

*Las imágenes de la realidad en la cultura de las tumbas de tiro.
Entre lo mortal, la perpetuidad y las identidades comunitarias*
[Images of reality in shaft-tomb culture. Between the mortal,
perpetuity and community identities]

Verónica HERNÁNDEZ DÍAZ
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

Las tumbas de tiro son sepulturas que se encuentran en diferentes lugares de Jalisco, Nayarit, Colima y Michoacán. Allí fueron enterrados los portadores de la cultura igualmente nombrada de las tumbas de tiro, junto a una gran profusión de vasijas cerámicas y esculturas. Las primeras están ornamentadas con imágenes abstractas —como motivos geométricos o fantásticos—, mientras las segundas tienen decoraciones de tipo figurativo: animales, plantas, humanos, etc. Habitualmente se considera que las de tipo figurativo tuvieron una intención mimética, mientras las otras quisieron aludir a una realidad supraterrrenal. Este estudio se centra en argumentar que, no únicamente las que refieren a una realidad imaginaria, todas las representaciones que se encuentran en los objetos encontrados en las tumbas aluden a conceptos, pues las posiciones forzadas y la idea que el pueblo mesoamericano tenía de la realidad refuerzan la relación de estos motivos con lo sagrado y lo sobrenatural.

Palabras clave: vasija cerámica; escultura; tumbas de tiro; representación; arte indígena.

Shaft tombs are graves found in different parts of Jalisco, Nayarit, Colima and Michoacán. They were the final resting places of the bearers what is also referred to as the shaft-tomb culture, characterized by the vast profusion of ceramic vessels and sculptures that accompanied them. The former are ornamented with abstract images—such as geometric or fantastic motifs—while the latter have decorations of a figurative type: animals, plants, human beings, etc. Habitually it is considered that those of figurative type had a mimetic intention, while the others were intended to allude to a supra-terrenal reality. The nucleus of this study is the argument that not only those representations referring to an imaginary reality, but all those found on the objects in the tombs, allude to concepts, since their forced positions and the idea that the Mesoamerican people had of reality strengthen the relation between these motifs and the sacred and supernatural.

Keywords: ceramic vessel; sculpture; shaft tomb; representation; indigenous art.

HERNÁNDEZ DÍAZ, Verónica, “Las imágenes de la realidad en la cultura de las tumbas de tiro. Entre lo mortal, la perpetuidad y las identidades comunitarias”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 461-490.

V. IMÁGENES E IMAGINARIOS:
RECURSO Y DISCURSO

LAS IMÁGENES DE LA REALIDAD EN LA CULTURA DE LAS TUMBAS DE TIRO. ENTRE LO MORTAL, LA PERPETUIDAD Y LAS IDENTIDADES COMUNITARIAS

VERÓNICA HERNÁNDEZ DÍAZ
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En oscuros recintos cavados en el suelo, se hallaban, y con seguridad todavía pueden encontrarse, los restos de quienes, por lo menos hace catorce siglos, fueron los portadores de la cultura de las tumbas de tiro, en la región occidental de México. Estos espacios, que en lo básico presentan como ingreso un pozo vertical y en la base una cámara lateral, se denominan precisamente tumbas de tiro. Fueron ocupadas por individuos unidos por ciertos lazos, quienes por lo común se acompañaron de una profusión de objetos y materiales, entre los que destacan esculturas (fig. 1) y vasijas cerámicas¹ (fig. 2). Ambos tipos de piezas exhiben imágenes que en una primera impresión parecen radicalmente opuestas.

Los recipientes con frecuencia están decorados con motivos geométricos-abstractos y algunos fantásticos, mientras que las formas escultóricas son figurativas y plasman con elocuencia la identidad de lo representado: humanos, animales, vegetales, arquitectura y una variedad extensa de objetos. Respecto a las vasijas, he advertido que los esquemas de composición revelan la estructura del cosmos de la manera como la pensaban los pueblos mesoamericanos, es decir, dividida en tres segmentos horizontales: inframundo, tierra y supramundo, y cada uno asociado con entidades divinas de apariencia fantástica-zoomorfa.² Interpreto estas obras como cosmogramas

¹ La información arqueológica sobre tales obras es mínima y en especial respecto a contextos de superficie; al margen de que con seguridad esta cerámica tuvo también usos diferentes de los funerarios, en la búsqueda de significaciones, en este trabajo atiendo únicamente su contundente enlace con los muertos, lo cual en la actualidad se tiene como un hecho irrefutable.

² Para esta identificación, tengo como soporte el análisis de las imágenes y las obras mismas, acercamientos a mitos cosmogónicos mesoamericanos y la exploración de repertorios iconográficos de culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas también de raigambre mesoamericano.



1. *Desnudo femenino*, escultura cerámica, 70 cm de altura. Museo Nacional de Antropología, ciudad de México. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: Michel Zabé. AFMT-IIE-UNAM.



2. Cajete con diseño quincuncial pintado en el fondo, cerámica. Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jalisco. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: Verónica Hernández Díaz.

que, con fundamento en elaborados conceptos culturales, remiten a una realidad imaginaria, no a una realidad física, y en congruencia con ello se aprecian las mencionadas formas abstractas y fantásticas.

En contraposición, las escultóricas parecen aludir a una realidad inmediata y natural; preponderantemente se han asociado con una creación artística espontánea y se les han atribuido significados impregnados de una carga de inmediatez y secularidad; bajo tal lógica, como ejemplo, la figura de una mujer sentada sólo representa eso, y sus formas implicarían una simple imitación de la naturaleza o del dato visual. En este trabajo me propongo argumentar en contra de esas nociones al poner en relieve estatutos de su concepción y funcionalidad. Seguiré dos vías. De una parte, intentaré destacar lo artificial de las formas, algunos de sus estereotipos y el carácter histórico de esas convenciones. La segunda vía compete a la esfera ideológica, pues asocio la idea de realidad de este pueblo, inherente a las imágenes realistas que trato, con lo sobrenatural y sagrado, de manera que las esculturas, al igual que las vasijas decoradas, materializan realidades primordialmente conceptuales.

El arte de una cultura peculiar

En términos de tiempo y espacio, la llamada cultura de las tumbas de tiro se ubica del 300 a.C. al 600 d.C. en Colima, Jalisco, la mitad meridional de Nayarit, el sur de Zacatecas y partes colindantes de Michoacán.³ Sus antecedentes directos se reconocen en los desarrollos de Capacha y de El

³ Diversas indagaciones arqueológicas me permiten anotar dichos periodo y región, entre ellas: Stanley Long, "Archaeology of the Municipio of Etzatlán, Jalisco", tesis de doctorado (Los Ángeles: University of California, 1966); Michael Kan, Clement Meighan *et al.*, *Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. The Proctor Stafford Collection* (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art 1970), 16, 18; Luis Javier Galván, *Las tumbas de tiro del valle de Atemajac, Jalisco*, Colección Científica 239 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia), 1991; Jorge Ramos de la Vega y Lorenza López Mestas, "Datos preliminares sobre el descubrimiento de una tumba de tiro en el sitio de Huitzilapa, Jalisco", *Ancient Mesoamerica* 7, núm. 1 (1996): 121-134; María Teresa Cabrero y Carlos López Cruz, *Civilización en el Norte de México*, vol. II (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2002); Gabriela Zepeda García-Moreno, *Colección de documentos para la arqueología de Nayarit* (México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit, 2001), 9-22; Phil C. Weigand, "La tradición Teuchitlán del Occidente de México. Excavaciones en Los Guachimontones de Teuchitlán, Jalisco", en *Tradición Teuchitlán*, eds. Phil C. Weigand, Christopher Beekman *et al.* (Zamora: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2008), 29-62; Christopher Beekman, "Linajes y casas en el Formativo y el Clásico. Los casos de Navajas y Llano Grande, Jalisco", en *Tradición Teuchitlán*, 167-190.

Opeño, asentados en el mismo territorio occidental y cuya temporalidad se remonta hacia 1500 antes de Cristo.⁴

La escultura cerámica es la expresión más reconocida del pueblo de las tumbas de tiro, incluso durante largo tiempo fue usada como el medio principal para definirlo en razón de varios factores. Uno radica en los contados registros científicos de las construcciones funerarias, pese a que su presencia es extraordinariamente abundante.⁵ A manera de ejemplo, Peter T. Furst nos aporta algunos datos contundentes: en 1965, en una temporada de trabajo de campo arqueológico, con la ayuda de informantes locales pudo localizar en el municipio nayarita de San Pedro Lagunillas veinticuatro cementerios con un total de 390 tumbas de tiro en estado saqueado.⁶ Otros factores son la identificación tardía de la arquitectura ceremonial de superficie⁷ y, en general, el número reducido de proyectos de investigación, protección y conservación de los diversos vestigios.

⁴ Sobre Capacha, véase Isabel Kelly, *Ceramic Sequence in Colima: Capacha, An Early Phase*, Anthropological Papers 37 (Tucson: Arizona, The University of Arizona, 1980); y acerca de la cultura El Opeño, Arturo Oliveros, “Nuevas exploraciones en El Opeño, Michoacán”, en *The Archaeology of West Mexico*, ed. Betty Bell (Ajijic: Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, 1974), 182-201; *Hacedores de tumbas en El Opeño, Jacona, Michoacán* (Jacona: El Colegio de Michoacán/H. Ayuntamiento de Jacona, 2004).

⁵ Las tumbas no se encuentran aisladas, sino agrupadas en dos tipos de contextos: principalmente formando cementerios, es decir, espacios exclusivos para sepultar a los muertos, y en menor medida, asociadas a los complejos ceremoniales de planta circular y concéntrica denominados “guachimontones” (sobre estos últimos véase la siguiente nota). El patrón de enterramiento de esta cultura incluye asimismo tiros o fosas simples de forma cilíndrica o trapezoidal cavadas en el tepetate, así como entierros directos.

