



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**LA INFLUENCIA ICONOGRÁFICA DE PAQUIMÉ EN
LA PRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEA DE
CERÁMICA Y TATUAJE EN CHIHUAHUA**

Tesis presentada por

Mariana Azucena Villarreal Frías

para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2018

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director(a) de Tesis:

 Dr. Miguel Olmos Aguilera

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

AGRADECIMIENTOS

Agradezco principalmente a las personas que me han brindado apoyo emocional: A mis padres Lupita y Mario, mi hermana Rosalinda (el lado opuesto de la moneda) y mis amadas sobrinas Danna y Melanny: este es el motivo de mi ausencia. A Emanuel: mi compañero de vida en este camino y los siguientes. A mis amistades Mario, Marce, Sandra, y quienes contribuyeron y me apoyaron para poder estudiar en Tijuana: les agradezco siempre sus palabras de apoyo. A Momo, mi gatita mascota, quien vino conmigo desde Chihuahua y se encargó de dormir por las dos cuando yo no podía. A mis compañeros y compañeras de maestría: gracias por su amistad, la compañía hizo más leve el duro camino.

Mi especial agradecimiento a las personas que colaboraron en este trabajo de investigación. A los asesores de esta tesis: Dr. Miguel Olmos Aguilera, director; Dra. Ana Lilia Nieto Camacho, lectora interna; Dr. Francisco Mendiola Galván, lector externo. A los colaboradores en el trabajo de campo: A mi amigo David Ortíz (El Shamuko) y Odalys Anchondo por compartir este tema y su trabajo conmigo: espero que podamos seguir haciendo equipo. También al Antrop. Jorge Carrera Robles y el Mtro. Mauricio Salgado Servín, por abrirme las puertas y recibirme en el INAH sede Chihuahua y en el Museo de las Culturas del Norte y Zona Arqueológica de Paquimé. Así como al personal del Fodarch por permitirme la experiencia de participar como jurado en el XX Concurso de Cerámica de Mata Ortíz.

A las familias ceramistas, a las personas tatuadas y expertas en el tema que colaboraron proporcionando información relevante para esta investigación: Ana Villa y Rubén Lozano, por recibirme en su casa en Mata Ortíz y a las personas que accedieron a brindarme una entrevista y compartir su experiencia con quien lea esta tesis: Sarahí Aguirre, Diana Acosta, Erick Barraza, Maham Barraza, Elvira Bugarini, Gerardo Cota Guillén, Martín Cota Guillén, Rafael Cruz, César Domínguez, Guillermo Dozal, Sila Yin García, Reina Grisol Garibay Silveira, Karina Gutiérrez, Gloria Hernández, Ivonne Olivas, Penélope Padilla, Alberto Peña, Michelle Porras, Raúl Ramírez Kigra, Keila Ramos, Jonathan Renova, Nelsy Requena, Gaby Reyes, Gloria Reyes, José Antonio Rodríguez, Gustavo Salgado, Socorro Sandoval, Pabla Talavera Quezada y Sabino Villalba.

Por último, pero no menos importante, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) que ha financiado este proyecto y mi estancia en Tijuana, asimismo al Colegio de la Frontera Norte por contribuir a mi formación académica.

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza la transformación e influencia de la iconografía de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica, en la comunidad de Mata Ortiz, Casas Grandes, y el tatuaje, ambos consolidados en el estado de Chihuahua, México; para profundizar en los factores principales que han contribuido a la preservación dicha iconografía y la manera en que influye en la producción contemporánea de las culturas mestizas mencionadas. Debido a lo anterior, se tratará la apropiación cultural y las valoraciones estéticas atribuidas a los signos iconográficos mencionados, así como la manera en que se mercantiliza la cultura y el patrimonio.

Las fuentes de información utilizadas son principalmente imágenes de vasijas y tatuajes pertenecientes a los tres casos de estudio, información bibliográfica de carácter histórico - arqueológico, y entrevistas realizadas a ceramistas y personas tatuadas. El análisis de la información recabada se basa en el método de Panofsky, para el estudio de obras de arte, en el cual se hace un análisis pre-iconográfico, iconográfico e iconológico.

Palabras clave: iconografía, Paquimé, cerámica, tatuaje, cultura.

ABSTRACT

In this work, we analyze the transformation and influence of Paquime's iconography in the contemporary production of pottery, in the community of Mata Ortiz, *Casas Grandes*, and the tattoo, both consolidated in the state of Chihuahua, Mexico, so we can further the study of the main factors that influence the preservation of this iconography and the way it influences the contemporary production of non-indigenous cultures. Therefore, the discussion will focus on cultural appropriation and aesthetic valuations attributed to the mentioned iconographic signs, as well as the way in which the culture and heritage are commercialized.

The sources of information used are mainly images of pottery and tattoos belonging to the three cases of study, bibliographic information of historical-archaeological feature, and interviews made to potters and tattooed people. The analysis of the obtained information is based on the Panofsky method for the study of works of art, in which a pre-iconographic, iconographic and iconological analysis is made.

Key words: iconography, Paquime, ceramics, tattoo, culture.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

Pregunta de investigación	2
Preguntas específicas	2
Objetivo general.....	2
Objetivos específicos	3
Hipótesis	3

CAPÍTULO 1

CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E ICONOGRÁFICO

1.1. La población extinta de Paquimé.....	4
1.1.1. La ciudad de Paquimé	8
1.1.2. Periodo viejo	10
1.1.3. Periodo Medio	12
1.1.4. Periodo Tardío	14
1.1.5. Periodo Españoles	16
1.2. La comunidad ceramista de Mata Ortíz	16
1.2.1. Los inicios de la cerámica de Mata Ortíz	19
1.2.2. Técnicas y estilos de las vasijas Mata Ortíz	21
1.2.3. El concurso de cerámica de Mata Ortíz	26
1.3. El tatuaje estilo Paquimé.....	28
1.3.1. El ‘cerillazo’ que prendió la motivación creativa	29
1.3.2. El proyecto de investigación: Vasijas, tierra y sangre	30
1.3.3. Los primeros tatuajes “estilo Paquimé”	32
1.3.4. Justificaciones para realizarse un tatuaje “estilo Paquimé”	33

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

2.1. Signo iconográfico	35
2.1.1. Dimensiones para el análisis del signo iconográfico	37
2.1.1.1. Implicaciones estéticas	38
2.1.1.2. La esencia mítica	44
2.1.1.3. Memoria arquetípica	47
2.1.1.4. Niveles de apropiación cultural del signo iconográfico de Paquimé	50

2.1.1.5. Transculturación del signo iconográfico	50
2.2. Mercantilización de la cultura.....	52
2.2.1. Mercantilización del patrimonio	57
CAPÍTULO 3.	
ESTRATEGIA METODOLÓGICA Y MÉTODO DE ANÁLISIS	
3.1. Estrategia metodológica.....	62
3.2. Método de análisis	64
3.2.1. La teoría de Erwin Panofsky	65
3.2.1.1. Nivel pre-iconográfico	65
3.2.1.2. Nivel iconográfico	66
3.2.1.3. Nivel iconológico	67
3.3. Método etnográfico y técnicas para la compilación de imágenes	69
3.3.1. El método etnográfico	70
3.3.2. Compilación de imágenes	73
CAPÍTULO 4	76
ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO	76
4.1. Identificación pre-iconográfica de las imágenes	76
4.2. Análisis y clasificación iconográfica	76
4.2.1. Clasificación iconográfica de las vasijas de Paquimé	77
4.2.2. Clasificación iconográfica y distinciones de estilo en la cerámica de Mata Ortíz	83
4.2.2.1. Las cosmovisiones globalizadas que configuran el Estilo Tendencias	87
4.2.2.2. El tránsito por los diversos estilos cerámicos de Mata Ortíz	89
4.2.2.3. Clasificación iconográfica de la cerámica de Mata Ortíz	90
4.2.3. Clasificación iconográfica y distinciones de estilo en el ‘tatuaje estilo Paquimé’	93
4.2.3.1. Estilo ‘Asimilación’	93
4.2.3.2. Estilo ‘Adaptación’	94
4.2.3.3. Estilo Representación	96
4.2.3.4. Estilo ‘Plasta de negro’	97
CAPÍTULO 5	
ANÁLISIS ICONOLÓGICO	101
5.1 Apropiación cultural de los signos iconográficos de Paquimé	103

5.1.1. La esencia mítica entre las apropiaciones del signo iconográfico	105
5.1.1.1. Esencia mítica de Kokopelli y sus representaciones	108
5.1.2. Distinciones de estilo entre los tres casos de estudio	111
5.1.2.1. Ejemplos de representación interna	112
5.1.2.2. Estilo y ejemplos de representación externa	118
5.1.2.3. Distinciones y asociaciones de estilo entre las cerámicas y el tatuaje	121
5.1.2.4. Procesos creativos	124
5.2. Análisis iconológico de dos signos iconográficos	134
5.2.1. La serpiente de Paquimé	134
5.2.1.1. La caída de la misteriosa ciudad roja	139
5.2.2. La apropiación de guacamayas en Paquimé	142
5.2.3. Expresiones de la guacamaya y la serpiente en la cerámica de Mata Ortíz	148
CONCLUSIONES	150
Bibliografía	160
Referencia de las entrevistas	167
Referencia de las imágenes	168
Referencia de videos	170
ANEXO 1	
IMÁGENES ADICIONALES	171
ANEXO 2	
TABLA DE ORDENAMIENTO DEL MATERIAL VISUAL	174
ANEXO 3	
GUIÓN DE ENTREVISTAS SEMI ESTRUCTURADAS	199
ANEXO 4	
DATOS DE LA AUTORA	201

ÍNDICE VISUAL

Índice de esquemas

Esquema 1.2. Implicaciones estéticas para el estudio de la influencia iconográfica de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje en Chihuahua.	38
Esquema 2.2. Puente con el pasado prehispánico en la manifestación contemporánea de la iconografía de Paquimé.	49

Índice de figuras

Figura 1.1. Actual país ceramista (1996).....	7
Figura 2.1. Antiguo país ceramista año 1000 d.C. Fuente: Hayes y Blom, 1996, p.10.....	7
Figura 3.1. Fragmento del plano para la delimitación en la Zona Arqueológica de Paquimé. .	10
Figura 4.1. Técnicas decorativas de cerámica en la fase convento del periodo viejo	11
Figura 5.1. Comparación de los periodos cerámicos: Viejo, Medio, Tardío y Españoles	14
Figura 6.5. Versión angulosa de dos aves revoloteando.....	114
Figura 7.5. Montículo de la serpiente en la Zona Arqueológica de Paquimé.....	135
Figura 8.5. Diseño cerámico del periodo medio, serpiente con penacho y cola de golondrina.	136
Figura 9.5. Representación mítica de la caída de Paquimé.	142
Figura 10.5. Diversos signos iconográficos asociados a la guacamaya.	145

Índice de imágenes

Imagen 1.1. Estación Pearson.....	17
Imagen 2.1. Primera vasija de Juan Quezada comprada por Spencer MacCallum.	20
Imagen 3.1. Vasijas estilo Quezada.....	23
Imagen 4.1. Vasijas estilo El Porvenir	24
Imagen 5.1. Vasija estilo innovador.	25
Imagen 6.1. Vasija estilo Tendencias.	25
Imagen 7.4. Sangre filtrada en la piel durante la elaboración de un tatuaje	94
Imagen 8.4. Tatuaje elaborado por David Ortíz con la técnica de puntillismo en abril del 2018	99
Imagen 9.5. Vasija elaborada por Pilo Mora.	113

Imagen 10.5. Vasija comunicante con texturizado de Paquimé	119
Imagen 11.5. Vasija de Mata Ortíz estilo Innovador elaborada por César Domínguez	120
Imagen 12.5. Tatuaje estilo adaptación	129
Imagen 13.5. Referencia al recorrido visual del tatuaje.	132
Imagen 14.5. Referencia a los colores y formas para incluir en el tatuaje	132
Imagen 15.5. Boceto del tatuaje en papel.....	132
Imagen 16.5. Boceto del tatuaje en la piel.....	132
Imagen 17.5. Montículo de la serpiente en la Zona Arqueológica de Paquimé.	135
Imagen 18.5. Efigie antropomorfa con serpiente	135
Imagen 19.5. Vasija antropomorfa con serpiente.	137
Imagen 20.5. Serpiente del desierto africano con doble cuerno	139
Imagen 21.5. Máscara ceremonial encontrada en Guasave, Sinaloa.....	144
Imagen 22.5. Símbolo migratorio de los Orabi.	147

Índice de tablas

Tabla 1.1. Características de la cerámica de la cultura Casas Grandes	6
Tabla 2.1. Cronología de Paquimé. Periodo Medio redefinido	13
Tabla 3.2. Técnica del tatuaje: conocimientos y habilidades	41
Tabla 4.3. ‘Operacionalización’ de los conceptos.....	62
Tabla 5.3. Tabla de confrontación de la información para el análisis iconológico.	68
Tabla 6.3. Fragmento de la tabla para el ordenamiento del material visual	74
Tabla 7.4. Comparaciones iconográficas (CI)	78
Tabla 8.4. Tabla de estilos cerámicos de Mata Ortíz.....	83
Tabla 9.4. Iconografía recurrente en los estilos de Mata Ortíz.....	91
Tabla 10.4. Iconografía recurrente en el tatuaje estilo Paquimé	99
Tabla 11.5. El fenómeno de la interpretación en la obra de arte	103
Tabla 12.5. Distinciones y asociaciones de estilo entre las cerámicas y el tatuaje	121
Tabla 13.5. Procesos creativos	124
Tabla 14.5. Características de la serpiente cornuda en el mito.....	138

INTRODUCCIÓN

En esta tesis se realiza un análisis de los signos iconográficos presentes en la producción contemporánea de algunos oficios ejercidos por la población no indígena, como los son la elaboración de cerámica y del tatuaje, particularmente la producción de cerámica en el poblado de Mata Ortiz, en el municipio de Casas Grandes, en Chihuahua, México; y del tatuaje que se ha desarrollado en la ciudad de Chihuahua.

Para adentrarnos en el conocimiento del tema y sobre todo en el bagaje simbólico que se analiza a lo largo de la tesis es importante conocer, en primera instancia, el contexto histórico, cultural e iconográfico, el cual se ilustra en el primer capítulo; así mismo el presente trabajo es de carácter visual, principalmente, por lo que está compuesto de una serie de imágenes, figuras y tablas que nos ayudarán en la comprensión y visualización del tema en cuestión.

En el primer capítulo, veremos a grandes rasgos, los antecedentes históricos y hallazgos arqueológicos sobre la cultura Paquimé, siempre con el enfoque asociado al signo iconográfico en la cerámica; esto con la finalidad de comprender la grandeza de su legado cultural. También se plantea la importancia de conocer la tradición ceramista de la comunidad de Mata Ortiz, sus inicios, las técnicas que han desarrollado a partir de la experimentación y su trascendencia social y cultural en la actualidad. Por otra parte, la apropiación también se ve reflejada por medio del tatuaje, entre las personas que no son muy afines a esta cultura, por lo que en este apartado veremos de dónde surge la idea de crear un nuevo estilo de tatuaje a partir de los signos iconográficos de Paquimé y Mata Ortiz, sin distinción entre uno y otro.

El marco teórico que se plantea ronda en conocer los detalles sobre el signo iconográfico y su enfoque desde la semiótica, así como su comportamiento visible a través del estilo, lo que se ha denominado ‘esencia mítica’, los niveles de apropiación cultural y la transculturación de dichos signos iconográficos. A su vez, el consumo y comercialización de estos bienes culturales nos obligan incluir la perspectiva de la mercantilización cultural y por último ya que hablamos de un patrimonio material e inmaterial, es muy importante considerar los planteamientos asociados a la memoria histórica y cultural, para observar el vínculo que se hace desde el presente con el pasado prehispánico.

Los dos últimos capítulos tratan sobre el análisis visual, pero antes de pasar a esto se plantea la estrategia metodológica y el método de análisis. Este último trata principalmente de la teoría de Erwin Panofsky, la cual se aplica para el estudio de obras de arte, y debido a que

se trata de un análisis de carácter visual, éste método es el indicado para realizar clasificaciones iconográficas y análisis iconológico, puesto que este último se vincula bastante a los estudios culturales; ya que para desentramar la complejidad de la cultura hay que llegar hasta los significados.

Pregunta de investigación

¿Cuáles son los factores principales que han contribuido a la preservación de la iconografía de Paquimé y de qué manera influyen en la producción contemporánea de las culturas mestizas?

Preguntas específicas

- ¿Qué tipos de iconografía son fragmentos de la memoria colectiva conservada o productos de las apropiaciones generadas a lo largo del tiempo?
- ¿Qué factores influyen en la pérdida de los significados y los elementos gráficos de una cultura extinta como lo es la de Paquimé y cuáles la definen?
- ¿Qué papel tiene la iconografía de la cultura de Paquimé en la configuración de la identidad contemporánea y el sentido de pertenencia para la comunidad mestiza que se apropia de dichos elementos gráficos?
- ¿De qué manera la mercantilización de la cultura influye en la preservación de los elementos iconográficos de Paquimé?
- ¿Entre la comunidad contemporánea y la institución quién reconoce, en primera instancia, el carácter patrimonial de la iconografía de Paquimé?

Objetivo general

Analizar la transformación e influencia de la iconografía de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje en Chihuahua, para definir las significaciones que determinan los procesos identitarios, así como su trascendencia histórica y social, además de las representaciones generadas entre la comunidad que las apropia.

Objetivos específicos

- Identificar las apropiaciones de la iconografía de Paquimé entre las comunidades de artesanos en Mata Ortiz y del tatuaje de la ciudad de Chihuahua.
- Identificar los elementos que transforman la iconografía indígena de Paquimé, y que se originan desde la cosmovisión de las comunidades contemporáneas.
- Identificar el valor simbólico que se le otorga a las reapropiaciones de la producción contemporánea y sus relaciones con los elementos iconográficos arqueológicos.

Hipótesis

Los factores que han contribuido a la preservación de la iconografía de Paquimé son dos procesos que incluyen diversas dimensiones. En primer lugar, la preservación de elementos iconográficos se da por medio de la apropiación, patrimonialización y mercantilización de la cultura, lo que contribuye a entramar significaciones que inciden en el segundo factor que son los procesos de identificación, este incluye las dimensiones asociadas a las valoraciones estéticas y las representaciones.

Existen tres niveles de apropiación iconográfica asociada a tres espacios. Paquimé, Mata Ortiz y la ciudad de Chihuahua, donde el tercero toma la iconografía de las dos anteriores y el segundo del primero. La iconografía proveniente de la cultura Casas Grandes cambia sus formas de representarse dependiendo del tiempo, el espacio y la cultura que se la apropia, pero al igual que el mito, conserva una esencia que es trascendental a pesar de la transculturación del signo y en el caso de la sociedad contemporánea, aún a pesar de la mercantilización cultural y la globalización, estos dos últimos han contribuido a su difusión en lo que respecta al patrimonio material y a la salvaguarda del patrimonio intangible, donde el arraigo y la tradición son factores fundamentales para la difusión, rescate y preservación.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E ICONOGRÁFICO

La primera parte de este capítulo se enfoca en presentar un panorama general de la cultura Casas Grandes, cuyo máximo esplendor lo alcanzó en el sitio de Paquimé y no cuenta con pobladores, para ubicar el contexto relacionado con la producción cerámica y la elaboración de ciertos signos iconográficos, los cuales han sido interpretados desde la arqueología y la antropología. Esto con la intención de comprender la manera en que los paquimeses decoraban sus vasijas de barro y posteriormente poder realizar una comparación iconográfica con las formas en que se ha apropiado por parte de la producción contemporánea. Es importante comprender a qué se dedican, cuáles fueron sus inicios, cómo se han transformado y de qué manera se representan actualmente. Por tal motivo se incluyen también dos secciones más, una referente a la cerámica de la comunidad de Mata Ortiz y otra a los inicios del tatuaje “estilo Paquimé” en la ciudad de Chihuahua. De esta manera se conocerán los tres casos de estudio durante este capítulo.

Antes de comenzar, es importante aclarar la redundante nomenclatura respecto a los lugares de los que hablaremos a lo largo de la tesis: Chihuahua es un estado que se encuentra al norte de México, en la frontera con Estados Unidos, su capital es el municipio que lleva su mismo nombre, a la que me referiré como: la ciudad de Chihuahua. Otro municipio del mismo estado es Casas Grandes donde se encuentran la Zona Arqueológica de Paquimé y la localidad de Mata Ortiz. Colindante a este municipio está otro con un nombre similar: Nuevo Casas Grandes, el cual sólo será considerado como referencia geográfica.

1.1. La población extinta de Paquimé

Lo que hoy es la Zona Arqueológica de Paquimé designa la localización geográfica principal de la cultura Casas Grandes, ésta se encuentra en el municipio de Casas Grandes, en una meseta próxima al río con el mismo nombre. La capital del estado de Chihuahua está 300 km.¹ al sureste, por carretera. Paquimé² se ubica en un valle semidesértico que, aproximadamente a

1 Distancias estimadas por Google Maps.

2 Para ubicar las distancias y lugares mencionados se han señalado en Google My Maps algunos puntos principales y que se pueden consultar en:

<https://drive.google.com/open?id=1CabWmkWtWT59fuQUFtTB3oR4Znc&usp=sharing>

73 km. por carretera al suroeste, cuenta con acceso hacia la Sierra Madre Occidental, poblada de bosque principalmente de pino y encino. A 110 km. lineales al noroeste se encuentra la frontera con el estado de Nuevo México, EUA. Y a 120 km. lineales al noreste el desierto de Samalayuca. Esta población prehispánica, ahora extinta, fue víctima de los fuertes contrastes climáticos, “que variaban según las estaciones del año, debieron influir en los pobladores de Paquimé, tanto en su vida cotidiana como en el estilo de su arquitectura” (Beatriz Braniff, 2008, p. 21).

Alrededor de la planicie se ven a lo lejos los cerros que la circundan, en el que destaca el cerro de “Moctezuma”, el cual era una “atalaya de la que se domina el valle en todas direcciones y en la que un grupo estaba de guardia permanente, transmitía señales de humo a la ciudad cuando había peligro de un ataque” (Eduardo Contreras, 1998, p.21), en la cima de este cerro hay una construcción elaborada con los mismos materiales que en, lo que hoy es, la Zona Arqueológica de Paquimé, a la que para efectos más simples llamaremos solamente Paquimé.

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

Los principales referentes académicos sobre la cultura Casas Grandes en Paquimé son Charles Di Peso, Rinaldo y Fenner (1974) cuya obra producida a partir de un proyecto arqueológico financiado por la *Amerind Foundation*, calificado por Francisco Mendiola (2009) como una obra monumental que, a cincuenta años del comienzo de esos trabajos de exploración en el sitio “la arqueología en México adquirió una nueva dimensión en tanto su interrelación con la del norte del país” (p. 31). En dicho trabajo se divide el auge y decadencia de la cultura Casas Grandes en cuatro periodos: el viejo del 700 al 1060 d.C., el medio de 1060 a 1340, el tardío de 1340 a 1660 y el españoles de 1360 a 1821.

Aunque otros investigadores no concuerdan con parte de esta datación, como Jeffrey S. Dean y John C. Ravesloot (1993) quienes ubican el periodo medio entre 1200 y 1450, sin

embargo, Beatríz Braniff (2008) lo refuta ya que asegura “una falta de conocimiento de estos autores sobre la obra de Di Peso” (p.33); sin embargo estos dos investigadores argumentan que la “falta de sofisticación cronométrica condujo a la aplicación de fechas en el sitio sin cuestionamientos y sin tener en cuenta sus deficiencias” (Dean y Ravesloot, 1993, p.92). Ellos realizaron un estudio que implicó un método dendrocronológico, en el que volvieron a revisar la datación de los anillos en los troncos estudiados por Di Peso et. al. Aún así, debido a la amplitud de la obra “Casas Grandes: A Fallen Trading Center of the Gran Chichimeca” (Di Peso, Rinaldo y Fenner, 1974), continúa siendo el principal referente con sus respectivas críticas y diferenciaciones.

Tabla 1.1. Características de la cerámica de la cultura Casas Grandes

Periodo	Fase		Características de la cerámica
Periodo Viejo (700 -1060 d.C.)	Convento	700- 900 d.C.	Como técnicas decorativas en la cerámica predominaban los texturizados, de los cuales hay nueve variedades en estas dos fases, y siete variedades de cerámica decorada con diseños geométricos con pigmento rojo, así como un tipo cerámico de barro rojo y otro liso. También hay combinaciones de cerámica texturizada y decorada. Particularmente en la fase Pílon se comenzó a experimentar con pintura policroma y decoraciones de borde rojo.
	Pílon	900- 950 d.C.	
	Perros bravos	950-1060 d.C.	
Periodo Medio (1060-1340 d.C.) (ver tabla 2 con la redefinición cronológica de este periodo)	Buena Fé	1060-1205 d.C.	Hubo un cambio considerable en la manera de producir cerámica, particularmente en el diseño, pero también podían crear ambientes de oxidación y reducción para la cocción de cerámica. Este periodo cuenta con diez tipos texturizados de cerámica y nueve tipos policromos con diseño (Madera, Ramos, Villa Ahumada, Babícora, Carretas, Corralitos, Dublán, Escondida y Gila), también continúa el tipo liso y aparecen los tipos Playas Rojo y Ramos Negro. Comienza a haber presencia de vasijas efigie, de las cuales las antropomorfas ilustran algo de la vestimenta y la pintura facial paquimesa. También en este periodo se encuentran algunos otros diseños de vasijas Extravagantes como las vasijas comunicantes.
	Paquimé	1205-1261 d.C.	
	Diablo	1261-1340 d.C.	
Periodo Tardío	Robles	1340-1519 d.C.	Se conservan solo seis tipos texturizados y cuatro tipos policromos, así como los tipos liso, playas rojo y ramos negro. En este periodo fue cuando los paquimeses desaparecieron.
	Contacto con los Españoles	1519 -1660 d.C.	
Periodo Españoles	San Antonio	1660-1686 d.C.	Se encuentran los tipos San Antonio rojo y liso, y se conserva un tipo de cerámica pintada. Cabe destacar que en este periodo ya había presencia de los indígenas Sumas.
	Apache	1680- 1821 d.C.	

Fuente: Elaboración propia a partir de Di Peso *et. al.* (1974, vols. 1-3 y 6)

En cuanto a las perspectivas sobre la procedencia de la cultura Casas Grandes, Vilanova (2003, p.112) comenta que existen tres: los partidarios de la teoría de la emigración Azteca, los que estiman que Paquimé es de origen y características Pueblo (grupo indígena de Estados Unidos) y quienes le atribuyen origen Pueblo con influencias mesoamericana y muchos desarrollos locales. Por tanto es importante considerar el influjo de los grupos indígenas estadounidenses que comparten rasgos culturales con los Paquimeses, ya que esto caracteriza un área cultural que prescinde de las fronteras políticas.

Los principales grupos indígenas que se relacionan con Paquimé son los pertenecientes a la región que se denomina *southwest* en Estados Unidos tales como los: Apache, Hopi, Navajo, Pueblo, Hohokam y Zuñi, quienes se ubican generalmente en regiones de Arizona y Nuevo México. Sus primeras vasijas aparecieron alrededor del año 100 d.C. y hasta el 1400 d.C. aproximadamente (Hayes y Blom, 1996, p.8).



Figura 1.1. Actual país ceramista (1996)
Fuente: Hayes y Blom, 1996, p.10

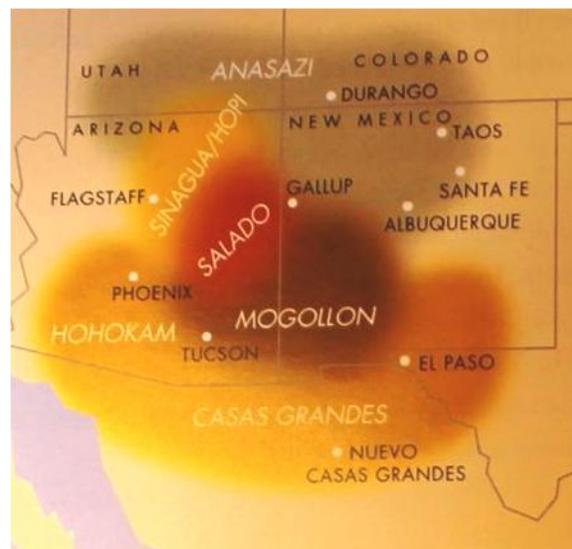


Figura 2.1. Antiguo país ceramista año 1000 d.C. Fuente: Hayes y Blom, 1996, p.10

Los antecedentes más antiguos que ocuparon estas regiones se remontan a la cultura Cochise, quienes habitaron las zonas de Chihuahua, Sonora, Arizona, Nuevo México, Utah y Colorado, “a partir del 700 d.C. la presencia de algunos ríos en esta región hizo posible el desarrollo de sociedades agrícolas sedentarias entre las que destacan los hohokam, mogollón y anasazi” (MNAH -INAH, 2018).

Según el mapa de la Figura 2.1 actualmente la alfarería más valorada “proviene del área donde los Mogollón y los Anasazi se superpusieron, desde la reserva Hopi en Arizona hasta Albuquerque y hasta Taos en Nuevo México (Hayes y Blom, 1996, p.10).

La cultura Anasazi fue una de las que transitó de la vida nómada al sedentarismo agrícola en el año “500 d.C. mucho tiempo después que sus contemporáneos Hohokam y Mogollón” (MNAH -INAH, 2018), también incorporaron la canalización de su unidades habitacionales y el principal intercambio comercial que realizaban era el de la turquesa.

La cultura Mogollón caracteriza a un área que incluye la zona de Mimbres y la de Casas Grandes. La región de Mimbres se ubica en Nuevo México, con una gran cantidad de sitios que fueron habitados entre los años 1000 y 1300 d.C. Cabe destacar que, según nos vestigios que se siguen encontrando, “sitios en la región de Casas Grandes [...] fueron claramente parte de la cultura Mogollón desde aproximadamente 600 a.C. y 1075 d.C.” (Maxwell, 1995, p.21).

Más adelante, en el capítulo 5.1.1.1., veremos la relación de estas culturas con los signos iconográficos que se han encontrado en La Angostura y el Arroyo de los Monos, así como los rasgos que caracterizan el arquetipo de tal figura y su transculturación contemporánea.

1.1.1. La ciudad de Paquimé

Como lo indica Francisco Mendiola (2008a), Paquimé es el sitio rector de la cultura Casas Grandes (p. 26). Según Carmen Alesio Robles (citada por Antonio Vilanova, 2003) Paquimé es un “punto militar de primer orden pues es la llave de comunicaciones entre Sonora y Chihuahua” (p.121). Para Arturo Guevara (2015), los paquimeses “después de haber sido cazadores recolectores, se asentaron en el valle de Casas Grandes hacia el 700 de nuestra era” (p. 15). Según el autor, su origen probablemente se dio por el asentamiento de diversos grupos nómadas en una región que todavía no sufría de cambios climáticos tan radicales como los que contribuyeron a la desaparición de sus habitantes, la cual implicó, además, otros factores que se mencionan más adelante en el capítulo (1.1.4.) sobre el Periodo Tardío.

Otros sitios importantes, asociados a dicha cultura son, La Cueva de la Olla, ubicada a 73 km. al suroeste, la cual es el acceso principal a la Sierra Madre Occidental; además del complejo arqueológico de Las Cuarenta Casas en el municipio de Madera, también en la sierra, este último sitio “debió cumplir con funciones de protección para los viajeros que iban de Paquimé hacia la costa” (Guevara, 2015, p. 124).

Entre los principales sitios asociados a la iconografía se encuentran expresiones del arte rupestre en La Angostura, del municipio de Galeana, y El Arroyo de los Monos, éste último se encuentra en las inmediaciones de la Hacienda de San Diego, en medio de Paquimé y Mata Ortíz, ambos vinculados cronológicamente con el periodo Medio de la cultura Casas Grandes (Mendiola y Lazcano, 2006). El primero destaca porque “los diseños de la cerámica Casas Grandes son esencialmente los mismos que se observan en las rocas de este sitio” (Mendiola, 2002, p.121), tal es el caso de: una cara humana con líneas paralelas como las de las vasijas antropomorfas, diseños geométricos, espirales curvilíneas encontradas compuestas de triángulos y líneas paralelas con triángulos unidos. Por su parte, el segundo sitio es destacable por su cercanía a la zona arqueológica de Paquimé, entre los petroglifos marcados a lo largo de este arroyo los más relevantes son: el altar de lluvia que semeja una pirámide escalonada, la serpiente con un cuerno, la espiral doble y algunos antropomorfos y zoomorfos.

El complejo arqueológico de Paquimé corresponde a una civilización cuya arquitectura es muestra del desarrollo tecnológico de la época, sus restos arqueológicos “están distribuidos en una superficie de más de 50 has.” (Contreras, 1988, p. 11). Con diversas unidades habitacionales, hechas de adobe, en las que algunos edificios “pudieron haber tenido hasta 5 pisos y 4, 6, 8 y hasta 16 muros” (Ibídem p. 13). Según Antonio Vilanova (2003) la forma original de la construcción era escalonada, es decir, “el primer piso soportaba en su parte posterior al segundo y así consecutivamente con los otros pisos” (p. 119).

Los muros de la ciudad fueron construidos con lodo y hierbas, además de vigas de madera que soportaban los diversos niveles unidos por escaleras también de lodo. La ciudad contaba con distribución de agua a través de una avanzada tecnología de ingeniería hidráulica, esta innovación de su tiempo “consistió en la construcción de trincheras y terrazas, presones, acequias, aljibes y canales, para acarrear agua al centro de la población” (Eduardo Gamboa y Karina Gutiérrez, s/f, p.1). Según los trabajos de exploración realizados por Di Peso y su equipo entre 1958 y 1961, se descubrieron en el sitio “cinco montículos ceremoniales, dos grandes depósitos de agua y un sistema de acequias, juego de pelota, una gran plaza central, unas doscientas habitaciones y dieciséis patios interiores” (Vilanova, 2003, p.129). Los sitios más importantes para este estudio son algunos como el Montículo de la Cruz, del Pájaro y de la Serpiente que se encuentran asociados a representaciones iconográficas de la cerámica.

