deidades femeninas que bajan de los cielos en los fines del mundo y tienen la fama de devorar a los humanos, pero también están relacionado con la partería (Olivier, 2005; Klein, 2000; Campbell, 1985). Ahora, diversos relatos mencionan que la primera persona que realizó la práctica de cortar al morro en dos partes, y así crear huacales, fue justo Tantepusilam. Al parecer, la fruta en la que se transforma y los objetos que se derivan de ella no pierden los atributos de la diosa terrestre. En las comunidades nahuas, por la noche, se ponían bocabajo las calabazas, huacales y otros artefactos similares, para que no se comieran a las personas; así nuestro huacal, el objeto primario, en el sentido del concepto *ixiptla* (Carreón, 2014), hereda y encarna las características de Tantepusilam, de tal modo que podemos hablar de ella y sus congéneres como espíritus del huacal, similar a espíritus de la calabaza en otras culturas amerindias en las que existen representaciones visuales de ésta (fig. 5). Es precisamente con estos no humanos con los que hay que negociar para poder trabajar el fruto y sus derivados (Effenberger, 2020). Es más, el hecho de que el objeto primario sea un objeto producido por espíritus, nos lleva a pensar el tema familiar en el pensamiento y hacer mundo “indígena” sobre la transferencia de tecnologías de lo no humano a lo humano (Santos Granero, 2009) que, en ocasiones, se lleva a cabo mediante el robo de los ancestros (López Austin, 1993), o, por medio de un don, como el caso de la fabricación de calabazas, plasmada en el Lienzo de Jucutacato, en



el que se muestra que Tezcatlipoca, el dios patrón de lo nahuas de Michoacán, enseñó a los humanos a pintar jícaras (maque) (Roskamp, 2010).

Como se mencionó, los objetos primarios representan a los seres de los que han surgido y, al mismo tiempo, transfieren el arte de la elaboración. No se puede afirmar hasta qué punto estos fenómenos estuvieron presentes en la producción de los huacales, pero sí es bastante probable que jugaron un papel en ciertas etapas. Otro tema es que los rituales en los que se crea el arte son espacios para controlar la agencia de los objetos, o como sugiere Neurath (2020), para someterlos, y en última instancia son cronotopos que producen la reflexión ritual e la incertidumbre ontológica. En fin, ya que nos hemos dedicado a la fabricación de los objetos artísticos, ahora desprendemos de ellos las secuencias de problemas-soluciones presentes en las réplicas. El primero ya se abordó, los tres complejos restantes son:

1. La emergencia de la pintura sobre fondos cóncavos y la invención de la técnica negativa
2. Las dimensiones pictóricas y ontológicas del fondo y
3. la cuadratura de lo esférico y la producción formal de la animación.

La cueva y la miel

Una vez resueltos los problemas ontológicos, continuaremos con el proceso de elaboración del huacal encerado, una vez que el fondo está listo, comienza la pintura con cera. En este punto el problema a resolver es la manera de pintar sobre superficies cóncavas. ¿Dónde se pueden encontrar formas cóncavas en la



ARTÍCULO

naturaleza/cultura? Según Gottfried Boehm (2017), el origen de la pintura y el primer fondo se encuentra en las cuevas, y no en una superficie bidimensional que estamos acostumbrados a ver, por ejemplo, en la primera superficie pictórica y distante que emerge con la invención de la arquitectura. Boehm destaca que, en Altamira, Lascaux y Chauvet, el desnivel no se incorpora a la pintura por necesidad, sino que forma parte de la composición y proporciona la materialidad, donde la pintura se adapta a la bóveda y así da pie a la generación de sentidos inmateriales.

Ciertamente la manipulación de lo redondo en la cueva es más difícil que la manipulación de la calabaza, pero es posible que el pintor primario conociera la morfología de ambas formaciones. Cabe suponer que la pintura rupestre y sobre calabazas aparecieron en estrecha proximidad, así, las pinturas sobre superficies irregulares pueden formar una secuencia de soluciones. Las calabazas son antiguas especies acompañantes del ser humano, como lo muestran los restos de estas plantas en Mesoamérica, y que son identificables en los sitios arqueológicos más antiguos, su uso está distribuido por todo el continente, desempeñando un papel importante en las narrativas cosmogónicas de diversos proyectos de creación del mundo (Effenberger, 2021). No obstante, los indicios arqueológicos de calabazas pintadas de la especie *Crescentia* no son muy numerosos, pero la técnica pictórica es ciertamente diversa. En El Salvador encontramos calabazas pintadas en varios yacimientos (Sheets, 2000), así como también se encontraron calabazas similares en cenotes de Yucatán (Coggins & Shane, 2014).