⁶ Peter T. Furst, “Shaft Tombs, Shell Trumpets and Shamanism: A Cultural-Historical Approach to Problems in West Mexican Archaeology”, tesis de doctorado (Los Ángeles: University of California, 1966).

⁷ Hasta antes de 1969 se aceptaban como hechos incontrovertibles que este pueblo carecía de arquitectura ceremonial o colosal de superficie hecha con materiales no perecederos y que no permanecía huella de sus áreas de actividad. A partir de dicho año el antropólogo Phil C. Weigand descubrió, en términos científicos, en los valles lacustres cercanos al volcán de Tequila, lo que antes no había sido del todo identificado y a lo que se no le había asignado una identidad cultural: los complejos de edificios de configuración circular y concéntrica, vinculados con canchas de juego de pelota, zonas residenciales y de explotación de obsidiana, talleres especializados de obsidiana, un sistema extenso de canales y, asimismo, con tumbas de tiro. Sobre estos hallazgos puede verse: Phil C. Weigand, “The Ahualulco site and shaft tomb complex of the Etzatlán area”, en *The Archaeology*, 120-131; *Evolución de una civilización prehispánica: arqueología de Jalisco, Nayarit y Zacatecas* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1993); Phil C. Weigand, “Obras hidráulicas a gran escala en el Occidente de Mesoamérica”, en *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, ed. Eduardo Williams (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1994), 227-277; y Phil C. Weigand, “La tradición Teuchitlán”.

En el trasfondo de la situación se halla una larga construcción histórica en la que destaca el distanciamiento de esta cultura respecto a las visiones nacionalistas del pasado antiguo de México. Por lo que toca a su expresión más afamada, tal distanciamiento tiene sustento en que en el repertorio iconográfico de la escultura están ausentes los típicos atributos religiosos o de las deidades mesoamericanas, no son comunes los rasgos fantásticos y además, su materialidad tiende a considerarse de calidad inferior.⁸ De manera tajante, en la bibliografía sobre el México antiguo, la cultura de las tumbas de tiro —plenamente contemporánea a Teotihuacan— ha sido ignorada o bien, distinguida por su carencia de sistemas de escritura y de cómputo del tiempo, así como de arquitectura y escultura colosales. La divergencia en relación con esas características consideradas atributos de civilización fue traducida, con visos prejuiciosos y determinados por perspectivas materialistas y evolucionistas,⁹ en términos de inferioridad y rezago cultural,¹⁰ al menos hasta fechas muy recientes.

En el marco de los cuestionamientos a las historias nacionalistas, cabe agregar que la visión predominante de lo prehispánico en México se sustenta en concepciones que ponderan a las sociedades con marcada jerarquización social y cuya religiosidad se asocia con lo evidentemente supernatural; en el arte, el testimonio de lo anterior puede detectarse en la representación de miembros de la elite con complicados ajuares, de dioses que suelen tener un carácter antropomórfico, aunque avasallado de atributos y símbolos, y de imágenes sacrificiales y mitológico-fantásticas; igualmente, con obras en piedra de dimensiones mayores o hechas con materiales considerados finos.

En contraste, los artistas de esta cultura del Occidente se abocaron a la producción de una variedad extensa de formas cerámicas tridimensionales

⁸ Aquí me he referido a las características peculiares de la escultura, aunque igualmente debe considerarse la singularidad de su arquitectura subterránea y las prácticas funerarias asociadas, y de la configuración circular y concéntrica de los edificios de superficie.

⁹ Los cuales, en particular, ponderan las sociedades urbanas, con elaborados sistemas de organización socioeconómica, o bien, plantean un esquema progresista de los mismos y señalan la existencia de sociedades aldeanas, caciquiles, estatales e imperiales, cuyos niveles de complejidad en lo general, se consideran afines y se incrementan gradualmente.

¹⁰ George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples* (Baltimore: Penguin Books, 1962), 114; Hasso von Winning, *The Shaft Tomb Figures of West Mexico* (Los Ángeles: Southwest Museum Papers, 24, 1974), 14; Beatriz de la Fuente, *Arte prehispánico funerario: el Occidente de México*, Colección de Arte 27 (México: UNAM, 1974); Otto Shöndube, “Época prehispánica”, en *Desde los tiempos prehistóricos hasta fines del siglo XVII*, t. 1 de *Historia de Jalisco*, dir. José Ma. Muriá (México: Gobierno de Jalisco, 1980), 113-259; “El Occidente: tierra de ceramistas”, en *Mesoamérica*, vol. 2 de *México en el mundo de la colecciones de arte*, coord. Beatriz de la Fuente (México: Azabache, 1994), 82-135.

que consta de figuras humanas, animales, vegetales, geométricas, arquitectónicas, objetos como reclinatorios y armas y otros no identificables. En una primera aproximación, en el caso de las imágenes de los humanos destaca el cuerpo desnudo o con poca indumentaria, la identidad masculina o femenina es clara y exhiben un registro amplio de actividades, emociones y actitudes. No es extraño pensar que sus creadores fueron sabios conocedores de la naturaleza humana, tanto en su apariencia, como en su estructura interna; a una deducción similar se llega cuando se conocen las formas de frutas, legumbres, plantas y de la fauna terrestre y acuática que representaron. De tal modo, la cercanía con lo natural y cercano no sólo estriba en lo iconográfico, igualmente en un estilo que exhibe una decidida intencionalidad de guardar relación con la realidad visual o física. Sin embargo, la interpretación de los significados y del proceso creativo de tales imágenes no debe forzosamente limitarse a la inmediatez. En mi opinión, el hecho de que el énfasis interpretativo suela restringirse a la esfera de lo cotidiano, se entiende mejor cuando se revisan los cánones de lo religioso y del poder más reconocidos para Mesoamérica y, asimismo, cuando se considera que estas obras sobre todo han sido vistas como objetos aislados, al margen de sus funciones funerarias e incluso de su condición histórica.

El aislamiento de las obras se remonta al momento mismo en que salen de nuevo a la luz, luego de más de mil años de estar enterradas, a raíz del saqueo que ha tenido lugar a escalas inconmensurables en la zona, por lo menos desde finales del siglo XIX. De los últimos años de esta centuria datan las primeras incursiones científicas propias de la época a partir de los viajes de exploradores extranjeros, como el etnógrafo Carl Lumholtz, quien las diera a conocer ampliamente en 1902 a partir de la publicación de sus indagaciones.¹¹ En breve, comenzó a saberse de ellas, no por parte de los especialistas en la materia del pasado, sino a través de un coleccionismo ligado directamente con el saqueo y la comercialización, ya realizados sistemáticamente desde la década de 1920,¹² al igual que con la ausencia o

¹¹ *Unknown Mexico. A Record of Five Years' Exploration among the Tribes of the Western Sierra Madre; in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and among the Tarascos of Michoacán*, 2 vols. (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1902). Bajo los auspicios del presidente Porfirio Díaz esta obra fue traducida al castellano por Balbino Dávalos y publicada en México en 1904 (Editora Nacional).

¹² Se establecieron redes de saqueo y tráfico masivo hacia los Estados Unidos sobre todo a raíz de la conclusión en 1927 de una línea férrea que unía Guadalajara con Nogales, Arizona, asimismo, de una autopista con el mismo trayecto construida a finales de la década de 1940 (Clement W. Meighan y H. B. Nicholson, "The Ceramic Mortuary Offerings of Prehistoric West Mexico", en Kan, Meighan *et al.*, *Sculpture of Ancient West*, 17-32, 18); Richard F. Townsend, "Introduction. Renewing the Inquiry in Ancient West Mexico", en *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, ed. Richard F. Townsend (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1998), 15-33, 21.

insuficiencia de protección institucional, la desvinculación de la población con su pasado indígena antiguo y con la notable atención que recibieron de artistas reconocidos, como Diego Rivera, Roberto Montenegro, Carlos Orozco y Miguel Covarrubias, quienes comenzaron a coleccionarlas y dieron a conocer sus acervos.¹³

Desde su “descubrimiento” reciente, las cualidades plásticas de estas obras han resultado afines a una corriente contemporánea de apreciación artística, justo por su cercanía con la realidad física, su acentuada expresividad y la maestría de su ejecución. No obstante, desde la óptica actual de un estudio histórico del pasado antiguo, como el presente, tal valoración conlleva una noción estética sumamente acotada, propia de un sentido moderno,¹⁴ que ha contribuido a la distorsión del conocimiento de esta cultura y la polisemia de su arte. En síntesis, puede decirse que la artísticidad de la escultura es reconocida, sin embargo se trata de una etiqueta superficial. Es menester inquirir en el sentido profundo de las imágenes, procurar trascender lo visible y ostentar lo que no se revela abiertamente.

Tocante a lo iconográfico, de manera alternativa a la acostumbrada secularidad vista en estas imágenes, algunos estudiosos apuntan hacia lo religioso: se les asocia con un culto a los muertos y ancestros,¹⁵ o se identifican ciertos rituales relacionados con el ámbito mesoamericano¹⁶ y prácticas chamánicas.¹⁷ Por lo que a mí concierne, aunado a lo temático y simbólico,

¹³ Verónica Hernández Díaz, “El arte del antiguo Occidente de México. Una visión historiográfica en los tiempos de cambio”, en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*, coords. Hugo Arciniega, Louise Noelle et al. (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 100-165.

¹⁴ Véase Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004), en particular el Prefacio, la Introducción y la Primera parte.