El montículo de la cruz (ver anexo 1, imagen 1), como su nombre lo indica, tiene la forma de una cruz con cuatro plataformas redondas en cada uno de sus cuatro puntos, que cuentan con escaleras para el acceso, y de las que Di Peso et. al. (Vol. 4 p. 287), Braniff (2008, p.67) y Guevara concuerdan que se trata de un observatorio astronómico, “al que se ha interpretado como una representación tridimensional del Nahui Ollin, que además servía para efectuar algunas observaciones de carácter astronómico relacionadas con el ciclo agrícola, tales como los equinoccios y el paso de algunos astros” (Guevara, 1995, p. 45).



Figura 3.1. Fragmento del plano para la delimitación en la Zona Arqueológica de Paquimé. (UNESCO- INAH, 2007)

El montículo del pájaro (figura 3.1), por su forma vista desde arriba, semeja un ave decapitada (ver ilustración en anexo 1 ANEXO 1, imagen 5), tiene rampas y escaleras que facilitan su acceso, “el ave representada en el montículo debió ser un guajolote” (Guevara, 2015, p. 76). Los paquimeses criaban guacamayas, pericos y guajolotes que no usaban para su consumo, sino para efectos rituales. Principalmente la serpiente y la guacamaya tuvieron una trascendencia cultural que ha permeado en la comunidad contemporánea, la cual veremos más adelante en el capítulo 5.

1.1.2. Periodo viejo

Como se mencionó anteriormente este periodo data del año 700 al 1060 d.C., se subdivide en cuatro fases: Convento, Pílon y Perros bravos. La primera se llama así debido a las

excavaciones realizadas por Di Peso en el Convento de San Antonio de Padua, donde encontraron las primeras aldeas con casas hechas sobre fosos circulares y cubiertas con lodo batido de manera circular. En la fase Pilón destacan los cambios significativos que se hicieron en la arquitectura de los asentamientos establecidos durante la fase anterior, esto data de los años 900 d.C y esto fue después de un abandono temporal de la ciudad de la que al parecer se desconoce su causa, además incrementaron sus relaciones con los grupos Anasazi, Mogollón y Ootam (Di Peso V1. p. 146). En las fases anteriores las casas o *pit-houses* estaban distribuidas, sin embargo en la fase Perros Bravos, los grupos de casas, las plazas y las casas comunitarias fueron ubicadas de manera más cercana como una unidad integral (Di Peso V.1. p. 199).

En este período “sus habitantes no eran totalmente sedentarios” (Guevara, 2015 p. 15), pero “el dominio gradual de las prácticas agrícolas y de las técnicas de almacenamiento permitió la creación de pequeños asentamientos” (Guevara, 1995, p 43). También se considera que para entonces la organización social se haya hecho por medio de clanes.

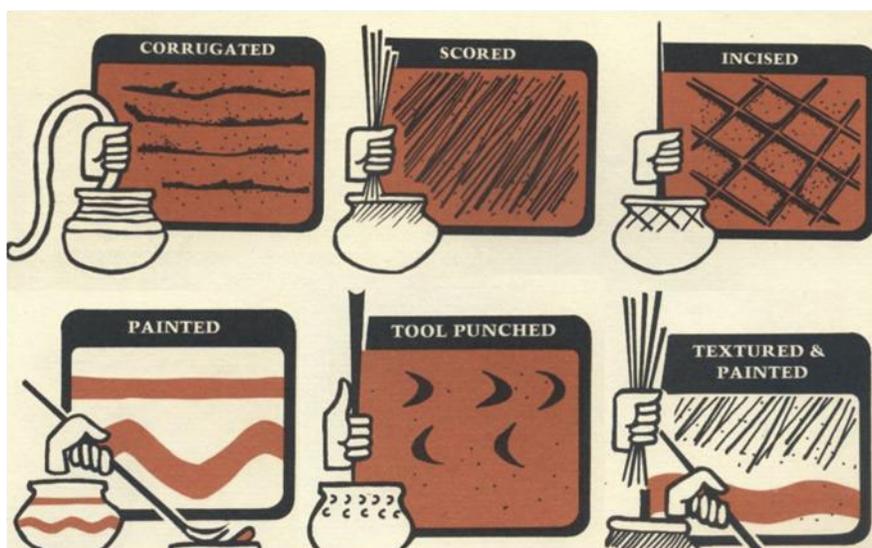


Figura 4.1. Técnicas decorativas de cerámica en la fase convento del periodo viejo (Di Peso VI. p.127)

La cerámica del periodo Viejo se caracteriza por el uso de texturas para la decoración, elaboradas con diversos materiales. La fase Convento cuenta con cinco tipos texturizados y cinco pintados, en el que predominan las líneas angulares, paralelas y entrecruzadas. En la fase Pilón y Perros Bravos los tipos texturizados llegan hasta nueve y siete los texturizados (como se detalla en la tabla 1.1.).

En entrevista con la arqueóloga Karina Gutiérrez (entrevista, video 2, 2017), menciona que los tipos cerámicos se han denominado así por las regiones donde predomina cierto estilo, y que en el periodo viejo es donde se han encontrado el mayor número de tipos cerámicos texturizados, sin embargo éstos son malos indicadores de cronologías debido a que su producción fue constante. Cabe mencionar que, en Paquimé, se ha encontrado evidencia de que tanto las vasijas texturizadas como las decoradas fueron utilitarias, a diferencia de las vasijas de Mata Ortíz que son exclusivamente decorativas, además la pasta (barro) y el acabado con el que fueron elaboradas es más grueso por lo que hace a la vasija resistente para cocinar y cargar agua.

La técnica para elaborar la vasija se realizaba sin torno (Guevara, 2015, p.25), muy similar a la que se practica hoy en día en Mata Ortíz: el barro se mezcla con agua y se amasa hasta que esté lo suficientemente blando para ser moldeado, se hace un cilindro largo que se dispone en círculo para ser levantado con las manos mientras se gira continuamente. Según Guevara (2015) no se sabe el sitio exacto donde se fabricó la cerámica (p. 96).

1.1.3. Periodo Medio

Este periodo se divide en tres fases: Buena Fé, Paquimé y Diablo. La datación que Di Peso hizo sobre el periodo medio ha sido modificada y comprobada. Braniff ubica este periodo entre los años 1200 y 1450 d.C. (2008, p.33) según excavaciones realizadas en Ojo de Agua, Sonora; y Mendiola (2008a p. 295) entre los años 1205 y 1519 d. de C. (p. 295), ambos consideran el trabajo publicado por Dean y Ravesloot, en 1993, *The Chronology of Cultural Interaction in the Gran Chichimeca* (ver tabla 2.1 Tabla 2.1. Cronología de Paquimé. Periodo Medio redefinido).

Tabla 2.1. Cronología de Paquimé. Periodo Medio redefinido

<i>Periodo</i>	<i>Fase</i>	<i>Cronología (Después de Cristo)</i>	
Españoles	Apache	1680-1821	
	San Antonio	1660-1686	
Tardío	Contacto español	1519-1660	
	Robles	1340-1519	Periodo Medio redefinido por Dean y Ravesloot en 1993
Medio	Diablo	1261-1340	
	Paquimé	1205-1261	
	Buena Fé	1060-1205	
Viejo	Perros Bravos	950-1060	
	Pilón	900-950	
	Convento	700-900	

Fuente: Francisco Mendiola (2008a, p.295); Modificado de Charles C. Di Peso (1974), Dean y Ravesloott (1993) y Whalen y Minnis (2001).

Fue particularmente en el periodo medio cuando se dio el auge de la cerámica policroma, de la cual Arturo Guevara (2015) afirma que, “la producción cerámica fue muy diversa, los alfareros crearon desde piezas utilitarias toscas y resistentes, hasta las delicadas vasijas que fueron utilizadas en el ritual, pero en todos los casos las piezas fueron muy apreciadas” (p. 96). Para Eduardo Contreras (1988), “el grado más alto de florecimiento cultural se alcanza en la fase Paquimé del periodo medio, hacia el año 1250 d.C.” (p. 51).

Este periodo cuenta con diez tipos cerámicos texturizados, además de tres tipos lisos color negro, rojo y crema; destacan las vasijas de tipo policromo de las cuales hay nueve: Babícora, estándar, Dublán, Villa Ahumada, Carretas, Corralitos, Escondida, Huerigos y Ramos; sus nombres se encuentran asociados a comunidades de la región (Delgadillo, 2012, p. 42), además de diversas vasijas efigie y zoomorfas (ver figura 5.1.).

Otro de los aspectos relevantes de este periodo fueron las redes comerciales con las culturas de Mesoamérica, hacia el sur, y de Arizona y Nuevo México, hacia el norte; la exportación e importación de cerámica hacia las culturas norteamericanas de dichos estados, así como la importación de conchas, provenientes de Sonora y Baja California. La turquesa se importaba desde las minas de Chaco en Nuevo México y las guacamayas desde Veracruz, Nayarit y Chiapas. Por lo que Paquimé debió ser un gran centro de intercambio entre las culturas provenientes de estas regiones (Braniff, 2008, p.52).

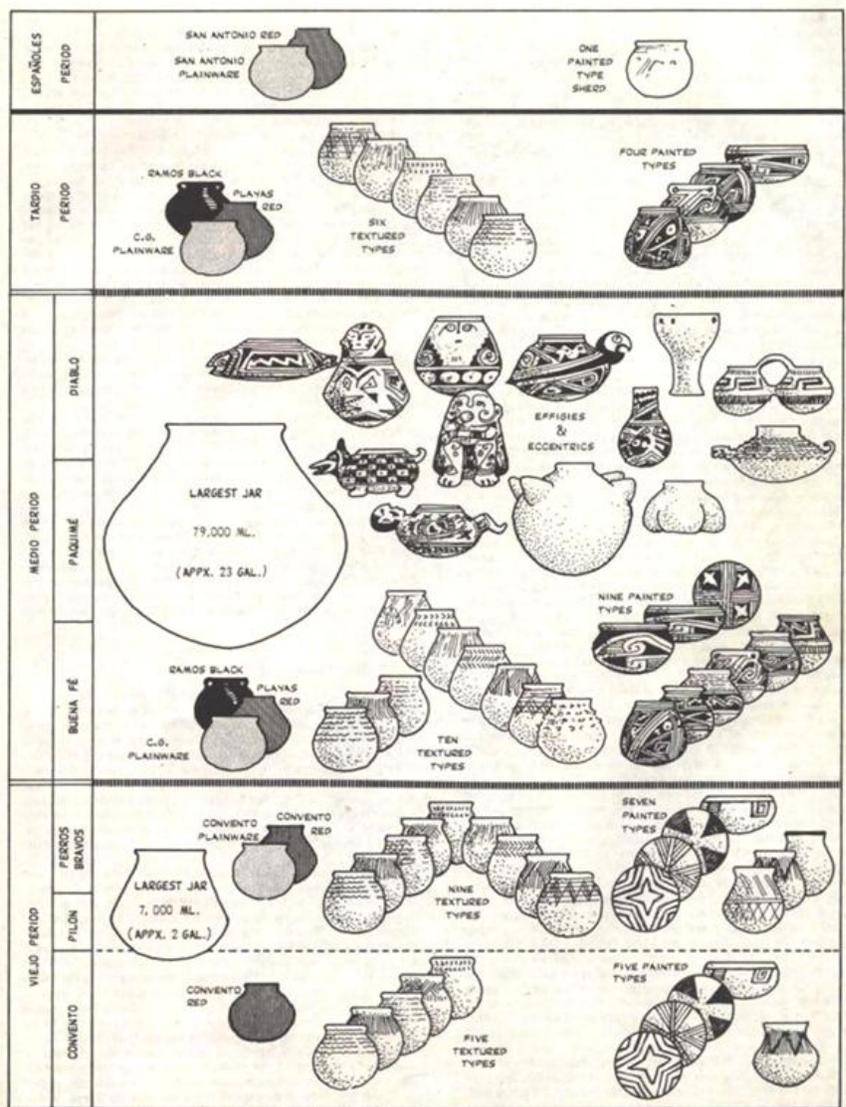


Fig. 1-6. Comparison of Viejo, Medio, Tardío, and Español Period Ceramics.

Figura 5.1. Comparación de los periodos cerámicos: Viejo, Medio, Tardío y Españoles

Fuente: (Di Peso, Rinaldo y Fenner, 1974, V.6. p.3).

1.1.4. Periodo Tardío

Este periodo termina en 1660 d.C. y cuenta con dos fases: Robles y Contactos españoles. Como se mostró en la tabla 2.1, según la cronología que se encuentra en Mendiola (2008a, p.295) se observa actualizada a partir de Di Peso de 1974, Dean y Ravesloott de 1993, y Whalen y Minnis del 2001.

Arturo Guevara (2015) hace un análisis de las condiciones ambientales que aquejaron la zona durante el periodo medio, para sugerir que los cambios climáticos como los vientos helados y la disminución de la humedad fueron algunos factores que afectaron la producción agrícola del lugar desde antes de que la ciudad se extinguiera por completo. Al respecto Mendiola (2008b) indica que hay una relación entre el cambio cultural y el climático, principalmente asociado con la sequía, lo que llevó a un abandono y ocupación de ciertos territorios “por grupos de agricultores y la nueva presencia (y ocupación) de cazadores recolectores” (p.49). Para Braniff (citada por Mendiola 2008b) “los desiertos exigieron a los grupos nómadas, por sus condiciones climáticas y bióticas, una gran capacidad de cambio y de *adaptación* a variadas formas de subsistencia” (p.73). Por tanto, el periodo de ocupación de la Cultura Casas Grandes en Paquimé, así como su abandono tiene relación con factores climáticos y culturales, en los que la aridez generalizada fue su denominador común.

Eduardo Contreras (1988) por su parte, menciona que los vestigios arqueológicos daban claros indicios de que la ciudad fue parcial e intencionalmente destruida, “los postes, vigas, morillos y muchos elementos de madera y materiales inflamables, mostraban los efectos del fuego, lo que produjo derrumbes impresionantes, sobre todo, en los edificios que originalmente tuvieron dos o más pisos” (p. 59).

La versión de Guevara (2015) apunta a que sus enemigos fueron los grupos ópatas, que eran agricultores (p. 116), y algunos nómadas que saquearon y destruyeron la ciudad:

“Los invasores quemaron todo lo que podía arder, profanaron el Montículo de las Ofrendas, donde estaba enterrado un paquimés [*sic*] eminente, y dieron fin a muchos paquimeses en distintos puntos de la ciudad, incluyendo a algunos que se atrincheraron en los recintos de la Casa de la Serpiente. La destrucción comprendió también a los objetos sagrados que se utilizaban en el ritual, entre otros, varios de ellos fueron encontrados rotos en los restos de la Casa de los Muertos” (Ibídem, p. 117).

En el mito hopi *El viaje de los gemelos*, que trata sobre la caída de la misteriosa ciudad roja, también se habla de un personaje relevante enterrado entre ofrendas: En dicho mito, el hijo del jefe del Clan del Agua fue mandado por su padre para asustar a los pobladores de Palátkwapi “con cuatro máscaras, una negra, una roja, una café y una blanca” (Waters, 1996, p. 89) y cuando lo capturaron pidió se le enterrara en la plaza al centro del poblado, “de la tumba brotó una gran serpiente que al moverse, hacía que la tierra temblara. Esto trajo consigo que varias de las casas y de los edificio de la ciudad, cayeran por tierra, provocando la muerte de mucha gente” (Reyes, 2001, p.15).

Cabe destacar que el Montículo de las Ofrendas se encuentra al centro de Paquimé, según podemos ver en la figura 3.1., y los colores de las máscaras mencionadas se relacionan con los colores básicos que se usaban para decorar las vasijas de barro. Algunos rasgos de este y otros mitos hopis nos pueden dar un indicio de la desaparición de Paquimé, la leyenda referente a este tema se podrá ver a detalle en el capítulo 5.

1.1.5. Periodo Españoles

Este periodo se ha fechado de 1660 a 1821 d. C. y, como su nombre lo indica, trata de la llegada de los españoles y el posible contacto con Los Sumas y las demás culturas indígenas que habitaron la región de Paquimé mucho después de que la ciudad fue abandonada, este periodo cuenta con dos fases: San Antonio y Apache. La primera se ha denominado así por el convento de San Antonio de Padua, construido por los españoles como una fortaleza ante la posibilidad de un levantamiento indígena y en el que se han encontrado vestigios arqueológicos pertenecientes al Periodo Viejo.

Los primeros contactos de los Sumas con los españoles fueron con Alvar Núñez Cabeza de Vaca en 1535 aproximadamente (Guevara, 2015, p. 123), quien no menciona en sus memorias haber visitado Paquimé pero dejó bastante impactados a los indígenas que hablaron con Francisco de Ibarra y Baltasar de Obregón en 1565 (Ibídem, p. 124).

“Esa tribu recibe a Ibarra y los suyos con fiestas, pues no olvidan a los cuatro extranjeros que tiempo atrás, pasaron haciendo milagros y curaciones, refiriéndose a Cabeza de Vaca y sus acompañantes, y confunden a Ibarra con un ser sobrenatural” (Contreras, 1988, p.74).

El explorador noruego Carl Lumholtz entró a las cuarenta casas aproximadamente hasta 1891, quien menciona haber pasado por el valle de los *montezumas* [*sic*] a mediados de enero de 1892 (Guevara, 2015, p.100). La fase Apache se denomina así debido a que fue en este periodo que los Sumas, cansados de los malos tratos a causa de la evangelización de los españoles, abandonaron la zona para incorporarse a las tribus apaches chiricahua que habitan el territorio de Nuevo México.

1.2. La comunidad ceramista de Mata Ortíz

Juan Mata Ortíz es el nombre de una localidad rural de 1182 habitantes (INEGI, 2010) ubicada en el municipio de Casas Grandes Chihuahua, a 21 km. de la zona arqueológica de Paquimé, ambos lugares están en la misma región sin embargo se dividen por cerros. Esta comunidad ha

reinventado una tradición ceramista basándose en la que existió anteriormente en la zona, cuando la cultura Casas Grandes habitó dicho lugar. Además, su aportación al rescate y difusión de la producción artesanal sirvió tanto para reactivar la economía de la localidad como para obtener reconocimiento nacional e internacional también en el campo de las artes.

Mata Ortiz se encuentra en un extenso valle que al oeste tiene la entrada a la Sierra Tarahumara a 51 km. por carretera de la Cueva de la Olla. Al noreste está el Arroyo de los Monos y los cerros que segmentan el valle con Paquimé, algunos de los cuales aún cuentan con vetas de minerales que son usados por las familias artesanas para crear pigmentos. Esta zona semidesértica conserva un pequeño río llamado Palanganas que cruza por detrás del poblado, el sitio principal es la Estación Pearson, una antigua estación de tren que conserva un fragmento de vía que actualmente no se utiliza.

La comunidad fue denominada de tal manera en honor a un general indígena asesinado por “El Indio Jú, jefe apache que cumple [*sic*] una promesa de venganza por la masacre de niños y mujeres” (Hernández, 2008: p. 22). Este personaje era el segundo al mando de Joaquín Terrazas, en la campaña en contra de los Apaches, ordenada por el gobernador Luis Terrazas principal terrateniente del estado de Chihuahua en 1876.

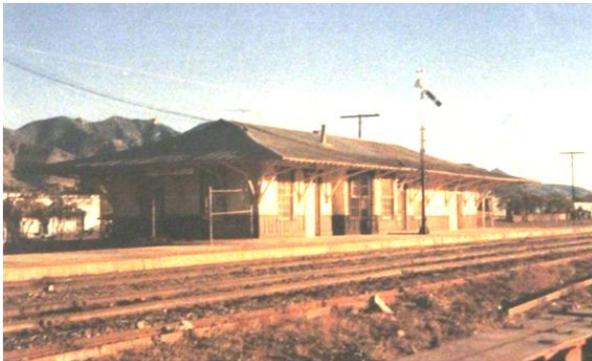


Imagen 1.1. Estación Pearson.

Fuente: Julián Hernández (2008, p.21). Estación de ferrocarril ubicada en la calle principal del poblado de Mata Ortíz, hoy convertida en galería de arte donde la Asociación de Artesanos de la comunidad expone y vende su obra.

La mayoría de las casas de este poblado son de adobe, los avances tecnológicos llegaron durante el porfiriato cuando se construyeron las primeras vías de ferrocarril, “Terrazas recibió la concesión para construir la primera línea entre Ciudad Juárez y Chihuahua, con lo que se abrió una importante ruta comercial” (Parks y MacCallum, 1999, p. 27). En 1906 se estableció en el pueblo una estación ferroviaria (Almada citado por Fournier y Freeman, 1991, p.111), posteriormente el canadiense Frederick Stark Pearson construyó un aserradero en lo que anteriormente se conocía como Estación Pearson (imagen 1.1) o Villa Pearson, hoy Mata Ortíz.

La ganadería, agricultura, el aserradero y el ferrocarril fueron las principales fuentes de ingresos del lugar. En 1963 se cerró el taller que empleaba a la gente de Mata Ortiz (Walter y MacCallum, 1999, p.28), y las principales fuentes de ingresos desaparecieron por una crisis económica que obligó a los habitantes de la región a trabajar de braseros en los Estados Unidos.

Al quedarse casi como un pueblo fantasma, las personas que aún se encontraban en el lugar se vieron obligadas a buscar otras fuentes de ingresos. Cabe destacar que en Mata Ortiz, por su cercanía con Paquimé, hay una gran cantidad de vestigios arqueológicos que en algún momento fueron comercializados por falta de conocimiento respecto al valor patrimonial que implican.

El contacto de los pobladores mestizos con piezas históricas pertenecientes a las culturas indígenas del pasado, fue lo que permitió que se sembrara la curiosidad entre algunas personas para tratar de imitar las vasijas de cerámica que se realizaban; sea por las restricciones legales para vender piezas arqueológicas originales o por una verdadera curiosidad de saber la manera de cómo las elaboraban, esto permitió reactivar la economía del lugar e inventar una tradición ceramista que no les había sido heredada de manera directa por los paquimeses, ya que como se menciona en párrafos anteriores éstos desaparecieron hace cientos de años y la poca presencia de familias indígenas que hay en la comunidad pertenecen a la cultura Ralámuli³ (Tarahumara).

Entre los alfareros que habitaron Paquimé hace más de 600 años y los que hoy trabajan en Mata Ortiz no existen líneas culturales o de parentesco directas, pero sí una posesión común: la tierra. En un periodo relativamente corto esta tierra les ha revelado a los contemporáneos las sutilezas del barro, sus minerales y sus combustibles. Al hacerlo les ha sugerido fórmulas para que sus alucinantes e intrincados diseños tomen cuerpo. Como toda alquimia, ésta encierra el germen de algo maravilloso e intrigante. (Gilbert, 1999, p. 37).

³ Ralámuli es la manera en que los Tarahumaras se denominan. Según Enrique Servín (2002, p. 42) el sonido de la palabra es como si pronunciáramos /rarámuri/ sin embargo diferente porque este tipo de “r” es retrofleja y su pronunciación varía dependiendo del lugar donde se encuentra, ya sea al principio o en medio de la palabra, en este caso la letra “l” designa el sonido de la “r” que se ubica en medio y su pronunciación retrofleja donde la lengua se mueve del paladar hacia los dientes superiores.

1.2.1. Los inicios de la cerámica de Mata Ortíz

No es posible hablar de la historia ceramista de Mata Ortíz sin mencionar el aporte significativo que realizó Don Juan Quezada Celado en la reconstrucción de esta tradición, lo que le valió ganar el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1999, por su contribución al enriquecimiento del acervo cultural del país. En múltiples entrevistas y estudios que se realizan al respecto de su trabajo, Quezada relata la manera en que imitó la técnica a partir de minerales encontrados en la región para la reproducción de las piezas elaboradas por los antiguos pobladores de Paquimé, su perfeccionamiento se realizó mediante la práctica y con el apoyo del antropólogo Spencer Heath MacCallum como mecenas, quien también contribuyó en la difusión de dicha obra.

En 1941, la familia Quezada Celado regresó a Mata Ortíz después de esconderse en la sierra durante la revolución, cuando Juan tenía apenas un año. En 1953 durante su adolescencia coleccionaba tiestos, se dedicaba al pastoreo de animales y a la recolección de leña, experimentaba con otras técnicas artesanales como la pintura, el grabado en madera, y el dibujo mural:

Entonces no tenía pensado que a esto me iba a dedicar. No pensaba en las ollas, ni siquiera las conocía. Había una creencia de que durante la Semana Santa los tesoros se abrían. Y yo, que estaba chavalo, oía que los sacaban de las "ollas pintas", pero algunas tenían esqueletos en vez de teoros, así que no todos se animaban. Yo vivía de buscar la leña, había que vivir de algo. Me iba con las bestias por la sierra y las cuevas y las cargaba. Como las pobres tenían que comer algo y descansar, las dejaba una hora o dos y me metía a las cuevas. Allí encontraba ollas bien bonitas. Unas completas y otras pegadas. Traje unas para acá y alguien me dijo "¡unas ollas pintas!" Como los dibujos me fascinaron, pensé: "tengo que hacer algo como esto". No tenía la intención de vivir de ello, nada más quería hacer una. Fue muy duro porque nunca había visto a un alfarero. Empecé experimentando con el barro, la pintura, la quemada, los pinceles. Tan sólo con los pinceles experimenté con plumas de todas las aves, pelos de todos los animales. Era una guerra que yo traía. Aprendí a dominar el barro, la pulida, la arreglada y todo eso. Y cuando empecé a lograr mis primeras piezas, las enseñaba pero como si nada. La gente de aquí ya sabía que yo andaba en eso, pero no decían más (Marta Turok, 1999, p.49).

Según lo que relata el antropólogo Spencer MacCallum (1994), a quién se le adjudica haber descubierto a Juan Quezada, cuando el artesano cruzó a los Estados Unidos, llevó unas piezas consigo que vendió a un comerciante en Palomas, Nuevo México, del que cree se hizo rico haciendo pasar sus piezas por "vasijas prehistóricas" (p. 7), sin embargo continuó elaborándolas ya que en 1974, las ventas eran suficientes como para permitir que dejara su

trabajo en el ferrocarril y se dedicara a venderlas principalmente en Nuevo México, Estados Unidos.

Fue en un bazar de Deming que Spencer MacCallum encontró tres piezas elaboradas por Juan Quezada, sin embargo éstas no estaban firmadas por lo que el antropólogo emprendió la búsqueda hasta México, donde preguntando llegó a Mata Ortíz, ahí Spencer le mostró fotografías de las piezas que había adquirido, las cuales Juan identificó como suyas.



Imagen 2.1. Primera vasija de Juan Quezada comprada por Spencer MacCallum.

Fuente MacCallum (1994, p.6). Una de las tres vasijas compradas por Spencer MacCallum en 1976 en *Bob's Swap Shop*, Deming, Nuevo México. Las tres hechas por Juan Quezada en 1975. El comerciante que se las compró a Juan, las hizo parecer viejas.

Spencer y Juan se conocieron en Marzo de 1976, el antropólogo quedó tan fascinado con estas piezas tan parecidas a las de las culturas indígenas del *Southwest* que le propuso trabajar como socios, Spencer le pagó \$500.00 mensuales para perfeccionar su técnica más el diez por ciento de las regalías por derechos de autor de las piezas que Spencer vendiera entre coleccionistas y comerciantes de Estados Unidos.

“Los años desde 1976 a 1986 marcaron un tiempo de intensa actividad y promoción” (MacCallum, 1994, p.9), la obra de Juan Quezada fue expuesta en museos y galerías desde California hasta Texas, también impartieron exhibiciones y conferencias sobre la elaboración de la cerámica. Ya para mediados de los 80's ante la demanda de piezas solicitadas, Juan comenzó a involucrar a sus familiares y a compartir su conocimiento con las personas de la comunidad, el fenómeno se incrementó tanto que para el final de la década ya eran 300 los artesanos que se dedicaban a la producción de cerámica, realizaban exhibiciones y exposiciones en los Estados Unidos (MacCallum, 1994, p.12).

1.2.2. Técnicas y estilos de las vasijas Mata Ortíz

Ya para los años 80's el auge de la cerámica de Mata Ortíz estaba en su esplendor, personas de todas partes del mundo, principalmente de Estados Unidos, llegaban hasta las casas de las familias artesanas para comprar sus piezas. Las vasijas no podían elaborarse en otro lugar, ya que las técnicas para crearlas son completamente artesanales y requieren un espacio especial para la cocción al aire libre que usualmente se adaptaba en el patio, además de los pigmentos y barros que solamente se toman de la región. El permiso para la explotación de la tierra es gracias a su condición de ejidatarios.

La tierra para preparar el barro la recolectan de ranchos aledaños, ésta es cernida y colada hasta dejarla en su punto más fino, las piezas se moldean sin torno y posteriormente se liján y pulen, para después pintarlas con pinceles hechos con cabello muy delgado que permita dibujar líneas finas, los colores también son, en su mayoría elaborados con minerales extraídos de las minas de la localidad. Al igual que en Paquimé “ahora se agregan pastas especiales como las que utiliza el blanco caolín, y técnicas de acabado como el uso de engobes (capas finas generalmente de barro con agua o color adherida a la superficie), ahumado, vidriado (con base en plomo), técnicas de oxidación (horno abierto) y de reducción (horno cerrado) que producían cerámicas rojas o negras respectivamente” (Beatriz Braniff, 1993, p. 42) y entre otros acabados también se encuentra el uso de grasa para zapatos como abrillantador. La técnica suele ser similar entre las diversas familias que practican la cerámica, varían algunos instrumentos o procesos se complementan según la experimentación propia o de familias que se comparten el conocimiento entre sí.

Actualmente existen hasta cuatro generaciones de ceramistas que transmiten su conocimiento de padres a hijos. La primera corresponde a los adultos mayores, que junto a Juan Quezada iniciaron con este oficio en la comunidad y es ésta misma la que en el XX Concurso de Cerámica de Mata Ortíz ha reconocido como “Maestros Pioneros” a: Nicolás Ortiz Estrada, Socorro Sandoval Vélez, Juan Manuel Martínez López, Juan Quezada Celado, Reynaldo Quezada Celado, Reynalda Quezada Celado, Lidia Quezada Celado, Taurina Baca Tena, Rosa Quezada Celado, Rogelio Silveira Ortíz, Gloria Hernández, Gregorio Silveira Ortiz, Nicolás Silveira Ortíz, Ramón Villa Moreno, Celia Ortíz Sandoval, Esperanza Tena y Héctor Gallegos Esparza (FODARCH, 2017a, p.3).

La segunda generación es la de sus hijos, personas adultas que después de haber apropiado el conocimiento adquirido por sus padres se han atrevido a incursionar en técnicas y estilos innovadores para su tiempo. La tercera generación pertenece a los jóvenes, que según las bases del concurso mencionado y efectuado en 2017, sus edades corresponden entre los 18 y 25 años, rango al que pertenece Reina Grisol Garibay Silveyra, ganadora de dicha categoría y cuya pieza analizaremos en el capítulo 5.1.1. Y finalmente en la cuarta generación se encuentran los niños y adolescentes que están en entrenamiento para trabajar con la cerámica.

En el curso impartido por Pabla Talavera Quezada (entrevista, 2017), sobrina de Juan, perteneciente a la segunda generación, comenta a grandes rasgos que la producción de una pieza generalmente es un proceso complejo que implica a varias personas: en primer lugar se encuentra la extracción del barro y la preparación del mismo, a su vez, la extracción de minerales, la preparación de colores, elaboración de la figura de la vasija y el decorado; por tal motivo el proceso usualmente se realiza por familias, aunque hay quienes compran las piezas ya hechas. Cabe destacar que generalmente quien decora la vasija es quien la firma.

Según la técnica ejecutada por Pabla Talavera, el barro es cernido y colado en agua, los cimientos más finos de éste son los que se aprovechan para elaborarlo, y es amasado como si fuera una pieza de plastilina, en primer lugar se prepara algo similar a una tortilla que se coloca sobre un molde de yeso que brinda la estructura de la base, a partir de ahí, otra pieza de barro se amasa en forma de una tira larga que se coloca alrededor de la base y se va levantando con los dedos y girando al mismo tiempo. Es muy importante destacar que una de las maravillas de esta técnica artesanal es la ausencia de tornos para darle forma a la vasija, con una mano se gira la pieza y con los dedos de la otra se levanta hasta darle la figura de acuerdo al estilo personal.

Después de darle forma a la pieza se deja secar y posteriormente se alisa con dos lijas: una gruesa y otra fina, luego se pule con una piedra especial o hueso. “La lisura absoluta produce mayor precisión en la pintura. Una vez terminada la vasija le aplica un poco de aceite y la pule para darle un fino terminado. Pintar directamente sobre el barro, en vez de hacerlo sobre una delgada capa de engobe, produce colores más vivos” (Gilbert, 1999, p.40).

Actualmente algunos compran sus pigmentos, sin embargo también hay quienes siguen la técnica tradicional experimentada por Juan Quezada, en la que los pigmentos se preparan con base en barros y minerales de la zona. Por tal motivo los colores predominantes son rojos

y negros. La pintura negra se prepara con manganeso proveniente de una mina cercana y el rojo con barro de éste color y óxido de hierro.

En los últimos años una innovadora gama de pigmentos ha enriquecido la cerámica de Mata Ortíz. Los alfareros más viejos no están interesados en estos nuevos colores –azul, verde, amarillo, púrpura– porque se alejan de la herencia de Casas Grandes y porque no se hacen enteramente con minerales de la localidad (Gilbert, 1999, p.41).

Las piezas se pintan antes de cocerlas, a los estilos que se usan para decorarlas Jim Hills (1999) los ha agrupado en tres categorías: el estilo Quezada, el estilo Porvenir y el estilo innovador. El primero se refiere a todo estilo que sea parte de la escuela de Juan Quezada. Cabe destacar que ser integrante de la familia Quezada no implica necesariamente pertenecer a esta categoría.

“Se caracteriza por su simetría, su refinamiento y su excelente técnica [...] son muy recurrentes los largos arcos, las bandas sinuosas y, últimamente las figuras en forma de hoz que circundan oblicuamente de la boca a la base, la superficie de la vasija. Esta conjunción de líneas curvas da la impresión de movimiento” (Hills, 1999, p.58).