ARTÍCULO

En este artículo, la secuencia que interesa es la pintura en negativo de los huacales con cera de miel de abeja y mezcla de color negro. El hecho de que la mayoría de las calabazas encontradas en contextos arqueológicos sean policromas demuestra que los huacales conducen a una secuencia alterna. Ahora, no solamente el origen de la pintura puede encontrarse en superficies cóncavas, es decir, en las cuevas, también ahí podemos encontrar la técnica negativa, por ejemplo, en la cueva de Chauvet (35,000 a.C.) en Francia, donde se encontró un negativo de una mano apretada contra la roca, cubierta con pigmento rojo. Así, no es sorprendente que la técnica del negativo sea considerada una de las técnicas decorativas más antiguas de Mesoamérica. Las primeras evidencias del negativo derivan del occidente mexicano que están presentes en ollas y figurillas humanas procedentes del sitio El Opeño, fechado en el formativo medio (1800-1200 a.C.), en Jacona, Michoacán. Otras pruebas apuntan a la presencia de esta técnica en Sudamérica y Norteamérica y, en algunos casos, suponen una fecha anterior (Vásquez Grueso, 2023; Oliveros Morales, 2006). La cera es utilizada en esta técnica junto a otros materiales. En El Salvador, por ejemplo, se la puede ver en la cerámica de Usulután que data de la transición del Formativo Tardío al Clásico Temprano (400 a.C.-250 d.C.) (Goralski, 2009). Sea como fuere, desde la época de Spinden (1922), quien indicó que la técnica del negativo se transfirió de recipientes hechos de calabazas a otros soportes; aún hasta nuestros días se considera que “los primeros objetos con pintura en negativo pueden no haber sido cerámicas, sino más bien textiles o calabazas” (Baumann et al. 2013, p. 221).



El fondo

En la imagen (**fig. 6 y fig.7**) vemos un huacal completamente cubierto de negro que recuerda a las *dark-paintings* de Ad Reinhardt (1913-1967), en las que parece dominar un negro homogéneo, una segunda mirada revela la diversidad de tonos en negro (Boehm, 2017). Ahora, la conexión entre el huacal negro y Reinhardt puede parecer arbitraria, pero esta impresión disminuye cuando se considera el pensamiento de Boehm sobre Reinhardt, en el contexto de sus reflexiones sobre los fondos. Veremos que ambos manifiestan algo como la “caótica polisemia de lo monocromático” (Boehm, 2017, p.351).

Según Boehm y Burioni (2012), el fondo encontró en la historia de arte solamente un interés ocasional, al contrario de la filosofía. Para Gottfried Boehm (2012), en su planteamiento icónico-visual, el fondo juega un elemento esencial con respecto a las composiciones plásticas, pues “toda obra icónica que se presenta ante la mirada, [el fondo] se piensa como un potencial que sustenta toda figuración y que sólo surge cuando se genera una apertura de campos de interacción activados por la mirada actuante el observador” (Baéz-Rubi, 2017, p.419). Un ejemplo de un fondo, ofrecido por Boehm, es el cuadro *Naturaleza muerta con vasijas*, del pintor Francisco de Zurbarán (**fig. 8**). Este cuadro no sólo muestra una microserie de formas similar al montaje de objetos primarios, réplicas y mutantes de la exposición *Las cosas de la vida*, también es muy clarificador respecto a la agencia del fondo. Escribe Boehm:



ARTÍCULO

las cosas deben su fuerte apariencia a la insólita profundidad de la oscuridad, que dota primero a la luz sobre las cosas de su preciosa presencia. Es el fondo negro el que no marca ningún fondo de la imagen, sino que se extiende como un medio [...] se revela como un agente eficaz en la imagen, un agente que determina el modo fenoménico de lo representado (Boehm, 2021, p.46).

El fondo no es simplemente una superficie, es también una potencialidad, un engranaje de fuerzas, un movimiento de tendencias contrastantes, de la que surge toda representación pictórica (Boehm, 2017). Para conceptualizar las imágenes, el historiador de arte alemán parte de la mitología griega, especialmente de la Teogonía de Hesíodo. Destaca la emergencia de Gaia, el mundo, a partir de una cosmología geométrica de fuerzas verticales y horizontales con sus subsiguientes orientaciones y corporeidades, presente tanto en esculturas como en la percepción moderna de la imagen que intensifica la indeterminación y potencialidad del fondo. Precisamente, es ahí donde el diálogo entre la calabaza negra, Ad Reinhardt y Boehm se conecta con la compleja relación figura/fondo, la diversidad del pensamiento nahua y la producción de imágenes. Así como Boehm recurre al mito, la imagen del huacal requiere teorías cosmológicas nahuas para comprender la conexión entre el artefacto y el fondo. La réplica del objeto primario está ontológicamente relacionada, porque, para hablar con los mitos griegos de la creación, la oscuridad evoca el cronotopo presolar en el que reina Tantepusilam, una de las deidades de la tierra. Ella y su clan, como ya vimos, se transforman en aspectos de la tierra y el árbol de huacal (*Crescentia cujete*), junto con el primer objeto primario,



ARTÍCULO

del que nacen las deidades del sol y la luna (deidades de la luz) y, por tanto, el juego del día y la noche, y las distintas temporalidades (Effenberger, 2021).

Ahora, en su análisis de otro recipiente, una vasija de Tlaloc, Ségota Dúrdica (1995) ya había escrito cómo el conflicto vital y el movimiento se manifiestan a través de un lenguaje cromático, inspirado en las ideas de Paul Klee sobre la lucha entre la luz pura, representada por el blanco y la resistencia del negro, se desencadena una oscilación entre ambos polos, constituyendo una fuente de energía. Esta dinámica se refleja en la espacialidad del conflicto, donde la luz solar ocupa el punto más alto y la oscuridad del inframundo el más bajo, definiendo así el espacio del mundo según los mitos cosmogónicos. Es importante destacar que cuando hablamos del objeto primario, así como lo hizo Linda Báez-Rubí (2019) en torno a la *xicalcolihqui* en un escudo mexica (*chimalli*), hay que pensar en que los colores no solamente simbolizan, sino activan y vivifican deidades plásticamente, por lo que es más que interesante el parecido familiar de la deidad nocturna Tantepusilam con Takutsi Nakawé, entre los wixarika. Las jícaras dedicadas a ella y que al mismo tiempo es ella, son de color negro y en su interior se encuentran imágenes de bagres (Boyd, 2016; Kindl, 2000). Así, más que representación, el fondo negro es una cualidad visual y ontológica que ofrece a la representación icónica un “fundamento y garante” (Boehm, 2017, p.335) de su posibilidad. Respecto al objeto primario figura y fondo visualizan una imagen viva de cuya oscuridad emergen figuras del mundo. Pero ¿cuáles son las representaciones que emergen?