¹⁵ Entre ellos, Salvador Toscano, “El arte y la historia del Occidente de México”, en *Arte precolombino del Occidente de México* (México: Secretaría de Educación Pública, 1946), 9-33; Meighan y Nicholson, “The Ceramic Mortuary Offerings of Prehistoric West Mexico”, 26; Lorenza López Mestas y Jorge Ramos de la Vega, “Excavating the Tomb at Huizilapa”, en *Townsend*, 53-69; en particular 65-67.

¹⁶ Richard F. Townsend ha desarrollado un extenso estudio iconográfico de las esculturas, en especial de las escenas sobre plataformas; identifica en ellas representaciones de ritos de transición y diversos temas típicos de la cosmovisión mesoamericana, como el eje del mundo, los puntos cardinales, la pareja primordial y el culto a los ancestros. Acerca de lo formal, destaca la expresividad de sentimientos humanos en un arte que, desde su punto de vista, se creó antes de la proliferación de dioses y de gobernantes (“Before gods, before kings”, en *Townsend*, 107-136.)

¹⁷ A partir de 1965 Peter T. Furst aportó interpretaciones novedosas de este arte: consideró las prácticas funerarias como un fenómeno religioso y, a su juicio, en algunas esculturas se identifican temas y personajes chamánicos: los “guerreros” son los guardianes chamanes que protegen a los muertos de los espíritus malignos; y otras figuras manifiestan claros síntomas del consumo de alucinógenos. Peter T. Furst, “West Mexican Art: Secular or Sacred”, en *The Iconography of Middle American Sculpture* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1973), 98-133.

en este trabajo busco poner en relieve elementos de su concepción estilística y de su construcción cultural e histórica.

Una conclusión adelantada de esta exploración conlleva la necesidad de examinar críticamente las homogeneizadoras percepciones del arte indígena antiguo y del mosaico cultural en México. De manera implícita, aquí intento ponderar la peculiaridad del arte de la cultura de las tumbas de tiro y destacar que esa característica fue determinante en su incompreensión; no obstante, a la vez es claro el sentido histórico de los enfoques de interpretación y su interacción con un entramado de circunstancias.

Si bien el repertorio iconográfico de la escultura del pueblo de las tumbas de tiro es muy amplio, aquí centraré la atención en lo humano; no resulta un enfoque arbitrario, pues es el tema privilegiado en este arte.

Lo convencional de lo “real”

En el panorama de lo mesoamericano un problema principal que tenemos los historiadores del arte es el estudio de las expresiones figurativas que se alejan de lo fantástico y lo alegórico, y se perciben más cercanas al mundo natural y a la vida diaria. En la comprensión del mosaico heterogéneo que constituye el pasado antiguo mexicano, se precisan virajes epistemológicos. En cierta vía, faltan nuevas categorías que reconozcan los múltiples valores de las imágenes de la “realidad”, las cuales suelen tomarse como réplicas simples de la naturaleza y predomina un tratamiento descriptivo; se asume que la explicación es innecesaria, pues sus contenidos parecen obvios, en clara discrepancia con las imágenes fantásticas y pictográficas, a las cuales se les atribuye una fuerte carga signíca y simbólica.

El de la realidad figurativa es un tema ampliamente examinado por los historiadores del arte de tradición occidental, desde la antigüedad hasta los tiempos actuales, sin embargo, a mi parecer, es una materia todavía poco comprendida en la historia del arte de tradición mesoamericana e indígena americana en general. El tema reviste suma importancia por su complejidad; algunas de sus implicaciones conciernen a la construcción cultural de las imágenes, el peso de la tradición, el estereotipo y la innovación, representación y convención, la historia de la mirada, los conceptos cambiantes de “lo natural” y del “arte”, las oscilaciones entre la mimesis y la abstracción, la manipulación de los datos visuales, la variación funcional de las proporciones anatómicas, los sistemas de gestos, los ademanes codificados, la circulación de las formas, la transmisión de formas sin asociación con la temática o significación original.

Entre los autores que han atendido este tipo de imágenes está Ernst H. Gombrich, quien ha ponderado las construcciones históricas formales

por parte del artista;¹⁸ asimismo, Keith Moxey, que pone acento en el uso del lenguaje o construcciones literarias por parte de los estudiosos.¹⁹ De las reflexiones de ambos se desprende que, con base en nuestra perspectiva particular de conocimiento, los historiadores de arte subrayamos que el establecimiento de la analogía implícita entre lo que se entiende como una “realidad” con la percepción de las figuraciones plásticas que remiten a esos modelos naturales, omite las diferencias que las distinguen; constituye una reducción de la representación artística a una duplicación de cierta experiencia del mundo y no consigue articular el complejo proceso que conlleva la creación del arte a través de la interpretación de la naturaleza.²⁰ Los análisis de la percepción subrayan que la representación de las formas naturales dista mucho de ser un acto espontáneo. El peso de la tradición prevalece, incluso en aquellas obras que parezcan más innovadoras. Los sistemas estilísticos y con ello, los estereotipos adoptados y adaptados, imponen limitaciones, aun cuando exista la intención de “reproducir” algo con fidelidad. En lo sustancial, destaca que las formas artísticas tienen historia, pues derivan unas de otras, y es factible reconocer esa historia a través de los procedimientos descriptivos, comparativos e interpretativos adecuados;²¹ una frase de André Malraux refiere con precisión el centro de este problema: el arte nace del arte, no de la naturaleza.²²

Tocante a las imágenes que dan origen a este capítulo, con base en los análisis que he realizado, planteo que las esculturas y vasijas cerámicas que acompañaron a los muertos en las tumbas de tiro componen, lo que llamo, un “gran estilo”, que aglutina lo figurativo y lo abstracto.²³ En este gran estilo se distinguen numerosas variantes regionales, paulatinamente identificadas por diversos investigadores, que reciben los nombres de algunas localidades en las que se han encontrado en mayor medida. Las más reconocidas hasta la actualidad son: Lagunillas, Ixtlán del Río, Zacatecas, San Sebastián, Arenal, San Juanito, Ameca-Etztatlán, Tala-Tonalá, Chapala, Elefantino, Tuxcacuesco-Ortices, Tuxcacuesco, Comala, Xilotlán,

¹⁸ E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998 [1959]).

¹⁹ Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, trad. Xosé García Sendón (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004).

²⁰ Moxey, *Teoría, práctica y persuasión*, 26.

²¹ Gombrich, *Arte e ilusión*, 29-78.

²² Referida por Gombrich, *Arte e ilusión*, 19.

²³ Verónica Hernández Díaz, “Muerte y vida en la cultura de tumbas de tiro”, en *Miradas renovadas al Occidente de México*, coord. Marie-Areti Hers (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centro-americanos, 2013), 78-132.

Pihuamo, Coahuayana, Comala Tardío y Comala Fantástico. En la mayoría de éstas existen, a su vez, variantes internas.²⁴

Para el reconocimiento de este sistema formal he procedido a identificar las constantes en la diversidad de un muy extenso *corpus* de obras hecho a lo largo de casi mil años, en un vasto territorio de compleja fisiografía, en el seno de múltiples talleres, por numerosos artistas que imprimieron su sello personal y cuyos destinatarios eran grupos de distintas jerarquías sociales. Entre las pautas que determinaron su creación destaca en principio la materia prima, el barro, puesto que la piedra fue nulumamente utilizada en este género de obras, y sin duda esto fue una elección estilística;²⁵ asimismo, el modelado y la cocción, las técnicas empleadas para darles forma y resistencia. La hechura a mano y no con moldes²⁶ conlleva que, aun cuando abundan las piezas que repiten los mismos modelos, poseen rasgos diferentes que dotan a cada una de un carácter único.

De tal individualidad sirvan como muestra tres figuras del estilo Ameca-Etztatlán de un hombre sentado sobre las nalgas con las rodillas levantadas, las manos sobre ellas, los pies juntos y una forma tubular sobre la boca (fig. 3); las tres son sólidas, una mide 21 cm de altura, otra 13.5 y la tercera 19. Además del tamaño, se diferencian porque la más alta presenta ornamentación más elaborada (tocado, orejeras y brazaletes); en la vista de perfil sobresalen las distintas curvaturas de las cabezas y espaldas, y el variado grosor de los brazos y piernas. Las dos primeras están en el Museo Arqueológico Tlallan y la tercera en el Museo de Arqueología Guachimontones, en Teuchitlán, en Jalisco.

Siguiendo con los rasgos elementales, las esculturas son huecas, sólidas o mixtas, su formato va de unos cuantos centímetros hasta más

²⁴ En su definición han sido fundamentales los estudios de Isabel Kelly, *The Archaeology of the Autlan-Tuxcacuesco Area of Jalisco. I: The Autlan Zone*, Ibero-Americana 26 (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1945); "Ceramic provinces of Northwest Mexico", en *Cuarta Reunión de Mesa Redonda. El Occidente de México* (México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1948), 55-71; *The Archaeology of the Autlan-Tuxcacuesco Area of Jalisco. II: The Tuxcacuesco-Zapotitlan Zone*, Ibero-Americana 27 (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1949); Von Winning, *The Shaft Tomb*; Long, *Archaeology of the Municipio*, y Michael Kan, "The pre-Columbian art of Western Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima", en Kan, Meighan *et al.*, *Sculpture of Ancient West*, 8-16. Las designaciones geográficas de los estilos utilizadas en el presente trabajo se anotan en Richard F. Townsend, "Catalogue of the exhibition. Notes to the reader", en *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, ed. Richard F. Townsend (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1998), 283-290.

²⁵ Lo que sí abundan son los metates, algunos con rasgos figurativos. Los objetos pétreos se hicieron en lapidaria y como ornamentos corporales. Existe consenso en que la escultura en piedra en la región Occidente prolifera a partir del año 600, cuando termina la cultura de tumbas de tiro.