Esta idea del movimiento asociado con la superficie en la que se plasma, la podremos ver más adelante como uno de los principios fundamentales para la elaboración del tatuaje (ver capítulo 4.2.3.2.), donde, al igual que la vasija, el recorrido visual debe conjugarse de tal manera con la superficie cuerpo o vasija que brinde una sensación de movimiento entre las líneas que le decoran.



Imagen 3.1. Vasijas estilo Quezada.
Captura: Mariana Villarreal. Lugar: XX Concurso de Cerámica de Mata Ortíz. Piezas ganadoras de la categoría Barro de Color creadas por: 1° Efrén Quezada, 2° Silvia Silveira y 3° Luis Carlos Villa.

Respecto al estilo Porvenir, su nombre corresponde a una colonia al sur de Mata Ortíz, cruzando el arroyo que divide el poblado en dos. La casa de Juan Quezada se ubica en la zona de la calle principal, por donde pasa la vía del tren, justamente frente a la antigua estación, por lo que El Porvenir corresponde a una colonia lejana a la zona donde se da principalmente el comercio de artesanías, la cual que se encuentra justamente en la entrada del poblado. Los habitantes del Porvenir, al no ser vecinos ni discípulos de Juan Quezada la información sobre

las técnicas la obtienen a partir de rumores, observaciones a escondidas y preguntas directas. Sin embargo pertenecer a esta colonia no implica necesariamente la adscripción a este estilo, la referencia es solo debido a que los inicios de esta forma de representación gráfica se dieron en tal lugar.

El estilo Porvenir se distingue por sus acabados negros y por el uso de grafito para el tratamiento de la superficie, sus decorados policromados suelen realizarse sobre barro amarillo, al que algunas personas aplican una capa de grasa para zapatos que aumenta el brillo. Las ollas son en general de mayor tamaño, por lo que sus diseños se decoran con patrones más grandes y las líneas son menos finas.

“También es común el uso de líneas rectas que al cruzarse crean ángulos agudos y formas entrecortadas, como triángulos, cuadrados y trapecios, acentuadas a su vez por puntos y líneas hechas con trazos cortos que se repiten sobre la superficie hasta cubrirla por completo. Hay un mayor uso de líneas horizontales que sirven como ribetes (particularmente alrededor del cuello de la olla) y una disminución en los intentos por pintar imágenes espectaculares, precisas a los lados opuestos de la vasija, como es tan característico del estilo Quezada. Algunos llaman a esta técnica ‘sin geometría’. Muchos sobresalen en el estilo Porvenir con sus piezas zoomorfas y antropomorfas, que recrean efigies prehispánicas o animales que ellos conocen” (Hills, 1999, p. 67).

En este estilo se ubica el trabajo de Rubén Lozano Lucero, quien aprendió la técnica de Macario Ortiz y juntos a principios de los ochentas, “desarrollaron accidentalmente la técnica de cubrir con grafito la superficie de una vasija para obtener un acabado negro brillante post-cocción” (ibídem).



Imagen 4.1. Vasijas estilo El Porvenir
Captura: Mariana Villarreal. Lugar: Mata Ortíz. Creador de la pieza: Rubén Lozano.

Ya por último, según el autor, el estilo innovador incorpora elementos estilísticos de los dos anteriores:

“Como lo son las largas y sinuosas bandas rematadas en una cabeza estilizada de serpiente o de perico, y los diseños figurativos inspirados en motivos prehispánicos de las culturas mogollón, anasazi y mimbres [...] En sus diseños hay una carencia de simetría y un mayor uso de formas animales,

como pájaros fantásticos, lagartijas, serpientes e insectos. Con alrededor de cinco diferentes pigmentos en una sola vasija (ibíd., p. 74).

Es otra característica de este estilo que se dé prioridad al decorado más que a la forma de la vasija a diferencia de lo que menciona Pabla Quezada (entrevista, 2017), respecto a que: “a la forma de la vasija y su decorado debe corresponder una armonía que les haga complementarse”. Por lo que es común que quienes se ubican en este estilo compren vasijas para decorar, lo que hace que su experiencia artística se vea limitada a la decoración.



Imagen 5.1. Vasija estilo innovador.
Captura: Mariana Villarreal. Lugar: XXI Concurso de Cerámica de Mata Ortiz. Pieza ganadora del 2° lugar en la categoría “Con o sin diseño con pinturas de color no tradicional” elaborada por Javier González.

Es importante considerar que las clasificaciones hechas por Hills pertenecen a finales del siglo pasado, en una época en la que la cuarta generación de artesanos aún no existía y la tercera comenzaba a penas a aprender el oficio, por lo que es importante considerar el estilo aportado por estas generaciones ya que también obedece a los cambios tecnológicos producidos por la llegada del internet y su masificación, lo que les permite incorporar diversas tendencias globales que han permeado en Mata Ortiz a partir del acceso a la información. Por lo que para efectos de este estudio, al estilo en cuestión le denominaremos “Tendencias”, ya que no se asocia con los anteriormente descritos y apropia elementos ajenos a la cultura Casas Grandes.



Imagen 6.1. Vasija estilo Tendencias.
Captura: Mariana Villarreal. Lugar: XXI Concurso de Cerámica de Mata Ortiz. Pieza ganadora del 2° lugar en la categoría “Esgrafiada (calada o grabada)” elaborada por Claudia Ledezma.

Es común pensar que las primeras generaciones de artesanos comenzaron imitando o copiando las líneas y dibujos de los tiestos o vasijas encontradas bajo tierra, prácticamente en los patios de sus casas, en cuevas y cerros de la misma región, sin embargo el argumento por parte de algunos artesanos como Juan estriba en que lo que hicieron fue realizar una recreación de dichas piezas:

Una vez, fíjese, vino un arqueólogo, Contreras. Yo a penas hacía mis pininos y me iban a llamar que porque estaba haciendo copias. ¡Y pues no claro que no! Él más que nadie debía saber que no era cierto, porque hacer el estilo es diferente a copiar y de ahí pues mejor empecé a hacer mis diseños.
(Entrevista a Juan Quezada, realizada por Janeth Rogelio, 2012, p.21)

El talento artístico vino a apoderarse de dicha práctica artesanal para desembocar en una amplia gama de diseños que destacan por su valor como pieza artística. El reconocimiento principal lo sigue conservando Juan Quezada, sin embargo es debido a las personas de la comunidad que ha trascendido con los años y ha sido reconocida internacionalmente. También las personas de Mata Ortíz, al igual que este artesano, se han apropiado de este conocimiento y lo han transmitido de generación en generación y a pesar de que la tradición ceramista del lugar no pasa de los cincuenta años de haberse creado, ya se encuentra consolidada y arraigada en la comunidad a tal grado que el concurso de cerámica de Mata Ortíz es el evento principal que les otorga reconocimiento ante sí mismos.

1.2.3. El concurso de cerámica de Mata Ortíz

El Concurso de Cerámica en la Región de Paquimé comenzó en el año de 1997 y se realizó en Casas Grandes con apoyo de instituciones como: El Fondo Nacional para el fomento de las Artesanías (Fonart), la Dirección General de Culturas Populares Unidad Chihuahua, Gobierno del Estado, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), entre otros. Posteriormente cambió de sede y nombre a: Concurso de Cerámica de Mata Ortíz, realizándose en la localidad en cuestión y con apoyo principalmente de instituciones como la Casa de las Artesanías de Chihuahua (Casart) hoy denominada Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Chihuahua (Fodarch), dependencia de la Secretaría de Innovación y Desarrollo Económico del Gobierno del Estado de Chihuahua; y a nivel federal el Fondo Nacional para el fomento de las Artesanías (Fonart) perteneciente a la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL).

Dicho concurso, para octubre del 2017 celebró su vigésima edición, en éste participaron 224 artesanos y artesanas con 306 piezas, cada persona podía inscribir hasta dos piezas como máximo. Se entregaron 27 premios con una derrama económica de \$333,000.00 por parte de los gobiernos: federal, estatal y municipal de los cuales Fonart aportó \$150,000.00, Fodarch \$173,000.00 y la Presidencia Municipal de Casas Grandes \$10,000.00 (FODARCH, 2017a, p.4).

Las categorías fueron las siguientes (FODARCH, 2017b):

- a) Blanca policromada
- b) Negras: bruñida, con grafito (con o sin diseño)
- c) Figura o escultura en barro (zoomorfa, antropomorfa, fitomorfa, etc.)
- d) Barro de color: rojo, café, crema y marmoleadas (con o sin diseño)
- e) Esgrafiada (calado o grabado)
- f) Con o sin diseño, con pinturas de color no tradicional
- g) Miniaturas (hasta 6 centímetros)
- h) Nuevas propuestas (diseño, forma o color)
- i) Maestros pioneros
- j) Artesano juvenil (artesanos de 18 a 25 años)

Según la convocatoria publicada por FODARCH (2017b), institución encargada de coordinar el evento, las piezas participantes debían ser de elaboración reciente, menor a tres meses. De acuerdo a este documento, las piezas sometidas a concurso deberían presentar dos características principales: ser piezas de diseño, técnica y materiales tradicionales o piezas de nuevo diseño que conserven elementos, técnicas y materiales de los grupos la cultura Paquimé. Para el registro de la pieza, el personal tiene la facultad de aplicar la matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (Matriz DAM), elaborada por Fonart, con la finalidad de determinar que las piezas participantes sean exclusivamente artesanales.

Según lo manifestado por personal del Fodarch, en una reunión previa al concurso, los artesanos y artesanas manifestaron su interés por establecer criterios más precisos para la calificación de las piezas y exigieron que el jurado tuviera conocimiento respecto a la manera en que se realiza la cerámica en Mata Ortíz, para lo cual la institución organizó un curso de cerámica dirigido exclusivamente al jurado, impartido por la artesana Pabla Talavera Quezada, sobrina de Juan Quezada.

Asimismo, los artesanos y artesanas consensaron algunos criterios para la calificación de sus piezas⁴, entre los principales se encuentra: La calidad, que la pieza sea uniforme, con peso proporcional al tamaño, libre de bordos en el interior. Los acabados, tales como el lijado (superficie fina), pulido (bruñido uniforme) y pintura (líneas uniformes, sin que se noten las uniones entre pinceladas y que no estén transparentes). Como nota al respecto de esto indican que: “El grosor de las líneas en el diseño no es necesariamente una indicación de calidad. Una línea más ancha no tiene menos valor que una línea delgada todo depende del estilo y diseño de la pieza”.

Respecto al quemado de las piezas es importante considerar que el barro no esté quemado de más, ni que le haya faltado calor. Una pieza a la que le faltó calor al momento de quemarla por lo general tiene manchas de humo, las que están quemadas de más generalmente tiene el bruñido opaco o presentan cuarteaduras en la pintura o en el barro mismo (Notas de campo, 2017).

También se evalúa que la pieza tenga el sonido peculiar que caracteriza al barro quemado o cocido (notas de campo, 2017). Cuando la pieza no está bien cocida su sonido es sordo, hueco, como el de la madera. Para el diseño la comunidad artesanal indica que la cantidad de trabajo no define ni calidad ni belleza de una pieza y respecto a la innovación consideran que aun cuando las piezas no entren en la categoría de Nuevos Diseños éstas “pueden tener valor agregado si presentan características nuevas, que las hagan menos repetitivas y por lo tanto más originales” al respecto de esto no indican cuáles.

1.3. El tatuaje estilo Paquimé

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

⁴ La convocatoria y los criterios para la calificación de las piezas fueron documentos informales entregados de manera impresa por el personal de Fodarch al jurado, durante la dictaminación de las mismas.

La cultura mestiza contemporánea establece un puente con el pasado prehispánico de Paquimé a partir de la apropiación de su iconografía, lo que la hace trascender en el tiempo, ya que por cientos de años los vestigios de esta civilización extinta durmieron bajo tierra sin que tuvieran el impacto social que hoy se ha generado, puesto que, las comunidades que la incorporan le atribuyen significaciones particulares, y esto es más evidente en el caso del tatuaje.

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

Las motivaciones para tatuarse son tan complejas que incluyen una serie de ideologías asociadas a: prestigio, adscripción identitaria (devoción, rito de iniciación, afinidad), juego, gusto, curiosidad, moda e incluso una sola persona puede adoptar uno o varios de los motivos anteriormente mencionados como veremos más a detalle en el capítulo 5.

Para el caso de estudio se abordará exclusivamente el “tatuaje estilo Paquimé”, se denomina así al tipo de tatuaje que conjuga iconografía perteneciente a la cultura Paquimé y estilos asociados a la cerámica de Mata Ortíz en un mismo tatuaje, sin diferenciar entre uno y otro, así como elementos gráficos asociados a la solicitud de quien se tatúa.

1.3.1. El ‘cerillazo’ que prendió la motivación creativa

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

El cerillazo que prendió la motivación creativa en David Ortíz se origina aproximadamente en el 2003, desde las inquietudes de ciertas personas, clientes y amigos, que dentro de sus peticiones de tatuajes se encontraban ideas asociadas a la cultura del sitio Paquimé o de Mata Ortíz; pero fue principalmente en el 2010 cuando el fotógrafo Raúl

Ramírez (Kigra) se involucró para gestar un proyecto, al respecto de este tema, junto con el tatuador.

Vamos a decir que tengo como seis siete años haciendo esto⁵. Cuando llegó y me dijo Kigra. Kigra fue así como quien dice otra vez, pum el cerillazo we ¡pum! volvió a prenderme [...] él llevo con una idea, “quiero hacerme un jale así, y así, y así”, y yo ya traía la comezón pero la traía muy descansada, la tenía muy olvidada (David Ortíz, entrevista, 2017).

En entrevista con el tatuador David Ortíz (2017), comenta que su inquietud por retomar los elementos iconográficos, usados en las vasijas de Paquimé y Mata Ortíz, fue a partir de una búsqueda por su propia identidad ya que para él, el tatuaje es símbolo de identidad y pertenencia, por lo que usar la iconografía de Paquimé en su trabajo es una manera de difundir la cultura chihuahuense.

Y de hecho el proyecto, es un cuestionamiento personal, quién soy, de dónde vengo, a dónde voy, pero ahora redúcelo a Chihuahua. Mi identidad, mi bronca, es eso, que yo siempre he querido encajar en todo [...] siempre tuve conflicto de mi identidad, de qué era, por qué, porque nunca fui igual que todos lo demás, porque mi manera de aprender era distinta (David Ortíz, entrevista, 2017).

1.3.2. El proyecto de investigación: Vasijas, tierra y sangre

En el año 2012 la inquietud de David Ortíz se transformó formalmente en un proyecto de vida que le implicó también una revisión bibliográfica, en la que destaca como guía principal de este proyecto el libro *Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de Chihuahua* trabajo realizado por los arqueólogos Arturo Guevara y Francisco Mendiola (2008 y 2014), así como algunos tomos del trabajo realizado por Charles C. Di Peso *et.al.* con los libros *Casas Grandes: A Fallen Trading Center of the Gran Chichimeca*. Sobre todo comprendió un análisis visual para estudiar las formas, estilos y diseños que se encuentran en la iconografía de Paquimé y Mata Ortíz.

Tuve que reducir y ponerme a estudiar todas las formas y ‘comerme’ a Di Peso, neta, ahorita no me acuerdo, pero tuve que comerme a Di Peso para poder decir –este es una repetición este, este es una repetición de este. Empezar del nivel ya básico, su forma abstracta más básica. Esto es un altar de lluvia, esto puede ser la cresta de un maíz, puede ser lo que quieres representar, entonces lo que tienes que trabajar es, qué es lo que vas a hacer (David Ortíz, entrevista, 2017).

A partir de participación en la convocatoria del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), el cual realizó con la colaboración de la arqueóloga Nelsy Requena, la reportera Sarahí Aguirre, el fotógrafo Raúl Ramírez (Kigra), el

⁵ Circa 2010 debido a que la entrevista se hizo en el 2017.

comunicador gráfico Amoxtli Jurado, el diseñador Antonio Mariscal y el fotógrafo Alejandro (Pájaro) Villalobos. También la investigación personal, para nutrir el interés del tatuador y su creatividad, involucró a otras personas expertas en el tema de la cultura Casas Grandes con las que pudiera asesorarse y validar su trabajo.

Dicho proyecto consistió en realizar una investigación para la conformación de un libro denominado *Vasijas, tierra y sangre* (David Ortíz, 2014) el cual contiene fotografías y testimonios de las personas que se hicieron tatuajes estilo Paquimé, así como un antecedente de la cultura Paquimé. El proyecto culminó ante el PACMYC con la elaboración de un *dummy* del libro mencionado (el cual aún se pretende publicar) y una conferencia sobre la investigación realizada, así como una muestra fotográfica, las cuales se presentaron el 6 de junio del 2014 en las instalaciones del Centro Cultural Universitario Quinta Gameros.

Durante 2013 y principios del 2014 se elaboraron una serie de tatuajes con estilo Paquimé en el estudio de tatuaje Omuro, ubicado en el centro de la ciudad de Chihuahua. Las personas que se tatuaron este estilo principalmente fueron allegadas al tatuador, tales como amigos o personas de confianza, quienes se dejaron cautivar por el diseño y la motivación de portar un estilo que no había sido visto anteriormente en la ciudad de Chihuahua. Es interesante destacar que entre las personas de confianza se encuentran quienes conocen la obra de David y confían en los más de 20 años de experiencia que tiene como tatuador, lo cual le ha valido cierto renombre y posicionamiento como uno de los mejores y más conocidos tatuadores de la ciudad.

Es común que la motivación para realizarse un tatuaje se asocie con experiencias personales de quien lo porta, sin embargo a lo largo de este estudio veremos que esta idea puede ser confirmada o refutada dependiendo de la cosmovisión de quien se tatúa. Las personas de confianza que se han tatuado diseños con estilo Paquimé usualmente convierten, de manera metafórica, su cuerpo en un lienzo que es plasmado a criterio del tatuador, muchas veces estas personas no conocen un boceto previo del tatuaje que portarán toda la vida, ya que el tatuador trabaja a “mano alzada” sobre su cuerpo, por lo que incluso el diseño final del tatuaje puede cambiar en contraste con el boceto realizado sobre el cuerpo con marcadores *Sharpie*.

Algunas personas que portan este estilo de tatuaje y estuvieron de acuerdo en estar en una publicación, participaron en una sesión fotográfica para la conformación del libro *Vasijas, tierra y sangre*, realizada por Raúl Kigra; también se llevaron a cabo entrevistas a persona expertas en el tema como el antropólogo Jorge Carrera, director del INAH Chihuahua y el arqueólogo Eduardo Gamboa director de la Zona Arqueológica de Paquimé, así mismo David y su equipo entrevistaron a las personas tatuadas para conformar el contenido del libro.

En el 2013 David y Kigra visitaron a Don Juan Quezada para conocer más sobre su obra y mostrarle el trabajo que se estaba realizando con este proyecto y, según lo que comenta David Ortíz, recibió con muy buenos ojos esta iniciativa, lo que para el tatuador simbolizó un aval para su propio trabajo, incluso Juan presumió los tatuajes que él mismo porta y expresó su deseo de tener también un tatuaje con este estilo (ver anexo 1, imagen 2 y 3), así mismo David le hizo saber sobre su deseo de portar un tatuaje con un diseño elaborado por la mano de Don Juan Quezada⁶.

A pesar de que el proyecto presentado a PACMYC culminó, este trabajo se ha convertido para David en un proyecto de vida, incluso, a pesar de que se sigue trabajando en el libro que hasta la fecha no se ha publicado, el proyecto se ha presentado en otros foros como la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería en el 2016 y ha servido para impartir conferencias al respecto de la iconografía y el tatuaje.

1.3.3. Los primeros tatuajes “estilo Paquimé”

Para una persona creativa, incluir en un mercado algo innovador muchas veces se vuelve todo un trabajo de gestión que involucra cuestiones como: promover algo acorde al gusto del público que lo recibe, labor de venta, convencimiento y mucha difusión. Para la inclusión de un estilo de tatuaje el reto aún es mayor ya que resulta una idea generalizada que, la creación de un tatuaje debe partir de la persona que lo porta, que debe ser tan significativo como si fuera un reflejo de la vida personal, lo cual como veremos en el capítulo 5, suele ser solo uno de los múltiples motivos para aplicarse un tatuaje.

⁶ Nota: Parte de la información presentada en esta sección fue obtenida mediante comunicación personal con David Ortíz fuera de entrevista o de la experiencia personal durante el seguimiento del proyecto PACMYC.

Sin embargo, los primeros tatuajes “estilo Paquimé” fueron hechos desde el círculo de amigos que rodean al tatuador, personas que confían en su experiencia y que anteriormente se han realizado uno o varios tatuajes con él, que se “enamoran” de la experiencia, del proyecto y que encuentran cierta afinidad a las cuestiones regionales. Con el paso del tiempo este estilo fue adoptado por las personas que no tenían esta afinidad, que no conocían la cultura Casas Grades pero que fueron atrapadas por la innovación que resultó dicha experimentación estilística.

1.3.4. Justificaciones para realizarse un tatuaje “estilo Paquimé”

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

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

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

La verdad yo creo que el sentido de pertenencia se manifiesta, bueno, según yo, es al revés. O sea, no vas y te haces un tatuaje y ya te sientes que perteneces a un lugar, más bien ya te sientes que perteneces a un lugar y si encuentras algo que te identifica con ese lugar te lo pones. Y creo que el proceso aquí ha sido al revés, porque de unos años para acá también los tatuajes se pusieron mucho de moda, mucho de moda, y también la gente se le hace bonito y dicen ¡ah mira Paquimé! y se lo ponen, y ya empiezan a tirar, después de eso, empiezan a tirar un rollo medio fumado de —No, bla, bla. Y hasta llegan a hablar de cosas que no saben (Maham Barraza, entrevista, 2017).

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

Debido a que se trata de un análisis principalmente visual donde posteriormente en el capítulo 4 y 5 se realizarán comparaciones y análisis iconográfico, es muy importante definir primero lo que se entenderá más adelante por “signo iconográfico”, desde la lectura que hace la semiótica sobre el signo, en la que el estilo es una de las características primordiales de la representación, que por un lado conserva lo que en este estudio se ha denominado “esencia mítica” y por el otro se transforma a partir de la trasculturación. Esto nos ayudará a ver las maneras en que el signo iconográfico es parte de un patrimonio relevante por su expresión material, desde lo monumental conocido como el discurso autorizado del patrimonio que envuelve a Paquimé, pero poco conocido desde los aspectos inmateriales, asociados a los significados, que rodean a las culturas y comunidades en cuestión desde los aspectos relacionados con las cuestiones históricas como la memoria colectiva y el legado. Las cuales son conocidas principalmente desde la promoción que les brinda la mercantilización cultural.

2.1. Signo iconográfico

Para el tema en cuestión se considerará el estudio de la semántica y la pragmática, la primera se refiere a la relación de los signos con los objetos a los que son aplicables y la pragmática es la relación de los signos con los intérpretes (Morris, 1985, p.31). Ambas dimensiones se encuentran asociadas a la relación de la iconografía de Paquimé con los objetos en los que se inscribe, tal es el caso de las artesanías, así como la relación que establecen las personas que reinterpretan y se tatúan estos signos iconográficos.

La semiótica es la disciplina que estudia los signos, ésta se remonta a dos tradiciones científicas, según lo que retoma Yuri Lotman (1996) “la primera es la de Pierce y Morris, parte del concepto del signo como elemento primario de todo sistema semiótico. La segunda se basa en las tesis de Saussure y de la Escuela de Praga” (p. 10). Ferdinand de Saussure (1945) plantea que el signo lingüístico, se encuentra conformado por un concepto y una imagen acústica, es decir, la “representación natural de la palabra, en cuanto a hecho de lengua visual” (p. 91) a lo que denomina significante (concepto) y significado (imagen acústica). Este último enfoque se centra en descifrar los procesos comunicativos y el primero en analizar los procesos culturales, por lo que a diferencia de Saussure, la semiótica de Pierce no considera que el signo sea arbitrario sino que es parte del entramado cultural.

Para el caso de este estudio es más interesante considerar la perspectiva de Pierce y Morris que ve al signo como elemento primario; haciendo una relación metafórica, podríamos asociar al signo con una célula, la cual en su conjunto conforma un organismo, el cúmulo de ellos un sistema y a su vez, la relación entre sistemas arman la estructura anatómica. El signo es la unidad mínima de significado que conforma entramados simbólicos a partir de las maneras en que se representa y se interpreta.

Charles Morris (1985, p.28) denomina *semiosis* al proceso en el que algo funciona como signo, ésta se compone de cuatro factores: el vehículo sígnico (lo que actúa como signo), designatum (aquello a lo que el signo alude), interpretante (el efecto producido en determinada persona, como un pensamiento o un concepto) e intérprete (la mente de la persona). Estos factores se implican mutuamente, puesto que sólo son formas de referirse a aspectos del proceso de semiosis”. Para evitar confusiones, es importante destacar la necesidad de distinguir entre el intérprete y el interpretante. Floyd Merrel (1998), a partir de la semiótica de Charles Sanders Peirce, designa al primero como la persona que realiza el acto de interpretación y al segundo como dicho “acto de interpretar el signo” (p. 47).

Para Marrel “un signo puede ser icónico, es decir, puede representar su objeto principalmente por medio de una semejanza, a pesar de su modo de significación” (p. 71). Sin embargo el signo, cuando es tan abstracto como un icono no tiene una propiedad de semejanza sino de evocación.

El vehículo sígnico puede representarse de distintas maneras: por medio del lenguaje (escrito, hablado, de señas) con el propósito de comunicar algo entendible explícitamente, o por medio de otro tipo de lenguajes que son implícitos, susceptibles a diversas interpretaciones, como lo puede ser el caso de la música, lo visual y lo audiovisual.

Es por eso que hablaremos aquí de ‘signo iconográfico’ y no simplemente de signo, es decir, del átomo de la célula y su relación con el conjunto. Si el signo es la unidad mínima de significado y uno de sus vehículos es lo visual, y dentro de lo visual podremos encontrar tanto al arte (en toda su dimensión) como a icono (en una dimensión simplificada), estaremos llegando a la molécula del átomo que nos servirá para analizar la parte por el todo.

La característica del icono se centra en la representación gráfica y en la posibilidad de abstraer parte de la realidad del objeto que ilustra y puede ser independiente de los significados que se le atribuyan a este tipo de imagen. Es decir, una pintura rupestre puede ser

una representación gráfica de un determinado contexto, un tipo de signo al que se le pueden atribuir ciertas significaciones, un icono dibujado en una vasija de barro puede ser una abstracción de dicha pintura rupestre o una traslación a figuras básicas o geométricas que evocan la realidad representada.

El término iconografía comúnmente se usa para denotar a lo que podríamos entender como signo iconográfico, es decir la propiedad del icono de fungir como unidad mínima de la representación gráfica. El término iconografía es utilizado en dos acepciones, en la primera se le ve como la “disciplina de la descripción de las imágenes [...] y la segunda designa con tal término al objeto mismo sobre el que se aplica dicha disciplina” (García, 2012, p. 114).

Por lo que para efectos de este análisis, llamaremos ‘signo iconográfico’ al signo cuyo vehículo sígnico es la abstracción o representación de carácter visual, lo que nos servirá para distinguirlo de la ‘iconografía’ como disciplina, la cual usaremos como parte de la metodología de análisis en el capítulo 4.

2.1.1. Dimensiones para el análisis del signo iconográfico

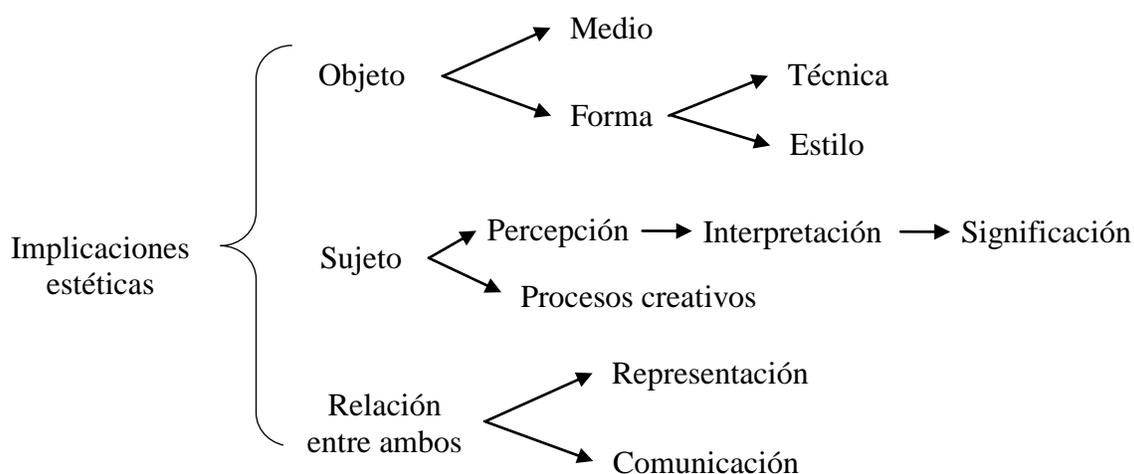
A lo largo de la tesis, estarán presentes las siguientes dimensiones que se encuentran implícitas en el análisis del signo iconográfico asociado a Paquimé y sus diversas manifestaciones contemporáneas. En primer lugar tenemos las *implicaciones estéticas* que se derivan de la relación entre el *sujeto* y el *objeto*, o más bien la obra de arte, que para este caso se trata de la vasija y el tatuaje, este último no es considerado formalmente como obra artística, sin embargo cumple con las funciones estéticas que veremos a continuación. Dicha relación es *comunicativa*, pone a dialogar el mundo real con el de las *representaciones*, a través de *procesos creativos* y de percepción del objeto, éste último caracterizado por el dominio del *medio*, o material con el que se produce la pieza, a partir del perfeccionamiento de la *técnica* y la aplicación de un *estilo* ya sea apropiado o transformado.

En segundo lugar contamos con lo que denominaremos aquí como “*Esencia mítica*” como representación individual y colectiva consciente que se ubica en el plano simbólico y visual, la cual nos servirá para el estudio de las variantes de *arquetipo*, es decir, del modelo primario inconsciente que se identifica con la cultura Casas Grandes, y que ha sido *apropiado* en distintos niveles hasta llegar a las manifestaciones contemporáneas que se estudian en este caso, lo que ha producido una *transculturación* del signo iconográfico de Paquimé.

2.1.1.1. Implicaciones estéticas

Debido a que esta investigación tiene diversas implicaciones estéticas, que se ilustran a continuación, es necesario establecer un posicionamiento ante un campo de conocimiento que ha sido profundamente debatido a lo largo de la filosofía y la historia del arte. Sin embargo, cabe aclarar que, por cuestiones de practicidad no se pretende desarrollar en este apartado una genealogía de la estética, sino plantear algunos temas, de la teoría estética, que se encuentran implicados para el estudio de la influencia iconográfica de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje en Chihuahua.

Las implicaciones estéticas de este apartado responden a tres cuestiones que se ilustran en el siguiente esquema y se explicarán a continuación:



Esquema 1.2. Implicaciones estéticas para el estudio de la influencia iconográfica de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje en Chihuahua.
Fuente: Elaboración propia.

La etimología del término ‘estética’ viene desde el griego *aisthesis*, que significa la sensación de percepción por los sentidos (Osborne, 2000, p.2), ésta, históricamente también se ha considerado como una disciplina que estableció ciertos cánones respecto a lo que debía considerarse como una obra de arte; antes se enfocaba sólo en la literatura, principalmente la poesía, luego se vinculó a la arquitectura y la pintura, generalmente en relación a la manera de “hacer bien” la obra, lo que se asocia con la técnica.

Actualmente, en el arte contemporáneo, “la *aisthesis* ya no designa el receptor del trabajo. Es a la vez el material de la obra y su principio” (Rancière, 2000, p.21), ya que la obra de arte ha ampliado los medios (materiales) y las formas artísticas (disciplinas de las bellas

artes: pintura, escultura, arquitectura, etc.) en las que se manifiesta. En el tatuaje, por ejemplo, el medio para la expresión artística corresponde al cuerpo, el cual se vuelve un lienzo que determina la forma de la pieza de acuerdo a la anatomía.

El tema de la estética es tan amplio que existen múltiples significados provisionales, según Adolfo Sánchez Vázquez (1992), esto es debido a que se trata de un tema en constante renovación, asimismo, éste no puede partir de “lo bello” como un concepto central para la definición de la estética “ya que resultaría limitada al excluir de su objeto de estudio lo estético *no* bello; o insuficiente, al considerar lo bello en una sola forma histórica, determinada del arte: el clásico o clasicista” (p.50).

Sánchez destaca que vincular la definición de Estética con la filosofía del arte es doblemente limitativa, ya que por un lado “no sólo restringe el campo de lo estético a lo artístico, sino también el del arte a su lado estético” (ibídem, p.53). Las expectativas del arte se relacionan con una funcionalidad del mismo donde la experiencia estética se ve como generadora de cambios individuales, sociales y culturales, aquí se enfatizan las cualidades del potencial que tiene lo simbólico para el cambio y la transformación a partir de las percepciones estéticas. Jacques Rancière (2000) destaca que “la estética no es la captura fatídica del arte por la filosofía. No es el desbordamiento catastrófico del arte en la política. Es el nudo originario que vincula el sentido del arte con una idea de pensamiento y una idea de la comunidad” (p.33), donde la experiencia estética contribuye a generar cambios en la situación humana y social, y por lo tanto en la cultura.

El objeto

El objeto de estudio de la estética puede ser entendido desde su aspecto material como la obra de arte, pieza creada a través de ciertos materiales y que, junto a las prácticas, son el producto de la creación artística, es decir, la pieza o la obra de arte, puede ser tanto una pintura, escultura, vasija, como performance, teatro, presentación musical, etc. El objeto es materializado a partir del *medio*, en el caso de la cerámica se trata del barro y en el caso del tatuaje de la tinta y la piel. La *forma* (vasija o tatuaje) que adquiere dicho *medio*, y tiene sus propios códigos de expresión, es determinada por la creación artística y el perfeccionamiento de ésta es dado a partir de la *técnica*, es decir, “la adaptación del medio para un fin” (Rancière, 2000, p.20) y el *estilo* como modo de representación (Hegel, 1989, p.214).