Espacio y movimiento

¿Qué son estas representaciones icónicas que emergen del fondo oscuro? Volvamos a la réplica de referencia, veamos el contenedor desde arriba, como si estuviera colgado en una pared. Se revela una configuración axial y horizontal-vertical que fundamenta, hablando en términos del fondo, un cosmos (Boehm, 2017). Si nos movemos como el artista al elaborar el artefacto, comenzando por la corona (Henríquez Chacón, 2011), es decir, la forma cóncava, donde a menudo se encuentra una flor rodeada por una banda acuosa, y que sería la parte que yace normalmente invisible sobre el *yawal/rodete*, veremos que el espacio circular está constituido por dos bandas circulares, una banda ondulada, fluida, y en contraste, una banda formada por ángulos y puntos sobre los que se posan unas figuras femeninas. Esta forma esférica del huacal está dividida en 4 a 5 componentes espaciales. Sobre el eje, o el espacio axial constituido por una figura parecida a una cruz de pétalos (1 componente), vemos un despliegue de 4 árboles o arbustos, prologaciones de esos cuatro pétalos de la cruz-flor en la corona. En cada cuadrante se encuentra una figura femenina con cabello rizado y con brazos extendidos, quien sobre sus manos sostiene un ave. Los cuatro espacios en los que se encuentra la figura, a su vez podemos dividirlos en dos, debido a que en dos de los cuadrantes, a la figura femenina, se le agregan dibujos de alacranes, que son casi del mismo tamaño que la silueta de la mujer.

La imagen femenina es frecuente en muchos otros huacales y jícaras; si observamos las figuras de los distintos recipientes, notaremos que hay variaciones



ARTÍCULO

de lo que sostiene en la mano y variaciones en cuanto estilos del trazo. La aparición repetitiva (réplicas) de la mujer a lo largo de las décadas podría ser un interesante ejercicio para indagar sobre el objeto primario; la metodología sería similar a la propuesta de Loose y Maupeu (2017) (**fig.9** y **fig.10**). Volviendo a la perspectiva del huacal, visto desde arriba, podemos notar un movimiento circular que gira alrededor de un eje; el movimiento comienza con la banda celestial, que en su interior es rellenada con una línea gruesa y ondulada. La segunda forma de movimiento se configura por los brazos curvados de la figura y la simulación de un paso hacia adelante, al mismo tiempo, la forma del cabello indica movimiento, ya que el trazo del pelo se asemeja a la banda celeste y éste cae hacia atrás a cierta distancia del cuerpo femenino. La banda del suelo está compuesta por líneas zigzagueantes y trazos redondos. Tanto el zigzag como lo ondulado implican movimiento, y en el lenguaje pictográfico formas similares indican acción (Severi, 2015). Todas las formas circulares corren paralelamente. En fin, la composición horizontal y vertical coincide con la relación entre el movimiento y lo estático que evocan un espacio/tiempo.

121

Yendo más al sur, encontramos un recipiente con composición semejante, en una calabaza de la “cultura” Chimú (1000 y 1470 DC). Aquí también se puede visualizar la división de lo esférico en cuatro partes; parecido a nuestro huacal, en cada cuadrante está una persona que sostiene en sus manos un vaso, es probable que se trate de un kero, recipiente que se remonta a la cultura Pukara, cuyo auge fue entre 200 AC a 200 DC (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo, 1998);



ARTÍCULO

encima del vaso está un ave. La figura está de frente con los brazos extendidos, y se asemeja a la figura en la Puerta del Sol de Tiahuanaco (200-1000 AC) (Sagaseta, 1990).

Al detenerse en los aspectos formales del cuenco antes mencionado, es interesante ver que, igual que en el huacal de referencia, están presentes las relaciones entre lo estático, el movimiento y lo esférico: en el caso de la imagen referente son los cabellos rizados, la postura de la figura femenina y las bandas que sugieren movimientos y, por su parte, en la calabaza andina el elemento que se añade a los elementos estáticos es la enigmática imagen mesoamericana llamada *xicalcolihqui*. En la calabaza Chimú, la *xicalcolihqui* está presente en la orilla, donde suele aparecer en las jícaras mesoamericanas; otros elementos se alinean y forman una cruz, cuyos ejes forman direcciones opuestas de desplazamiento y se entrelazan en los puntos de intersección, produciendo así una imagen simétrica de todos los componentes.

Una manera de acercarse a las artes decorativas, como la *xicalcolihqui*, la plantea la antropología de arte *sensu*, de Alfred Gell (2016). En el marco de su propuesta de crear una teoría antropológica de arte que trate a los objetos de como personas insertas en tramas sociales e imbuidas con agencia, el antropólogo planteó que el ornamento representa “el ejercicio libre de trazar curvas, óvalos, espirales y círculos en disposiciones simétricas o repetitivas” (Gell, 2016, p.113), son partes de la tecnología de encantamiento que adhiere al espectador a las cosas con sus proyectos sociales. El antropólogo británico busca entonces indagar sobre aquellos aspectos formales y no representativos que hacen que la decoración configure vida



ARTÍCULO

a los objetos, es decir, cómo el objeto se convierte “en un ser viviente sin necesidad de imitar algo” (Gell, 2016, p.115).