²⁶ En las esculturas huecas de mayores dimensiones ocasionalmente se usaron moldes para dar forma sólo a algunas secciones del cuerpo; el acabado se hacía por medio del modelado.



3. Desnudos masculinos, esculturas cerámicas. Altura, de izquierda a derecha; 21 cm, 13.5 cm y abajo 19 cm. Izquierda y derecha: Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jalisco; abajo: Museo de Arqueología Guachimontones, Teuchitlan, Jalisco. Conaculta-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." Fotos: Verónica Hernández Díaz.



de un metro de altura; pueden estar exentas o, en cierto tipo de escenas, adheridas a una plataforma. En lo general, se trata de volúmenes efectivamente tridimensionales (fig. 4). De frente, de lado o por detrás, los artistas pusieron atención en los detalles, no sólo en las huecas, más rotundas y de tamaño mayor, igualmente en las sólidas que por asuntos técnicos tienden a ser más planas. Debido a que en estas piezas no domina la frontalidad, es definitivo que para su conocimiento se requiere apreciarlas desde distintos ángulos. La vista de perfil de una figura hueca masculina del estilo Ameca-Etztatlán nos permite apreciar claramente la deformación tabular erecta de la cabeza; la pronunciada curva de la espalda y el leve abultamiento del abdomen señalan su edad avanzada —algo imperceptible en la vista frontal—, y la vista posterior enseña el orificio de cocción en la cabeza, la continuidad de las bandas del tocado y de las escarificaciones redondeadas en la zona de los hombros. Según lo interpreto, estas escarificaciones, ahí plasmadas por medio del pastillaje, aluden a motivos vegetales que replican la corteza del pochote o ceiba, o bien, el fruto de la datura. Son parte de los atributos que confieren unidad a las variedades estilísticas de esta escultura funeraria, tanto en las representaciones de hombres como de mujeres; de acuerdo con los criterios de ciertas modalidades se figuraron también como manchas circulares o círculos pintados.²⁷

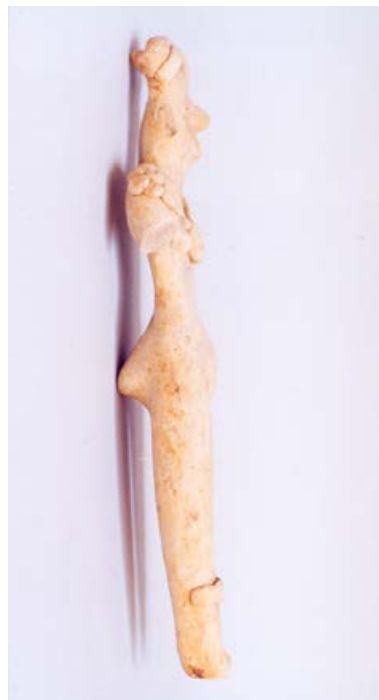
En la vista frontal de una esbelta figura de manufactura sólida del estilo Tuxcacuesco-Ortices puede notarse el mismo tipo de escarificaciones en los hombros (fig. 5). Al igual que la anterior, se trata de un desnudo; pese a que los senos son mínimos, el estrechamiento de la cintura y sobre todo el acento en el relieve de la zona púbica establece con claridad su carácter femenino. En la fotografía de perfil se advierte la deformación craneana tabular erecta y en especial destaca el énfasis que el o la artista puso en el sensual redondeado de las nalgas, cuya configuración también se cuidó en la parte posterior de la pieza. De manera semejante a la obra antes referida, aquí también queda clara la importancia de los detalles que involucran cánones de belleza e identidad, como la larga cola de cabello que sobresale atrás de la cabeza.

Precisaré las cualidades de las figuraciones humanas: son mujeres, hombres y en menor medida infantes, casi la totalidad como seres vivos; la vitalidad se expresa en particular en los ojos y la boca abiertos, y a veces en ostentar la dentadura; el grado de mimesis es variable; hay ausencia de elementos fantásticos y el acento está puesto en el cuerpo desnudo o que

²⁷ Verónica Hernández Díaz, “La imagen secular de lo religioso: arte de la cultura de tumbas de tiro, la región Teuchitlán”, en *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, eds. María Teresa Uriarte y Leticia Staines Cicero (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 329-356, 343-345, figs. 7a y 7b.



4. Tres vistas de un anciano desnudo, escultura cerámica. Museo Regional Arqueológico de Ameca, Jalisco. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Fotos: Verónica Hernández Díaz.



5. Tres vistas de un desnudo femenino, escultura cerámica. Museo Regional de Guadalajara, Jalisco. Conaculta-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." Foto: Verónica Hernández Díaz.

acaso porta poca indumentaria. Se aprecia una desnudez ornamentada, puesto que es muy variado el muestrario de tocados, peinados, orejeras, narigueras, collares, brazaletes, pulseras, ajorcas y de diseños que remiten a pintura, tatuaje o escarificación facial y corporal. Más allá del adorno, me interesa establecer que el cuerpo no es un mero soporte de atributos, sino una parte básica en su configuración.

Más allá de la desnudez, la apariencia de corporalidad está íntimamente ligada con los siguientes rasgos: la tridimensionalidad de las obras, la redondez de los contornos, la materialidad del barro y su tratamiento para semejar la textura y el color de la piel; la atención en los pormenores anatómicos, incluso en aquellas más esquemáticas o caricaturizadas, y la interacción con el espacio, ya que con frecuencia las extremidades se proyectan y por lo cual incluso las figuras que tienden a ser más aplanadas a causa de su construcción sólida, abarcan una superficie mayor. Es oportuno detenernos en dos piezas para mostrar algunas de las cualidades enunciadas.

En una pieza del estilo jalisciense-colimense Tuxcacuesco-Ortices, el cuerpo se concibe como una amplia tablilla rectangular; no obstante, mínimos relieves le otorgan indudable aspecto de mujer. La cabeza estrecha y los delgados brazos y piernas se proyectan de la forma central y crean espacios intermedios que extienden el volumen de la obra (fig. 6 izq.). En la que distingo como la variante caricaturesca del estilo Ameca-Etztatlán, las soluciones formales incrementan la gestualidad y vivacidad de los individuos, como en una diminuta escultura sólida en la que se descuida la simetría facial y las proporciones anatómicas se desatienden en extremo, no obstante, no dejaron de modelarse senos protuberantes y los genitales (fig. 6 der.).

En términos amplios, no todas las imágenes humanas exhiben genitales y los rostros de las figuras femeninas y masculinas pueden verse casi idénticos en cada modalidad estilística, aun así, existe una marcada diferenciación sexual: como norma general, las mujeres tienen los senos abultados y los hombres el pecho más plano, o en los casos en que los pechos femeninos son pequeños, se remarca un estrechamiento en la cintura (véase fig. 5). Ambos sexos comparten ornamentos, la asociación con recipientes y los bancos que a veces les sirven de asiento; es así que las diferencias sobre todo radican en el tipo de prendas que pueden vestir, en los ademanes, posturas corporales particulares, algunos objetos que portan, las maneras como cargan las vasijas y otras acciones que parecen ejecutar. Las figuras femeninas colocan una o las dos manos sobre el abdomen (véase fig. 1) o una mano toca la mejilla, el mentón, el cuello o un seno (fig. 7), se sientan con las piernas dobladas hacia atrás o a un lado, levantan los brazos a los lados o al frente y muestran las palmas. Por su parte, las figuras masculinas (fig. 8), si están sedentes, tienen las piernas entrecruzadas con las rodillas a los lados; o levantan las rodillas y colocan los brazos o codos sobre



6. Esculturas femeninas. Cerámica. Izq.: Museo Etnográfico de Berlín. Tomado de Dieter Eisleb, *Westmexicanische Keramik* (Berlín, 1971), 150b. Digitalización: María Teresa Marín. Der.: Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jal. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Verónica Hernández Díaz.

ellas;²⁸ la postura de contorsionista, las acciones de fumar y beber, así como los atributos de guerra, juego de pelota y música, son exclusivos de ellos.

Las convenciones de esta producción figurativa tienen antecedentes en culturas de la misma región. Tanto en la de Capacha como en la de El Opeño, las esculturas funerarias son cerámicas que exhiben seres vivos, desnudos o con mínima indumentaria, genitales figurados, variedad de tocados y adornos y expresividad facial. De modo claro, los criterios de representación pueden reconocerse en una figura femenina incompleta que con una mano se toca una mejilla y con la otra un seno;²⁹ y en una masculina

²⁸ Una postura peculiar que comparten algunas figuras de hombres y mujeres es sedente, con las piernas separadas y las rodillas algo elevadas, los brazos se extienden al frente y muestran las manos sobre las rodillas.

²⁹ Véase la escultura cerámica del estilo 2 de la cultura de El Opeño, que procede de la Tumba 7 de El Opeño, Michoacán (excavada por Arturo Oliveros), publicada en Oliveros, *Hacedores de tumbas*, 244, objeto 137.

7. Mujer, escultura cerámica.
Museo Nacional de Antropología,
ciudad de México. Conaculta-INAH-
Méx. “Reproducción autorizada por el
Instituto Nacional de Antropología
e Historia.” Foto: Verónica
Hernández Díaz.



8. El fumador, escultura cerámica.
Museo Nacional de Antropología,
ciudad de México. Conaculta-INAH-
Méx. “Reproducción autorizada por
el Instituto Nacional de Antropología
e Historia.” Foto: Gerardo Vázquez y
Ernesto Peñaloza, AFMT-IIE-UNAM.



con los genitales expuestos, sentada con las rodillas levantadas y los brazos sobre ellas³⁰ (fig. 9); como se ha visto, estos ademanes y postura, respectivamente femeninos y masculino, son recurrentes en el imaginario de la cultura de las tumbas de tiro.