En el trabajo artesanal producido por las familias de Mata Ortiz la forma se refiere a la disciplina de la cerámica y el medio al barro, éste último es modelado con una técnica específica que se describió en el capítulo 1.2.1. (y se precisa, más adelante, en la tabla 11), ésta cambia según la persona o familia que realice tal o cual pieza y de acuerdo a las tecnologías que se vayan descubriendo, por ejemplo: el cambio en la técnica de cocción de la vasija, la cual anteriormente se realizaba quemando la pieza con madera y boñiga, donde técnica tradicional dictaba que, cuando la boñiga se consume la vasija se encuentra lista. Actualmente la cocción se realiza en hornos especiales para cerámica, evitando así la pérdida de vasijas por el choque de temperaturas.

Los límites de la forma se encuentran enmarcados por la propia vasija, asimismo en la técnica y en el estilo. En la primera destaca el artificio para levantar la pieza sin torno, esto es importante como una diferenciación que distingue a la cerámica de la comunidad de Mata Ortiz entre otras como las de Talavera o Tlaquepaque, por ejemplo. Y el límite del estilo, comenzó siendo los diseños asociados a la producción cerámica de Paquimé, con su antecedente entre las culturas Zuñi y Pueblo, ha estableciendo un estilo con sus propios códigos de expresión, dando como resultado cuatro distinciones: el estilo Quezada, Porvenir, Innovador y Tendencias, descritos en los capítulos 1.2.1. y 4.2.2.

La superación de dichos límites de la *forma*, incluyendo a la *técnica* y al *estilo*, se puede encontrar en la experimentación con barros, como por ejemplo, la creación el barro “marmoleado” elaborado a partir de tiras de barros de colores como el rojo, beige, amarillo, principalmente (ver imagen N° 49 en el anexo 2); también están los cortes en la vasija, como los que podemos ver en la imagen N° 82 del anexo 2; y la elaboración de figuras zoomorfas que se ajustan a los mismos principios de la cerámica en cuestión.

En el tatuaje, por su parte, se encuentra fuera de los límites convencionales de las formas artísticas, sin embargo, es susceptible a ser considerado una pieza de arte; porque ahora el arte ha incluido una variedad de medios de expresión y la concepción más contemporánea de la estética está relacionada con la relación sujeto -objeto a partir de la percepción.

El *medio* del tatuaje es la tinta, introducida en la capa más profunda de la piel, la dermis; y su forma se expresa a desde la anatomía humana, ya que el “lienzo”: pecho, hombro, brazo, espalda, pierna, cambia las proporciones de la línea.

A la *técnica* para elaborar un tatuaje, Carolina Romero (2017) la define como “el conjunto de conocimientos, saberes, procesos, destrezas y habilidades físicas, creativas, imaginativas e inventivas, que se ponen en juego a la hora de realizar tatuajes permanentes en la piel” (p. 128), esto se ilustra en el siguiente cuadro donde describe los tipos de conocimientos y habilidades en la técnica del tatuaje:

La creación y dominio técnico de insumos, instrumentos y herramientas como:	Destrezas artísticas y visuales	Prácticas de bioseguridad
Máquinas de tatuaje (cómo se toman con la mano, cómo se cuidan, como se limpian)	Composición	Cicatrización
Agujas especializadas (cómo se utilizan según el diseño y el estilo), pigmentos	Perspectiva	Prevención de infecciones y contagio, conceptos de contaminación e higiene en los instrumentos, herramientas y lugares de trabajo
Tintas (el uso, mezcla y comportamiento de los colores en la piel)	Profundidad	
Uso de papeles especiales para copiar y transferir las imágenes al cuerpo (uso del papel hectográfico)	Mezcla de colores	
	Efectos de luz y sombra	

Fuente: Elaboración propia a partir de Carolina Romero (2017) página 128.

El *estilo* del tatuaje, que para el caso de este estudio, es el denominado “estilo Paquimé”, basado en los parámetros de diseño y dibujo establecidos por la cerámica de Paquimé y la de Mata Ortiz, sin hacer distinción entre los signos iconográficos de una u otra, cuenta con cuatro transformaciones: el estilo de Asimilación, adaptación, representación y plasta de negro, ilustradas a detalle en el capítulo 4.2.3. Los límites del tatuaje se establecen desde la cosmovisión de la persona que se tatúa y los procesos creativos, como veremos en el capítulo 5.2 y la tabla 12.5, estos enmarcan a: la forma, estilo, significación.

El sujeto

Las implicaciones estéticas que son inherentes al sujeto se pueden abordar desde dos ángulos, el del sujeto que crea la obra de arte y del sujeto que la percibe, interpreta y significa. En el primer tipo, el creador puede ser el o la ceramista, el tatuador y en cierto modo la persona que

se tatúa; y para que la pieza se concrete se ven implicados ciertos procesos creativos que se ilustran a detalle en el capítulo 5.1.2.4. Dichos procesos de percepción, interpretación y significación los veremos ejemplificados a lo largo de la tesis, sobre el primero cabe destacar que la *percepción* es:

“Un proceso complejo en el que no sólo se percibe sensiblemente, sino que a su vez se recuerda, se imagina, se siente y también se piensa [...] Se percibe dentro de un contexto social, cultural, que impone a la percepción individual ciertos hábitos, estructuras o esquemas perceptivos, que determinan el modo como el sujeto organiza los datos que le proporcionan sus sentidos” (Sánchez, 1992, p.128 y 129).

La estética es una forma de percepción históricamente situada. Es decir, lo considerado convencionalmente como feo, ha contribuido a establecer las rupturas y transformaciones de lo que contrasta con lo bello, lo que se encuentra fuera de la norma de lo bello y que por su rareza genera un foco de atracción distinto y una eminente ruptura del estándar. Pienso, por ejemplo, en la pintura de Gauguin "Ararea" (El perro rojo), pieza que en su momento fue criticada por no adscribirse al estándar de belleza de su tiempo, así como muchas otras obras que han roto y marcado tendencias en la historia del arte. Si lo vemos desde este enfoque, la estética se relaciona más bien con el dominio de la técnica y de los parámetros entre lo que es adecuado y lo que no es adecuado; asociado a la manera en cómo representamos el mundo, por ejemplo, en la edad media no era usada la ‘perspectiva con punto de fuga’, ésta se ilustraba por medio de planos, donde, en un dibujo, el punto más cercano se ubicaba al frente y el más lejano sobre ese mismo, por lo tanto la representación de los objetos era plana.

La percepción estética se encuentra determinada por el contexto social y cultural, configurando la manera en que las personas concebimos el ideal de lo adecuado en el canon estético, cambia según el tiempo y el espacio en el que se concibe. Por tanto, lo que a diversas sociedades, en distintas épocas, les llega a parecer feo y bello, es más bien debido a la capacidad que tiene la *forma* (pintura, escultura, arquitectura, etc.) para representar el mundo como una sociedad lo percibe.

Por su parte, la *interpretación* y la *significación* son producto de dicha percepción. Como vimos en la sección 2.1.1., el significado descifra los procesos comunicativos, y la mente es la que se encarga de interpretar; estos factores se implican mutuamente y se reflejan a través del vehículo sígnico, que para el caso de este estudio es visual, pero con trascendencia histórica e implicaciones sociales y culturales.

Relación entre sujeto y objeto

Al igual que en el caso de la estética, este tema ha sido profundamente debatido sobre todo por la filosofía, sin embargo, las implicaciones estéticas de la relación del objeto, como conjunción entre *medio* y *forma*, que tiene como principal característica el uso de la iconografía de Paquimé, es lo que se pretende desarrollar en este apartado, al igual que su relación con el sujeto que crea y apropia dicha iconografía y el sujeto que la percibe, interpreta y significa.

Como se ha mencionado, Georg Hegel (1989) concibe al estilo como ‘modo de representación’ y la carencia de éste sería entonces “la incapacidad para asimilar tal modo de representación” (p. 214). Es interesante distinguir en Hegel dos acepciones al término de *representación* “la *Vorstellung* se vierte como «representación*», con el significado de representación mental, subjetiva, interior...; *Darstellung* se vierte como «representación**», con el significado de representación fáctica, objetiva, exterior” (ibídem) según la nota hecha por el traductor para la versión en español de 1989. En el capítulo 5.1.2.1. y 5.1.2.2., se ejemplificará sobre la representación interna y externa vista desde Hegel.

Estas precisiones sobre la representación vista desde Hegel, Karel Kosík (1967) las concibe como una relación dialéctica entre representación y concepto, la primera se refiere a la apariencia y la segunda a la realidad.

La distinción entre representación y concepto, entre el mundo de la apariencia y el mundo de la realidad, entre la práctica utilitaria cotidiana de los hombres y la praxis revolucionaria de la humanidad, o, en pocas palabras, "la escisión de lo único", es el modo como el pensamiento capta la "cosa misma". La dialéctica es el pensamiento crítico que quiere comprender la "cosa misma", y se pregunta sistemáticamente cómo es posible llegar a la comprensión de la realidad. Es, pues, lo opuesto a la sistematización doctrinaria o a la romantización de las representaciones comunes. (Kosík, 1967, p. 32).

La relación *dialéctica* entre *representación* y *concepto* es producida desde el sujeto, quien a través del pensamiento crítico pretende comprender el mundo que le rodea, es decir, es quien se genera un *concepto* de la *realidad* que se le presenta (la cosmovisión según la *representación interna* vista desde Hegel). Y por otro lado, interpreta la realidad, la comprende, pero también es capaz de representarla, llevarla al plano de las apariencias, crear un *objeto* o cosa (*representación externa* según Hegel) que por medio de un *estilo* particular dialogue con esa realidad que se le presenta.

Por su parte la representación para Stuart Hall (1997), es “una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas” (p.2). Por lo que la relación entre sujeto y objeto, obedece a una dialéctica que se comunica entre sí desde diversos ángulos y cuenta con varias funciones, la primera es la producción de sentido o significación, así como crear intercambios entre las culturas, desde el lenguaje del signo iconográfico. Por eso Rancière (2000) destaca que “la *aisthesis* ya no designa el receptor del trabajo. Es a la vez el material de la obra y su principio” (p. 21), porque para el arte contemporáneo, y en este caso para la cerámica de Mata Ortiz y el tatuaje, es lo que nos hace considerarlas como obras de arte, porque en ellas se vierte toda la capacidad humana para asir la realidad por medio de la percepción sensible, procesarla desde su pensamiento y cosmovisión, para posteriormente pasmarla por medio del perfeccionamiento de la técnica y la creación de un estilo que provoque en dicho objeto otra percepción sensible que abra paso a la comunicación entre creador, obra de arte, receptor y realidad.

Esta *comunicación* es el motivo por el cual hoy en día se habla más de lenguajes que de medios para producir la obra de arte. El artista deja su obra y es el público quien le dota de interpretación y significado, a través de maneras muy diversas. Ese es parte del interés que provoca el arte, asociado a las múltiples significaciones o lecturas que puede evocar una pieza. Para el caso de este estudio, el repertorio iconográfico de Paquimé es la base de este lenguaje artístico, la representación gráfica por medio de la iconografía ya viene codificada desde hace miles de años, esto, junto con el contexto y el espacio, determinan las posibles lecturas de la cerámica y del tatuaje, es el eje común entre las manifestaciones contemporáneas asociadas a este símbolo. Así, la estética es una relación de percepción entre sujeto y objeto como expresión artística.

2.1.1.2. La esencia mítica

Para Miguel Olmos (2011) “las imágenes se constituyen mediante referencias míticas o bien mediante el conocimiento de la danza y la música, en las cuales priva una comunicación sensible de la representación y nuestro trabajo consiste en descifrar su interpretación”. Esto es cuando se refiere a que las sociedades amerindias carecían de tradición escrita, donde prevalecía el aspecto oral y simbólico, su escritura “se constituía por imágenes labradas en

piedra que no fueron concebidas para una lectura unidireccional y continua” (p. 57). Por lo que el aspecto sensible de la comunicación a través del signo iconográfico se encuentra inherente en sus formas de representarlo, asociarlo y apropiarlo para volverlo a transformar y significar, es en este camino sincrónico y diacrónico que prevalece algo a lo que llamaremos ‘esencia’ y que se explicará a continuación, pero antes de esto, para entenderlo de manera plena es necesario hacer una analogía con el mito, cabe aclarar que no pretendo enfocarme en la teoría estructural para el análisis del mito, que realiza Claude Lévi-Strauss, sino que el mito es funcional para realizar una analogía de tipo ilustrativa.

De la manera en que el vehículo sígnico puede ser visual, como se mencionó anteriormente, también se representa por medio del lenguaje oral o escrito. Un mito puede ser una representación oral o escrita de una cosmovisión a partir de un conjunto de signos. A diferencia del signo iconográfico como metáfora de la célula, el mito corresponde a la metáfora del organismo ya que se crea a partir de un cúmulo de células, es decir, el mito está conformado por un conjunto de signos lingüísticos, su vehículo para ser transmitido es el de la comunicación explícita ya sea escrita o visual, pero que es susceptible de ser interpretada. Su parentesco estriba en que tanto mito como icono son parte del entramado simbólico estudiado por la semiótica.

Entiéndase por cosmovisión al “conjunto de creencias, ideas y percepciones que dan forma a la imagen que una cultura tiene del mundo en general y que a partir de dicha imagen y su activa participación con el entorno interpreta su existencia y la de todo lo que lo rodea” (Aguilera, 2014, p. 13). El diccionario básico de antropología define al mito como:

Una construcción social, que simbólicamente expresa la realidad, la convierte en metáfora, en una forma explicativa trascendente [...] A diferencia de la leyenda, el mito no es el producto de la ficción o de la fantasía, sino que ofrece una explicación trascendente del mundo, entregando un sentido a la vida, siendo un puente entre el espacio sagrado y el profano, debido a su polisemia [...] La visión del mundo, esa intencionalidad del discurso, se halla en la presentación y manipulación del universo simbólico mítico (Campo, 2008, p.112).

El mito tiene un aspecto importante, éste es, la capacidad para trascender de manera sincrónica sin desfigurarse completamente en su expresión diacrónica. Un solo mito, como por ejemplo el de la caída de Paquimé, ha podido ser interpretado desde las diversas variantes que contaron los hopis, en estas se encuentran elementos que se repiten entre una y otra, los cuales, hacen suponer que se trata de una representación del mismo suceso: la caída de la misteriosa ciudad roja. Para Lévi-Strauss (1995) “un mito se compone del conjunto de sus variantes”

(p.240) y su propuesta es definir cada mito por el cúmulo de todas sus versiones, ya que estos conjuntos nunca serán completamente idénticos. Las variantes las concibe como planos paralelos, sin embargo las variaciones diferenciales “ofrecen entre sí correlaciones significativas” (p.240) a las que para efectos de este análisis llamaremos ‘esencia mítica’, ya que se trata de un rasgo común entre las diversas variantes de un mismo mito, sin embargo estaremos trabajando con la expresión visual del signo, es decir, el signo iconográfico.

Es interesante considerar la perspectiva de Lévi-Strauss respecto al mito y el significado y que, según como lo describe Arruabarrena en el prólogo para Lévi-Strauss, “el mito no posee autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. Un mitante creyendo repetirlo lo transforma” (Lévi –Strauss, 1999, p.9). El mitante es quien reproduce dicho mito, y como se menciona aquí, éste prevalece en la esencia. Para el caso de la influencia iconográfica de Paquimé, en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje, la esencia mítica del signo iconográfico se conserva a partir de la producción contemporánea que intenta reproducir el estilo usado en Paquimé, sin embargo en la medida en que se reproduce, también se transforma y es por la transformación, a mano de las configuraciones cosmológicas de las personas que se lo apropian, como contribuyen a la promoción de la cultura de Paquimé.

En esta transmisión de la esencia mítica del signo iconográfico, podemos observar también, una dimensión artística y estética en el diseño de la iconografía, en la que participan los afectos, la subjetividad humana y colectiva, etc., que determinan la percepción estética para la interpretación de la dimensión simbólica, como se ha mencionado en el capítulo 2.1.1.1. Para Lévi-Strauss (1987) “el mundo del simbolismo es infinitamente diverso en su contenido pero siempre limitado en sus leyes [...] porque la forma mítica prevalece sobre el contenido del relato” (p. 227). La esencia mítica del signo iconográfico es trascendente en el tiempo (motivo por el cual ha perdurado desde tiempos prehispánicos hasta nuestros días) y la superficie donde se inscribe (petrograbados, cerámica, tatuaje, etc.), por tal motivo Lévi-Strauss (1999) menciona que “el mito está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje” (p. 232), ya que el mito es lenguaje desde lo que expresa y va más allá de éste, a partir de lo que no dice explícitamente, y de las maneras en que se modifica a sí mismo. El lenguaje visual se encuentra plasmado en el signo iconográfico y es a partir del estilo con el que se representa que expresa las significaciones que le son atribuidas.

Como hemos visto, el mito conserva una estructura o esencia que no puede ser modificada a pesar de su transmisión. Esta unidad simbólica se conserva pero a la vez es reapropiada, como sucede con el arte rupestre (pinturas, geoglifos, petrograbados y litoglifos), elementos técnicos de expresión que parten de la configuración cosmológica del individuo, determinada por su relación social y su contexto. Esta cosmovisión se manifiesta de manera gráfica para ser retomada por otros grupos que no son herederos directos de los símbolos que se inscriben en la cerámica y el tatuaje, pero han convertido esta parte de la cultura de Paquimé en un legado difundido a través de las manifestaciones contemporáneas.

2.1.1.3. Memoria arquetípica

El desarrollo del concepto “Arquetipo” se debe al psicoanalista suizo Carl G Jung (1970), y denomina así a los “contenidos del inconsciente colectivo” (p.10), es decir:

“Designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato [...] representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse [sic] y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (Jung, 1970, p.11).

Estos contenidos inconscientes son innatos y antiguos, por lo que no es posible determinar su origen sin embargo son trascendentes en el tiempo. El mito, por ejemplo, es un tipo conocido de lo arquetípico, por ser de “formas específicamente configuradas que se han transmitido a través de largos lapsos” (Ibídem), esto desde lo primitivo, como un modelo, “un objeto particular que contiene y condensa las características propias de su género [...] modelos antiguos del pensamiento” (Olmos, 2011, p.269).

El arte rupestre universal es identificado por Mendiola como evocador de sueños y recuerdos arquetípicos, como “mensajes poéticos en matriz rocosa que nos hablan de necesidades, creencias, cosmovisiones, conteos, observaciones y rituales” (Mendiola, 2008c, seg.39). En este sentido, el arte rupestre se considera como una expresión visual del inconsciente colectivo, el arquetipo de la cultura Casas Grandes, esto a su vez, es parte de la memoria colectiva de un pueblo con habitantes desaparecidos pero que su cultura prevalece.

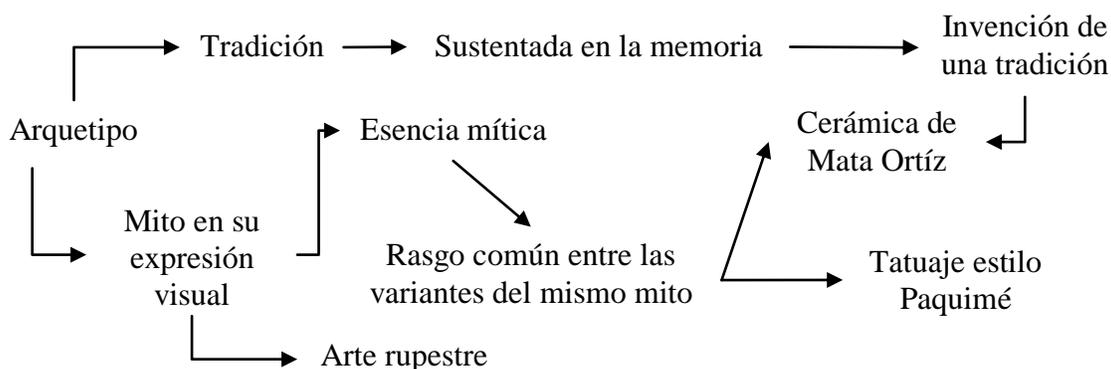
La memoria arquetípica corresponde a esa tradición Paquimesa que no conocimos porque forma parte de la historia, esta última se gesta desde la recopilación de los hechos que se hacen gracias a la arqueología, “la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social” (Halbwachs, 2004, p.80). Así que, si la historia es la recopilación de la memoria y la memoria se vale del recuerdo, este

último sería la diferencia entre memoria e historia. Por lo tanto la historia también es una compilación de recuerdos, pero ¿qué sucede cuando una comunidad como la de Mata Ortiz no cuenta con los recuerdos provenientes de la tradición ceramista paquimesa respecto a la técnica de elaboración cerámica y la significación de sus signos? Sucede lo que ha pasado en Mata Ortiz, se los reinventa y esto lo hace por medio de la apropiación de una cultura que prevalece en la historia local, facilitada y valorada desde la patrimonialización del legado prehispánico. Es por tanto que, aunque las personas mestizas practicantes del oficio ceramista, no sean herederos directos de la memoria indígena, se ha creado una práctica artesanal que comunica al presente con el pasado y cuyo efecto persistirá en un oficio que hoy en día continúa transmitiéndose de generación en generación, tal como se hizo en el pasado.

La población que se ve interpelada por la iconografía de Paquimé es la que construye y refuerza su oficio a través de la invención de una tradición, ya que la continuidad con el pasado es importante, pero cuando ésta no existe se propicia la reinención, en este caso de la tradición ceramista. Al respecto de esto, Jan Assmann (2008) habla de la memoria cultural como esta “conexión entre tiempo, identidad y memoria en sus tres dimensiones de lo personal, lo social y lo cultural” (p. 110); en lo que respecta a lo social menciona que los grupos que no tienen un recuerdo tienden a ‘hacerse’ de uno (p. 111). Por lo que inventar una tradición implica, según Eric Hobsbawm (2002), “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (p.8).

A su vez, las personas que portan los diseños del ‘tatuaje estilo Paquimé’ podrían conformar un tipo de comunidad que sin conocerse entre sí comparten cierto bagaje iconográfico asociado a una misma cultura, lo que les hacen reconocerse e incluso comunicarse cuando llegan a interactuar y que, al igual que la invención de la tradición ceramista, también han generado un vínculo con el pasado prehispánico a partir de la reapropiación de símbolos, que no se encontraban presentes en la comunidad pero fueron retomados desde una cultura que prevalece en la historia, es así como la apropiación de la iconografía y resignificación se encuentran evidentes en el trabajo de la comunidad de ceramistas y de la creación de un estilo nuevo de tatuaje.

Las personas que pueden identificarse con este tipo de expresiones, son las que se encuentran relacionadas con ésta manera de compartir signos. En este sentido, es como se puede dar un proceso de identificación con la comunidad indígena de Paquimé, que se conoce desde el patrimonio material y prevalece desde lo inmaterial, es decir, el foco de atención se encuentra en el objeto (vasija, arquitectura) y trasciende desde la grandeza de su significado como aspecto inmaterial que permite la comunicación con el pasado. Lo cual puede ilustrarse como un puente con el pasado prehispánico, de la siguiente manera:



Esquema 2.2. Puente con el pasado prehispánico en la manifestación contemporánea de la iconografía de Paquimé.

Fuente: Elaboración propia.

La diferencia entre la memoria arquetípica y la esencia mítica radica en que la primera parte de un modelo ideal como contenido innato del inconsciente colectivo y la segunda es una manera de analizar el rasgo común entre las variantes de ese modelo que se manifiestan de manera consciente.

“El mito es una expresión del arquetipo” (Jung, 1970, p.11) y el arte rupestre de la Cultura Casas Grandes es la expresión visual de ese mito, el cual cuenta con diversas variantes y el rasgo común entre estas pertenece a la esencia mítica. Las transformaciones se ilustran de manera visual desde representaciones como el tatuaje y la invención de una tradición ceramista como se realiza en Mata Ortíz. La tradición se sustenta en la memoria que parte desde el arquetipo respecto a la construcción colectiva sobre lo que representa Paquimé para la comunidad.

2.1.1.4. Niveles de apropiación cultural del signo iconográfico de Paquimé

La transformación de la esencia mítica del signo iconográfico a lo largo del tiempo se realiza por medio de la reapropiación. Para Tovar (2010) no hay una diferencia entre re y apropiación; y Subercaseaux (1989) considera la apropiación como “un proceso creativo a través del cual se convierten en ‘propios’ o ‘apropiados’ elementos ajenos” (p.3), para el autor, tal concepto conlleva una consideración del contexto que implica una adaptación, transformación o recepción activa con base a un código distinto y propio, ya que son las condiciones socio-culturales las que legitiman este proceso.

En las transformaciones que ha tenido la iconografía de Paquimé, se pueden identificar distintos niveles de apropiación de manera sincrónica: en la que tal vez un primer nivel sea el de los propios habitantes de Paquimé quienes pudieron haber trasladado a las vasijas de barro las imágenes expresadas en los dibujos rupestres y petrograbados, pero no es fácil distinguir este cuestionamiento, o si en la propia organización social existió un grupo encargado de hacer petrograbados y otro de hacer vasijas; tampoco sabemos si estos grupos son distintos como para que hubiese habido una influencia entre ellos. Pero lo que sí se puede observar es que esta civilización extinta tuvo una fuerte influencia en la producción de cerámica realizada actualmente en el poblado de Mata Ortiz, por lo que el segundo nivel de apropiación lo hace la comunidad contemporánea de personas no indígenas, la cual retoma y rediseña la iconografía encontrada en las vasijas de barro de la cultura Casas Grandes. Un tercer nivel se podría encontrar en los oficios que imitan tanto la iconografía de Paquimé como la de Mata Ortiz, como lo son la elaboración de joyería, talabartería, diseño de modas (ver imagen 6 en anexo 1), diseño gráfico, entre los que se encuentra la elaboración de tatuajes con motivos iconográficos de ambas, donde podemos observar una reinterpretación de los elementos simbólicos, los cuales se fusionan con otros que no pertenecen a la tradición indígena pero que, por la influencia mestiza, se reinventan a partir de la creación de un motivo significativo para la persona que porta el tatuaje.

2.1.1.5. Transculturación del signo iconográfico

Los distintos niveles de apropiación anteriormente descritos, generan con el paso del tiempo transformaciones en el estilo con el que se representa el signo iconográfico, sin embargo como se mencionó anteriormente, conserva una esencia mítica la cual ocasiona que los diseños del

tatuaje y la cerámica se reconozcan como signos iconográficos asociados a Paquimé; estos cambios de estilo se nutren de la cultura que se apropia del signo iconográfico. De tal manera que, el diseño de los oficios contemporáneos específicamente la cerámica y el tatuaje en Chihuahua, apropian elementos iconográficos de Paquimé pero no como copia o imitación, sino como intercambio entre la cultura del pasado y la contemporánea plasmado en una imagen, en este caso el signo iconográfico, el cual se representa con un estilo inherente a la cultura que lo apropia. A este intercambio cultural podemos denominarlo ‘transculturación del signo iconográfico’.

La transculturación es un término creado por Fernando Ortíz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, introducido por Bronislaw Malinowski en 1940, quien presenta el término, en nombre del autor, como:

Un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca”, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces trans-culturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (Malinowski en Ortíz, 2002, p.4).

En la transculturación cada cultura tiene su propio modo de representación pero conserva algún rasgo característico de la cultura que recibe su influencia. Para el caso de la transculturación del signo iconográfico, tenemos dos culturas: la que pertenece al pasado (arte rupestre y cerámica de Paquimé) y la contemporánea (cerámica de Mata Ortíz y tatuaje). La primera ejerce una influencia cultural sobre el estilo con el que se representa la iconografía de la segunda, donde como vimos, se conserva la esencia mítica del signo iconográfico pero cambia en sus modos de representación, es decir, se parece al estilo de Paquimé pero no lo es en su totalidad.

Es muy importante diferenciar el proceso planteado anteriormente con el de la hibridación cultural, la cual para Néstor García Canclini (1990) se trata de “procesos socioculturales que se combinan para generar nuevas estructuras” (p.21) los cuales son contemporáneos. Esta diferencia radica en que Ortíz habla de una ‘influencia’ y García Canclini de una ‘combinación’ entre culturas. Ambos procesos se dan por apropiación, es decir, las culturas interactúan unas con otras y toman elementos externos a lo propio.

No podemos hablar de que hay una combinación de culturas ya que no hay un contacto directo entre ellas, sobre todo para el caso de Paquimé, la influencia que la cultura de Mata Ortiz ha tenido de Paquimé ha sido debido los vestigios provenientes del pasado, de donde la toman para crear sus diseños, idea que analizaremos a profundidad en los capítulos 4 y 5.

En este intercambio de culturas, es lo que propicia la transculturación del signo iconográfico, el cual cambia de acuerdo al espacio –tiempo en el que se desarrolla, no se hibrida, porque no se trata de una fusión de signos, y no evoluciona, porque no desaparece su precedente, sino que se transforma a partir de los procesos culturales potencializados por su contexto.

El “toma y daca” al que se refiere Malinowski respecto al término de Ortiz (2002) tiene que ver con un ir y venir, consciente, entre una variedad de estilos iconográficos, es el repositorio donde quienes crean a partir de los elementos gráficos de Paquimé adquieren inspiración y legitimidad. Es una relación de comunicación entre distintos órdenes del signo iconográfico, el del arquetipo, puesto que la referencia original está ahí a pesar del tiempo, que se transforma por apropiación desde la producción contemporánea. Y el relacionado con el tiempo, la influencia entre culturas es de larga duración, tiene un trasfondo histórico que respalda a los elementos contemporáneos, generando un vínculo temporal que puede ser de muy larga duración, por el hecho de estar recuperando elementos gráficos que viene desde muy atrás y que se insertan, a demás, en un mundo de prácticas culturales y económicas actuales, como lo son la mercantilización del patrimonio cultural, así como la apropiación y transformación de los signos iconográficos que se fundamentan en el arquetipo de la cultura ancestral de Paquimé.

2.2. Mercantilización de la cultura

La cultura se encuentra inmersa en los procesos de globalización y consumo, inscrita en el carácter banal de la rotación de mercancías, que según Zygmunt Bauman (2013) se da por “el valor desechable provocado por el mercado de consumo” (p. 96). Ésta tiene una estrecha relación con las lógicas de mercado a partir de la de la transformación de sus elementos materiales e intangibles en bienes de consumo. Para Gilberto Giménez (2007) “la mercantilización convierte los productos culturales en mercancías que pueden comprarse y

venderse como cualquier otra mercancía [...] esto no implica necesariamente la degeneración de los valores estéticos” (p. 58).

Según Carolina Sordo Calleja (2016), la mercantilización de la cultura surge cuando “el valor simbólico original es reemplazado por el valor comercial de los productos culturales” (p.88), concuerda con otros autores en que “la mercantilización es el proceso mediante el cual los bienes transforman su valor de uso por valor de cambio”⁷ (López y Marín, citados por Sordo, 2016, p. 83). La mercantilización y el consumo de las piezas artesanales como objetos culturales tienen distinta procedencia, por ejemplo, en el caso de la producción de cerámica podemos visualizar que el interés de preservación del patrimonio tanto tangible como intangible parte de una necesidad económica.

Algunas personas que elaboran artesanías en Mata Ortiz comentan que muchas veces su capacidad creativa se ve limitada por hacer lo que se les vende y en muchas ocasiones elaboran vasijas de cerámica bajo las características de ciertos pedidos muy específicos, algunos, por ejemplo, parten de la iniciativa del cliente por tener una pieza que se encuentre asociada con el pasado prehispánico de Paquimé, incluso hay quienes les han llevado fragmentos de libros como los de Di Peso *et.al.*, que tienen registros de la iconografía utilizada en las vasijas originales, sin ningún otro referente más que la misma imagen, al igual que cuando se encuentran una vasija enterrada. En todo caso el valor simbólico asociado directamente a la iconografía utilizada por los antiguos pobladores se desprende de su referente histórico para, en una vasija de cerámica hecha por encargo, depositar otra clase de valores disociados de ese pasado, como lo puede ser un valor comercial y un nuevo valor simbólico motivado por la apreciación de una pieza artesanal que apunta hacia lo artístico.

Así como en la comercialización de cerámica, la mercantilización de la cultura la podemos ver en la compra y venta de tatuajes, es decir, el pago de los honorarios para la persona que brinda el servicio de diseñarlo y aplicarlo. El interés por elaborarse un tatuaje puede partir, como se ha mencionado, de distintas motivaciones entre estas: el deseo de

⁷ La mercantilización cultural, desde una perspectiva marxista puede tener valores de uso y de cambio, el primero se refiere a la “utilidad de una cosa” (Marx, 2010. p.44) y el valor de cambio “se presenta como relación cuantitativa, proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase, una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar” (p. 45). El tatuaje y las vasijas de cerámica, tienen un valor de cambio en el mercado, el cual se refiere al costo de producción para determinada pieza o diseño; pero también se logra percibir un valor de uso, relacionado con la forma de significación por el valor subjetivo que tienen estas manifestaciones iconográficas. Este valor subjetivo o de uso, ha contribuido a la difusión de un elemento del patrimonio material e intangible de la cultura Paquimé.

distinguirse ante los demás, reafirmar un sentido de pertenencia o una adscripción identitaria, algún interés relacionado con lo simbólico y en ocasiones por moda, por tanto consumo.

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

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

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

Para Appadurai (1991), “el intercambio económico crea valor y el valor está contenido en las mercancías que se intercambian” (p. 17). A la vasija es fácil concebirla como mercancía por ser un objeto, sin embargo el tatuaje dista de esta simplificación, ya que la superficie donde se inscribe la imagen es el cuerpo y por lo tanto implica una cualidad de persona. Desde la sociología David Le Bretón (2002) concibe al cuerpo como objeto de representaciones, es decir, como una posesión del individuo y a su vez como un territorio de batalla contra la represión, el moldeamiento y la asimilación de comportamientos adquiridos por educación, “a través del cuerpo uno se apropia de la sustancia de su vida y la traduce en dirección de los

demás por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los otros miembros de su comunidad” (p.8). Así pues, me referiré al tatuaje como un tipo de objeto, obra o pieza de arte, a partir de las características que lo unifican como tal y no de su superficie, estas son: la creación y venta de una imagen, así como su valor comercial y simbólico.