Uno de los 4 patrones básicos que animan a los motivos es la traslación, un ejemplo de este patrón es la greca, un pariente formal de la greca escalonado, la *xicalcolihqui*, que consiste en una traslación sucesiva de un único motivo a lo largo de una línea que hace al espectador seguir la simetría del desplazamiento de un motivo al otro. La atribución de animación es el resultado de un proceso cognitivo-corporal que examina la congruencia de patrón, efecto y movimiento inherente a la forma (Gell, 2016). Otro ejemplo de este patrón está formado por triángulos que se despliegan en una dirección, pues, justo encontramos en el huacal esta forma dinámica presente en la falda de la figura femenina, que resuena en la dirección de su cabello y brazos. El movimiento tanto de la mujer como de la *xicalcolihqui* trata, por lo tanto, de una traslación sucesiva, es decir:

de un único motivo a lo largo de una línea. Parece moverse porque lo leemos al igual que una línea de texto, desplazando nuestra atención de un motivo al siguiente. Tenemos que hacerlo para observar su simetría y, por tanto, su naturaleza como patrón. El proceso de verlo es cuestión de darse cuenta de que el motivo A es idéntico a B, C, D, etc., y de que está a su izquierda (Gell, 2016, p. 117).

Otra manera de acercarnos a la *xicalcolihqui* es por medio del trabajo de Linda Báez-Rubí (2019) quien ejemplifica, a través de la imagen, el proceso de la *Umfangsbestimmung* (determinación del perímetro) de Aby Warburg, que describe “un distanciamiento entre el cuerpo humano y el objeto, conseguida mediante el uso



ARTÍCULO

y la posesión de utensilios, joyas y trajes” (Baez Rubí, 2019, p.194). Ello implica que la imagen/símbolo, como la *xicalcolihqui*, condensa la fuerza no humana, sin destruirla sino capturándola para rendirle homenaje en el ritual, o mejor aún para propiciar la reflexión científico y simbólico-metafórica (Baez-Rubi, 2019). Obviamente, la idea de Warburg (Didi-Huberman, 2019), de que las imágenes controlan y revelan las fuerzas de la naturaleza está relacionado con su concepto de *Pathosformel* (fórmulas de pathos), que indica que hay imágenes que migran a través del espacio y tiempo con posturas y gestualidades que conservan energías e intensidades originadas en rituales, mismas que puedan generar experiencias empáticas y animar configuraciones visuales. En resumen, para la *xicalcolihqui* chimú podríamos considerar una de estas fórmulas, pues, como acabamos de ver, a la par de mediar y controlar, también evoca movimiento, fuerza derivada del rayo, del mar, de las serpientes, de los líquidos, de los recipientes, es decir, un conjunto de seres en movimiento (Báez-Rubí, 2019). Luego veremos que ello también es válido para la figura femenina, así, tanto a la mujer como a la *xicalcolihqui* las podemos considerar soluciones al problema sobre cómo dinamizar planos pictóricos. Esta función encuentra además una solución particular, al considerar que las fórmulas comunican con el fondo redondo, el huacal. Señala Báez-Rubí (2019, p. 195) que la *xicalcolihqui* es una imagen “en la que resuena el recuerdo de un contenedor”.

124

Otro aspecto que relaciona a la *xicalcolihqui*, a la mujer y al movimiento deriva nuevamente de las reflexiones de Gell (2016), quien destaca la conexión entre



ARTÍCULO

diversas expresiones artísticas, como la gráfica, la coreografía y la danza. A través de estudios etnográficos en el Océano Pacífico, Gell sugiere que el dibujo y el diseño podrían considerarse reminiscencias congeladas de la danza, por lo tanto, la representación de la mujer, con sus atributos circundantes convertidos en una ornamentación animada, como patrón visual, podrían capturar la esencia de una danza. Similar a las ninfas de Warburg (Didi-Huberman, 2019), la mujer en el huacal es un ser en movimiento. Al seguir sus pasos, se revela una dinámica que evoca sensaciones de fluidez continua.

Ahora bien, siguiendo el postulado de Kubler (1962, p. vii): “cada significado requiere un soporte, o un vehículo”, al haber trabajado aspectos formales esbozaríamos unas líneas relacionadas a la iconografía, pues, el movimiento activado por las relaciones formales tiene su eco en el plano iconográfico. Esta relación salta a la vista cuando leemos a Baratta o De Jongh, quienes apuntan que las imágenes en los huacales describen escenas de cuentos y danzas de animales, destacando la representación de una danza realizada en Izalco llamada danza del alacrán y la mona:

La figura femenina representada por la mona es perseguida por un alacrán. Mientras huye de él, se encuentran con un pato que canta tan dulcemente que el alacrán se aleja bailando sin hacer daño a la mona (De Jongh, 1975, p.335).