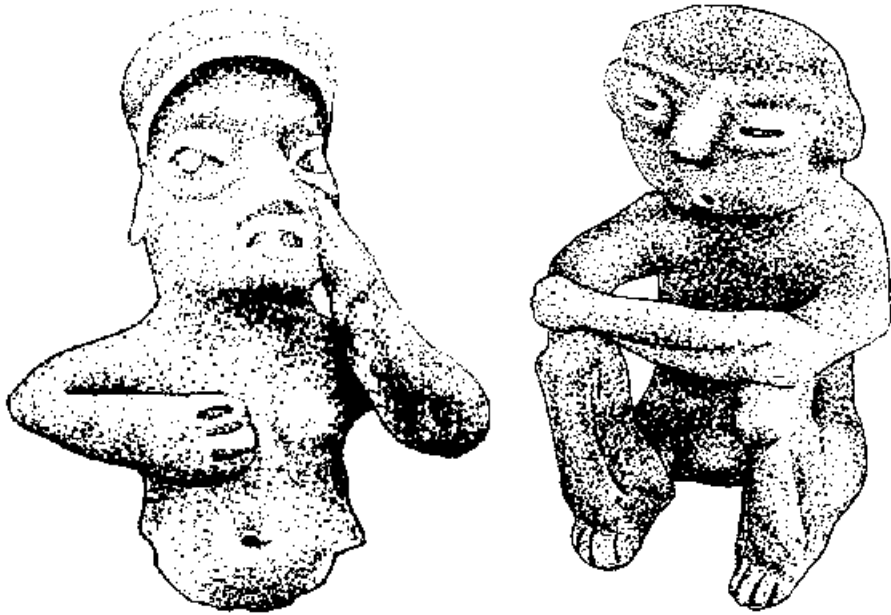
Puedo señalar que se trata de figuraciones que llegaron a ser convencionales, y no sólo coincidencias formales, con base en una perspectiva histórica. Se suman a los rasgos que identifican esos tres desarrollos como partícipes de una prolongada tradición cultural en la región occidental, en la que descuella la veneración a los muertos, su acompañamiento con vasijas y las esculturas cerámicas —las primeras con decoración geométrica y algunas que integran formas vegetales, animales y humanas— y la arquitectura subterránea mortuoria; asimismo, la existencia de cementerios, la predominante inhumación en la posición de decúbito dorsal extendido, los entierros individuales y colectivos de individuos masculinos y femeninos de todas las edades, el uso repetido de las tumbas a lo largo del tiempo y la concentración de los huesos de los primeros ocupantes.³¹

En esta tradición las continuidades se manifiestan al igual que los cambios. El término de las culturas de El Opeño y de Capacha, pudo extenderse tentativamente hacia el 300 d.C.,³² enseguida, en el marco de la cultura de las tumbas de tiro aumentó en cantidades extraordinarias la producción de esta arquitectura y de la cerámica; se modelaron figuras huecas de mayor tamaño e incrementaron notablemente las variantes estilísticas y el repertorio de temas; los recipientes también se crearon en una mayor variedad de formas —sean simples o figurativas— y con paredes mucho más delgadas; las vasijas arriñonadas y los diseños peculiares de la vasija acinturada y la que tiene vertedera y asa de estribo se continuaron haciendo; las decoraciones geométricas se plasmaron en composiciones más complejas; la pintura al negativo siguió, no así, según parece, la decoración zonal limitada por incisión.

³⁰ Véase la fig. 46 en Joseph B. Mountjoy, “Excavaciones de dos panteones del Formativo Medio en el valle de Mascota, Jalisco, México” [en línea], Informe presentado a FAMSI (Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos), <http://www.famsi.org/reports/03009es/index.html>, 2006, 62. [consulta: septiembre 2008]. Es una escultura de 21 cm de altura que procede de una tumba de tiro excavada por Mountjoy en El Embocadero II, Mascota, Jalisco.

³¹ Véase Verónica Hernández Díaz, “El culto a los ancestros en la tradición de las tumbas de tiro,” *Arqueología Mexicana* 18, núm. 106 (noviembre-diciembre, 2010), 41-46.

³² Véase los trabajos de Zepeda García-Moreno, *Colección de documentos*, 7, núm. 8; Joseph B. Mountjoy, “Prehispanic Cultural Developments along the Southern Coast of Western Mexico”, en *Greater Mesoamerica*, eds. Michael S. Foster y Shirley Gorenstein (Salt Lake City: University of Utah Press, 2000), 81-106; “La cultura indígena en la costa de Jalisco, el municipio de Puerto Vallarta”, en *Introducción a la arqueología del Occidente de México*, coord. Beatriz Braniff Cornejo (México: Universidad de Colima/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004), 339-369, en particular 340, 343, 344.



9. *Mujer*, cultura El Opeño, dibujo de Verónica Hernández Díaz, basado en Arturo Oliveros, *Hacedores de tumbas en El Opeño*, Jacona, Michoacán (Jacona: El Colegio de Michoacán/H. Ayuntamiento de Jacona, 2004), 244, objeto 137; y *Hombre desnudo*, cultura Capacha, dibujo de Verónica Hernández Díaz, basado en Joseph B. Mountjoy.

Identidades colectivas e individuales

Líneas atrás se anota que hoy día pueden reconocerse de mejor manera unas dieciocho variantes estilísticas regionales en la cerámica que se encuentra a lo largo del territorio de las tumbas de tiro; a su vez, estas modalidades constan de subvariantes, de forma que la pluralidad en este gran estilo artístico es sumamente compleja. Las variantes se distinguen en los sistemas de proporciones, detalles formales, uso del color, temas, técnicas, tipos de pastas y, además, en el caso de las esculturas humanas, en tipos de tocados, adornos e indumentaria. Aunadas a las asociaciones con determinadas zonas, es muy probable que se vinculen con ciertas escuelas, talleres y temporalidades, sin embargo, el estado actual de su conocimiento no permite abundar mucho en ello.

Tocaré el caso del estilo Lagunillas para exponer la diversidad que se despliega hacia su interior, en relación con seis subvariantes; me da también la pauta para señalar la atribución geográfica un tanto más acotada de

alguna de sus subvariantes, y en especial, para enfatizar la unidad cultural del pueblo constructor de las tumbas de tiro.

A las piezas del estilo artístico Lagunillas las distingue una superficie pulida con engobe de color crema u ocre claro, sobre el que se pintaron diseños en negro, o en negro y rojo, o en negro, rojo y blanco. Algunas presentan la superficie roja, pintada en negro y blanco o sólo en blanco. A causa de la tonalidad amarillenta, los ojos un tanto rasgados y las posturas de apariencia introspectiva o de meditación, las figuras humanas se conocen popularmente como “chinescas”. La más reciente denominación deriva de San Pedro Lagunillas, en la década de 1960, en este municipio Furst exploró un cementerio en la localidad de Las Cebollas, donde llevó a cabo el registro de la Tumba 1 y pudo entonces ubicar territorial y temporalmente las esculturas de tal modalidad estilística, por entonces ya muy apreciada por los coleccionistas.³³

En términos generales, el Lagunillas se localiza en los valles intermontanos del suroeste de Nayarit y del noroeste jalisciense, y llega hasta la costa,³⁴ y de modo por demás interesante María Teresa Cabrero³⁵ las ha registrado puntualmente, en tumbas de tiro no saqueadas y otras sepulturas, en una zona distante de la anterior que se halla en la Sierra Madre Occidental. Específicamente se trata de sitios a lo largo del cañón de Bolaños, el cual comienza desde el valle de Valparaíso, en el sur de Zacatecas, y avanza por el extremo norte jalisciense, a través del abrupto relieve característico de dicha sierra. Su distribución, al menos la que ahora alcanza a advertirse, abarca así un extenso territorio en dos zonas apartadas propias de dos provincias fisiográficas diferentes. Es factible señalar que un elemento que pudo dar curso a su distribución en dos zonas lejanas es el río Bolaños, que desemboca en el río Grande de Santiago, el cual cruza la zona central de Nayarit para desembocar finalmente en el océano Pacífico, a menos de 30 km al norte de San Blas.

De otra parte, en la distribución de este estilo advierto uno de los numerosos testimonios que dan cuenta de la estrecha comunicación que existía entre las comunidades de la costa y las tierras bajas con las de la intrincada Sierra Madre Occidental. Mi planteamiento, con base en el

³³ Furst, *Shaft Tombs*, 15.

³⁴ Por lo que toca a la costa, hay registros arqueológicos de ese estilo en San Blas, Nayarit (Joseph B. Mountjoy, “La sucesión cultural en San Blas”, *Boletín del INAH*, 39 (marzo, 1970): 41-49 y en El Reparito y La Pedrera en Puerto Vallarta, Jalisco (Joseph B. Mountjoy y Mary K. Sandford, “Burial Practices During the Late Formative/Early Classic in the Banderas Valley Area of Coastal West Mexico”, *Ancient Mesoamerica* 17, núm. 2 (2006): 313-327, véase fig. 4.

³⁵ Cabrero y López Cruz, *Civilización en el Norte*, y, de los mismo autores, *Catálogo de piezas de las tumbas de tiro del cañón de Bolaños* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997).

estudio histórico del arte en sus diversas manifestaciones, apoya la noción de cohesión religiosa y cultural de la población que se asentó en Nayarit, Jalisco, Colima y zonas colindantes, por lo menos desde el 300 a.C. hasta el 600 d.C.³⁶ Desde esta lógica, mi intención es exponer una visión distinta de los enfoques sobre algunas zonas que subrayan la existencia de desarrollos separados o núcleos dominantes, como cuando se habla de la “cultura Bolaños”³⁷ y de la “tradicción Teuchitlán”.³⁸ Cabe aclarar que esta propuesta no se contrapone a la existencia de una jerarquización de los sitios y poblaciones, sino que privilegia, desde el estudio estilístico del arte, las evidencias de una fundamental integración en la esfera de lo ideológico.