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

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

Cabe destacar que, la industria cultural solo pertenece a uno de los casos de estudio. Si bien, la cerámica es un tipo de producción cultural, ésta no representa una industria debido a que se trata de un proceso artesanal que se vende como pieza de arte, en todo caso la industria se encuentra en el arte, o la parte de éste que pertenece a la cerámica de Mata Ortiz, ya que esta no se comercializa como producto artesanal sino como obra de arte.

Una de los factores mercantiles que nos hace considerar la cerámica de Mata Ortiz como arte y no como artesanía, corresponde al precio y valor con el que se vende. “El precio de las “artesanías” dependerá fundamentalmente de los costos de producción (materiales, tiempo de trabajo, etc.), del mismo modo que cualquier producción manufacturada” (Bovisio, 2002, p.22). Tenemos claro que la técnica y producción de la cerámica en cuestión es completamente artesanal, hay un consumo importante de ésta pero no se trata de un consumo ni producción en

masa, el costo para producirla es relativamente barato ya que el principal material, el barro, no genera más que los costos de extracción.

Por otro lado no se vende como pieza artesanal, sino que es valuada como pieza de arte: “Las “obras de arte”, en cambio, tendrán un valor de mercado fundado en múltiples variables: la moda, si el artista vive, los juegos de oferta y demanda promovidos por marchands y coleccionistas, y fundamentalmente, el prestigio del artista” (Ibídem, p.23), estos factores hacen que el costo de la pieza incremente pero también varíe, dependiendo de quién la produzca. Por ejemplo, podemos tener una pieza cerámica, pequeña, elaborada por Juan Quezada, con un valor que ronda entre los 3 mil dólares (Pabla Talavera Quezada, entrevista, 2017), en comparación con una pieza ganadora del tercer lugar en la categoría de miniaturas (menor a 6 cm.), del XX Concurso de Cerámica de Mata Ortiz, elaborada por Esmeralda Martínez Heras, con un valor de 800 pesos (FODARCH, 2017a, p.3). Generalmente son los propios ceramistas quienes determinan los precios de sus obras, pero cuestiones como el dominio de la técnica y el prestigio asociado a la cercanía con la familia Quezada, son las que hacen fluctuar los precios, además del tiempo que tardan en realizarlas, el cual puede tardar entre un mes o tres semanas, para crear una pieza.

La cultura se vuelve industrializada cuando sus mercancías materiales e intangibles son producidas en masa (producción en masa), en ésta los objetos culturales son producidos en serie y estos a su vez consumidos por una masa de personas (consumo en masa). Adorno y Horkheimer (1998, p. 169) consideran que ‘la masa’ es el aparato que produce el objeto cultural (producción en masa), y a su vez, es el mismo en el que se vierte (consumo en masa), también son los gustos de la masa (de personas) la que moldea la industria cultural, a partir de lo que se vende, de lo que es comercializable en grandes cantidades, a pesar de que esta masa de personas se encuentra desprovista de identidad, la ilusión y satisfacción de las necesidades de consumo son lo que la configuran, ya que “la industria se adapta a los deseos por ella misma evocados” (Ibídem, p. 178). Aunque a su vez, “la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión, su poder sobre los consumidores está mediatizado por ésta” (Ibíd. p. 181), la ideología de la industria cultural es hacer negocio con la diversión y el ocio, pero su lugar se lo da el consumo estético de las masas de personas.

El arte y todos sus elementos simbólicos se vuelven un bien de consumo, y por lo tanto una mercancía. Las industrias culturales más redituables son el teatro (arte), el entretenimiento (televisión, conciertos, etc.), el diseño, arquitectura, gastronomía y el turismo, entre otras.

La identificación de una industria cultural en el sistema económico se vincula al proceso de producción, consumo e intercambio de determinados artículos; sus productos se clasifican al diferenciar los bienes y servicios, los que suponen creatividad, incorporan cierto grado de propiedad intelectual y transmiten un significado simbólico (Throsby citado por Avliés y Canizalez, 2015, p.190).

La industria del tatuaje cuenta con ciertas características que llevan el tema del análisis cultural hacia otras dimensiones, esta trata de un proceso productivo homogéneo, es decir, el producto es sólo el tatuaje independientemente del diseño o los estilos, que es consumido a nivel mundial por lo que cuenta con un gran número de productores, que generan redes entre ellos. Asimismo, el equipamiento para realizar este servicio por parte del tatuador, incluye a una serie de proveedores que elaboran sus productos en masa, como las tintas, agujas, e incluso algunas máquinas para tatuar, entre otros insumos.

2.2.1. Mercantilización del patrimonio

En el tipo de expresiones que recuperan elementos del pasado, la ‘patrimonialización’ es algo muy importante de la mercantilización y viceversa. Se trata de un proceso en el cual lo certificado como patrimonio, desde las instituciones, es susceptible de ser mercantilizado. Tenemos por ejemplo la promoción turística que se hace de la zona arqueológica de Paquimé, y los *tours* que llevan a los consumidores de turismo cultural a lugares como: Las Cuarenta Casas, La cueva de la Olla, El Arroyo de Los Monos, La Hacienda de San Diego, es decir aspectos monumentales y materiales del patrimonio, entre estos se encuentra Mata Ortíz, promovido como un pueblo de vasta producción artesanal y dentro de lo intangible o simbólico se concibe a Casas Grandes como Pueblo Mágico.

Lo patrimonial se puede ver desde tres dimensiones, que han sido planteadas por Lowenthal (1996, p.14) de la siguiente manera: La primera distingue entre ‘lo que pertenece a la élite y lo que es de categoría’ contra ‘lo vernáculo y de todos los días’, en esta dimensión podemos encontrar también el discurso institucionalizado sobre lo que es el patrimonio (asociado a lo monumental), por un lado, y por el otro la manera en que las comunidades realizan ciertas prácticas cotidianas y conservan ciertas cosas que transmiten de generación en generación (el legado). La segunda dimensión va ‘desde lo remoto hasta lo reciente’, en ésta

podemos ubicar a lo que tiene un valor por pertenecer al pasado y la manera en que lo contemporáneo se vincula con dicho pasado (memoria). En la tercera dimensión se encuentra lo material y lo intangible.

A partir de estas tres dimensiones podemos observar la manera en que cada una se mercantiliza de formas distintas, entre estas podemos encontrar la creación de un discurso para venta y la venta del discurso. La primera se refiere a una serie de ideas que son elaboradas para atraer a los clientes y que apelan al valor simbólico, cultural, histórico asociado a la cultura Casas Grandes, el misterio de su desaparición y el valor agregado que caracteriza a una zona arqueológica muy distinta a las que se suele conocer en México, sobre todo en comparación a las del centro y sur del país que destacan por la monumentalidad de sus pirámides. La segunda se refiere al valor asignado a un objeto, incrementado por el valor del discurso elaborado para la venta, es decir, el discurso también se vende y a muy buen precio. Los discursos que los consumidores compramos en los objetos pueden estar asociados a: estatus, prestigio o reconocimiento, como por ejemplo en el uso de una marca o el ingreso a un lugar VIP, en muchos casos lo que consumimos es el diseño, no el objeto en sí mismo.

Para Laurajean Smith (1998), el patrimonio se ha convertido en un tipo de discurso que se construye a sí mismo, por un lado se hace a partir de personas e instituciones expertas en valuar lo patrimonial, seguido de otra serie de prácticas asociadas a la explotación económica y turística del patrimonio. Lo relevante en este caso, es estudiar los diversos procesos de las prácticas ligadas a los aspectos relevantes de las culturas y los entramados de significaciones generados a partir de éstas, para destacar lo patrimonial como pertenece a una escala de valores dependiente más de los grupos que de las instituciones y, a pesar de que la idea de 'patrimonio' se ha convertido en un discurso institucionalizado, son las personas quienes lo viven en lo cotidiano, y le otorgan valores ligados a su experiencia subjetiva asociada al legado y a la manera en que la memoria les hace vincularse con el pasado.

La mercantilización del patrimonio en la dimensión entre lo que es de élite contra lo cotidiano, tenemos por ejemplo, la compra de piezas de arte exclusivas, como las vasijas, o adquirir un diseño de tatuaje original que se destaque sobre los demás; contra la transmisión de un conocimiento generacional que ha sido creado para el rescate económico de una comunidad.

En la dimensión asociada al valor del pasado y la vinculación con el presente se encuentra, por ejemplo, en la cerámica de la cultura Casas Grandes, la cual, es una muestra material de su legado histórico y que cuenta con un amplio valor simbólico, es decir, su expresión es a partir de lo material pero su valor radica en lo inmaterial. Otras expresiones materiales del patrimonio y su mercantilización se relacionan con la explotación turística del valor histórico de Casas Grandes, brindada por la inclusión del municipio, desde el 2015, en la lista del Programa de Pueblos Mágicos, creado exclusivamente para atraer al turismo (SECTUR, 2016). Sin embargo lo monumental tiene la principal atención, hay artefactos o cosas, como las vasijas, vestimenta, instrumentos musicales y demás objetos vinculados con el pasado, que también tienen implicaciones patrimoniales, pero su importancia se pierde entre el orgullo por un sitio que representa una identidad nacional y cuenta con una proyección internacional que atrae al turismo.

En la dimensión asociada a la mercantilización del patrimonio material e intangible, destaca el valor del objeto o lo arquitectónico contra el valor simbólico del signo iconográfico. El primero generalmente es dotado de dicho valor desde lo que consideran las instituciones como la UNESCO. En noviembre de 1972, durante su 17ª convención, se estableció lo que ésta considera como patrimonio cultural, enfocada solamente en el aspecto material del patrimonio, designando a: las obras de arquitectura, pintura o escultura monumentales, los conjuntos arquitectónicos, los lugares y zonas arqueológicas, con “un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia” (UNESCO, 1972, p.2), enfocándose en la conservación, protección y difusión de lo que consideren como patrimonio.

Este discurso institucional se enfoca en preservar las obras, principalmente monumentales, que ciertos grupos expertos en el tema consideran como patrimoniales. Para este estudio la parte material del patrimonio, la veremos expresada principalmente en Zona Arqueológica de Paquimé, porque es lo que corresponde al discurso hegemónico autorizado y difundido por las instituciones, reconocido y avalado por los estatutos mencionados según el párrafo anterior. Sin embargo, vale la pena pensar en los objetos no incluidos en tal definición, y que tienen un valor patrimonial por los mismos criterios que la Zona Arqueológica, como es el caso de la cerámica.

La mayor parte del patrimonio se mueve sobre marcos institucionales y se rige por cuestiones económicas. La importancia del patrimonio ante las instituciones se encuentra dada por su carácter mercantil, principalmente en lo que se refiere a zonas arqueológicas que se vuelven turísticas, lo cual es provocado por la cultura hegemónica dominante.

Es interesante, por ejemplo, indagar en la manera en que se concibe la cuestión patrimonial desde las comunidades que circundan tales zonas arqueológicas. El discurso patrimonial también se encuentra asociado al carácter mercantil que se da por la venta de objetos relacionados con éstas, pero también tiene otra función y es lo referente a la relación que la comunidad hace con este pasado.

Como se ha mencionado, la comunidad de Mata Ortiz, por ejemplo, se ha convertido en parte de la ruta turística para quienes visitan la Zona Arqueológica de Paquimé, lo que reactivó la economía del pueblo. Quienes habitan la zona consideran que el patrimonio está en la zona arqueológica, en los tiestos y vasijas que brotan de la tierra en los patios de sus casas, de las que tienen que “dar parte” al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), lo saben porque otras personas con cierto conocimiento han hablado con las familias de artesanos. Smith (2006) les llama expertos técnicos y estéticos, personas que junto a las instituciones, validan las narrativas del discurso patrimonial, creadas por la conjunción del poder y el conocimiento. Para ellos el patrimonio está allá, en la Zona Arqueológica principalmente, lo practicado por las familias ceramistas es lo que, según dicen a sus consumidores, les han heredado “los antepasados”. Entonces podemos ver aquí, la manera en que la herencia y el legado resulta ser importante para quienes han apropiado una expresión de la cultura Paquimé a su vida cotidiana.

En la mercantilización de lo simbólico, la relación con el patrimonio inmaterial radica en las posibilidades de significación que otorga el signo iconográfico, es decir, en la iconografía podemos ver que la representación y la significación se encuentran arraigadas en la manera de ver el mundo de los Paquimeses. Asimismo para la comunidad de Mata Ortiz la significación puede estar asociada con establecer un vínculo con el pasado independientemente de que se conozca o no la cosmovisión indígena. A su vez, para las personas que se tatúan los signos iconográficos pertenecientes a las dos comunidades culturales, la significación puede ser asociada con atributos relacionados a la experiencia personal. Para los tres casos existe una

significación que se representa en el signo iconográfico, en lo que corresponde al patrimonio inmaterial.

La dimensión inmaterial del patrimonio radica propiamente en estas relaciones, en los significados atribuidos al patrimonio cultural. Hay un eje central entre el discurso hegemónico y la experiencia comunitaria sobre lo que se considera valioso respecto a la relación de las personas con el pasado, que de cierta manera contribuye a que estas identificaciones simbólicas sean trascendentales y definan la identidad, lo referente a la educación y la preservación de cultura y su relación con su proyección hacia el futuro.

Para Ahmed Skounti (2009) hay una distinción entre el patrimonio intangible y el patrimonio material, “el primero está arraigado en la localidad tanto en términos reales como en términos figurativos, mientras que el segundo considera la localidad como una dimensión sin estar sometida a ella de manera definitiva o duradera” (p.75). Es decir, la distinción estriba en la importancia que tiene la localidad para cada una de las modalidades del patrimonio, en el caso del patrimonio material la localidad funge como un punto de origen y esplendor pero no de encuentro, a diferencia del patrimonio intangible donde la comunidad es una dimensión imprescindible, pues son las personas quienes portan los conocimientos necesarios para que el patrimonio inmaterial se exprese a partir de sus diversas manifestaciones tales como la música, los ritos, las danzas, y todo tipo de conocimientos y prácticas que se encuentran arraigadas en las comunidades donde se expresan y que son significativas, en relevancia y significación, para la vida social y cultural.

CAPÍTULO 3.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA Y MÉTODO DE ANÁLISIS

3.1. Estrategia metodológica

El presente estudio se basa en la comparación de diversos espacios y temporalidades, que se encuentran delimitados por un eje, el de los signos iconográficos producidos por la cultura Casas Grandes durante el periodo medio. La forma de operar los conceptos anteriormente presentados se conjunta de la siguiente manera:

Tabla 4.3. ‘Operacionalización’ de los conceptos
(elaboración propia)

Categoría conceptual	Dimensiones	Componentes	Observables
Signo iconográfico (Yuri Lotman, 1996)	Estética	Estilo	Uso, transformaciones de los procesos creativos en el signo iconográfico
		Representación	Cambio en el estilo de la representación gráfica y uso de diversas técnicas
	Mito	Memoria arquetípica	Iconografía de Paquimé
		Esencia mítica	Rasgo común entre las variantes del arquetipo, en los tres casos de estudio
	Apropiación cultural	Niveles de apropiación iconográfica	Transculturación del signo y variantes de estilo
		Invenición de la tradición ceramista	Continuidad con el pasado
Mercantilización cultural (Carolina Sordo Calleja, 2016)	Valor de un producto cultural	Material	Industrias culturales del tatuaje y el mercado del arte
		Inmaterial	Valor asociado a lo simbólico, como las cosmovisiones, el sentido de pertenencia y el arraigo al territorio que es comercializado
	Mercantilización del patrimonio	Lo de élite y lo cotidiano	Exclusividad de las vasijas y los tatuajes asociada a la comercialización de lo simbólico
		Valor del pasado y la vinculación con el presente	Lo histórico como discurso para la venta: explotación turística y discurso para la venta de vasijas
		Material e intangible	Comercialización de objetos y servicios con valor simbólico, asociado al vínculo con el pasado prehispánico

La recolección de datos se realizó desde la revisión bibliográfica que contribuyó principalmente al sustento histórico y metodológico. La información para el análisis semiótico está en el trabajo de campo, para esto se utiliza la etnografía. Ésta herramienta ha sido importante ya que nos referimos a individuos representantes de dos comunidades mestizas con manifestaciones iconográficas que tienen que ver con la cosmovisión de un pueblo indígena.

Es así como dicha herramienta permite extraer información para analizar los significados inmersos en el uso de la iconografía, su sentido de ser en el sistema simbólico, el imaginario y en la percepción del mundo de las comunidades contemporáneas.

Los testimonios permiten identificar por qué eligen usar la iconografía de Paquimé y no otra, para averiguar si se debe al sentido de pertenencia entre otras cuestiones anteriormente planteadas hasta el momento. Además de la investigación documental de carácter histórico y arqueológico para ubicar el análisis de forma diacrónica, es decir, como separación a lo largo del tiempo que resalte los elementos conservados de la cosmovisión indígena.

Las estrategias de muestreo y recolección de datos también se encaminaron a la compilación de un archivo iconográfico que se nutre de imágenes adquiridas a partir de una investigación basada en fuentes de internet, bibliográfica y fotografías tomadas durante las entrevistas realizadas en el trabajo de campo.

Las referencias principales para elaborar la “tabla de ordenamiento del material visual” (anexo 2) son: La primera, imágenes ilustran las vasijas de la cultura indígena Casas Grandes, pertenecientes a los museos, entre ellos las colecciones digitales en algunos museos de Estados Unidos. La segunda se encuentra en la producción artesanal de comunidad de Mata Ortiz, particularmente lo que se mostró en el XX Concurso de Cerámica. La tercera radica en las personas involucradas en el proyecto de tatuajes *Vasijas, tierra y sangre*, quienes incorporaron a sus cuerpos diseños alusivos a la iconografía de Paquimé elaborados por el tatuador David Ortíz (2014).

La propuesta para organizar la información se divide en dos actividades principales para lograr hacer un análisis iconológico, el primero parte de un análisis iconográfico y el segundo del análisis de las entrevistas, ambos permiten reconstruir, en parte, las cosmovisiones de los sujetos de estudio.

Para el análisis iconográfico es importante considerar la clasificación que hacen Francisco Mendiola y Arturo Guevara en la organización del trabajo sobre iconografía de Chihuahua, el cual a su vez se basa en los criterios establecidos por Miguel Messmacher en 1981 (citado Guevara y Mendiola, 2014, p.14), principalmente en un criterio taxonómico de formas específicas, las cuales tienen tres niveles de clasificación: el naturalista, abstracto geométrico y el de las figuras celestes. En el primero se encuentran las subfamilias como la antropomorfa, zoomorfa y fitomorfa, el segundo se refiere a signos, marcas y señales

(geométricas) y el tercero se a las representaciones de los astros (ibídem, p. 12). Esta es una clasificación importante de considerar y realizar, aunque también encontraremos algunos otros motivos simbólicos que durante el análisis revelarán su significado e incluso las diversas maneras en las que se puede hacer una transculturación del signo.

Entre los instrumentos a utilizar se encuentran las imágenes que se compilaron en la tabla para el ordenamiento del material visual, lo que facilita su comparación, esta incluye datos como: Clasificación asignada, imagen, periodo (viejo, medio o contemporáneo), superficie (cerámica de Paquimé o Mata Ortiz y tatuajes), referencia (bibliográfica) (ver anexo 2).

3.2. Método de análisis

En esta sección abordaremos a detalle el método para realizar la investigación, específicamente lo que se refiere al análisis pre-iconográfico e iconográfico, así como la manera en que se recabó la información; lo cual no se expuso en primera instancia porque era necesario conocer los antecedentes históricos, culturales y sociales, así como el marco teórico desde el cual se parte para tener una idea específica de los signos iconográficos en cuestión.

Las técnicas metodológicas que se utilizan son tres: la primera es el método de análisis iconográfico que corresponde a la teoría de Erwin Panofsky para el análisis de obras de arte, el cual tiene tres niveles: el análisis pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. En estos dos últimos es donde se concentra la importancia de este estudio.

El segundo método se inserta en la segunda parte del primero, es decir, se refiere exclusivamente al análisis iconográfico, en específico lo correspondiente al método de clasificación iconográfica realizado por los arqueólogos Francisco Mendiola y Arturo Guevara, condensado en el libro *Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de Chihuahua* (Guevara y Mendiola, 2014).

El tercer método se genera desde la tercera parte del primero, es decir, lo que se refiere al análisis iconológico, es aquí donde se cruza la información obtenida desde las imágenes, la etnografía y las entrevistas, sin embargo este último lo veremos a detalle en el siguiente capítulo.

Uno de los motivos por los cuales se elige el método de Panofsky es porque, lo que él describe como método iconológico, es posible equipararlo al análisis que se hace desde los estudios culturales; ya que para el autor “en la búsqueda de significaciones intrínsecas, o

contenido, es donde las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano, en lugar de subordinarse unas a otras” (Ibíd. p. 58). Así mismo, “los estudios culturales abarcan y vinculan disciplinas múltiples a través de las humanidades y las ciencias sociales” (Szurmuk y Mckee, 2009, p.9), desde la perspectiva de estos autores, los estudios culturales, también son vistos como un abanico de metodologías interdisciplinarias de investigación.

Aquí radica parte del sustento de esta investigación, ya que no pretendo enfocarme en una sola disciplina de estudio, como en este caso podría ser la arqueología, sino que, desde el campo de estudio que me compete, pretendo integrar diversas disciplinas que me sirvan de herramienta para exponer, ordenar, entender y explicar la complejidad de esto a lo que llamamos cultura, expresada desde una parte de la iconografía chihuahuense.

3.2.1. La teoría de Erwin Panofsky

Para Erwin Panofsky (1987) “la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma” (p.45). En primer lugar es necesario entender, desde su perspectiva, lo que son la significación y la forma. Ésta última se refiere al modo de expresión de los objetos y acontecimientos, que para el caso de este estudio será la iconografía. Y para interpretar la significación, a través de un estudio que él mismo hizo, Panofsky usa los tipos de significaciones que se dan en la vida cotidiana y los transfiere al estudio de la significación en la obra de arte: La significación natural por la pre-iconográfica, la cual es un tipo de significación primaria que se divide en significación fática y expresiva. La significación convencional por la iconográfica, la cual es de tipo secundaria para la que se requiere un estudio y ordenamiento del tema. La significación de tipo intrínseca por el nivel iconológico, aquí propiamente se refiere al análisis del contenido.

3.2.1.1. Nivel pre-iconográfico

La descripción pre-iconográfica de la obra de arte, se refiere a las significaciones primarias o naturales que son fenoménicas, en estas se aprehende identificando formas puras (ciertas configuraciones de línea y color) “como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.” (Panofsky, 1987, p.47), “identificando sus relaciones mutuas con hechos” (Panofsky, 1962, p. 15) y se encuentran divididas en:

1. Significación fáctica. Aprehendida o captada por simple identificación. “Aprehendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica, e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos” (Panofsky, 1962, p. 13).

2. Significación expresiva. Aprehendida por empatía, para su comprensión es necesaria cierta sensibilidad y experiencia práctica, esta última se refiere a “la familiaridad cotidiana con objetos y acciones” (Ibídem, p.14).

3.2.1.2. Nivel iconográfico

La iconografía se basa en identificar en la imagen un tipo de significación secundaria o convencional, aquí se establece una relación entre los motivos artísticos o imágenes, en este caso el signo iconográfico, que “presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral” (Panofsky, 1962, p.21). Las historias y alegorías son combinaciones de imágenes que se asocian con lo que se está analizando, no olvidemos que el ícono es una evocación abstracta del objeto que ilustra y que puede contar con uno o múltiples significados.

“El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías (no de los motivos), presupone, como es lógico, algo más que esta familiaridad con los objetos y los acontecimientos que adquirimos mediante la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como nos transmiten las fuentes literarias, y asimilados ya sea por medio de una lectura intencionada, ya por medio de la tradición oral” (Panofsky, 1987, p. 54).

Es decir, el análisis iconográfico requiere una preparación previa para estar familiarizados con los temas, alegorías e historias del signo o conjunto de signos que se analizan, esta preparación nos lleva a lo que Panofsky llama ‘la experiencia práctica’ y se relaciona con lo que Miguel Olmos (2001) podría llamar “el ángulo del cristal cultural con que se observa” (p. 267), cuando habla del fenómeno perceptivo como un aspecto implícito en el estudio de la representación, es decir, la realidad social es proyectada en una dimensión física (arte rupestre) o abstracta (iconografía) y la decodificación de esa representación es percibida o aprehendida a partir de este ‘cristal cultural’ limitado por el ángulo de la ‘experiencia práctica’ de la persona que observa, de quien hace la interpretación.

Esta experiencia práctica, es también lo que podríamos entender como bagaje cultural o trayectoria socio cultural de cada persona, configurada desde los imaginarios sociales y culturales que la circundan. Lo que nos hace pensar, por ejemplo, en ¿por qué dos hermanas que comparten los mismos padres y la misma casa, pueden ser tan diferentes como si fueran el lado opuesto de una moneda?, tal vez porque nacieron en épocas distintas, acostumbradas a escuchar distinto tipo de música, porque una careció de cosas que la otra no, porque tienen diferentes amigos, porque los padres no responden a los mismos estímulos en cada etapa de su vida, y la lista de características se puede hacer tan grande, como tan grande es el contexto cultural que circunda a una persona y configura sus gustos, afinidades, intereses, sus maneras de ver y percibir el mundo.

Así mismo, para el análisis iconográfico hay que aprehender la literatura existente respecto al tema, apropiando ese bagaje cultural. En este caso la literatura nos lleva a considerar la clasificación previa de los motivos iconográficos de la cerámica de Paquimé y la creación una nueva clasificación iconográfica que nos ayude a trabajar con la cerámica de Mata Ortíz, y a partir de esto, la identificación de los elementos iconográficos recurrentes en el tatuaje.

3.2.1.3. Nivel iconológico

Para darle significación o captar el sentido de un signo, cualesquiera que este sea: lingüístico, modal, musical o iconográfico; no sólo se debe estar “familiarizado con el universo práctico de los objetos y los acontecimientos, sino igualmente con el universo ultra práctico de las costumbres y tradiciones culturales que son características de una determinada civilización” (Panofsky, 1987, p.46).

Lo que corresponde a la iconología o significación intrínseca o contenido, se aprehende o capta solo mediante una investigación del contexto, de “los principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica” (Panofsky, 1987, p. 49), estos principios subyacentes se manifiestan a través de los ‘procedimientos de composición’ (el lugar que ocupa el elemento iconográfico y por qué lo ocupa en relación al conjunto) y de la ‘significación iconográfica’ (incluye la experiencia práctica) simultáneamente, aquí es cuando entramos al plano de los valores simbólicos, éstos para el caso de la obra de arte, con frecuencia son ignorados por los

propios artistas. En otras palabras la interpretación iconológica apela a una hermenéutica del signo iconográfico, leída desde las bases que proporciona la investigación de tipo cultural.

Con este método, lo que se origina desde una significación iconográfica pretende llegar a un nivel más profundo, orientado hacia el análisis iconológico, desentrañando los matices que rodean la expresión visual de la cultura; lo que comprende todo un análisis cultural alrededor del signo para dar con sus diversas formas de significado.

“La iconología es pues un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis [...] así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica” (Ibídem p.51). Es así como algunos puntos focales en los niveles pre-iconográfico e iconográfico, descritos anteriormente, deben ser corregidos para ampliar el análisis iconológico, tales como:

Corrección de	Investigación acerca del modo en que, bajo diversas:	Lo interpretado en el análisis iconográfico	Se expresó a través de
Experiencia práctica	Condiciones históricas	Objetos y acontecimientos	Las formas (historia del estilo)
Conocimiento sobre las fuentes literarias	Condiciones históricas	Temas y conceptos específicos	Objetos y acontecimientos (historia de los tipos)
Institución sintética	Circunstancias históricas	Tendencias generales y esenciales del espíritu humano	Temas y conceptos específicos

Tabla 5.3. Tabla de confrontación de la información para el análisis iconológico. Elaboración propia a partir de Panofsky (1987, p.57).

Es así como Panofsky establece que el análisis iconológico siempre debe estar sometido a confrontación. Esta se hace mediante una investigación de los documentos culturales históricamente vinculados a la obra; que reflejen las condiciones y circunstancias históricas de lo interpretado en el análisis iconográfico, tales como los objetos y acontecimientos, los temas y conceptos elaborados y las tendencias generales y esenciales del espíritu humano; que se expresaron a través de las formas (el autor las denomina como ‘historia del estilo’ y se refiere a una observación aislada), de dichos objetos y acontecimientos (en el origen de la elaboración de tipologías); así como una detallada revisión de los temas y conceptos específicos. Lo que permitirá corregir la experiencia práctica, el conocimiento de las fuentes literarias de la persona que interpreta y la situación sintética (diagnóstico y síntesis del universo contextual presentado, “familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana” [Ibídem, p.60]), es decir encontrar de dónde surgió la síntesis presentada en el análisis del nivel previo.

En cualquiera de los niveles en que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse *tradición* (Panofsky, 1962, p.24).

Para ampliar esta información también se puede consultar la tabla 11.5, que habla exclusivamente del análisis iconológico, donde “los métodos de tratamiento que aparecen aquí como tres formas independientes de investigación, se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible” (Ibídem p.26).

3.3. Método etnográfico y técnicas para la compilación de imágenes

Como introducción a la descripción del método etnográfico utilizado en esta investigación, debo comenzar por explicar mi posicionamiento como investigadora ya que pertenezco, en parte, a la comunidad que estudio, lo que por un lado propicia la empatía aunque, para tratar de concientizar en mi mirada que no neutra, es necesario tener claridad sobre cuáles son los filtros con los que se observa, en especial las cuestiones que son parte de la cotidianidad que comparto; por lo que he preferido centrar mi visión, durante el trabajo de campo, en el objeto de estudio que es la iconografía de Paquimé, ya que el centro de la atención no es describir el comportamiento de las comunidades estudiadas sino, a partir de las observaciones respecto a ese comportamiento exponer las significaciones asociadas a la influencia de la iconografía de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje.

Mi interés para realizar este proyecto de investigación tiene que ver con un cuestionamiento personal por conocer la iconografía de las culturas indígenas vivas en el estado de Chihuahua (Tarahumaras, Pimas, Tepehuanos y Guarigíos), sin embargo, considero importante comenzar con Paquimé debido a su importante legado pues cuenta con investigaciones previas al respecto (diario de campo, octubre 2017). Este cuestionamiento inicia desde la necesidad de cubrir ciertas inquietudes durante mi trabajo en la Unidad Regional Chihuahua de Culturas Populares, con sede en la capital de Chihuahua donde he vivido y estudiado gran parte de mi vida, este empleo me permitió hacer visitas anuales al Museo de las Culturas del Norte en la Zona Arqueológica de Paquimé, así como brindar seguimiento al proyecto *Vasijas, tierra y sangre* apoyado por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), a partir del cual entablé una amistad con el tatuador David Ortiz y al igual que él comencé a admirar la iconografía de Paquimé a partir

del libro *Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de Chihuahua* que tuvo su primera edición en el 2011 (Mendiola y Guevara, 2014).

El 5 de octubre del año 2013 me tatué la primera parte de lo que hoy es un tatuaje completo de pecho y espalda estilo Paquimé, en esa ocasión fueron solo las líneas del diseño a mano alzada; el 12 de septiembre del 2014 la segunda parte del tatuaje en el pecho, donde se hizo el relleno de las líneas; y el 28 de diciembre del 2016 la parte de la espalda superior, completa con línea y relleno. Los motivos y el proceso creativo para realizar estos tatuajes se describirán en el siguiente capítulo.

3.3.1. El método etnográfico

La etnografía, entendida desde lo que plantea Rosana Guber (2011) como “el conjunto de actividades que suele designarse como ‘trabajo de campo’, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción [p.19] textual del comportamiento en una cultura particular” (p.21), es el método para recolección de datos adecuado para obtener información a partir de las aportaciones de informantes clave a quien Guber considera como la principal fuente.

Las etnografías no solo reportan el objeto empírico de investigación -un pueblo, una cultura, una sociedad-, sino que constituyen la interpretación- descripción sobre lo que el investigador vio y escuchó. Una etnografía presenta la interpretación problematizada del autor acerca de algún aspecto de la ‘realidad de la acción humana’ (Jacobson, citado por Guber, 2011, p.18)

Para el caso de este estudio, los datos etnográficos obtenidos durante el trabajo de campo han servido para enriquecer la información recabada, la interpretación de dichos datos se hará por medio del método de análisis iconográfico e iconológico, en este último se ha realizado una triangulación entre el diario de campo, las entrevistas y el acervo de imágenes.

El tipo de observación que se realizó tiene el objetivo de “detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad” donde “la experiencia y la testificación son, entonces, ‘la’ fuente de conocimiento del etnógrafo: él está allí” (Guber, 2011, p.52). Por cuestiones de tiempo y recursos sólo participé en un aspecto de la vida de los habitantes de Mata Ortiz y para el caso de las personas tatuadas hubo un momento donde se dio la identificación y la empatía, pero esto no fue algo que se forzara de mi parte, sino que se da mediante la experiencia que compartimos.

Dentro de las actividades previas al trabajo de campo se encuentra establecer contacto con los organizadores del XX Concurso de Cerámica de Mata Ortiz, en la ciudad de Chihuahua, ésta es la oficina de Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Chihuahua (FODARCH), para saber sobre la reprogramación del concurso que en años anteriores se realizaba en el mes de mayo y que cambiaron debido a la visita de un grupo de personas provenientes de Estados Unidos quienes se hacen llamar “Los amigos de Mata Ortiz” entre los que se encuentran coleccionistas y revendedores.

Durante varios meses tuve contacto con la dependencia estatal mencionada para estar al pendiente de la fecha del concurso. Cabe destacar que mi experiencia previa con ellos fue durante administraciones pasadas cuando se denominaban Casa de las Artesanías del Estado de Chihuahua (Casart), fue entonces que participé como jurado en el XIX Concurso Regional de Arte Popular de la Sierra Tarahumara, en el 2012, por lo que decidieron invitarme como jurado del concurso de cerámica de Mata Ortiz y me contactaron con una artesana de la comunidad que tenía posibilidades de hospedarme en su casa durante mi estancia de campo (diario de campo, octubre 2017).