No disponemos de más información sobre esta danza, pero sí pensamos que el objeto primario surgió en un contexto ritual semejante a las jícaras wixarika, y si tomamos en cuenta que varios investigadores han señalado que las imágenes en



ARTÍCULO

estas jícaras son la “dramatización non verbal de los mitos” (Boyd, 2016,p.70), entonces la historia de la ahuyentación en el huacal, podría evocar a aquellos acontecimientos “míticos” que, según la teoría cosmológica de los nahuas de México, sucedieron antes del surgimiento de un nuevo cronotopo, cuando por intervención de Xochiquetzal, un “sacerdote” es transformado en alacrán (Ruiz de Alarcón, 1988). Una curandera recitaba este relato de los acontecimientos presolares para ahuyentar el veneno del alacrán (Ruiz de Alarcón, 1988). Así, en cuanto el devenir de la réplica, consideramos que el objeto primario incorpora un sistema pictográfico; y sería así un ejemplo más de este sistema de escritura amerindia, presente a lo largo y ancho del continente, una disposición mnemotécnica en la enunciación ritual. Las estrategias verbales manifiestan estructuras paralelas en los discursos lingüísticos que al mismo tiempo conducen a la multiplicación de la persona y el mundo (Severi, 2015). En este contexto el huacal, como otros soportes (cuero, biblia, fotografías, etc.) juega un papel mnemotécnico que apoya a la enunciación ritual (Severi, 2015).

126

Para ir cerrando esta parte del artículo, quisiera nuevamente cambiar la mirada hacia el huacal de referencia, sin olvidar lo que acabamos de decir sobre los movimientos de las formas. Al colocar el huacal en una mesa y seguir los movimientos, encontramos un espacio en el que se ejecuta la danza, este espacio está constituido por el cielo, la corona, los cuatro postes y los flujos de movimiento. Emerge la pregunta: ¿dónde toma lugar la danza?



ARTÍCULO

Seguimos en nuestra secuencia con un ejemplo, un objeto primario: la jícara náayeri (**fig. 13**) en la que se visualiza entre otros, el patio festivo y ritual (mitote) en el que la danza y el movimiento circular es de suma importancia, al mismo tiempo es la comunidad y el mundo (Guzmán, 2022). Ahora, sobre la jícara náayeri de Preuss como cosmograma o modelo del mundo ya se han escrito varias páginas. La jícara, por ejemplo, fue comparada con los *quauhxicalli* de los mexicas que visualiza tanto el mundo con sus cuatro caminos o direcciones cardinales como el espacio ritual. Además, la división una mitad de la jícara formaba el cielo y la otra y el mundo subterráneo y acuático. La jícara se considera como un útero cósmico del que sale la vida (Preuss, 1998).

Antes de continuar, me gustaría plantear la cuestión espacial-formal en un objeto primario de una secuencia probable de problemas-soluciones, cuya innovadora contribución sería la configuración visual del espacio, es decir, la relación simétrica entre ejes horizontales y verticales plasmados en una forma esférica (**fig.11-14**). Un ejemplo de la división de lo esférico en cuatro componentes son los fragmentos de un huacal encontrado en Joya de Cerén, El Salvador (400-650 DC) (Sheets, 2000). Tanto éste como la jícara náayeri, la calabaza chimú y el huacal nahua de referencia provocan la comprensión visual, de que los espacios creados en la esfera son configuraciones decorativas. No obstante, al hablar de objetos primarios no podemos dejar de lado que, aquellas divisiones espaciales, arrojan la pregunta sobre el problema de la invención de la representación/presentación de un cosmograma vivo, en formas redondas, concretamente en calabazas. Esta



ARTÍCULO

posibilidad de ser cosmograma y otra cosa engloba al objeto primario como objeto/sujeto ritual, que condensa la posibilidad de ser ambos (Severi, 2015). Es más, la existencia de múltiples réplicas de las configuraciones espaciales en la jícara, huacales o calabazas avisan, en el sentido de Kubler (1962), de la existencia del objeto primario. Estas divisiones espaciales o ecuación parcial entre jícara y mundo, las encontramos también en objetos artísticos del vudú haitiano. Con frecuencias jícaras (huacal), *kwi* en criollo haitiano, en el vudú están divididas en cuatro espacios; figuraciones con un eje vertical y horizontal, geometrías que aparecen al inicio de rituales y están presentes en diferentes objetos. Esta figura geométrica hecha de harina es llamada *vèvè*; su forma básica está dedicada a Papa Legba, el abridor de los caminos. Además, la imagen compuesta representa/presenta a las deidades del vudú, pero también a portales que conectan el plano horizontal con el plano vertical. La estructura visualiza los 4 rumbos del universo, estructura que también está presente en otras religiones africanas (Blier, 1995; Thompson, 1995).

128

En fin, junto a las imágenes de cera, la calabaza viva y negra, la pictografía ritual, las coordenadas del espacio-tiempo, lo vertical-horizontal, el objeto primario y sus réplicas son –o en ellos sobrevive– una especie de imagen-forma viviente del cosmos, que recuerda al viejo acertijo de los choles (Alejos García, 2010). En dicho relato un niño se sienta encima de una calabaza, que luego lo comienza a perseguir, hasta que encuentra a una vieja que detiene a la calabaza y la parte en dos. En ese momento el narrador concluye: “y vio la vieja que era el mundo entero donde



estamos” (Alejos García, 2010, p.493); a mi consideración se trata de un objeto primario.

La vida de la forma

Hemos desestabilizado el orden de las cosas convencionales al haber puesto en vecindad una heterogeneidad de objetos artísticos *sensu* Kubler. Para finalizar quisiera destacar otro momento de desestabilización, pues, retomaré brevemente el devenir de las formas desde conceptos cosmológicos de los nahuas.