Abundando en los rasgos estilísticos del Lagunillas, en las esculturas predominan las imágenes humanas, sólo he detectado un número menor de piezas zoomorfas. Son huecas y sólidas, las primeras pueden medir desde unos pocos centímetros hasta rebasar 70 cm de altura. Las facciones son finas; las proporciones corporales guardan cierto apego a las naturales, excepto por las manos y los pies que son pequeños y sintetizados, y los brazos que se aprecian delgados (véase fig. 1). Vistas de perfil se nota la deformación craneana con un aplanamiento muy marcado en la parte posterior. Se ven desnudas, con el cabello corto, marcado con incisiones. En las de mayor altura los ojos tienen los párpados y el globo ocular relevados; en las de menor tamaño hay un ligero hundimiento o perforación en medio de los párpados resaltados. La pintura negra, roja y blanca se usó para representar pintura o tatuajes faciales y corporales, algunos adornos, como collares y brazaletes, y ocasionalmente el braguero masculino. Tanto las figuras femeninas como las masculinas pueden presentar la zona pélvica cubierta por delgadas líneas que forman un reticulado. Un ornamento común son una serie de aros que atraviesan el *septum* y las orejas. Las posturas y las acciones figuradas son limitadas y en todo caso estáticas. Prevalece la postura sedente: los hombres con las rodillas hacia arriba y los codos sobre ellas; las mujeres con las piernas dobladas hacia atrás o extendidas al frente y separadas. La manufactura característica de estas obras es notablemente fina.

³⁶ Algunas obras en las que también se plantea esta idea de unidad cultural son: Kelly, “Ceramic provinces”; Betty Bell, “Archaeology of Nayarit, Jalisco, and Colima”, en *Archaeology of Northern Mesoamerica*, vol. 11, parte 2 de *Handbook of Middle American Indians*, ed. gral. Robert Wauchope (Austin: University of Texas Press, 1971), 694-752; y Verónica Josefina Rodríguez Almazán, “Las tumbas de tiro. Un sistema de enterramiento prehispánico”, tesis de licenciatura en Arqueología (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996), 32 y 33.

³⁷ Cabrero y López, *Civilización en el Norte*.

³⁸ Véanse los trabajos ya referidos de Weigand.

De acuerdo con la clasificación de Hasso von Winning, las de mayor tamaño y a la vez de apariencia más realista y voluminosa conforman el tipo A (véase fig. 1); las monocromas en rojo son el tipo B, en las cuales el cabello no se indicó con incisiones; las de cabeza triangular el tipo C y las de cabeza rectangular el tipo D.³⁹ Jacki Gallagher ha identificado la variante E, caracterizada por un engobe de color crema, con pocos diseños pintados en rojo y negro; de frente la cabeza se ve oval y menos aplanada que en los tipos C y D; con las mejillas y los ojos abultados, estos últimos con hendiduras muy delgadas; las orejas están perforadas y carecen de los aros presentes en las otras variantes; y a diferencia de los tipos B, C y D, los dedos de las manos y pies siempre están indicados.⁴⁰

En sitios como El Piñón y Pochotitan, en la zona del cañón de Bolaños, advierto que el estilo Lagunillas fue hecho localmente en esculturas sólidas de la variante B⁴¹ y en otra antes no reconocida que denomino F (véase fig. 8). Ésta fue realizada en figuras huecas con las extremidades sólidas, de entre 13 y 40 cm de altura; en comparación con las otras variantes, los cuerpos son más aplanados, las manos y los pies más sintetizados y en especial, la superficie, que es de color crema, no muestra brillo, se ve alisada pero no pulida (a excepción de una pieza⁴²); no tienen el cabello inciso y sólo una de las conocidas tiene un aro en la nariz; también las distingue una serie de líneas cortas negras verticales pintadas alrededor de los ojos. En lo general están pintadas en negro y rojo sobre crema.

Entre las piezas de El Piñón destaca El Fumador, que atribuyo a la variante F (véase fig. 8); mide 16.75 cm de altura y procede de la Tumba de tiro 3, en la cual había otra escultura de fumador;⁴³ ambas representan una actividad de elevada carga ritual en Mesoamérica, pero la primera destaca por su mejor fabricación y presentar un ave pintada en la mejilla, en un diseño lineal y geometrizado, que remite a los plasmados en algunas vasijas de diversos estilos cerámicos de la misma cultura de las tumbas de tiro. Hasta aquí lo tocante a la diversidad al interior del estilo Lagunillas, procede retomar la idea de unificación ideológica del pueblo de las tumbas de tiro.

³⁹ Von Winning, *The Shaft Tomb*, 69-73.

⁴⁰ Jacki Gallagher, *Companions of the dead. Ceramic tomb sculpture from ancient West Mexico* (Los Ángeles: University of California, 1983), 108.

⁴¹ Véase Cabrero y López, *Catálogo de piezas*, figs. 44, 44A y 44B. En otra publicación sobre piezas del cañón de Bolaños, María Teresa Cabrero, *El hombre y sus instrumentos en la cultura Bolaños* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2005), 138 y 139, se incluyen referencias y fotos de fragmentos —cabezas— de piezas sólidas, que en su tipología local llaman tipo Pocho (1) (foto 36) y tipo Zache (1A) (foto 37).

⁴² Véase Cabrero y López, *Catálogo de piezas*, figs. 87, 87A, 87B.

⁴³ Puede verse en Cabrero y López, *Catálogo de piezas*, figs. 34, 33A y 34B.

En cuanto a la visión global de los numerosos estilos del arte cerámico, conviene subrayar que de esta clasificación estilística falta mucho por determinar, pero al margen de ello, resulta sumamente llamativa tal variedad que se aglutina en un gran estilo. Pero, ¿qué significan esta unidad y diversidad?

Pudo ser resultado del esfuerzo que este grupo humano hizo para establecer rasgos identitarios compartidos, pero sin perder las especificidades locales; algo semejante ocurrió con la arquitectura ceremonial, tanto la funeraria como la de planta circular y concéntrica, en las que también existen variaciones regionales.⁴⁴ Pese a que de la identidad étnica de este pueblo la historia lingüística apenas alude a la familia yuto-azteca,⁴⁵ la multiplicidad de lenguas registradas en la región al tiempo de la conquista y aun en el siglo xvii,⁴⁶ pudiera darnos una idea de la pluralidad de los grupos que conformarían esta sociedad y quizá hablaron numerosos idiomas y dialectos.

El sentido de comunidad de sus imágenes tiene un papel tan preponderante que trasciende los elementos que señalan la jerarquía social de lo figurado. La identificación de estos elementos es más definitiva si atendemos no a lo que se representa, sino cómo se le representa. Tanto en las figuras diminutas como en las más grandes y de mayor elaboración, hay iguales posturas, ademanes, atavíos y objetos o figuras asociadas; lo que varía es el detalle y en algunos casos la calidad técnica y material. A mi juicio, todo apunta a que las obras pequeñas y grandes comunican el mismo mensaje elemental, el mismo concepto.

Por lo que toca al rango de lo individual, páginas atrás mencioné que el modelado hace que cada obra sea única, por tanto figuran un individuo y también una persona. Es probable que a través de los estereotipos se

⁴⁴ En otro estudio, he precisado las variaciones de los guachimontones en el centro-oeste jalisciense y en la zona de Bolaños, y en las tumbas de tiro a lo largo del territorio habitado por este pueblo (Hernández Díaz, "Muerte y vida", 91-98).

⁴⁵ Leonardo Manrique, "Lingüística histórica", en *El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*, vol. 1 de *Historia antigua de México*, coords. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades e Instituto de Investigaciones Antropológicas, Porrúa, 2000 [1994]), 53-93.

⁴⁶ Véase Lorenzo Lebrón de Quiñones, *Relación sumaria de la visita que hizo en Nueva España el licenciado Lebrón de Quiñones a doscientos pueblos: trae las descripciones de ellos, sus usos y costumbres: fecha en Taximaroa á 10 de setiembre de 1554*, Biblioteca Básica de Colima (Colima: Gobierno del Estado de Colima, 1988 [1554]), 135; Domingo Lázaro de Arregui, *Descripción de la Nueva Galicia*, estudio preliminar de François Chevalier, presentación a la edición mexicana por Carmen Castañeda (Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 1980 [c. 1621]), 92, 93; Carl Sauer, *Colima de la Nueva España en el siglo xvi* (Colima: Ayuntamiento de Colima/ Universidad de Colima, 1990 [1948]), 100-106; Peter Gerhard, *La frontera norte de la Nueva España*, trad. Patricia Escandón (México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Históricas, 1996), 58.

plasmaran características específicas de los individuos a quienes estarían dedicadas y con quienes se enterraron en las tumbas. En figuras de un mismo estilo y sexo, con similares posturas y atributos, se detectan variaciones anatómicas;⁴⁷ se trataría entonces de retratos de los difuntos cuando estaban vivos, aunque no necesariamente reproducirían la condición cercana al fallecimiento, sino etapas distintas de su vida.⁴⁸ La escasa información de antropología biológica, en particular debido al deplorable estado de los restos, no permite profundizar en los lazos peculiares entre determinadas esculturas y los restos de ciertos individuos.⁴⁹ En términos generales, sí se sabe que los tipos de deformación identificados en los cráneos y los objetos ornamentales depositados en las tumbas corresponden a los que vemos en las esculturas;⁵⁰ y tentativamente los oficios son otra vía de asociación entre figuras y personas.⁵¹

Acerca del trato dado a los difuntos, las indagaciones arqueológicas revelan que usualmente se puso un enorme cuidado en la conservación de los cuerpos e incluso de los restos óseos al paso del tiempo.⁵² Desde mi óptica, este tratamiento hace referencia a la ostentación de la corporalidad en las imágenes escultóricas, y más aún, cuando se miran en actitud vital. No obstante, es indiscutible que estas obras plasman concepciones sobre

⁴⁷ Hernández Díaz, “La imagen secular de lo religioso”, 346-348, fig. 8.