Para el trabajo de campo se realizó un viaje a la ciudad de Chihuahua y otro al municipio de Casas Grandes, Chihuahua. En el primer lugar se realizó una investigación bibliográfica en la Escuela de Antropología e Historia del Norte de México (EAHNM), en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) delegación Chihuahua, asistí a un curso sobre cerámica de Mata Ortiz en la sede de la oficina de Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Chihuahua (FODARCH), se realizaron entrevistas a: una artesana, un tatuador, siete personas tatuadas y dos arqueólogos especialistas en el tema, lo que también me permitió compilar fotografías de tatuajes. Entre las actividades hechas tanto en Casas Grandes como en Mata Ortiz se encuentran: Recorrido por el Museo de las Culturas del Norte, compilación fotográfica de piezas cerámicas de Paquimé, recorrido guiado por la zona arqueológica de Paquimé, investigación bibliográfica y documental en los archivos del Museo de las Culturas del Norte, entrevista a una especialista en el tema (encargada de la colección de cerámica del museo), asistencia como jurado dictaminador al XX Concurso de Cerámica de Mata Ortiz, compilación fotográfica de las piezas cerámicas participantes, entrevistas a 15 artesanos y artesanas en Mata Ortiz, una especialista en el tema (organizadora de la subasta con los compradores estadounidenses) y dos compradoras provenientes de Estados Unidos.

Incluyendo otras entrevistas que se realizaron presencial y virtualmente se cuenta con casi 25 horas de audio, lo que corresponde a 268 páginas de transcripción, no incluidas en esta tesis, donde se compilan los testimonios de: 15 personas tatuadas, 1 tatuador, 13 alfareros y alfareras, 2 compradores y 4 especialistas en una parte del tema, con un total de 35 entrevistas. A las personas tatuadas se les contactó a través del tatuador David Ortíz, en el caso de los alfareros y alfareras de Mata Ortíz algunas entrevistas se realizaron aprovechando su presencia en el concurso y otras por medio de la familia con la que me hospedé, a los compradores de cerámica se les entrevistó durante la subasta de piezas del concurso y a los especialistas en el tema por recomendación de varias personas.

Para el análisis de las entrevistas se clasificaron por colores los observables que se asocian con la tabla 4 (capítulo 3.1.), donde habla de la ‘operacionalización’ de los conceptos; y se agregaron otros observables, posteriormente se asoció la información incluida en cada una de estas divisiones, el conjunto de estos se enlistan a continuación:

1. Nombre y datos de la persona entrevistada
 - 1.1. Edad
 - 1.2. Sexo
 - 1.3. Grado de estudios
2. Importante sin clasificar
 - 2.1. Significado asociado a grupos delictivos
3. Signo iconográfico
 - 3.1. Distinciones de estilo
 - 3.1.1. Ideas asociadas al arte y al diseño
 - 3.1.2. Proceso creativo
 - 3.1.2.1. Proceso creativo del tatuador
 - 3.1.2.2. Proceso creativo del tatuador con la persona que se tatúa
 - 3.1.2.3. Proceso creativo del ceramista
 - 3.2. Mito
 - 3.2.1. Esencia mítica (iconografía que se conserva en los tres casos de estudio)
 - 3.2.2. Significado asociado a Paquimé
 - 3.2.3. Origen y transformación del tatuaje estilo Paquimé
 - 3.3. Apropiación cultural
4. Mercantilización cultural
 - 4.1. Moda
 - 4.1.1. Tendencia
 - 4.2. Artes decorativas
 - 4.2.1. Mercado del arte
 - 4.2.1.1. Comercialización de vasijas
 - 4.2.1.2. Mercado del tatuaje
5. Patrimonio
 - 5.1. Patrimonio material
 - 5.1.1. Arraigo al territorio. Afinidad con Paquimé y conocimiento del lugar
 - 5.1.2. Sentido de pertenencia. Adscripción identitaria al estado de Chihuahua
 - 5.2. Patrimonio inmaterial
 - 5.2.1. Cosmovisiones
 - 5.2.1.1. Significado asociado a motivos personales
 - 5.2.1.2. Significado asociado a motivos transculturales

- 5.2.1.2.1. Uso de internet para significar
- 5.2.1.3. Sin significado atribuido
- 5.2.2. Memoria
 - 5.2.2.1. Memoria histórica
 - 5.2.2.1.1. Invención de una tradición
 - 5.2.2.2. Memoria cultural (conocimiento generacional)
- 6. Contexto histórico y socio cultural
 - 6.1. Origen y transformación de la cerámica de Mata Ortíz
 - 6.2. Contexto histórico de Paquimé
- 7. Permisos expresados oralmente

La primera jerarquía que corresponde a los puntos 3, 4 y 5 de la lista anterior que se asocian directamente con el marco teórico expresado en el capítulo 2, es decir: signo iconográfico, mercantilización cultural y del patrimonio. La segunda jerarquía después de éstos corresponde a los componentes y de la tercera en adelante a las distintas categorías de observables. Algunas de las que más han proporcionado información son las que se refieren a los procesos creativos, donde se incluye lo referente a la producción, es decir la técnica de elaboración ya sea de la vasija o el tatuaje, la forma en cómo se produce la pieza y sus cambios. Pero sobre todo la manera en que este proceso creativo es parte de un estilo que puede ser incluido en alguna de las categorías que se describen en la clasificación iconográfica y distinciones de estilo en la cerámica de Mata Ortíz y en el tatuaje estilo Paquimé, que se ubican a la mitad de este capítulo.

3.3.2. Compilación de imágenes

Se compilaron un total de 1,116 imágenes sobre cerámica y tatuaje, de las cuales algunas ilustran varios ángulos de una misma vasija o tatuaje. El principal acervo de imágenes sobre cerámica de Paquimé lo facilitó el Museo de las Culturas del Norte así como la delegación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) sede Chihuahua, también se hizo una visita al Museo Nacional de Antropología e Historia en la ciudad de México, al Museo Casa Chihuahua y una investigación en internet a través de algunos museos que comparten la información de su acervo, tales como: *Art Institute of Chicago*, *Minneapolis Institute of Art*, *Smithsonian National Museum of the American Indian*, *American Museum of Natural History* and *Penn Museum (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology)*.

Debido a que en internet existen incontables fuentes que venden o muestran la cerámica de Mata Ortíz, para este análisis resulta más práctico usar las imágenes tomadas en el concurso de cerámica, del que participé durante el trabajo de campo, ya que se tratan de piezas

elaboradas recientemente (menos de tres meses anteriores al concurso), es más fácil obtener información al respecto, algunas pertenecen a las personas entrevistadas y son una muestra significativa de la variedad en los estilos.

La fuente principal para la compilación de imágenes sobre tatuajes elaborados por David Ortíz se realizó por medio de su página de *Instagram* (davidortiz7771). Las fuentes secundarias para la obtención de imágenes fueron las proporcionadas por el propio tatuador a través de *WhatsApp* y de las personas entrevistadas (compartidas por el mismo medio).

De la cantidad total de imágenes anteriormente mencionada se seleccionaron 139 y se agruparon en una “Tabla para el ordenamiento del material visual” (ver anexo 2). Esta selección se compone por el registro fotográfico de la pieza que se pretende estudiar, ya sea cerámica de Paquimé o de Mata Ortíz, así como del tatuaje. Cabe destacar que debido a la propiedad bidimensional de la imagen, todas las piezas registradas para ser analizadas sólo se muestran en uno de sus ángulos, por lo que, se seleccionó el ángulo que proporcionara mayor información iconográfica. Es decir, el criterio principal para la selección de imágenes fue que el ángulo desde el que se tomó la fotografía proporcionara mayores rasgos característicos de la iconografía, en algunas ocasiones se trata de fragmentos de una pieza (vasija o tatuaje) que servirán para analizar cierto signo iconográfico. El otro criterio radica en que fuera fácilmente identificable en alguna de los tipos iconográficos. Es debido a esto que el análisis se encuentra sesgado, ya que se intentó elegir imágenes que proporcionaran mayor información iconográfica respecto al ángulo donde fue tomada la fotografía de la pieza y a partir de ahí, se realizó la identificación de los elementos iconográficos destacables en dicha imagen.

La Tabla para el ordenamiento del material visual (anexo 2) se ve de la siguiente manera:

Tabla 6.3. Fragmento de la tabla para el ordenamiento del material visual							
Orden 1	Nm archivo 1 Antiqu	Cl SMS 103	Imagen	Orden 2	Nm archivo 1 Casa Chih	Cl SMS014 SMS074	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MV	
Preiconog Serpiente y guacamaya	Iconograf Zoomorfilustrativ	Iconolo Caída Pqm		Preicono Espiral	Iconografica Marcas y señales	Iconolog Viento guacamayas	

Y se compone de la siguiente información:

Orden	Secuencia asignada del 1 al 139.
Nm archivo	Nombre del archivo
Cl	Clave
	Nombre asignado al archivo de la imagen.
	Clave correspondiente a la clasificación iconográfica realizada por Mendiola y Guevara (2014).
Categoría	Si se trata de una imagen sobre tatuaje o una vasija de Paquimé o Mata Ortíz, se denomina respectivamente: Tatuaje, Paquimé, Mata Ortíz.
Superficie	Si la imagen se trata de cerámica o tatuaje.
Fuente	Fuente de la imagen (INAH, fotografía tomada por Mariana Villarreal, imagen tomada de internet o proporcionada por David Ortíz desde el <i>Instagram</i>).
Imagen	Recuadro de 5x5 cm. aprox., donde se inserta la imagen analizada.
Preiconog	Referencia pre-iconográfica.
Iconográfica	Referencia iconográfica de los signos más destacables o reconocibles en una imagen compuesta por el conjunto de elementos iconográficos.
Iconológica	Referencia simbólica de la iconografía de Paquimé interpretada por Mendiola y Guevara (2014).
Estilo	Clasificación iconográfica del estilo al que pertenece la vasija de Mata Ortíz.
Etapas	Clasificación iconográfica de la etapa a la que pertenece el tatuaje.

Las últimas tres clasificaciones (iconológica, estilo y etapas) se encuentran en el mismo recuadro y cambian de acuerdo a la categoría. Por cuestiones de espacio no se incluyen todas las referencias iconológicas correspondientes a las vasijas y los tatuajes ya que como se mencionó en la teoría de Erwin Panofsky el análisis iconológico es mucho más amplio, por lo que aborda hasta el capítulo 5.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO

4.1. Identificación pre-iconográfica de las imágenes

La clasificación pre-iconográfica de las imágenes en la *Tabla para el ordenamiento del material visual* (anexo 2), se realizó atendiendo a lo que menciona Panofsky sobre: la identificación de formas visibles por la familiaridad con ciertos objetos, corresponde a ciertas configuraciones de líneas y colores asociadas a objetos conocidos. Cabe destacar que la experiencia práctica de quien establece estas identificaciones es importante para organizar el panorama de lo que se reconoció como cinco figuras por grupo, en las que se puede resumir el análisis pre-iconográfico:

- Grupo 1 Paquimé. Figuras humanas, de serpientes, aves, guacamayas y principalmente figuras geométricas.
- Grupo 2 Mata Ortíz. Bandas largas con diseño, patrones y teselado, figuras geométricas, uso de espacio negativo y positivo y principalmente figuras de animales.
- Grupo 3 Tatuaje. Uso de guacamayas y serpientes o alusión a ellas, uso de animales o partes de estos, bandas largas con decorado y principalmente espirales y figuras geométricas.

Como vimos, las figuras geométricas se manifiestan en los tres grupos, encontrando mayor presencia en el 1 y el 3 aquí es importante recordar que, tanto en las vasijas como en los tatuajes, todos incluyen figuras geométricas, y las señaladas aquí corresponden a las figuras geométricas más destacables en la fotografía de la pieza. Así como las figuras de animales, principalmente las guacamayas y las serpientes encontradas en los tres grupos, siendo la representación de la guacamaya la principal debido a sus múltiples estilizaciones, por lo cual se ha elegido a estas dos para ser analizadas a detalle en el siguiente capítulo.

4.2. Análisis y clasificación iconográfica

Para Panofsky (1987) la iconografía como disciplina “recopila y clasifica los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos” (p.50), este trabajo es hecho por la iconología. Sin embargo, “la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes” (Ibídem) y para esto se utilizará como base el trabajo previo realizado por Mendiola y Guevara en el libro *Geometrías de la imaginación*,

diseño e iconografía de Chihuahua, aportación significativa para el estudio y difusión de la iconografía ya que contiene una fijación de las fechas y lugares de procedencia, no constituye una interpretación por sí misma, sino que se vale de diversos vestigios encontrados en la zona que fue ampliamente estudiada por dichos arqueólogos.

4.2.1. Clasificación iconográfica de las vasijas de Paquimé

La organización del libro mencionado, en el párrafo anterior, se sustenta en los criterios taxonómicos de formas específicas establecidos por Miguel Messmacher en 1981, quien trabajó con las pinturas rupestres de La Pintada, Sonora. Francisco Mendiola (Guevara y Mendiola, 2014, p.14) describe esta taxonomía de la siguiente manera:

A. Carácter naturalista

a. Familia biomorfa

- i. Antropomorfa (Cl –A000). Contempla toda aquella representación del ser humano (esquemático u objetual -relleno o tinta plana para así dar volumen al cuerpo-) y sus partes (manos, pies, cabeza, etcétera).
- ii. Zoomorfa (Cl –ZO000). Integra la graficación de animales, ya sean mamíferos (cuadrúpedos como el venado y el jabalí), aves (guacamaya) y reptiles (víbora de cascabel);
- iii. Fitomorfa (Cl –F000). Comprende la representación de las plantas en su conjunto o de sus partes (pastos -hierba-, hojas, flores, tallos, incluso raíces).

B. Carácter abstracto geométrico

- a. Signos, marcas y señales (Cl –SMS000). Líneas rectas, curvas, mixtas y combinadas

C. Figuras celestes (Cl –FC000). En estricto sentido son en forma de astros y que Carlos Gradin designó como *formatizados*, es decir, “en forma de sol”, “en forma de luna”, “en forma de estrella”, incluso “en forma de cometa”.

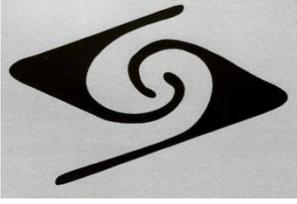
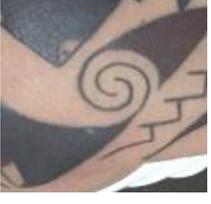
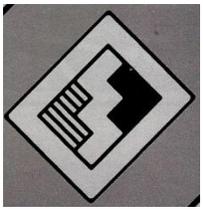
En la *Tabla para el ordenamiento del material visual* (ANEXO 2), podremos ver las figuras que se identificaron a partir de este libro con las claves que se indicaron entre paréntesis en la descripción anterior, integrada por: Cl-Clave, A-Antropomorfo, 000 –Número asignado al signo iconográfico. El uso de estas claves es importante para establecer las

relaciones entre la iconografía de Paquimé y su influencia en la producción contemporánea de cerámica y el tatuaje, ya que se trató de identificar la presencia de estos signos iconográficos en los trabajos mencionados.

Los signos iconográficos recurrentes en la cerámica de Paquimé que fueron estudiados mediante la *Tabla para el ordenamiento del material visual* (anexo 2) y comparados con la cerámica de Mata Ortíz y el tatuaje estilo Paquimé, son los siguientes:

Tabla 7.4. Comparaciones iconográficas (CI)

Fuentes: Elaboración propia con referencias en la *Tabla para el ordenamiento del material visual* (anexo 2) y *Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de Chihuahua* (Guevara y Mendiola, 2014).

 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>3</p>	 <p>4</p>
<p>Comparación iconográfica (CI) A— DOBLE ESPIRAL— Las espirales son figuras asociadas al viento, al vuelo, al aire y al movimiento. Este signo iconográfico es distinguible por la doble espiral encontrada en la punta, y como se podrá observar en el N°3 que corresponde a Mata Ortíz, la doble espiral cambia a espiral sencilla. En los tres casos continúan siendo líneas muy delgadas.</p> <p>1) SMS021 (p.120). 2) Anexo 2, N° 20, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 80, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N° 104, tatuaje.</p>			
 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>3</p>	 <p>4</p>
<p>CIB—AVES REVOLOTEANDO— Estas espirales difieren de las anteriores por estar encontradas, tienen una figura angular en ambos costados de la circunferencia; representa dos aves revoloteando (guacamayas) en círculo, también símbolo del viento agitado, del torbellino y del movimiento. En Mata Ortíz es poco frecuente su uso, por lo que solo se incluyó una espiral sencilla pero que conserva la figura angular en parte de su circunferencia. 1) SMS074 (p.80) 2) Anexo 2, N°30, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 66, plato de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N° 92, tatuaje.</p>			
 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>3</p>	 <p>4</p>
<p>CIC—RAYO— Esta figura se asocia con la representación del rayo, se reconoce generalmente por dos figuras escalonadas que se encuentran una con color terracota, frente a la otra, en color negro, y que no se juntan, el espacio vacío que se forma entre ambas es el rayo, como si la luz también fuera</p>			

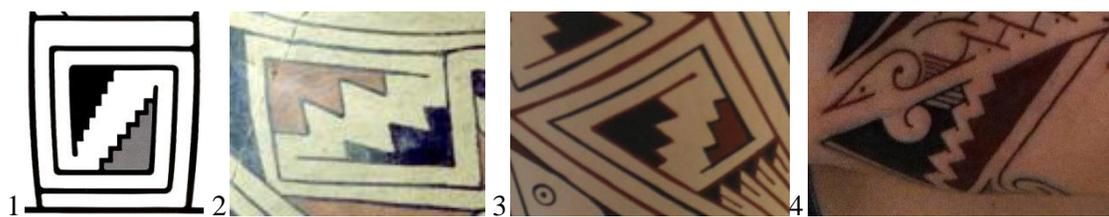
representada en ese espacio vacío, es frecuente ver esta figura enmarcada en un cuadro. Nótese que para el caso 3 y 4 el dibujo no es una copia fiel del 2, la esencia mítica de la figura se conserva en lo que se acaba de describir, pero el signo iconográfico cambia en su forma, esto es lo que nos permite asociarlo con Paquimé.

1) SMS082 (p.98) 2) Anexo 2, N°14, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 40, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N° 118, tatuaje.



CID —RELÁMPAGOS— La figura 1 corresponde a una representación de relámpagos, aquí las estrellas se asocian a puntos, los cuales más bien semejan la cuadrícula de ajedrez que es interpretada como maíz. En el 2 y el 3 la representación de este signo iconográfico es escasa generalmente se utiliza como un adorno al margen de otros signos que se ubican como figuras principales en las vasijas, para el caso 4 vemos una transformación del signo a figuras onduladas.

1) FC011 (p.60) 2) Anexo 2, N°16, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 51, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N°110, otro ángulo del tatuaje.



CIE —PLUMAJE— Esta figura que parece ser una variante del CIC Rayo, sus diferencias son casi imperceptibles pero estriba en la irregularidad en los picos del signo iconográfico, además, en este caso es más frecuente que las líneas que forman el ángulo de 90° se prolonguen volviéndola un tipo de greca escalonada.

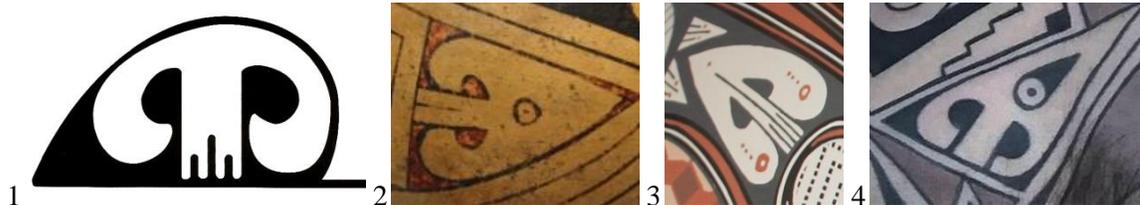
1) SMS096 (p.81) 2) Anexo 2, N°32, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 74, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N°96, tatuaje.



CIF —GRECA— La greca simple y la greca escalonada es un signo iconográfico que se comparte a nivel internacional, en este caso la imagen 1 corresponde a un grabado rupestre encontrado en La Angostura, pero también se encontró un grabado en roca en el Arroyo de los Monos, en municipios colindantes. Si por el lado norte, asociamos a la greca con el parentesco entre los Paquimeses y los Hopis “las grecas representan rutas migratorias del clan del agua” (Frank Waters, 1996 p.82). Si por el lado sur, asociamos a las grecas con las culturas indígenas mesoamericanas éstas se relacionan con el culto a la serpiente y al agua, “siempre asociada a los grupos agrícolas” (Beatriz Braniff, 1974, p.27). Observando las figuras CIC Rayo y CIE Plumaje es posible distinguir que hay una relación entre estos dos con la greca escalonada en la que los escalones se encuentran dentro de la greca y no fuera como

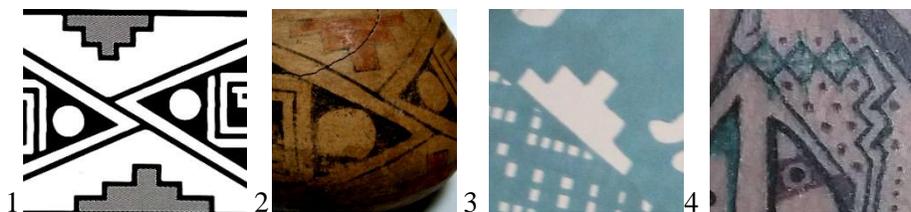
podemos ver en la imagen 3 de este recuadro. Si nos dejamos llevar por la relación Hopi entre greca – clan del agua y el altar de lluvia que se muestra en la relación ‘CIH Altar de lluvia’ es posible interpretar la greca escalonada como una fusión entre ambos signos iconográficos por su asociación simbólica con el agua.

1) SMS012 (p.68). 2) Anexo 2, N°18, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 45, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N°91, tatuaje.



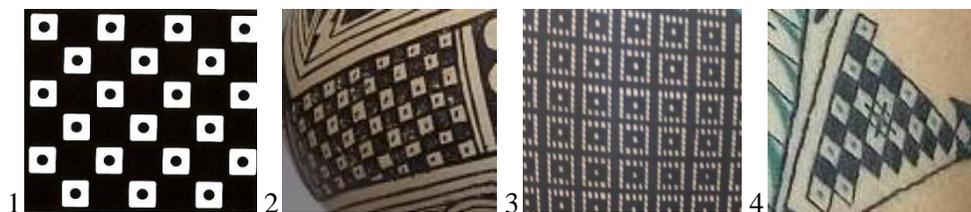
CIG —GUACAMAYA DECAPITADA —Una de las costumbres identificadas en Paquimé era la de sacrificar aves, en este caso la guacamaya se ofrecía como ofrenda al sol, cabe destacar que los Paquimeses se dedicaban a la avicultura de guacamaya y guajolote, ésta según Guevara (2015) tenía carácter ritual por lo que no se consumía como alimento.

1) SMS072 (p.81) 2) Anexo 2, N°20, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 79, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N°136, tatuaje.



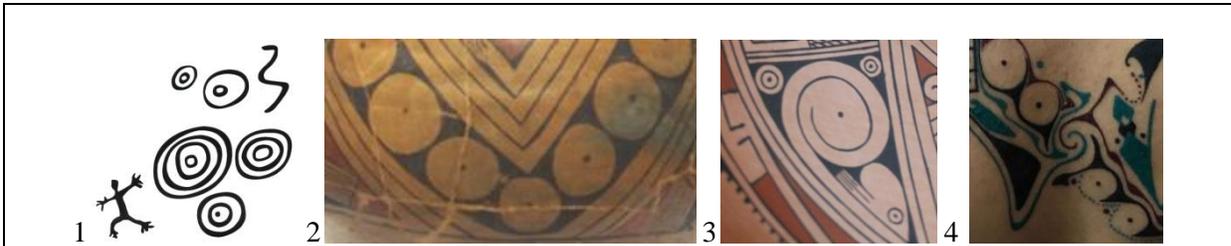
CIH —ALTAR DE LLUVIA — Este signo iconográfico es un tipo de “pirámide escalonada y que representa, entre los Pueblo del Suroeste de los Estados Unidos de América como son los hopi, un altar de lluvia” (Guevara y Mendiola, 2014, p.15), también se relaciona con las nubes y según Frank Waters (1996, p.78) simbolizan terrazas, es decir, es una representación de la arquitectura relacionada con los lugares donde se establecían estos pueblos cuando eran nómadas y los rituales que realizaba el clan del agua. “En la actualidad los indios hopis utilizan en sus ceremonias y bailes un tocado capital que tiene la misma forma de pirámide escalonada” (Mendiola, 2002, p.117).

1) FC015 (p.55) 2) Anexo 2, N°139, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 65, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N°101, tatuaje.



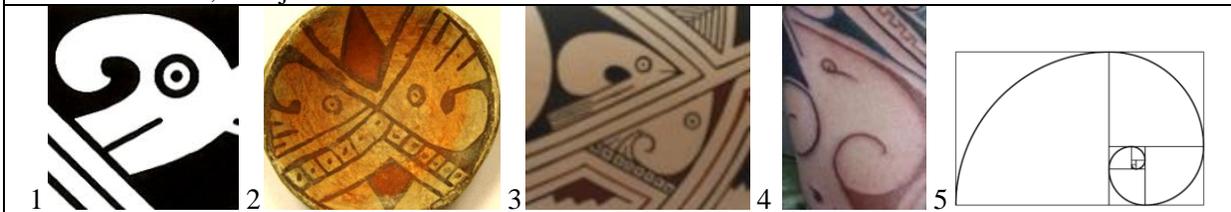
CII — MAÍZ — Esta es una representación frecuente del maíz, es común verla también en una sola franja, adornando como tocado o collar figuras zoomorfas y antropomorfas. En Mata Ortíz, este signo ha sido transformado por diversos tipos teselados cuadrados (3), de ajedrez y patrones que son similares al encaje. Para el caso del tatuaje (4) se conserva en su versión primaria (1 y 2).

1) SMS056 (p.77) 2) Anexo 2, N°3, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 68, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N°108, tatuaje.



CIJ —Círculos concéntricos — Son una “posible representación de la superficie del agua en reposo, quizá manantiales. Ocasionalmente, en el Chihuahua prehispánico se grabó esta figura junto a un ojo de agua, quizás para señalar su presencia a los viajeros” (Guevara y Mendiola, 2014, p.137). Para los tres casos de estudio es común ver un círculo con un punto en medio como representación del ojo de la guacamaya, tal como se muestra en la imagen 3 de este recuadro. También se encuentra el círculo sin punto, que para el caso de Paquimé es posible que se asocie con gotas de agua o de lluvia.

1) SMS030 (p.33) 2) Anexo 2, N°29, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 66, plato de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N°111, tatuaje.



CIK — GUACAMAYA ESTILIZADA —En las vasijas de Paquimé existen múltiples representaciones de la guacamaya, entre las más constantes se encuentra esta figura que basa su forma en la espiral áurica, es decir, uno de los principios básicos del diseño y la composición según como se muestra en la imagen 5 de este recuadro, y que encontraremos de manera recurrente en el tatuaje. Además, el ojo de círculo y punto también es un rasgo representativo de este estilo de guacamaya, sin embargo en Paquimé también es posible encontrarla con el ojo de rombo y del signo de gato (#), éste último está asociado a la representación de los chamanes cuando se realizan ritos.

1) SMS052 (p.76) 2) Anexo 2, N°4, vasija de Paquimé. 3) Anexo 2, N° 74, vasija de Mata Ortíz. 4) Anexo 2. N°115, tatuaje.



CIL —TRIÁNGULO ESPIRAL — Los dos triángulos con círculo en medio, laterales en la imagen 1, han sido interpretados como ‘figuras tipo ojo’; el tercer triángulo que se encuentra debajo, en el centro, tal vez sea una estilización de los mismos. En las imágenes 2 y 3 podemos observar la manera en que estos triángulos se prolongan en una tira con diseño que rodea la vasija, recordemos que estas tres imágenes pertenecen a la cerámica de Paquimé. La imagen 4 muestra la manera en que este signo iconográfico se ha retomado en la cerámica de Mata Ortíz, y se usa de múltiples formas, en este caso lo podemos ver como un teselado de triángulos en espiral. Para el caso del tatuaje estos signos iconográficos se usan como complementarios en el diseño.

1) SMS135 (p.93), 2) Di Peso, Rinaldo y Fenner (1974) vol. 6, p.216, 3) Anexo 2, N°6, 4) Estilo Tendencias N°87, 5) Anexo 2, N°91.

En la tabla anterior se muestran las coincidencias entre los signos iconográficos que se repiten para los tres casos de estudio. Aquí es posible observar la manera en que la apropiación iconográfica construye puentes con el pasado prehispánico. En el caso de Mata Ortíz, el signo iconográfico se reapropia y se reconstruye para transformarlo. La comunidad ceramista después de haber pasado todo un proceso de asimilación de las técnicas y los diseños, ha transformado el estilo, la línea, la forma, la técnica y los colores para incorporarse a las tendencias del arte contemporáneo, las cuales exigen una estética diferente a la prehispánica, pero han sabido conjuntar ambos estilos, para dar paso a una tradición que se distingue por la relación que se tiene con Paquimé destacando por sus propios méritos en el mercado del arte.

Esta transculturación de signos iconográficos, ha permeado entre las personas que son un poco ajenas al territorio de Paquimé y sus relevancia histórica, signos que en algún tiempo fueron exclusivamente indígenas y ahora el ojo común no distingue entre lo pasado y lo contemporáneo. Sin embargo, a pesar de esta transculturación de estilos, entre las personas tatuadas, es posible detectar un interés mayor por conocer los significados asociados a Paquimé; a diferencia de las cosmovisiones de los artesanos de Mata Ortíz, donde es una tendencia general que éstos significados se encuentren desaparecidos. La comunidad tatuada apropia y construye los significados, a demás de conservarlos físicamente en la piel, los transmiten de manera oral al momento de explicar su tatuaje. Para este punto podríamos considerar que existe un conflicto entre el estilo y lo significativo, el primero es más relevante para la comunidad ceramista y el segundo es más usual entre la comunidad tatuada.

El estilo, como se menciona en el capítulo anterior, es para Georg Hegel (1989) una forma de representación, algo más que la expresión peculiar del sujeto, mucho más que la adaptación germinada en hábito o que su aspecto sensible, este “puede extenderse a aquellas determinaciones y leyes de la representación artística que derivan de la naturaleza de un género artístico dentro del cual viene a ejecutarse un objeto” (p.213). Como hemos visto en los tres casos de estudio, el estilo ha encontrado una manera de expresarse por sí mismo para el caso de la cerámica y el tatuaje, aún dependiendo del arquetipo de Paquimé, su valor como una representación propia radica en las variantes ligeramente perceptibles y difíciles de desasociar entre uno y otro. La apropiación cultural es lo que permite conservar características que asocian los tres estilos con la cultura de Paquimé, sin embargo, las necesidades creativas

de la producción contemporánea de cerámica y tatuaje son las que han transformado los signos iconográficos adquiridos, es este fenómeno de apropiación lo que permite que una cultura se enriquezca.

Como se expuso en el capítulo 2, se ha propuesto que ‘la esencia mítica del signo iconográfico’ sea una unidad simbólica y estilística que trascendente en el tiempo y la superficie donde se inscribe, ha sido reapropiada y transformada pero radica en el vínculo, ya sea estético o simbólico, que nos hace asociar la cerámica de Mata Ortíz y el tatuaje con la cultura de Paquimé, sea similar o igual a los diseños que hemos estudiado.

La esencia mítica del signo iconográfico es esta manera de conservar la línea, el color, los trazos, sin tener que realizar una copia fiel, aún siendo transformada se puede distinguir su origen e incluso hacer propuestas de estilo aunadas a esa esencia mítica, como seguiremos viendo más adelante.

4.2.2. Clasificación iconográfica y distinciones de estilo en la cerámica de Mata Ortíz

Para el caso de Mata Ortíz, se realizó una clasificación iconográfica distinta a la presentada en el caso de Paquimé, ésta se basa principalmente en las distinciones de estilo propuestas por Jim Hills (1999) que, como se mencionó en el capítulo 1, quien propone tres categorías: La primera es el estilo Quezada, se refiere a todo estilo que sea parte de la escuela de Juan Quezada, sin pertenecer necesariamente a esta familia. La segunda es el estilo Porvenir, lleva su nombre por una colonia al sur de Mata Ortíz, donde se desarrolló una escuela propia con un estilo distinto al anterior. El tercero es el estilo innovador, el cual para antes del siglo XXI comenzaba a experimentar apropiando elementos de los dos estilos anteriores e incorporando diseños ajenos. Las características particulares se muestran en la siguiente tabla:

Tabla 8.4. Tabla de estilos cerámicos de Mata Ortíz Elaboración propia a partir de Jim Hills (1999)		
Estilo Quezada	Estilo Porvenir	Estilo Innovador
<ul style="list-style-type: none"> - Simetría - Refinamiento - Excelente técnica - Cerámica blanca decorada con diseños policromos - Técnica de imágenes espectaculares, similar al Ramos Polícromo - Intento evidente por integrar los espacios vacíos o negativos (libres de imágenes) al diseño 	<ul style="list-style-type: none"> - Acabados negros - Uso del grafito para tratar la superficie - Decorado sobre barro amarillo - Ollas de mayor tamaño - Patrones de diseños más grandes - Trazos con líneas menos finas - Uso de líneas rectas que al cruzarse crean ángulos agudos y formas entrecortadas como triángulos, cuadrados y trapecios 	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de elementos de los estilos Quezada y Porvenir como lo son las largas y sinuosas bandas rematadas en una cabeza estilizada de serpiente o de perico - Diseños figurativos inspirados en motivos prehispánicos las culturas mogollón, anasazi y mimbres - Se le da mayor importancia al

<p>total.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Largos arcos - Bandas sinuosas - Figuras en forma de hoz que circundan oblicuamente la superficie de la vasija de la boca a la base - Pinceladas largas y curvilíneas - Pequeños cuadros y puntos - División de los diseños en tres o cuatro segmentos 	<ul style="list-style-type: none"> - Detalles acentuados por puntos y líneas hechas con trazos cortos que se repiten sobre la superficie hasta cubrirla por completo - Mayor uso de líneas horizontales que sirven como ribetes (particularmente en el cuello de la olla) - Disminución en los intentos por pintar imágenes especulares precisas a los lados opuestos de la vasija - Algunos llaman a la técnica “sin geometría” - Presencia de piezas zoomorfas y antropomorfas - Figuras fuertes y atrevidas - Patrones de diseño que obligan a detener el camino de la mirada por lo complejo y detallado de sus trazos - Barro negro bruñido libre de decoración - Matriz de cuadritos - Carencia de espacios negativos 	<p>hecho de pintar que al de moldear perfectamente una vasija</p> <ul style="list-style-type: none"> - Es común que compren sus ollas a otros artesanos - Talento poco refinado - Experiencia artística limitada - Carencia de simetría - Mayor uso de formas animales como pájaros fantásticos, lagartijas, serpientes e insectos. - Uso de aprox. cinco diferentes pigmentos en una sola vasija
---	---	---

En el estilo Quezada destaca actualmente el uso de bandas largas con grosor irregular que contienen diseños y algunos signos iconográficos identificables, casi siempre rematan al final de éstas con líneas tan delgadas como un cabello, esto es porque las hacen con un pincel fabricado por ellos mismos, algunos utilizan cabello de infantes y hay quienes usan el propio.