La teoría del nacimiento del árbol de huacal muestra que el objeto primario, el huacal-artefacto, surge de la cabeza de una mujer, transformando una forma redonda en otra. A esta secuencia cosmológica se añade el útero, ya que las deidades del sol y de la luna maduran en el fruto. Este proceso (cabeza-fruto-huacal-útero) tiene lugar en el cronotopo presolar, que se caracteriza por la constante transformación de los seres que lo habitan. Este devenir de las formas se asemeja a la dinámica de las secuencias que Kubler (1962), comparadas con el movimiento cinematográfico. Es más, al recurrir a la obra de su maestro Henri Focillon, *La vida de las formas* (1934), Kubler señalaba que hay una correspondencia entre las cosas que albergan “fuerzas reproductivas”, escribe: “como si las cosas generaran otras cosas a su imagen y semejanza mediante intermediarios humanos cautivados por esas posibilidades de secuencia y progresión” (1962, p.62).

En el caso de la secuencia nahua, la fuerza reproductiva está presente en humanos y no humanos, así la secuencia formal revela una morfología que descentra al ser humano y muestra una continuidad entre lo humano y lo no humano, lo que implica/explica la concepción de parentesco entre humanos y artefactos, sugiriendo múltiples modalidades entre objetos y sujetos. Si agregamos a las secuencias formales las formas “mundo” de las que hemos hablado, en Mesoamérica las relaciones entre artefactos y humanos puede extenderse a escalas mayores que nos permiten hablar de una cosmomorfología. Así, la comunicación entre formas humanas y no humanas apunta hacia modalidades de hacer el mundo que desestabilizan o, a lo mejor, transforman disposiciones epistemológicas y ontológicas, que sustentan la bifurcación entre naturaleza y cultura (Latour, 2007).

ILUSTRACIONES



Fig.1 y fig.2: “Gourd 42-35-458”, Penn Museum, colección en línea, sección curatorial: americano, adquirido por Lilly de Jongh Osborne, 1942, 18 cm, El Salvador, Izalco, Department of Sonsonate, <https://www.penn.museum/collections/object/355946>





ARTÍCULO

Fig.3: Fruta del árbol de morro. *waikaltzin* . *waikalkwawit* o *Crescentia Cujete*, Panchimalco, El
Guacamal de morro sin decoración, Foto: Wolfgang





ARTÍCULO

Fig. 5: Dibujo hopi de Katchina Calabaza, Fewkes, Jesse Walter (1904) Hopi Katchinas drawn by native artists, Washington : Government Printing Office, Plate LII; **fig.6:** “1900.03.0147: skål, teknikprov, kärl” (cuenco, recipiente), sin información sobre el fotógrafo, copyright: Statens museer för världskultur (Museos Estatales de Cultura Mundial), CC by 4.0, <https://www.kringla.nu/kringla/objekt?referens=SMVK-EM%2Fobjekt%2F1019156>, he recortado la foto y le he dado la vuelta, listo para ser tomado, altura: 5 cm, diámetro: 9,5 cm, coleccionado por C.V: Hartman en Izalco, El Salvador (1897-1898). **Fig. 7:** “1900.03.0108 :: skål, kärl” (tazón, recipiente), sin información sobre el fotógrafo, copyright: Statens museer för världskultur (Museos Estatales de Cultura Mundial), CC by 4.0, <https://www.kringla.nu/kringla/objekt?referens=SMVK-EM%2Fobjekt%2F1019148>, he recortado la foto y le he dado la vuelta, listo para ser tomado, diámetro: 21 cm, altura: 10 cm, coleccionado por C.V: Hartman en Izalco, El Salvador (1897-1898). **Fig. 8:** “Bodegón con cacharros”, Zurbarán, Francisco de, copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado, óleo sobre lienzo, hacia 1650, 46 x 84 cm, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-cacharros/bdd71dfb-cde5-440e-87a2-48d8c64060dd>





ARTÍCULO

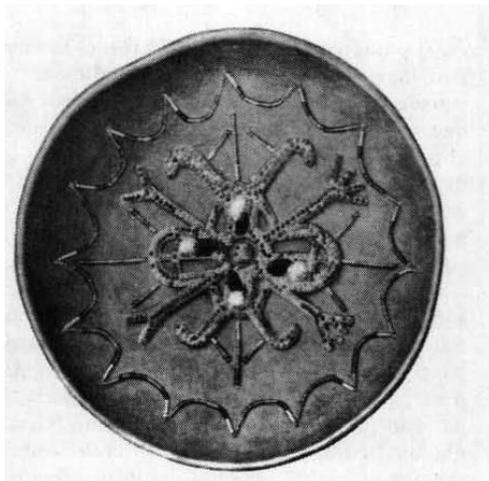


Fig. 11: "Gourd 42-35-458", Penn Museum, colección en línea, sección curatorial: americano, <https://www.penn.museum/collections/object/355946>, de la imagen he borrado el fondo; **fig. 12** "1927.05.0031: kärl, skål, Kalebasskål" de Ferenc Schwetz, copyright: Statens museer för världskultur, licencia CC by 4.0; <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/26302>, diámetro del huacal: 12cm.; **fig.13:** Jícara-mundo náayeri, K.T. Preuss, 1998 [1904]. **fig.14:** "1927.05.0035: kärl, skål, Kalebass-skål" de Ferenc Schwetz, copyright: Statens museer för världskultur, licencia CC by 4.0, <https://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/26306>. Diámetro del huacal: 12cm.