⁴⁸ Robert B. Pickering y María Teresa Cabrero, “Mortuary Practices in the Shaft Tomb Region”, en Townsend, *Ancient West Mexico*, 70-87, véase en particular la p. 86. Estos autores expresan que varias figuras asociadas a una sola persona “representan diferentes episodios o estados importantes de la vida de un individuo”. Identifican dichas representaciones en los siguientes términos: “Los estados no están claramente definidos, pero sugerimos que para las mujeres, los importantes incluirían matrimonio, primer embarazo, o maternidad, y el logro de ciertas habilidades en actividades domésticas [...] Para los hombres sugerimos sus estatus como guerreros o jugadores de pelota, como músicos o tal vez chamanes o miembros de la sociedad” (la traducción es mía).

⁴⁹ A partir del minucioso análisis multidisciplinario realizado en relación con el contenido de una tumba localizada en Huitzilapa, en el municipio jalisciense de Magdalena, cabe la posibilidad de identificar la asociación de varias figuras con un individuo. Véase lo relativo a la cámara norte de esta tumba en Ramos de la Vega y López Mestas, “Datos preliminares sobre el descubrimiento”, 126.

⁵⁰ Véase Long, *Archaeology of the Municipio*; Pickering y Cabrero, “Mortuary practices”, 71-82.

⁵¹ Pickering y Cabrero, “Mortuary Practices”.

⁵² Véanse, entre otros, Rosario Acosta y Gabriela Ladrón de Guevara, “Los entierros explorados en la cuenca de Sayula”, en Francisco Valdez, Otto Schöndube *et al.*, *Arqueología de la cuenca de Sayula* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y Centro Universitario del Sur/Institut de Recherche pour le Développement, 2005), 383-405; Cabrero y López, *Civilización en el Norte*, 149-166; Long, *Archaeology of the Municipio*; Mountjoy y Sandford, “Burial Practices”; Pickering y Cabrero, “Mortuary Practices”; Gabriela Zepeda García-Moreno, *Ixtlán, ciudad del viento* (Tepic, Nayarit: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Grupo ICA, 1994).

la vida y la persona más allá de lo físico. En mi opinión, están dotadas de una aspiración de inmortalidad y pudieron servir para alcanzar el anhelo por trascender un proceso natural inevitable, como la descomposición del cuerpo.

En su estudio sobre hábitos funerarios, el antropólogo Nigel Barley señala que los muertos no son tan impersonales o distantes cuando conservan la carne. De un antiguo cuerpo momificado exhibido en un museo británico dice: “Si [Pete] fuera un esqueleto, no sería más que materia inerte, una cosa. Con la carne puesta todavía es un individuo, alguien que posee una identidad y una nacionalidad. Tiene un rostro.”⁵³ Por su lado, Hans Belting establece una analogía directa entre la imagen del ser humano y la imagen del cuerpo, subraya que “la encarnación es el sentido más importante de la representación corporal”⁵⁴ pues asegura la existencia; señala que en el medioevo las esculturas colocadas arriba de las tumbas, en el exterior, tenían la función de exhibir una imagen, no un cadáver, por tanto el cuerpo natural cede su representación a un cuerpo cultural que preservaba la identidad social del difunto.

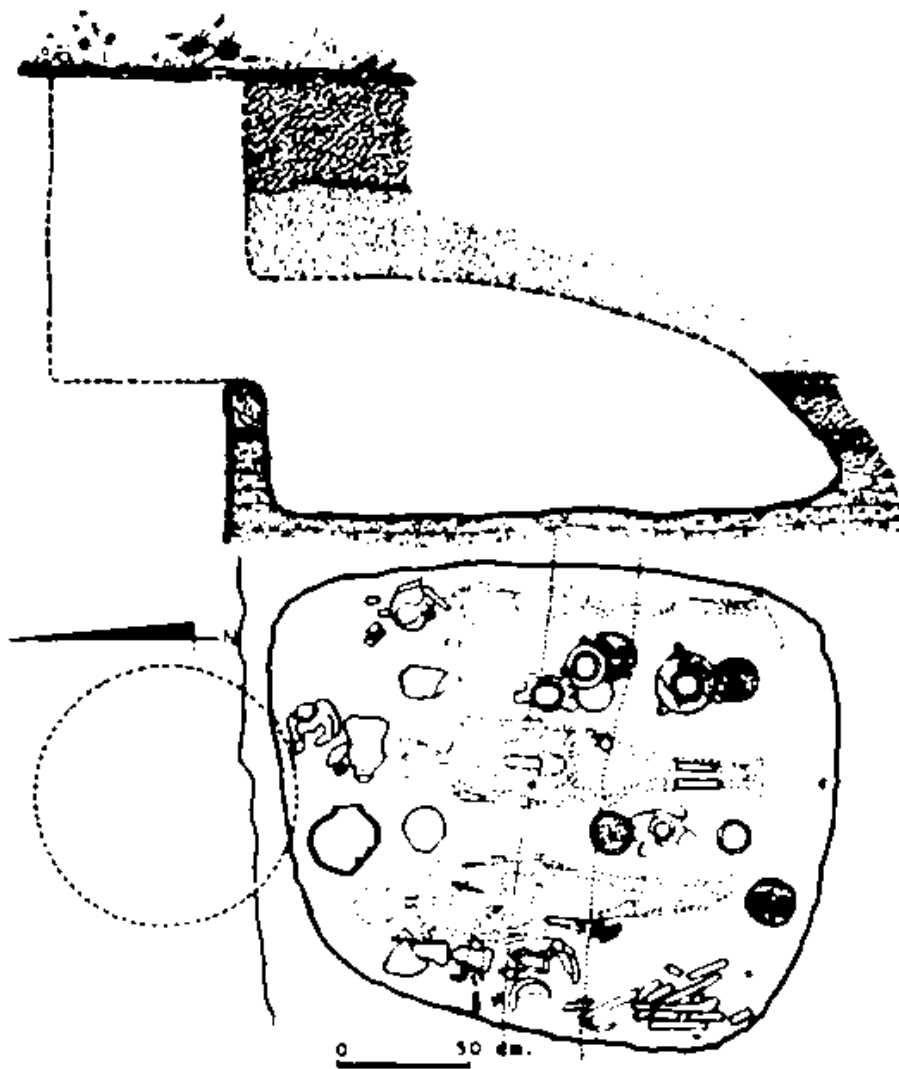
De las esculturas que tratamos es preciso remarcar que no eran obras públicas, seguramente no fue necesario que sirvieran como medio de la memoria, el recuerdo o imágenes de culto en el mundo de los vivos. Pudieron ser veneradas aun estando ocultas, a la vez que sus mensajes parecen dirigirse a lo suprahumano y su funcionalidad se liga plenamente con los espacios en donde acompañaron a los difuntos. Estos recintos, las tumbas de tiro, se configuraron en el interior de la tierra y la actividad constructiva consistió en cavar el tepetate, un tipo de suelo compuesto por toba volcánica más o menos compacta; la excavación permitía crear formas huecas que servirían de morada permanente a los individuos (fig. 10). Existe una amplia diversidad en los diseños y en las dimensiones de dichas tumbas que van desde la sencillez hasta una extrema complejidad. Es muy común que el fondo del tiro se hunda entre 2 y 3 m y presente una sola cámara. Algunas se cavaron a gran profundidad, se sabe de una que alcanza 22 metros;⁵⁵ en general, el ingreso es difícil debido a la estrechez del tiro de entrada.

Su diseño figurativo es otra notable representación conceptual del cuerpo humano. En lo básico, identifico que se trata de cuevas artificiales;

⁵³ Nigel Barley, *Bailando sobre la tumba*, Crónicas (Anagrama: Barcelona, 2000), 129.

⁵⁴ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Buenos Aires y Madrid: Katz Editores, 2007), 123.

⁵⁵ Phil C. Weigand, *La evolución y ocaso de un núcleo de civilización: la tradición Teuchitlán y la arqueología de Jalisco*, Serie Antropología en Jalisco. Una visión actual, 1-2 (Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1996), 16.



10. Corte y planta de la Tumba 8 de Tabachines, Zapopan, Jalisco. Dibujo retomado de Luis Javier Galván, *Las tumbas de tiro del valle de Atemajac, Jalisco*, Colección Científica 239 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991), lám. 82.

su forma evoca una vagina y una matriz materna⁵⁶ que literalmente se halla en las entrañas de la tierra. En este punto es pertinente destacar que este desarrollo cultural suele considerarse ajeno a la dinámica y al pensamiento religioso característico de Mesoamérica. Por el contrario, sostengo que elementos primordiales de la estructura del cosmos según la ideología mesoamericana, se manifiestan de forma tangible en vestigios de esta cultura. En el siguiente y último apartado, pongo a consideración una interpretación sobre las funciones que pudieron asumir las imágenes de los humanos en el ámbito de una realidad sobrenatural que concuerda con la visión del mundo de los mesoamericanos.