Si, más delgados, pero hay personas también que tienen el cabello muy suave. Por ejemplo yo lo tengo lacio, lacio, sí he hecho pinceles del mío pero de repente se me enroscan, ya no me sirven, tienen que ser así lacio (Ana Villa, intervención en la entrevista de Rubén Lozano, audio 2, 2017).

Entre otros diseños relevantes se encuentran los patrones lineales en forma de hoz y el uso del espacio negativo que en ocasiones se encuentra retirado de la pieza, es decir cortado. Recordemos que el espacio negativo es la parte de la pieza que se encuentra vacía de diseño, esta técnica la veremos recurrentemente en el tatuaje, donde la piel servirá como espacio negativo del conjunto o pieza de diseño elaborada por el tatuador.



Anexo 2. N° 48. Cerámica de Mata Ortiz estilo Quezada

Esto, propiamente es jugar con los negativos, la línea se vuelve negativa y esto es positivo. Entonces es como si le sacaras dos diseños [...] ¿Ves esta línea cómo lo separa y lo abraza? Eso se me hace bien bonito, jugar con positivos y negativos (David Ortíz, entrevista audio 4, 2017).

El espacio negativo también se usa para dividir el conjunto de la vasija en tres o cuatro segmentos de diseño. La banda gruesa con diseño puede circundarla en espiral.



Anexo 2. N° 138. Tatuaje con uso de espacio negativo



Anexo 2. N° 26. Cerámica de Paquimé con culebra que la circunda

En los diseños de Paquimé lo que hacían las ollas es que había una línea continua que atravesaba toda la olla, entonces para poder recrear eso no es tan fácil (Pabla Talavera Quezada, entrevista audio 1, 2017).

Es interesante observar cómo la línea continua que atraviesa la olla es importante para el estilo Quezada, sin embargo, para el caso de las piezas de Paquimé ésta es usada comúnmente cuando se realiza una representación de la serpiente, donde la figura zoomorfa circunda la pieza. En la imagen N° 26 del anexo 2 podemos observar una culebra que rodea una vasija, entre la cabeza y el cuerpo tiene una línea de cuadros con puntos que se asocia a la representación del maíz y su cuerpo es ilustrado mediante una banda gruesa con diseños estableciendo un patrón de cuatro triángulos que dividen un rectángulo, dos triángulos rojos arriba y abajo, y dos negros de un lado y de otro; a esta figura se le asocia con la representación de una nube y su reflejo en el agua.

En el estilo Porvenir se suelen elaborar ollas de mayor tamaño, y por tanto los diseños son más grandes. Aquí generalmente no hay uso de espacio negativo o vacío, toda la pieza es cubierta por bandas largas con diseños que siguen un patrón. Una característica interesante de este estilo es que tiene un parecido con los signos iconográficos que se usan en Paquimé sin embargo no se reproducen como copia fiel, se usan los colores tradicionales café-rojizo o guinda, negro y una base de beige o barro amarillo, se usan las



Anexo 2. N° 51. Cerámica de Mata Ortíz estilo Porvenir

bandas gruesas con diseño pero no circundan la olla en forma de espiral de abajo hacia arriba, sino que lo hacen ya sea como un anillo horizontal o como anillos transversales, cuando se usa la banda en espiral a veces se hace de un lado hacia el otro.

Este estilo tiene mayor uso de iconografía asociada a Paquimé y es aquí donde podría ser más fácil observar la esencia mítica del signo iconográfico, como las comparaciones iconográficas que se muestran en la tabla 7.4, en donde es frecuente que el signo iconográfico se transforme en el estilo de ser representado pero conserva una esencia que nos hace distinguir su origen, a diferencia de signos iconográficos como la doble espiral (CIB tabla 7.4), que por su sencillez y abstracción se representa de la misma manera en los tres casos de estudio.

Es frecuente la elaboración de piezas en las que la vasija tiene forma de animales (efigie zoomorfa) como se hacía en Paquimé, en algunos casos se trata de animales que no fueron representados por esta cultura. También las ollas negras han sido mayormente desarrolladas dentro de este estilo y se le adjudica el uso del grafito para tallar la superficie, lo que genera una vasija tan resplandeciente como un espejo (N° 88, anexo 2).



Anexo 2. N° 88.
Cerámica de Mata
Ortíz estilo
Porvenir

El estilo Innovador conjunta los estilos Quezada y Porvenir para la creación de sus diseños, también es más frecuente el dibujo de animales principalmente como se representan en las culturas Mogollón, Anasazi y Mimbres, por lo que hay un mayor uso de formas animales generalmente asociado con el ecosistema que se encuentra en la zona.

También es peculiar encontrar en este estilo patrones de un signo iconográfico, es decir, la secuencia de éstos en una banda con diseño interior, como la que podemos ver en la boca de la vasija N° 57 que se muestra en esta página. También son frecuentes los teselados de diseño, es decir un tipo de mosaico que puede ser de tipo ajedrez, de cubos o rombos, muy al estilo del artista neerlandés M. Cornelis Escher quien casualmente falleció en los años 70's cuando, como se ha mencionado, fue el auge de la cerámica de Mata Ortíz.



Anexo 2. N° 57. Cerámica
de Mata Ortíz estilo
Innovador.

4.2.2.1. Las cosmovisiones globalizadas que configuran el Estilo Tendencias

El estudio de Jim Hills (1999), sobre los tres estilos anteriormente mencionados, se observó antes de la entrada del siglo XXI, vino con este siglo la incorporación de nuevos imaginarios y posibilidades creativas a partir de las tendencias globales que van encaminando los diseños producidos por los artesanos y artesanas de Mata Ortíz, donde la transculturación de los signos se vuelve imperceptible desde la incorporación del internet a la vida cotidiana, lo que por consecuencia ha traído a la comunidad el uso y apropiación de signos iconográficos de otras culturas a partir del uso de la tecnología especialmente para las generaciones más jóvenes. Además, el foco de atención que Mata Ortíz ha recibido en los últimos 38 años, es decir de 1970 a la fecha, también ha generado múltiples intercambios culturales entre las personas que visitan la zona en búsqueda del pasado prehispánico ‘perdido’.

Las diversas culturas han formulado sus propias representaciones e interpretaciones de lo que les rodea, estas formas de ver el mundo son a lo que se le ha denominado cosmovisiones. Las cosmovisiones se encuentran permeadas por los marcos de referencia que circundan al sujeto que comunica y al que interpreta. Sin embargo, el tiempo, el espacio y la cultura cambian estas formas de comunicación, en la actualidad no podemos asumir que los imaginarios sociales son persistentes, estos cambian conforme lo hace la cultura misma.

Recordemos lo mencionado en el capítulo anterior: Sabina Aguilera (2014, p.13) considera que la cosmovisión es una manera de percibir el mundo a partir de las ideas y creencias que son originadas desde la forma de percepción que nos hace interpretar la propia existencia. Por su parte, Alfredo López Austin (1995) menciona que la cosmovisión es un “hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en discursos de larga duración; hecho complejo, integrado como un conjunto estructurado y relativamente congruente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social, en un tiempo histórico dado, pretende aprehender el universo” (p.214).

Situando estos planteamientos desde lo individual, el conjunto de creencias, ideas y percepciones, moldean la cosmovisión de las personas quienes, por ejemplo, pueden ampliar sus horizontes de percepción desde su inserción en las dinámicas del mundo globalizado, es decir, desde su contacto con la tecnología y el acceso a la información, las imágenes que configuran su entorno se expanden a diferencia de las personas que no se encuentran inmersas en dicha organización social contemporánea.

El entorno globalizado, como lo pueden ser los bombardeos de información mediante la mercadotecnia, el internet, las redes sociales, etc., permea en las formas que el individuo contemporáneo percibe el mundo, no precisamente a partir del entorno físico sino también del virtual y emocional, interiorizados desde a experiencia y posteriormente expresados como una forma de representación individual.

La globalización de la cultura para Gilberto Giménez (2002a), es entendida desde dos tipos de discursos, por un lado el de diversidad y por el otro el de homogenización. El primero enfatiza la fragmentación de la cultura, ésta “se vuelve ‘global’ cuando ciertas formas, influencias o prácticas culturales originarias de ciertos lugares claramente localizables, se encuentran también en otras partes del mundo” (p. 23); y el segundo caso nos habla de la circulación mundial de los bienes culturales a través de los medios masivos de comunicación, como lo pueden ser el cine, la televisión, la música y lo que corresponde a sus respectivas industrias.

Lo interesante de las ideas entorno a las discusiones sobre globalización es su carácter asociado con la multiplicidad de imágenes que navegan en la red y que, a manera de caleidoscopio cultural, se presentan en el individuo para configurar nuevos imaginarios. Percepción y expresión individual establecen una relación interdependiente, la primera es un proceso que se construye a partir de lo global y nutre la configuración individual para crear una identidad manifestada desde la cultura. Las cosmovisiones globalizadas corresponden a dichas maneras de percibir el mundo, asociadas a las representaciones globales ajenas o no a la cultura propia, que nutren la configuración individual y que su identidad radica en sus modos de expresión.

La globalización ha permeado en las cosmovisiones contemporáneas, el mercado actual de consumo y los medios de comunicación, han proyectado a las culturas de manera global, sobre todo a las que cuentan con poder político y presencia internacional, como es el caso de la cultura de Estados Unidos y su influencia en las sociedades actuales, o el eurocentrismo y su influencia ideológica en Latinoamérica.

Atendiendo a lo anterior, es que me encuentro en la necesidad de crear una categoría adicional a las tres que formuló Jim Hills, por lo que propongo denominar “Estilo Tendencias” a la expresión plástica de estas cosmovisiones globalizadas que se pueden encontrar en la cerámica de Mata Ortiz y que también permean en el tatuaje. Sus



Anexo 2. N° 61. Cerámica de Mata Ortíz estilo Tendencias.

características principales son que su principal influencia radica fuera de la comunidad, principalmente la cultura globalizada asociada a lo que se ve en internet; las formas de las vasijas son distintas a los diseños tradicionales, particularmente en la boca; también es frecuente la incorporación de piezas complementarias a la vasija, como la base circular que también es parte del diseño; así como uso de colores y elementos iconográficos no asociados con Paquimé; sin embargo, cuando hay presencia de éstos signos iconográficos estos tienen una estilización extrema casi al grado del minimalismo (Anexo 2 N°61); también puede ser al contrario: el diseño de la vasija puede incluir una figura zoomorfa con un dibujo realista o detallado. Se conservan del estilo innovador los patrones lineales de figuras geométricas en armonía con la forma de la vasija y se hace una estilización de los diseños Quezada y Porvenir. También podemos tener en este estilo las variantes entre formas y técnicas que incluyen la experimentación con materiales como el oro, tal como se puede observar en la imagen del anexo 2 N°72, que nos permite asociar a este estilo con las tendencias del arte contemporáneo. Lo que atiende a un reclamo intrínseco por parte de la comunidad de figurar entre el arte más que en la artesanía, no hablo de dejar el pasado prehispánico que le dio a Mata Ortíz lo que es hoy en día, pero sí de tener la libertad de transitar por diseños ajenos a esta tradición ceramista.



Anexo 2. N° 72. Cerámica de Mata Ortíz estilo Tendencias. Vasija de cinco bocas con incrustación de lámina de oro

Es que como le estaba diciendo de los colores pos antes empecé a ponerle el verde, ahora los hacemos mejor, los colores. Decían Los Americanos: no, no, no, no no, ustedes están muy adelantados, queremos rojo y negro. Y dijimos nosotros: ¡No qué, a ¡juerzas vamos a meter los colores! Y el americano —no, queremos rojo y negro, rojo y negro. —¡No que rojo y negro, así a ¡juerzas! (Rubén Lozano, entrevista audio 2, 2017).

4.2.2.2. El tránsito por los diversos estilos cerámicos de Mata Ortíz

Con estas cuatro distinciones de estilo que se han identificado: Quezada, Porvenir, Innovador y Tendencias, no quiere decir que uno se extinga para dar paso al otro, o que tenga alguna correspondencia con las cuatro generaciones de artesanos y artesanas que existen en la

actualidad. En ese ímpetu por experimentar, los artesanos y artesanas pueden transitar entre un estilo y otro dependiendo de lo que les provoque la pieza, de la solicitud del cliente o de nuevas necesidades creativas. La producción ceramista en Mata Ortíz se encuentra en constante transformación pero no deja de lado el vínculo con su pasado prehispánico, su valor radica tanto en el legado, como en las posibilidades creativas y la demanda del mercado.

Yo crecí, o yo nací, cuando mis padres hacían ollas, toda mi vida, entonces desde chiquita yo jugué con barro y ya de adolescente lo empecé a tomar un poquito más en serio y empecé a hacer las ollitas ya para vender y yo creo tendría yo como unos 14 años, ahorita tengo 36, y me acuerdo que me surgió la idea de hacer una olla con una flor, porque siempre me han gustado mucho las flores y la naturaleza y así. Y recuerdo que le comenté a mi mamá –oye mamá, quiero hacer una olla con una flor. Y ella me dijo –pues está bien, hazla a ver si no se quiebra al quemarla, a ver si funciona. Y pues toda emocionada la hice y me gustó mucho como quedó y la quemé y todo, mi mamá ahorita todavía tiene esa pieza. Me acuerdo que ya cuando estaba lista llegó uno de los comerciantes que en aquel tiempo le compraban a mi mamá y lo revendían en Estados Unidos, y llegó y me dice mi mamá –ándale ve y traite la olla que hiciste para que se la muestres para ver si te la compra. Pues ahí iba yo, yo toda emocionada, y traje mi olla, y se la enseñé. Y me acuerdo que la vio un rato y luego me dijo –no. La vio un rato y me dijo –no, esto que estás haciendo no está bien porque, no tiene nada que ver con lo de Paquimé, porque a la gente le interesan otras cosas y no la vas a vender, yo no la voy a poder vender, entonces dijo, ¿por qué no mejor haces lo que están haciendo los demás? y me quedé así como que... bueno pues yo estaba muy chica, y recuerdo que cuando ya se fue, mi mamá habló conmigo y me dijo: –no le hagas caso, no lo escuches, si a ti te gusta hacer las flores, aunque no haya nadie que las haga, dijo, tu hazlas, porque va a haber alguien que se va a interesar y que le va a gustar lo que tú haces. Y es lo que hago, este es mi trabajo y es lo que más vendo, a donde quiera que llevo las flores es lo primero que vendo. Y eso me llevó a experimentar con otras cosas, a pensar en hacer escultura, en salirme un poquito fuera de lo habitual pero también siguiendo con lo que vienen siendo, por ejemplo, muchos de los diseños de Paquimé, me gusta como incorporar las dos cosas. (Pabla Talavera Quezada, entrevista audio 2, 2017).

4.2.2.3. Clasificación iconográfica de la cerámica de Mata Ortíz

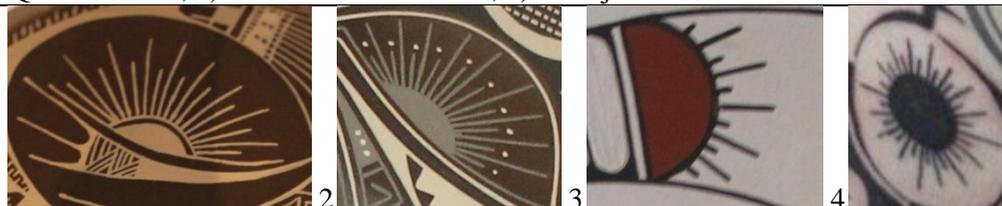
Entre la iconografía recurrente que es parte de los diversos estilos desarrollados por la tradición ceramista de Mata Ortíz, se han identificado y nombrado los que se describen en la siguiente tabla:

Tabla 9.4. Iconografía recurrente en los estilos de Mata Ortíz
(elaboración propia)



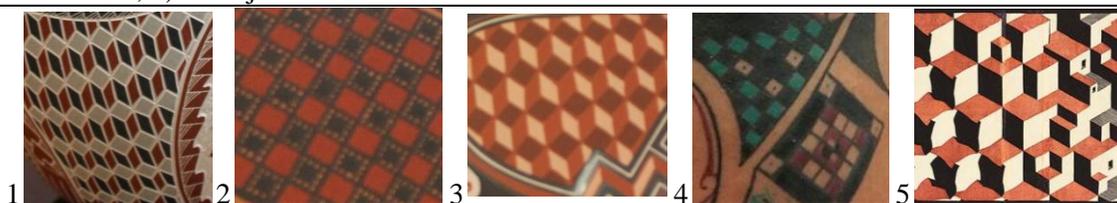
CIM —PATRÓN DE ENCAJE —Se distingue por el teselado de cuadros y rombos, algunos con relleno liso o con líneas dispuestas en punto de cruz, otros sin fondo, esto hace que el patrón represente un bordado de encaje como si estuviera superpuesto en la vasija. Este tipo de diseños destacan por la minuciosidad con que se elaboran. La imagen 1 es la que usa este signo iconográfico completamente, pero nótese que la imagen 3 se trata de una banda con diseños de encaje que rodea a una vasija con superficie de grafito y la 4 lo usa como fondo para otros diseños. Este tipo de diseños no se encuentran en la cerámica de Paquimé, por lo que podríamos hablar de un signo iconográfico propio que es trabajado desde los cuatro estilos y que se ha apropiado también desde el tatuaje.

Referencia en anexo 2, imágenes en el recuadro: 1) Estilo Tendencias N°75, 2) Estilo Porvenir N°41, 3) Estilo Quezada N°55, 4) Estilo Innovador N°79, 5) Tatuaje N°129



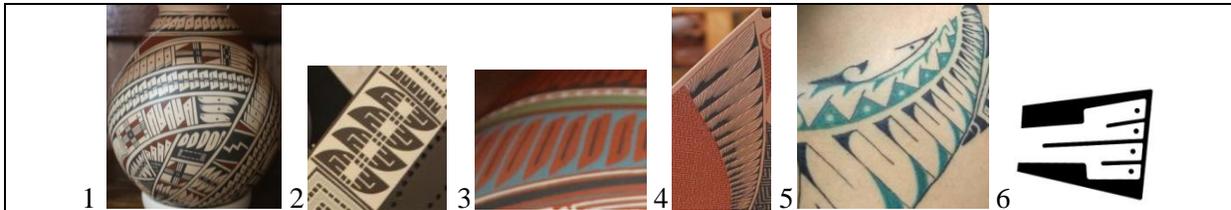
CIN —OCASO — Se distingue por un medio círculo con relleno de cualquier color que tiene líneas grandes y pequeñas intercaladas, las cuales semejan los rayos del sol en una simplificación muy abstracta, este medio círculo se ubica sobre una línea que representa un horizonte. Nótese que para el caso 4 el círculo se encuentra completo pero las líneas más largas de ambos lados marcan lo que podría ser dicho horizonte, además la figura se encuentra un poco distorsionada por el ángulo de la fotografía y la torsión del cuerpo al mostrar el tatuaje.

Referencia en anexo 2, imágenes en el recuadro: 1) Estilo Innovador N°43 y 2) N° 79, 3) Estilo Quezada N°54, 4) Tatuaje N° 129.

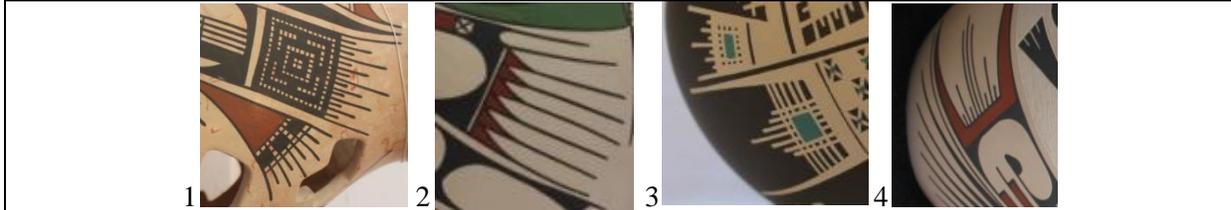


CIÑ —TESELADO CÚBICO O DE AJEDREZ — El teselado es un estilo de diseño muy usado en la cerámica de Mata Ortíz, este corresponde a una serie de cubos, cuadros o figuras geométricas puestos uno enseguida del otro, y usados en su conjunto como un fondo para otro tipo de diseños, sustituyendo frecuentemente al espacio negativo vacío; muy similar al estilo del artista gráfico Cornelius Escher que se muestra en la imagen 5 de este recuadro. Cabe destacar que entre algunos de los libros que se encuentran en exhibición en la Galería Quezada está el que corresponde al artista mencionado (diario de campo, octubre 2017).

Referencia en anexo 2, imágenes en el recuadro: 1) Estilo Tendencias N°64, Estilo Innovador 2) N°46 y 3)N°79, 4) Tatuaje N° 99, 5) M.C. Escher (1940), fragmento del grabado en madera, Metamorfosis II.



CIO —PLUMA DOBLE PUNTA — Este signo iconográfico se construye a partir de la forma de un paralelogramo, tal vez se trate de una transformación en la representación de plumas de la cerámica de Paquimé, como se muestra en la imagen 6, su representación realista corresponde al dibujo de plumas en la imagen 4 de este recuadro. Puede ilustrarse con una sola punta pero generalmente se hace con dos, como podemos ver en las imágenes 2 y 3, donde además el diseño interior no tiene un patrón definido. Este signo iconográfico puede ser tan versátil como se muestra en la imagen 1, pieza diseñada a partir de bandas largas y gruesas con patrones de plumas con doble o una punta. Este signo es originado en la cerámica de Mata Ortíz, por lo que no es posible verlo con esta forma en la cerámica de Paquimé pero sí en el tatuaje que podemos ver particularmente en la imagen 5. Referencia en anexo 2, imágenes en el recuadro: 1) Estilo Porvenir N°51, 2) Estilo Quezada 82, 3) Estilo Tendencias N°87 y 4) detalle del N°73, 5) Tatuaje estilo adaptación N° 108, 6) SMS068 (Guevara y Mendiola, 2014, p.88).



CIP —ESTELA DE BANDA EN LÍNEA DE CABELLO — Particularmente en el estilo Quezada pero también en el porvenir, y en los otros dos que se apropian de los mencionados, es posible encontrar bandas gruesas con diseño que recorren la vasija y que en uno o ambos extremos suele tener una secuencia de líneas, hechas con un pincel de cabello humano el cual facilita la elaboración de líneas tan precisas y delgadas. Referencia en anexo 2, imágenes en el recuadro: 1) Estilo Porvenir N°41, 2) Estilo Quezada N°47 y 3) N°48, 4) Estilo Innovador N°57.

Como hemos podido observar en la tabla anterior, en los diseños CIM Patrón de encaje, la esencia mítica del encaje es un signo iconográfico que se conserva para ser representado de múltiples formas, como lo hemos visto en las cinco imágenes presentadas. Para este caso, es posible inferir que no se van a encontrar diseños de vasijas que sean copia fiel una de la otra, incluso si se trata del mismo ceramista que las hace.

En el recuadro con la comparación CIN Ocaso, se ha encontrado que este signo iconográfico no ha sido representado por la cerámica de Paquimé, el nombre se asigna de acuerdo a una valoración pre-iconográfica. En el caso CIÑ Teselado cubico o de ajedrez, es posible observar una transculturación de signos iconográficos, en este caso la fuente principal podría ser el artista mencionado o cualquier otra fuente relacionada con el arte o el diseño, ya que algunos artesanos y artesanas tratan de buscar información en otras fuentes como libros o

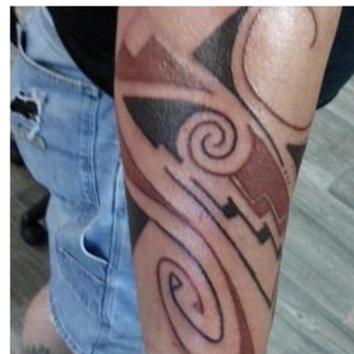
internet para apropiarse algunos diseños y en muchas ocasiones eso permea en la comunidad y se reproduce hasta que todos los estilos mencionados lo reapropian, todo esto con la finalidad de distinguirse entre unas y otras familias, cada ceramista intenta desarrollar un estilo propio pero son poco claros los matices entre los trabajos de cada persona.

4.2.3. Clasificación iconográfica y distinciones de estilo en el ‘tatuaje estilo Paquimé’

Entre las necesidades por identificar ciertos parámetros para el estudio de los signos iconográficos asociados a Paquimé, también es importante establecer categorías para el estudio sobre la transformación del ‘tatuaje estilo Paquimé’, la asociación con la cultura prehispánica empieza desde el mismo nombre, pero gracias al análisis iconográfico es posible distinguir el uso de signos iconográficos apegados al arquetipo de Paquimé, pero también desde la apropiación iconográfica hecha por la cerámica de Mata Ortíz y la riqueza visual de los tres casos de estudio que se materializan en la piel. El tatuaje estilo Paquimé se divide en cuatro tipos: El de asimilación, adaptación, representación y plasta de negro. También cuenta con un caso especial al que denominaremos ‘hombre vasija’.

4.2.3.1. Estilo ‘Asimilación’

El estilo de ‘Asimilación’ corresponde a una manera de estudiar y practicar, en el tatuaje, los diseños usados por los antiguos pobladores de Paquimé para decorar sus vasijas. Aquí predomina el uso de los colores tradicionales, es decir los del tipo Ramos Polícromo, que son el terracota o café rojizo, negro y beige, para este caso la piel sustituye a este último color. La asimilación de los signos iconográficos de Paquimé implica un estudio detallado, por parte del tatuador, entre la conjunción que se hace con la parte del cuerpo que se desee trabajar y las líneas, formas, figuras, signos iconográficos y significados que se configuran entre el tatuador y el cliente.



Anexo 2. N° 94. Tatuaje estilo asimilación

Este estilo cambió rápido por una cuestión técnica que corresponde a lo que tiene que ver con el color. La elaboración de un tatuaje es un proceso abrasivo que se realiza básicamente por la penetración de una aguja en la piel para insertar la tinta, la piel constantemente tiene filtraciones de sangre como se ilustra en la imagen 7.4, las cuales son

limpiadas de forma frecuente mientras se realiza el trabajo, la piel se enrojece por la fricción y también se mancha con la misma sangre. El tatuador también requiere usar crema o un limpiador especial para continuar con la elaboración del tatuaje sin perder visibilidad en lo que está haciendo. Al momento de pintar un tatuaje estilo asimilación el color terracota o café rojizo se confunde con la sangre, y cuando se requiere dibujar líneas y figuras rellenas de éste es difícil distinguirlo, por lo que no es hasta después de cicatrizado, aproximadamente de una a dos semanas después, cuando se puede observar con claridad si la aplicación de este color se realizó de manera correcta. Lo que resulta en primer lugar incómodo para quien se tatúa, por un lado una correcta aplicación de color implica una mayor abrasión en la piel y por el otro una segunda implica corregir lo que faltó de colorear y pagar por remarcar completamente el tatuaje.



Imagen 7.4. Sangre filtrada en la piel durante la elaboración de un tatuaje
Fuente David Ortíz (2018).

La bronca también es que tuve que quitar el terracota porque se parece mucho a la irritación natural de la piel cuando uno está tatuando, entonces ahí me mentía ¡un chorro! y tú empezabas a rellenar y decías –ya está. Y bajaba la irritación y decías –‘mta le falta aquí, le falta aquí. [No fue funcional] No, por el tono de piel. Y tuve que subirlo más de tono. En todos los tatuajes un color que se va a ver bien es [señalando una escala con sus dos manos]: –aquí es el tono de tu piel, –quiero ponerle tatuajes. Más claros ¡olvídalos! [Señalando hacia abajo], más ‘pa arriba [oscuros, señalando hacia arriba], ¡sí cómo no!, regla de la tatuaje visión (David Ortíz, entrevista audio 2, 2017).

En el sentido estrictamente cromático, el color de la piel influye de manera significativa ya que el uso del terracota o café rojizo, así como la gama de colores cercana a este, se pierde después de ser aplicado en pieles muy morenas u oscuras. Hay otras cosas que también se consideran, como el envejecimiento de la piel y por tanto del tatuaje, la decoloración por exposición al sol y el desprendimiento de células muertas.

4.2.3.2. Estilo ‘Adaptación’

El estilo de ‘Adaptación al cuerpo’ vino a contrarrestar estas problemáticas, entre lo que se observa podremos encontrar que hay un mejor dominio de la línea y forma, para elaborar los diseños alusivos a Paquimé, así como una mayor incorporación de signos iconográficos asociados a la tradición ceramista de Mata Ortíz, además recordemos que el conjunto de un tatuaje puede estar influenciado tanto por Paquimé como por Mata Ortíz, sin establecer

ninguna distinción entre ambas cerámicas. La diversidad de colores y formas que proporciona esta última hace que sea más fácil adaptar el tatuaje al cuerpo por diversas cuestiones: la primera es por la inclusión de una mayor gama de colores a solicitud de las personas que desean un tatuaje de Paquimé (como comúnmente se le llama).

La segunda es que al momento de dominar el estilo Asimilación, las propias necesidades creativas del tatuador le hacen incursionar en la diversidad y complejidad que implica adaptar el recorrido visual de un tatuaje a la superficie donde se plasma, ya sea: espalda, hombro, pectoral, muslo, brazo, o cualquier otra parte del cuerpo donde la persona que se tatúa desee su pieza, de acuerdo a las variantes anatómicas propias de cada una, dibujar un tatuaje es muy diferente a hacerlo en una hoja de papel.

Como podemos observar en la imagen N° 105 del anexo 2, el tatuaje está elaborado en color turquesa y negro, hay una diferencia tonal entre el tatuaje que se encuentra bajo el cuello (#1), en la línea media de la espalda, justo en la columna cervical, y el que cubre de manera vertical la mitad de la espalda, lo que nos habla de que este último estaba recién hecho al momento que se tomó la fotografía, sobre todo porque en la espiral que se observa en la parte baja hay un enrojecimiento de la piel propio de la fricción al elaborar el tatuaje (#2).



Anexo 2. N° 105. Tatuaje estilo 'Adaptación al cuerpo'

La adaptación al cuerpo implica que las líneas que recorren todo el tatuaje 'jueguen' con las formas del cuerpo, es decir, que correspondan a la anatomía; como la doble espiral (#3) en el omóplato, la cual acentúa las formas circulares que hacen juego con el hombro. A la repetición de patrones se le denomina ritmos, éstos juegan con el recorrido que hace la columna a partir de un patrón de espirales color turquesa (#4) que acentúan los ritmos establecidos por la banda ancha con diseños de guacamayas estilizadas en color negro (#5), que son la parte visualmente más llamativa de todo el conjunto y signos iconográficos propios de la cultura Paquimé. Abajo podremos encontrar unos patrones de rombos (#6) que no son característicos de la cerámica pero que acompañan muy bien al conjunto del tatuaje y se les puede ver recurrentemente en los tatuajes estilo Paquimé.

Se han hecho adaptaciones que también podrían ser como la, que entraría en el segundo proceso de adaptarlo al cuerpo, pero también jugar con las formas de lo de Paquimé y distorsionarlas de alguna manera, esconderlas y todo eso. Por peticiones de la gente que, alguna vez alguien me dijo: podrías hacer esto, y esto, y esto. Y le dije: no. Y me quedé pensando y dije bueno ¿por qué no? Entonces es cuando alguna vez te comenté que dije: “Paquimé no pelea” o sea las formas en estructura básica de los diseños de Paquimé se amoldan a muchas cosas y es cuando uno puede jugar con ellas, entonces, Paquimé la forma estructural no pelea sino que se adapta a... (David Ortíz, entrevista, 2018).

4.2.3.3. Estilo Representación

El estilo de ‘Representación’ trabaja principalmente con figuras animales sean propias o no de las representaciones zoomorfas que se hacían en las culturas prehispánicas de Chihuahua, entre otras figuras fácilmente reconocibles como cráneos o imágenes asociadas a la cultura popular. En este estilo, los signos iconográficos funcionan como relleno o decorado de una figura animal que es significativa para el cliente, responde a una idea bien definida por parte de quien se elabora el tatuaje y, por medio de ciertos consensos con



Anexo 2. N° 112. Tatuaje estilo ‘Representación’

el tatuador, deciden complementar su idea con la propuesta que se les hace mediante este estilo, ya sea porque comienzan a identificarse con portar algo asociado a Chihuahua, porque confían ciegamente en el trabajo del tatuador, al grado de decirle: ¡Haz lo que quieras! O porque conocen la cultura de Paquimé y les gustan los diseños.