Referencias

- Alejos García, J. (2010). "La calabaza itzá. Sobreentendidos mitológicos mayas". En G. A. Franco (ed.). *La antropología en Centroamérica. Reflexiones y perspectivas*. México: UNICACH, UNAM, UNICH, pp.487-496.
- Baratta, M. de (1951). *Cuzcatlán típico: ensayo sobre etnofonía de El Salvador: folklore, folkwisa y folkway. Primera parte*. San Salvador: Ministerio de Cultura.
- Báez-Rubí, L. (2017). "Glosario". En Boehm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*. IIE, UNAM, pp.409-427.
- Báez-Rubí, L. (2019). "Xicalcolihqui. Das »runde umringelnde« Ornament altmexikanischer Kunst". En Fleckner, U. & Wolf, G. (eds.). *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*. Berlin: Klaus Wagenback, pp.190-211.
- Baumann, T. E. & Gerke, T. L. & Reber, E. A. (2013, fall). "Sun Circles and Science Negative Painted Pottery from Angel Mounds (12Vg1)". En *Midcontinental Journal of Archaeology*, 38 (2), pp. 219–244.
- Blier Preston, S. (1995). "Vodun. West African roots of Voudou". En Cosentino, D. J. (ed.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: UCLA, pp. 61-87.
- Boehm, G. (1982). "Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in Georges Kublers Die Form der Zeit". En *Die Form der Zeit*.



ARTÍCULO

- Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 7-26.
- Boehm, G. & Burioni, M. (2012). "Einleitung. Nichts ist ohne Grund". En Boehm, G. & Burioni, M. (eds.). *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München: Wilhelm Fink, pp. 10-25.
- Boehm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*. IIE, UNAM.
- Boehm, G. (2021). *The Passion of Images*. Köln: Walther und Franz König.
- Boyd, C. (2016). *The White Shaman Mural: an enduring creation narrative in the rock art of the Lower Pecos*. Austin: University of Texas Press.
- Campbell, L. (1985). *The Pipil Language of El Salvador*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Carreón Blaine, E. (2014). "Un giro alrededor del ixiptla". En Báez-Rubí, L. & Carreón Blaine, E. (eds.). *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. IIE, UNAM, pp. 247-274.
- Coggins, C. C. & O.C. Shane (ed.). (2014). *Cenote of Sacrifice. Maya Treasures from the Sacred Well at Chichen Itzá*. Austin: University of Texas Press.
- De Jongh Osborne, L. (1965). *Indian crafts of Guatemala and El Salvador*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Didi-Huberman, G. (2019). *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Berlin: Suhrkamp.



ARTÍCULO

Dolz, S. (2014). "N°5, Hirsebierschale". En Scheppe, Wolfgang (2014c). *Das Leben der Dinge. George Kubler. 99 Schalen aus den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Karten Set*. Köln: Walther König.

Effenberger, W. (2021). *Los hijos del venado y del árbol de jícaras: Cosmopolítica y prácticas de conocimiento de los "Pipiles" en el suroeste de Mesoamérica*. Tesis de doctorado, UNAM.

Effenberger, W. (2020). "¡Sukit yultuk!" (¡el barro está vivo!) Analogías ontológicas entre el cuerpo humano y la producción de artesanía de barro entre la población nahua de El Salvador". En Gallardo Arias, P. (coord.) *Cuerpo y Persona: Aportes antropológicos en México, El Salvador y Venezuela*. México: INAH, pp. 27-55.

Flores Ochoa, J. A. & Kuon Arce, E. & Samanez Argumedo, R. (1998). *Qeros. Arte Inka en Vasos Ceremoniales*. Lima: Banco del Crédito del Perú.

Fowler, W. (1989). *The Cultural Evolution of Ancient Nahua civilizations: The Pipil-Nicarao of Central America*. Norman: University of Oklahoma Press.

Gell, A. (2016). *Arte y Agencia. Una Teoría Antropológica*. Buenos Aires: SB Editores.

Goralski, C. (2009). *An Examination of the Uapala-Usulután Ceramic Sphere Using Instrumental Neutron Activation Analysis*. Doctorate thesis. The Pennsylvania State University



ARTÍCULO

Guzmán, A. (2022, mayo-agosto). "Tiempo, espacio y cuerpo del Nayar". En *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 84, pp.151-179.

Hartman, C. V. (1906). "Die Baumkalebasse im Tropischen Amerika: Ein Beitrag zur Ethnobotanik". En Berthold Laufer (ed.). *Boas Anniversary Volume: Anthropological Papers Written in Honor of Franz Boas*. Leipzig, London, Paris: G. E. Stechert, pp. 196-207.

Henríquez Chacón, M. (2011). *Artesanía tradicional salvadoreña una manifestación cultural que preservar*. San Salvador: SECULTURA.

Kindl, O. (2000, spring). "The Huichol Gourd Bowl as a Microcosm". En *Journal of the Southwest*, 42 (1), pp. 37-60

Klein, C. F. (2000). "The Devil and the Skirt: an Iconographic Inquiry into the prehispanic nature of the Tzitzimime". En *Estudios de Cultura Náhuatl*, 31, pp. 17-62.

Kojima, H. (2000). "Jícaras Teñidas con la Técnica de Batik. Un reportaje sobre los últimos Teñidores de Jícara en El Salvador". En Ohi Kuniaki (editor). *Chalchuapa memoria final de las investigaciones interdisciplinarias de El Salvador*, Japón: Universidad de Estudios Extranjeros, pp. 339-346.

Kubler, G. (1962). *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press.