Un concepto de realidad, sus imágenes y sus funciones

Un aspecto en el estudio de este arte es la oposición realismo-realidad. Tal como lo expone Peter Sager, cada tipo de realismo es distinto de la realidad, a la par que existe un sinnúmero de conceptos históricos de lo real y del realismo.⁵⁷ Ahora bien, ¿cuál pudo ser el alcance de lo que se consideraba una realidad entre los portadores de la cultura de las tumbas de tiro? ¿Cuál pudo ser su idea de realidad?

El extenso repertorio iconográfico de las imágenes escultóricas no refiere, desde luego, toda la gama de entidades o sucesos de un entorno visible. Haciendo a un lado su engañosa apariencia natural, es obvio que se trata de una selección en la que prevalecen los convencionalismos y se privilegia la representación del ser humano; y según mi criterio, corresponde a asuntos medulares para esta sociedad. Trataré de especificarlos.

La imagen crea su propia realidad, o mejor dicho se convierte en una suprarrealidad. En términos amplios, Erwin Panofsky expuso el carácter retrospectivo y prospectivo de las imágenes funerarias. Las primeras, conmemoran un pasado y en las segundas se busca una manipulación del futuro.⁵⁸ Es posible que las dos intenciones se plasmaran en las esculturas del Occidente, aunque en ambas hay una pretensión de permanencia que conlleva la superioridad de lo cultural sobre lo natural; este aspecto implícito se pone de manifiesto por diversas vías. Una es que la desintegración del

⁵⁶ Furst, *Shaft Tombs*, 289. Desde su punto de vista, el entierro en las tumbas de tiro significaba un “renacimiento” o un nacimiento inverso. Mi interpretación difiere de la de Furst: en relación con el diseño orgánico-femenino de la tumba de tiro, planteo que se trata de un espacio sagrado que resguardaría la continuación de la existencia (véase el apartado siguiente).

⁵⁷ Peter Sager, *Nuevas formas de realismo*, trad. Rosa Pilar Blanco Santos (Madrid: Alianza, 1981), cap. 1.

⁵⁸ Erwin Panofsky, *Tomb sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini* (Londres: Thames and Hudson, 1964), 16.

cadáver pudo ser trascendida por una realización social: una imagen con un estatus de sacralidad que encarna una nueva realidad de los humanos superior al nacimiento biológico. Al respecto, no sobra recordar que entre los mesoamericanos la muerte no existía como tal, sino que la existencia se prolongaba. Que ahora tengamos esculturas de al menos mil cuatrocientos años de antigüedad tan bien preservadas, no hace sino revelar ese empeño de perpetuidad.

Ahondando en el trasfondo de las obras, su materialidad y construcción, distingo una oposición complementaria y jerárquica entre lo femenino y lo masculino. Como se sabe, la cosmovisión mesoamericana elabora una división sexual del universo.⁵⁹ Lo femenino se vincula con la muerte, la humedad, la fetidez, la debilidad, lo blando y el frío; mientras que lo masculino está ligado a la vida, la sequedad, la fuerza, el calor, la dureza. En concordancia con esta visión, al ámbito de lo femenino pertenece el proceso natural de putrefacción de los muertos: los olores fétidos que desprenden, la pérdida de líquidos, de consistencia y del calor vital; pienso que en este ámbito igualmente se encuentra el barro, la tierra blanda y acuosa con la que construyeron estas imágenes. En cambio, el carácter de lo masculino, que se considera más elevado, se revela en el proceso técnico que origina las imágenes cerámicas, el cual involucra lo siguiente: el barro conjunta arcilla y agua, esta última le otorga plasticidad; el procedimiento de cocción al fuego lo convierte en cerámica, no basta el secado al sol, necesariamente el calor del fuego ocasiona su total deshidratación, se vuelve impermeable y adquiere dureza, lo mismo que una forma permanente, a menos que se quebrara. El resultado es una nueva condición de los humanos, pero ahora inmortal debido justamente a que constituyen una creación cultural, por tanto superior al nacimiento natural.

Es oportuno, en adelante, insistir en el valor de la colectividad. Como hemos visto, las imágenes crean distintos rangos de identidad: desde las individuales a las comunitarias locales y a la colectiva en una escala mayor; de manera análoga, sus modalidades estilísticas presentan versiones elitistas y populares de los mismos conceptos, por tanto acentúan el peso de la comunidad y la uniformidad de lo colectivo. Una clave para entender esta dimensión es el contexto de procedencia de las imágenes: la tumba de tiro.

Esta sepultura fue usada por todos los miembros de la sociedad; en sus rasgos constructivos y en los materiales contenidos ha sido posible advertir jerarquías,⁶⁰ pero de la misma forma se reconoce que el pueblo

⁵⁹ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols., Serie Antropológica 39 (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996 [1980]); "La parte femenina del cosmos", *Arqueología Mexicana* 5, núm. 29 (1998): 6-13.

⁶⁰ Véase Hernández Díaz, "Muerte y vida", 88.

y las elites compartieron las costumbres de enterramiento, y por ende las ideas enlazadas con la muerte o con los muertos. Como norma, las tumbas fueron cavadas en las pendientes de los cerros y conforman cementerios; se sabe que fueron reutilizadas en el transcurso del tiempo, incluso siglos, y predominaron los entierros colectivos.

Al igual que en las esculturas, en los recintos mortuorios concurren distintos niveles de lo colectivo en cuanto a grupos que a la vez son parte de otras unidades sociales mayores. La ostentación de pertenecer a un conjunto, acaso como linajes que se amplían, resalta en las tumbas que constan de varias cámaras o en aquellas que, estando próximas, fueron unidas a través de la apertura de una pared o de un túnel, a la manera de una casa que va creciendo.

Las características de las tumbas nos conducen a la noción de los mesoamericanos sobre el nivel terrestre del cosmos como una entidad divina femenina asociada con el complejo cerro-cueva.⁶¹ En el desarrollo que nos ocupa, los cerros funcionaron como cementerios, y en efecto alojaron cuevas, —en este caso construidas— las cuales se consideraban como entradas al inframundo. De acuerdo con relatos e imágenes cosmogónicas, el inframundo es el lugar primigenio a partir del cual se crearon la tierra, el supramundo, los humanos y todo lo que existe. Las cuevas también son espacios de origen, de los muertos, los antepasados o los ancestros. La colocación de los difuntos en las tumbas de tiro simbolizaría entonces un retorno al origen, pero no sólo por lo que toca a lo biológico en relación con el diseño uterino de la sepultura, sobre todo por los simbolismos culturales que pudieron atribuirse a ese tipo de espacios inframundanos.

Acerca de la asociación de las tumbas de tiro en cementerios, considero muy factible que éstos ocuparan lugares centrales en el paisaje cultural de cada comunidad y que en ellos se sustentara la identidad particular de las comunidades: como ámbitos de estabilidad y de permanencia, donde las generaciones se suceden unas a otras y afianzan sus raíces. En ello identifico un paralelo con la institución mesoamericana que en náhuatl se llama *altépetl*, entendida como un grupo social organizado con un dominio sobre un territorio de cualquier tamaño.⁶²

⁶¹ Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994 [reimpr. 1999]); Linda Manzanilla, “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, *Ciencias: Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 36 (octubre-diciembre, 1994): 59-66; Diana Magaloni, “El origen mítico de las ciudades: iconografía de la creación”, en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011), 29-41.

⁶² Véase Diana Magaloni, “La montaña del origen y el árbol cósmico en Mesoamérica como instrumentos político-religiosos y su uso en el siglo XVI”, en *XXV Coloquio Internacional de Historia*

Pienso que el sello de identidad propio de cada estilo local pudo ser análogo a la vinculación de las comunidades con determinados territorios y a su afán de perpetuidad. Reagrupar a los cadáveres en una tumba establecería un lazo material, a la vez que místico, entre la gente y la tierra.⁶³ Los vivos se convertirían en verdaderos dueños ancestrales de un espacio, pues ahí habitan sus muertos, ahí viven sus ancestros. Es así que sale a relucir el carácter habitacional de las construcciones de tiro y cámara, en donde se alojarían los difuntos no como materias inertes, sino como seres activos con total vigencia entre sus descendientes. En tales espacios continuaría su existencia a perpetuidad.

La vitalidad de los ancestros es una realidad tangible en estas cerámicas, no obstante, su funcionalidad pudiera alcanzar otro nivel. En el ámbito religioso de lo mortuorio y en sus estrechos vínculos con la posesión de un territorio y el dominio de un grupo sobre una comunidad, advierto que la finalidad última de estas imágenes pudiera haber sido la de garantizar, más que la continuidad de la vida, la reproducción del orden social al que aspiraría cada localidad y la sociedad en su conjunto. Tal vez el entramado de los estatutos mencionados explique la extraordinaria abundancia de las esculturas y el éxito de los hábitos funerarios que practicó por casi un milenio este pueblo del antiguo Occidente. De manera análoga a las imágenes de las vasijas que abordé al inicio, cuya composición abstracta, geométrica y fantástica materializa un concepto del cosmos, concluyo que las significaciones profundas de las imágenes realistas de la cultura de las tumbas de tiro no remiten a una realidad inmediata, sino a una sobrenatural y sagrada.

del Arte: La imagen política, ed. Cuauhtémoc Medina (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 29-51.

⁶³ Diversos estudios de antropología funeraria, coinciden en la profunda importancia de los muertos en la propiedad de un territorio y la dinámica de las sociedades, véase Louis-Vicent Thomas, *Antropología de la muerte*, trad. Marcos Lara (México: Fondo de Cultura Económica, 1983 [1975]); *Mortality and Immortality: the Anthropology and Archaeology of Death*, eds. S.C. Humphreys y Helen King (Londres y Nueva York: Academic Press, 1981); *Death and the Regeneration of Life*, eds. Maurice Bloch y Jonathan Parry (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).