ARTÍCULO

Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Loose, G. & Maupeu, S. (2017). "Fabiola geht in Serie. Ein praktischer Test von George Kublers Modell einer seriellen Kunstgeschichte". En G. Scholtz (ed.). *Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*, Berlin: Dietrich Reimer, pp.167-199.

López Austin, A. (1993). *The Myth of the Opossum. Pathways of Mesoamerican Mythology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Maupeu, S. & Schankweiler, K. & S. Stallschus & S. Kuchler (2011). "Die begehrenswerten Dinge. Kunstgeschichte nach George Kubler". En *Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Kritische Berichte*, 3 (39), pp.75-93.

Maupeu, S. & Schankweiler, K. & Stallschus, S. (2014). "Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Zur Aktualität von Kupplers The Shape of Time". En S. Maupeu et al. (eds.). *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von Georges Kublers The Shape of Time*. Berlin: Kadmos, pp.7- 23.

Müller, B. (2014). "Zu George Kublers. Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge". En W. Scheppe (ed.). *Die Dinge des Lebens*, Köln: Walther König, pp.26-31.

Neurath, J. (2013). *La Vida de los Imágenes. Arte Huichol*. México, DF: Artes de México, CONACULTA.

Neurath, J. (2020). *Someter a los Dioses, dudar de las imágenes. Enfoques Relacionales en el estudio del arte ritual Amerindio*. Buenos Aires: Sb Editorial.



ARTÍCULO

Oliveros Morales, A. J. (2006, fall). "El Opeño: Un antiguo cementerio en el occidente mesoamericano. En *Ancient Mesoamerica*, 17(2), Cambridge University Press, pp. 251-258.

Olivier, G. (2005). "Tlantepuzilama: Las Peligrosas Andanzas de Una Deidad con Dientes de Cobre en Mesoamérica". En *Estudios de Cultura Náhuatl*, 36, pp. 245-71.

Pitarch, P. (2013). *La Cara Oculta del Pliegue. Antropología Indígena*. México: Artes de México.

Pitarch, P. (2020). "Introducción. Seis Cualidades de una Etnografía Experimental Mesoamericana". En Pitarch, P. (coord.). *Ensayos de etnografía teórica*. Madrid: Nola, pp. 7-29.

Preuss, K. Th. (1998[1911]). "El recipiente de sangre sacrificial de los antiguos mexicanos explicado según los planteamientos de los coras". En Jauregui, J. & Neurath, J. (eds.). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*. CESMECA, pp. 403-419.

Roskamp, H. (2010). "Los nahuas de Tzintzuntzan-Huitzitzilan, Michoacán: historia, mito y legitimación de un señorío prehispánico". En *Journal de la Société des américanistes*, 96(1), pp. 75-106.

Ruiz De Alarcón, H. (1988 [1629]). *Tratado de las supersticiones, y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva Espana*. México: SEP.



ARTÍCULO

Sagaseta, A. (1990). "El kero: vaso ritual de los incas". En *Espacio, Tiempo y Forma, Historia del Arte*, 3, pp. 11-30.

Santos-Granero, F. (2009). "Introduction: Amerindian Constructional Views of the World". En Santos-Granero, F. (ed.). *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, pp.1-29.

Sapir, I. (2014) "Claude Lorrain's Port Scenes. A Kublerian Case Study?". En Maupeu, S. & Schankweiler, K. & Stallschus, S. (eds.). *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von Georges Kublers The Shape of Time*. Berlin: Kadmos, pp.179- 194.

Schankweiler, K. (2014). "Brüche und Rumturne". Eine postkoloniale Relektüre von George Kublers *The Shape of Time*". En S. Maupeu, K. Schankweiler, S. Stallschus (eds.). *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von Georges Kublers The Shape of Time*. Berlin: Kadmos, pp.127- 145.

Scheppe, W. (2014a). "Das Theater des Museums. Einleitung in eine Ausstellung". En Scheppe, W. (2014). *Die Dinge des Lebens / Das Leben der Dinge*. Franco Vimercati & George Kubler, Köln: Walther König, pp. 2 -13.

Scheppe, W. (2014b). "Die Kublersche Formsequenz. 99 Schalen aus den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden", en Scheppe, W. (2014). *Die Dinge des Lebens / Das Leben der Dinge*. Franco Vimercati & George Kubler, Köln: Walther König, pp. 32-51.



ARTÍCULO

Ségota, D. (1995). *Valores Plásticos del Arte Mexica*. IIE, UNAM.

Severi, C. (2015). *The Chimera Principle: An Anthropology of Memory and Imagination*. Chicago: HAU.

Sheets, P. (2000). "Provisioning The Ceren Household. The vertical economy, village economy, and household economy in the southeastern Maya periphery". En *Ancient Mesoamerica*, 11, Cambridge University Press, pp. 217–230.

Stallschus, S. (2014). "Die Dinge als Signale der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Materialität und Medialität in Kublers Kunstgeschichte". En Maupeu, S. & Schankweiler, K. & Stallschus, S. (eds.). *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von Georges Kublers The Shape of Time*. Berlin: Kadmos, pp.93-107.

Spinden, H. J. (1922). *Ancient civilizations of Mexico and Central America*. New York: American Museum of natural history.

Thompson, R. F. (1995). "From the Isle beneath the sea: Haiti's Africanizing Vodou Art". En. Cosentino, D. J (ed.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: UCLA, pp. 91-122

Vásquez Grueso, A. (2023). "Archaeometric analysis proposal for negative decoration". En *Journal of Historical Archaeology and Anthropological Sciences*, 8 (2), pp. 41-45.