En este estilo hay mayor uso de signos iconográficos directamente asociados con Paquimé, a diferencia del anterior que por su forma y adaptación al cuerpo podría ser más similar a Mata Ortíz. Como es posible observar en la imagen N° 112 del anexo 2, tenemos la representación de un venado con colores tradicionales: terracota, negro y piel, muy parecido al estilo de asimilación, sin embargo el primero trabaja solo con lo que hace referencia directa a las vasijas prehispánicas. El contorno es el elemento distinguible que hace posible definir la forma del venado, se encuentra decorado por una serie de signos iconográficos como lo son: el patrón de rombos con diseño, doble espiral, puntos, escalones, una línea de espiral áurea, guacamayas estilizadas, triángulos que representan cerros, triángulo espiral y grecas. La cabeza del venado, que es la parte principal y la que recibe el mayor enfoque de toda la pieza, se ubica en el hombro, por su forma beneficia la perspectiva y genera movimiento, debido a

que las patas del venado están ubicadas en una parte del pectoral, la figura del venado, por tener las patas delanteras flexionadas y las traseras estiradas, genera un movimiento similar al impulso necesario para saltar.

4.2.3.4. Estilo 'Plasta de negro'

El estilo 'Plasta de negro' es un nombre común que el tatuador asigna al tipo de tatuaje completamente negro, usa también la escala de grises y la piel como tono base, es de gran formato, requiere brindarle mayor espacio en el cuerpo para lucirlo bien y visualmente es más llamativo; es común ver este tatuaje en piernas y brazos completos. Se le denomina 'plasta' para hacer referencia a que el color negro cubre una gran cantidad de espacio en el área donde se realiza el tatuaje. Este estilo se creó como alusión al tipo Ramos Negro de la cerámica de Paquimé, pero también por responder a una tendencia de tatuaje que lo asocia con el estilo tribal.

En la imagen N°126 del anexo 2, se podrá distinguir en diversos ángulos la forma que compone este tipo de tatuaje, se utiliza exclusivamente el negro que invade la mayor parte del brazo, en ocasiones se usan variantes de gris o puntillismo (ver imagen 8.4) para crear un tono más claro. Aquí, es ampliamente perceptible el juego de espacios negativos y positivos que se aplica en la cerámica de Mata Ortíz. Las bandas largas y gruesas con diseño que vimos en la cerámica rodean al brazo como si fuera una vasija, el espacio positivo está cubierto de negro y el negativo de piel. El juego de líneas



Anexo 2. N° 126. Tatuaje estilo 'Plasta de negro'

y formas que cubren el brazo es tan preciso que usa la anatomía, a tal grado que el tatuaje no cambia su forma con los movimientos y flexiones del brazo, al contrario, el tatuaje se mueve en armonía con el cuerpo. También en este tatuaje se pueden identificar la doble espiral que adorna el hombro, escaleras, rombos, grandes formas de guacamayas estilizadas sin ojo, en el codo y el antebrazo, así como líneas, que son más finas en comparación con el resto del tatuaje recordando a las estelas de línea de cabello (ver tabla 9 recuadro CIP) como las hacen en Mata Ortíz.

El caso especial corresponde a una persona que ha decidido tatuarse el cuerpo completo (ver imágenes 136 a 137 en el anexo 2). Maham Barraza es la representación viviente de las vasijas antropomorfas, con diseños que recorren desde el tobillo, pierna, nalgas, espalda, hasta el pecho; en colores terracota y negro, e iconografía similar a la de Paquimé.



Anexo 2. Imágenes N° 135 y 136 respectivamente. Hombre vasija.

En primera instancia, por el tiempo y la transformación de los estilos durante ese periodo, se podría asumir que tiene en su cuerpo todas estas etapas que hemos mencionado, sin embargo es difícil identificarlo con exactitud ya que ninguno de estos tatuajes se encuentra a simple vista y aparte es un proyecto que aún continúa pendiente. Lo que sí es posible observar por medio de las fotografías publicadas, es que sus tatuajes se están muy apegados al estilo de Asimilación.

Cabe destacar que los cuatro tipos de estilos presentados anteriormente, fueron elaborados en consenso con el tatuador David Ortíz, quien los identifica como “evoluciones” sin embargo, podríamos referirnos a éstos como “transformaciones” ya que una evolución implica dejar atrás lo que se era para comenzar a ser algo diferente, sin embargo, una transformación conlleva conservar la esencia mítica de cada uno de los estilos que se han descrito en este capítulo. En la actualidad se siguen elaborando los cuatro estilos que se han descrito, no se ha dejado uno en el pasado para hacer otro, sino que se siguen realizando a solicitud del cliente y de acuerdo a las necesidades creativas del tatuador, lo que nos habla de la transculturación iconográfica.

En la imagen 8.4 podemos observar la manera en que el tatuaje elaborado con la técnica de puntillismo (técnica muy popular entre las tendencias del tatuaje que se hace al estilo del pintor parisino Georges Seurat) ilustra un estilo que podría identificarse como ‘plasta de negro’, pero apunta hacia una transformación aún no establecida, puesto que en este tatuaje “las formas del cuerpo acentúan o continúan el flujo de la iconografía” (David Ortíz, 2018, comunicación personal), el signo iconográfico se ilustra a partir de los negativos, es decir, el color negro va figurando la línea y trazando las imágenes, en este caso se trata de dos figuras de guacamaya estilizadas que se ubican a los costados y que podremos notar si nos fijamos en la parte en blanco, o de piel, del signo iconográfico de la guacamaya, sólo se ilustra en negro lo que corresponde al ojo, es decir, los círculos que se ubican en los costados.

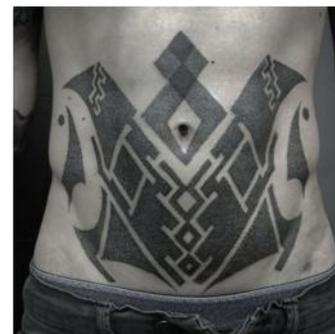
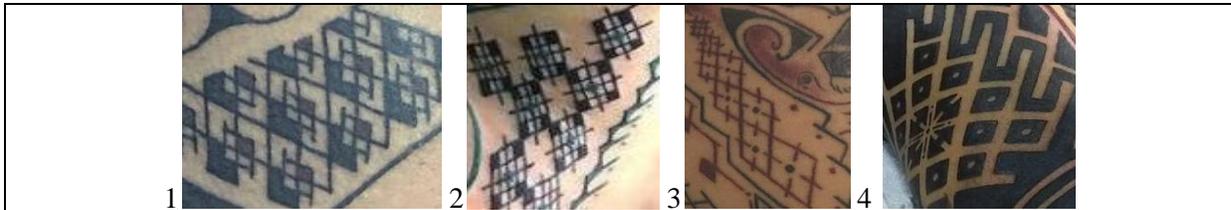


Imagen 8.4. Tatuaje elaborado por David Ortíz con la técnica de puntillismo en abril del 2018

En el análisis iconográfico realizado al tatuaje, se han podido encontrar tres signos que no han sido asociados a ninguna de las cerámicas que se estudian, los cuales se ilustran en la siguiente tabla:

Tabla 10.4. Iconografía recurrente en el tatuaje estilo Paquimé (elaboración propia)			
1	2	3	4
			
<p>CIQ —PATRÓN DE ESCALONES — Se distinguen por la unión de líneas paralelas y perpendiculares que en su conjunto conforman una figura escalonada. En los casos 1 y 3 se usan como decorado de una pieza mayor, en el caso 2 es una de las figuras centrales y para el caso 4 este signo aún es más abstracto ya que se ilustra por medio de espacios negativos y positivos, sin las líneas.</p> <p>Referencia en anexo 2, imágenes en el recuadro: 1) Estilo Asimilación N°95, 2) Estilo Adaptación N°109, 3) Estilo Representación N° 119, 4) Estilo Plasta de negro N°131</p>			



CIR —PATRÓN DE ROMBOS CON DISEÑO — Se caracterizan por la figura de un rombo con líneas que lo unen a otros rombos para formar un patrón, generalmente están decorados con líneas que los atraviesan por en medio y líneas en los costados que se prolongan hacia afuera para embonar con otros diseños del conjunto. Este signo no se encuentra en la cerámica de Paquimé pero es más parecida a los patrones de encaje y el teselado en rombo que se hacen en la cerámica de Mata Ortíz, tal vez corresponda a una transformación de éstos signos sin embargo no es posible precisar esta conjetura, ya que como menciona el tatuador, tal vez solo sea producto de la criptomnesia.

Referencia en anexo 2, imágenes en el recuadro: 1) Estilo Adaptación N°103, 2) Estilo Asimilación N°106, 3) Estilo Representación N°112, 4) Estilo Plasta de negro N°125.



CIS —LÍNEA DE PUNTOS — Desde la geometría se define a la línea como una sucesión de puntos, también se le menciona como la representación de los puntos en movimiento, en la actualidad las fotografías de rastros de estrellas ilustran de manera precisa esta idea. Como un distintivo de estilo del tatuador se ha incrementado el uso de puntos como sucesión a una línea o para reemplazarla en algún segmento del tatuaje, también se han usado círculos pequeños para ilustrar este signo iconográfico.

Referencia en anexo 2, imágenes en el recuadro: 1) Estilo Asimilación N°93, 2) Estilo Adaptación N°110, 3) Estilo Representación N° 120, 4) Estilo Plasta de negro N° 132

Los signos iconográficos de la tabla anterior no pertenecen a la tradición ceramista de Paquimé ni de Mata Ortíz, sin embargo, se suele confundir este tipo de diseño con las cerámicas mencionadas porque se han creado para que las formas se adapten fácilmente a signos iconográficos, diseños en conjunto y estilos de dichas cerámicas anteriormente descritos.

Como ya he mencionado, el ‘tatuaje estilo Paquimé’ no representa una copia fiel de la cerámica de Paquimé, este nombre se usa para distinguirlo de otros estilos de tatuaje y para asociarlo con una parte de la cultura chihuahuense: la cultura indígena prehispánica del norte de México que ha sido poco conocida y difundida, entre otras cosas, por este modo de apropiación cultural.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS ICONOLÓGICO

El presente capítulo es la segunda parte del análisis correspondiente al estudio de la influencia iconográfica de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje. En el capítulo anterior se presentó lo que concierne propiamente al análisis iconográfico, es decir, las relaciones entre los signos iconográficos de Paquimé, la cerámica de Mata Ortiz y el tatuaje estilo Paquimé de la ciudad de Chihuahua, y su ordenamiento a partir de familias de signos y estilos.

En este capítulo se someterá a confrontación el análisis iconográfico para presentar las diversas significaciones que se encuentran detrás de un signo y entender los procesos culturales que configuran las cosmovisiones contemporáneas de las personas que se relacionan con tales signos iconográficos.

Recordemos que el objetivo de esta investigación se centra en analizar la transformación e influencia de la iconografía de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica de Mata Ortiz y el tatuaje en la ciudad de Chihuahua, para definir las significaciones que determinan los procesos identitarios, así como su trascendencia histórica y social, además de las representaciones que han generado entre la comunidad que se las reapropia.

La manera en que la iconografía de Paquimé influencia y transforma la cerámica de Mata Ortiz y la producción de tatuajes se presentó de forma muy esquemática en el capítulo anterior, pero para complementar es necesario estudiar las significaciones y los motivos de la trascendencia histórica y social que ha generado dicha iconografía a través de las personas que se la apropian. Es por tal motivo que a continuación se presenta el análisis iconográfico de dichas representaciones.

Una base del análisis pre-iconográfico y cierta parte del análisis iconográfico se encuentra determinado por “la experiencia práctica”, lo que se entiende como el bagaje cultural o la trayectoria socio cultural de cada persona que realiza dicho análisis. La experiencia práctica se encuentra determinada por la “*weltanschauung*”⁸ o cosmovisión,

⁸ Panofsky usa el término alemán “*weltanschauung*” porque se considera que su significado es más amplio ante lo que podríamos entender como cosmovisión.

recordemos que para Panofsky es importante someter dicha experiencia práctica a revisión (ver tabla 5.3 en el capítulo 3.2.1.3.), ésta debe ser corregida con una investigación histórica sobre la manera en que el signo iconográfico se expresó a través de las formas (historia del estilo). También los conocimientos sobre las fuentes literarias deben ser corregidos con una investigación histórica sobre la interpretación de los temas y conceptos expresados en los objetos y acontecimientos, es decir, develar la historia de los tipos. Para el caso de este estudio, la investigación histórica se complementa con la información etnográfica sustraída principalmente de las entrevistas realizadas en campo.

A su vez la intuición sintética debe ser corregida a través de una investigación de las circunstancias históricas, que hicieron que la persona que interpreta estableciera el modo en que las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaran por medio de los temas y conceptos específicos. Por lo que para profundizar en las circunstancias históricas que nos motivan a interpretar los signos iconográficos de Paquimé es necesario considerar la perspectiva de las personas que se los apropian, así como la literatura existente sobre los estudios relacionados con la significación de dichos signos.

Para Panofsky (1962 y 1987) el siguiente cuadro (tabla 11.5) concentra los diferentes aspectos de lo que considera el fenómeno de la interpretación en la obra de arte donde los objetos a interpretar son: los motivos artísticos, las imágenes (en este caso los signos iconográficos) y los valores simbólicos. El acto de interpretación tiene tres momentos: la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica. El bagaje a partir del cual se realizan estas interpretaciones son en primer caso la experiencia práctica, en el segundo se interpreta a partir de la familiaridad con las fuentes literarias, para el caso de este estudio corresponde tanto a las imágenes de vasijas y tatuajes, como la literatura existente para reafirmar la clasificación iconográfica y de estilos cerámicos; el tercer bagaje corresponde a lo que el autor llama “intuición sintética” la cual se refiere a tratar de asociar y resumir todas las fuentes de información para crear una interpretación, condicionada por la cosmovisión de quien interpreta. Cabe destacar que, para este estudio, los intérpretes son tanto la persona que escribe el análisis como los diversos informantes que describen las significaciones que le dan a su tatuaje o a los signos iconográficos asociados con Paquimé.

Sin embargo, a pesar de que las diversas interpretaciones se encuentran condicionadas por la cosmovisión hay un eje que atraviesa todas ellas, esta es “la historia de la tradición”, la

cual se vale de diversas fuentes y se encuentra fundamentada en la historia del estilo, de los tipos y de los síntomas culturales o simbólicos, las dos primeras se presentaron en el capítulo 4 y la última se desarrollará a detalle más adelante.

Tabla 11.5. El fenómeno de la interpretación en la obra de arte

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación	Principio controlador de la interpretación	
I- Contenido <i>primario o natural</i> : a) fáctico b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudoformal).	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con <i>objetos y las acciones o acontecimientos</i>).	Historia del <i>estilo</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>objetos y acontecimientos</i> fueron expresados mediante <i>formas</i>).	Historia de la tradición
II- Contenido secundario o <i>convencional</i> , que constituye el universo de las <i>imágenes, historias y alegorías</i> .	<i>Análisis iconográfico</i> , en el sentido más estrecho de la palabra.	<i>Familiaridad de las fuentes literarias</i> (familiaridad con los <i>temas y conceptos</i> específicos).	Historia de los <i>tipos</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>temas o conceptos</i> específicos fueron expresados mediante <i>objetos y acontecimientos</i>).	
III. <i>Significación intrínseca o contenido</i> , que constituye el universo de los <i>valores simbólicos</i> .	<i>Interpretación iconológica</i>	<i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias de la mente humana</i>), condicionada por una psicología y una “ <i>Weltanschauung</i> ” (cosmovisión).	Historia de los <i>síntomas culturales o simbólicos</i> en general (percatación acerca de la manera en la cual bajo condiciones históricas diferentes, <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas por <i>temas y conceptos</i> específicos)	

Fuente: Extraído de Panofsky 1987 p.60 y 1962 p.25

Para realizar este análisis iconológico se ha considerado la información obtenida de 36 entrevistas basadas en las preguntas guía que se podrán ver en el anexo 3. Se diseñaron preguntas especialmente para cinco tipos de personas: Artesanos y artesanas de Mata Ortiz con experiencia en la cerámica, maestros ceramistas pioneros, personas que compran cerámica de Paquimé, personas con tatuajes estilo Paquimé y el tatuador.

5.1 Apropiación cultural de los signos iconográficos de Paquimé

Como se mencionó en el marco teórico (capítulo 2.1.1.4.) la apropiación cultural implica un proceso creativo en el que se toman los elementos ajenos de una cultura como propios, para el caso de estudio se trata de los signos iconográficos pertenecientes a la cultura Casas Grandes por las personas que elaboran cerámica en Mata Ortiz y las personas que se tatúan dicha iconografía.

En el capítulo anterior se ilustró la forma gráfica de estas apropiaciones culturales (ver tabla 7.4, tabla 9.4 y tabla 10.4), es decir, las distinciones de estilo y la esencia mítica de la iconografía según los tres casos de estudio. Estas similitudes y diferencias, asociadas a la esencia mítica, son parte de un gran proceso creativo que es sincrónico y diacrónico definiendo la transculturación de signos iconográficos.

Es decir, cuando el signo iconográfico se apropia de forma diacrónica, su transculturación se realiza a lo largo del tiempo y en distintos momentos de la historia, según el proceso que se ha descrito en el capítulo 2.1.1.4., donde las distintas culturas que han tenido contacto con los vestigios de la Paquimesa van apropiando y dejando su legado iconográfico, como lo hace hoy en día la de Mata Ortiz, porque según lo expresado en las entrevistas, por algunos artesanos y artesana, antes de que comenzara el proceso creativo iniciaron “copiando” las vasijas de Paquimé, a partir de lo que encontraban en los tepalcates y piezas completas halladas en la zona. Recordemos que la transculturación es un proceso de “toma y daca”, aquí, se toma o apropia este legado histórico de la iconografía Paquimesa pero también se contribuye con un legado, que es la invención de una tradición ceramista, a partir de esto.

Es que en aquellos tiempos si, esto tiene poco tiempo que nos trajeron dibujos, antes a veces sacábamos puros tepalcates, y pintábamos de lo que veíamos en el tepalcate y así (Ana Villa, ceramista, entrevista audio 1, 2017)

Conforme el paso del tiempo fueron dominando la elaboración de los diseños hasta que lograron crear un estilo propio y distinguible entre los matices de los estilos expresados en el capítulo anterior (ver tabla 7.4, tabla 9.4 y tabla 10.4), como entre las propias familias.

Pues los llegas a conocer, ya después de verlos tanto tiempo ya ves una olla y conoces de quién puede ser o de qué familia puede ser, porque por lo general los papás, los hijos tienen algo muy relacionado con lo que les enseñaron los padres, entonces puedes ver como que las familias (Pabla Talavera Quezada, ceramista, entrevista audio 1, 2017).

La apropiación de forma sincrónica, corresponde a parte del proceso creativo donde se realiza una transculturación desde el bagaje visual contemporáneo. Así, por ejemplo, quien hace cerámica o tatuajes nutre su experiencia práctica desde las cosmovisiones globalizadas, por ejemplo las que permitieron definir el estilo tendencias (capítulo 4.2.2.1.). Sin encasillar la creación en uno de estos, varios ceramistas han expresado que, según lo que se puede interpretar, existe una compleja conjunción entre lo aprehendido a partir de los libros, internet, pinturas rupestres, vasijas, tiestos, otros ceramistas de la comunidad y la información proporcionada por los clientes (quienes suelen ser personas especializadas como antropólogos,

arqueólogos, coleccionistas, etc.), así como ciertas influencias que corresponden al arte contemporáneo, en algunos casos.

5.1.1. La esencia mítica entre las apropiaciones del signo iconográfico



Imagen A) Anexo 2. N°73 Vasija estilo Tendencias elaborada por Reina Grisol Garibay Silveira



1-A005		6-ZO43	
2-FC006		7-AO29	
3-SMS045		8-SMS001	
4-SMS116		9-A011	
4-SMS012		10-Kokopelli	
5-ZO32		11- Figura escalonada del Arroyo de los Monos	
5-ZO35			

Clasificación elaborada por Palacios Flores coord., Guevara A. y Mendiola F. (2014)

Imagen B) Iconografía encontrada en la vasija del Anexo 2. N° 73, según la clasificación hecha por Guevara y Mendiola (2014).
Ver imagen completa en anexo 1.

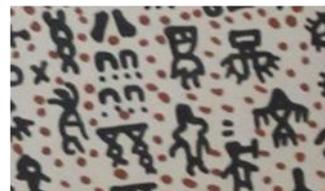


Imagen C) Detalle en la vasija del Anexo 2. N° 73



Imagen D) Anexo 2. N°117 Tatuaje con Kokopelli

Como se planteó en el marco teórico (capítulo 2.1.1.2.) la esencia mítica corresponde a la iconografía de Paquimé que se conserva en los tres casos de estudio y que, como hemos visto, se refiere a las representaciones gráficas en dichos casos que no son copia fiel del primero pero conservan el rasgo característico que nos hace asociarle con Paquimé, diferenciándose en el estilo con que son expresadas.

La imagen N°73 del anexo 2 (Imagen A) es una vasija elaborada por Reina Grisol Garibay Silveira, quien en el XX Concurso de Cerámica de Mata Ortíz, realizado el 8 de octubre del 2017, resultó ganadora de la categoría “artesanos juveniles”, en la cual solo participan personas que realizan cerámica y tienen entre 18 y 25 años.

En una entrevista con esta joven ceramista, manifestó haber aprendido el oficio a través de sus abuelos Gloria Hernández y Goyo Silveira, y de sus padres Fabiola Silveira y Juan

Carlos Villalba. A pesar de que hay otras personas jóvenes que no se dedican a la cerámica, adquirió el gusto debido a la tradición familiar y su interés radica particularmente en los diseños relacionados con el arte rupestre. Su experiencia práctica en “diseños”, como le suelen llamar a la iconografía, lo ha adquirido a partir de sus visitas al Arrollo de los Monos y las cuevas cercanas a la comunidad, donde para aprehender y apropiar los signos iconográficos la primera fase fue copiarlos en un cuaderno, sin embargo hay otras fuentes que nutren su bagaje de signos iconográficos, entre estas se encuentra principalmente un libro que le regaló una americana llamado: “Arte de piedra”, del que no proporcionó mayor información aunque este título determina sus búsquedas en internet al respecto del tema.

Pues algunos sí porque en el libro que tengo viene el significado de eso. Como cada dibujo, hay unos que son cazadores, hay unos que son arcoíris, unos que significan de la lluvia, sí tienen su significado (Reina Grisol Garibay Silveira, entrevista, 2017).

Con respecto a los significados de los diseños que realiza no proporcionó suficiente información, al igual que algunos otros ceramistas éstos los conocen gracias a los trabajos especializados que se han realizado en la zona, además, no es frecuente encontrar ceramistas de Mata Ortiz que brinden amplias referencias sobre los significados de los diseños en sus vasijas, de la cultura Casas Grandes-Paquimé.

Sin embargo, cabe destacar que particularmente la familia Villalba es reconocida entre la comunidad por continuar usando signos iconográficos asociados a Paquimé. En el discurso casual de las personas que proporcionan esta información se encuentra ideas asociadas a referencias como: “son iguales a los de Paquimé”, “son los únicos que lo hacen igual”, en el espectro de diseños desarrollados en Mata Ortiz, lo “igual” corresponde a lo “similar”, sin embargo entre uno y otro término hay una diferencia de estilo en la que se profundizará más adelante.

Bueno ahorita hay una familia que maneja así el tema o el concepto como los de Paquimé, que es la familia Villalba, y bueno yo les digo, de dónde sacan estos diseños y bueno ellos me dicen: No pues es que tenemos un libro, que un arqueólogo amigo del papá de los Villalba les regaló y de ahí empezó el papá de los Villalba a hacer y de ahí toda la familia Villalba ha seguido haciendo. Cuando yo le pregunto a los artesanos — Bueno, y por qué pintas esta serpiente. Me dice —No sé, es el estilo que siempre se ha pintado. (Diana Acosta, entrevista, 2017).

En una entrevista con Jim Hills, Andrés Villalba, padre de la familia Villalba, declara haber aprendido de su hijo Sabino, en 1986, y su preferencia por seguir usando los diseños

alusivos a los de las vasijas de Paquimé “en honor a aquel pueblo antiguo” (Hills, 1999, p.74), Hills destaca también la referencia constante que Andrés Villalba hace a los libros de arqueología que tiene en su biblioteca, como principal fuente de inspiración para los diseños de sus vasijas.

Por su parte Sabino Villalba, en entrevista, declara haber aprendido el estilo asociado a Paquimé de su padre, y por encargo de él, antes de fallecer: continuar con la tradición ceramista.

Yo cuando empecé a hacerlos fue cuando mi papá murió, él ya murió. Y él me pidió que siguiera haciendo su trabajo, porque él era el que hacía este trabajo, que siguiera haciéndolo 'pa que no muriera esto de los antiguos y fue como empecé y me gustó y ya. (Sabino Villalba, entrevista, 2017).

También es gracias a los arqueólogos visitantes que conoce algunos de los “significados”, sin embargo dicho término también resulta confuso ya que el significado suele estar asociado a las referencias de lo que “parece ser”.

Sí, casi todas las ollas, como en muchas ollas vienen diseños de sacrificios, peleas entre el bien y del mal. Pos sí, puro así. De lluvia. Pos sí de todo eso, de estos huracanes, tornado, quiere decir en los diseños tradicionales [...] Yo no he estudiado nada de eso pero muchos amigos, me visitan muchos arqueólogos porque son los que saben de eso, y son los que me explican. Me explican lo que quiere decir cada dibujo y pos yo me lo aprendo y lo digo (Sabino Villalba, entrevista, 2017).

Respecto a los significados asociados con Paquimé, las referencias pueden variar constantemente. Como el caso anterior hay otros, donde mencionan los “significados” de los signos iconográficos pero en muchas ocasiones se trata solo de referencias pre-iconográficas (aquí radican sobre todo las de tipo naturalista, con ideas asociadas a: serpiente, guacamaya, viento) o iconográficas (cuando identifican grecas, altares de lluvia o al kokopelli).

Al identificar algunos de los signos iconográficos presentes en la vasija de Reina Grisol Garibay Silveira (imagen B, iconografía encontrada en la vasija del anexo 2. N° 7), en ciertos fragmentos es posible asociar algunos de los más importantes con la clasificación iconográfica realizada por Mendiola y Guevara (2014) que se van repitiendo a lo largo de toda la vasija presentando pequeñas distinciones entre sí. Donde podemos asociar posibles figuras zoomorfas como la liebre (ZO32) y la cabra de monte (ZO35) encontradas en el Arroyo de los Monos, así como una serpiente (ZO43) perteneciente a La Angostura (sitio de pinturas rupestres en Galeana); figuras celestes como la estrella (FC006); antropomorfos

particularmente el danzante con tocado que porta sonajas (AO29) y el Kokopelli, que se explicará más adelante; entre otros están los que se clasifican como “signos, marcas y señas” como los que se han interpretado como posibles representaciones del agua en reposo u ojos de agua (SMS001), la greca con círculo (SMS012), encontradas en La Angostura y un petroglifo asociado al Clan del Agua (SMS116) perteneciente al Arroyo de los Monos, al igual que una figura escalonada asociada al altar de lluvia también relacionada con dicho clan y por último, la serpiente (SMS045) encontrada también en dicho Arroyo y que en su representación completa se asocia con la leyenda de la caída de la misteriosa ciudad roja (ver capítulo 5.2.1.1.).

5.1.1.1. Esencia mítica de Kokopelli y sus representaciones

El signo iconográfico que es identificable, en la vasija de Reina Grisol Garibay Silveira, a partir de una valoración pre-iconográfica es el Kokopelli (imagen C), figura mítica asociada a las culturas del sur de los Estados Unidos. “Kokopell aparece desde la cuenca de San Juan y *Monument Valley* hasta Casas Grandes en México, entre los navajos, los hopis, los Pueblo de Río Grande y otros hacia el oeste en el desierto de California” (Young, 1990, p.2). La variedad de signos iconográficos que los identifican es tan amplia como sus interpretaciones de acuerdo a la cultura con la que se relacione. La esencia mítica o característica general del Kokopelli es ser jorobado, fálico y casi siempre tocando algún tipo de flauta. Entre sus diversas representaciones puede ilustrarse con un tipo penacho de plumas, cuernos o sin ellos, con túnica o sin ella, con los pies grandes o las extremidades sólo dibujadas con líneas.

Según Jhon Young (1990) algunas interpretaciones indican que toca la flauta por el orificio nasal y dependiendo del clan se da preferencia a la narina izquierda o derecha. Se asume que Kokopelli se trata de una figura masculina ya que este instrumento musical estaba prohibido para las mujeres y que se trata de una figura asociada a la fertilidad debido a que el aspecto jorobado era concebido con esta idea.

Kokopelli tiene diversas interpretaciones de acuerdo a la cultura indígena que se adscriba: Para los hopis se trata de una kachina, uno de los espíritus que los acompañó en todas sus peregrinaciones (Frank Waters, 1999, p.185) y que actualmente se representan en muñecas. “Kókopilau es denominado Flautista Jorobado, porque parecía de madera [koko: madera; pilau: joroba]. Dentro de la joroba de su espalda cargaba las semillas de las plantas y

las flores. Con la música de su flauta creaba calor” (Ibídem, p. 55). Para este pueblo el signo iconográfico se asociaba con la fertilidad y la cosecha.

Según Jhon Young (1990) entre los zuñi kokopelli proviene de un dios (koko) y una mosca ladrón del desierto que llaman pelli, este insecto corresponde a un depredador con espalda jorobada que robaba larvas de otras moscas y lo que se ha interpretado como una flauta también se asocia con una trompa, por lo que para Young “algunos de los dibujos en cerámica de los Hohokam y Mimbres del prehistórico sur de Arizona se parecen más al insecto que al hombre” (p. 14).

Entre algunas otras cosmovisiones de los pueblos indígenas, relatadas por Young, figura la idea de que Kokopelli se roba a las mujeres vírgenes, y fecunda a las casadas; también se le ha adjudicado una esposa que persigue a los hombres. En otros mitos se asocia con Estebanico, esclavo africano que acompañó a Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y que según el mito estaba interesado en las mujeres Zuñi. Entre los Navajos se asocia con un Zuñi errante llamado “Pluma azul” que propició la caída de la ciudad en el siglo XIII cuando entre sus deseos de grandeza cortejó a una de las mujeres vírgenes considerada como sagrada para la ciudad: “Este acto de sacrilegio trajo consigo la terrible ira de los dioses en forma de sequías y enfermedades. Todos los sobrevivientes escaparon y la ciudad colapsó, dejando a *Blue Feather* enterrado entre las ruinas” (ibídem, p. 18).

Como hemos podido identificar, un solo signo iconográfico puede tener múltiples interpretaciones entre quienes se puede considerar como los herederos directos de los mitos asociados a Kokopelli. Cabe destacar que los estudios de Waters (1999) y Young (1990) se hicieron a partir de la información recabada entre las comunidades nativas, por lo que en términos esencialistas se podría considerar una información un poco más precisa. Sin embargo, no es para menos que entre las personas no relacionadas con estas culturas indígenas se conserve sólo la esencia mítica de lo que significa el Kokopelli y se creen nuevos rumbos de significados siempre apegados a los límites definidos por las características generales que se enunciaron al principio de este apartado.

Volviendo al conjunto de imágenes presentado (5.1.1.), la imagen D corresponde a un tatuaje elaborado por David Ortíz, su portador Guillermo Dozal es un hombre de 50 años, que trabaja como especialista industrial en aislantes, aficionado a la música rock y a las motocicletas, quien también tiene cierta afinidad con la cultura estadounidense. Lleva 20 años

viviendo en El Paso, Texas, es originario de Chihuahua y tiene una relación de amistad con el tatuador. Se realizó su tatuaje desde hace 5 años, pero su atracción hacia la figura de kokopelli inició mucho antes, a partir de sus viajes en motocicleta por Nuevo México donde encontró este signo iconográfico en una vasija elaborada por los nativos de Santa Fé.

Primeramente me llamó la atención al figura, después investigué, qué era, de dónde venía y todo esto y resulta que son pinturas rupestres, entonces donde yo me entero es... primero que nada veo la figura pero no sabía cómo se llamaba, pero esa atracción me hizo investigar de qué se trataba (Guillermo Dozal, entrevista, 2018).

Para Guillermo, kokopelli concentra varios de sus gustos: que pertenece a Nuevo México, debido a que considera que “nuestros ancestros” provienen de esa zona. También está la música, el hecho de que kokopelli toque una flauta para él tiene una significación especial debido a que, aunque él no toca ningún instrumento, siempre “da la finta” de parecer músico, se debe a su afición por el rock, y lo que se ha interpretado como un penacho de plumas a él le parece una cabellera desaliñada tal como la usan los rockeros, lo que asocia con una actitud rebelde que encaja con su personalidad en la que también se enuncia como “vago” por su identidad chopper.

Cuando yo le platico esto, Shamuko empieza a sacar la idea que él quería presentarme pero no me la muestra hasta que yo ya me voy a tatuar, o sea, yo no pude decirle, quítale, ponle, excepto lo de mi hija y mi ex-esposa, fue lo único que pude agregarle pero en sí él ya tenía en su cabeza lo que me quería hacer. Inclusive pensé que iba a ser más pequeño de lo que está. Pero cuando empieza a él ahí a tirar con los pinceles todos estos colores, no yo ya me quedé embobado (Guillermo Dozal, entrevista, 2018).

Entre el proceso creativo que surgió con el tatuador para realizar este diseño, Guillermo menciona que en gran medida lo dejó a criterio del tatuador, las únicas figuras solicitadas fueron las que representan a su hija y ex-esposa, estas son dos guacamayas estilizadas como las que se presentan en el conjunto CIK de la tabla 7.4 (capítulo 4.2.1.) ubicadas en la pierna de kokopelli. Esta simplificación en la representación de dicho significado corresponde a una fuerte obstinación por parte de algunos tatuadores por sugerir a sus clientes no tatuarse referencias específicas a una persona, sobre todo si se trata de relaciones con posibilidad de terminar, como es el caso de las parejas y la alusión generalizada de que un tatuaje es algo que se llevará toda la vida.

En lo que respecta a los mitos asociados con Paquimé kokopelli se ha vuelto un icono que representa principalmente a las culturas de Nuevo México, su valor en el mercado cultural

va más allá del valor de uso o de cambio, éste radica en una conciencia generalizada de lo que “representa” y es en esta representación que se le otorga una cualidad radicada en la memoria, independientemente de sus concepciones particulares.

Las apropiaciones culturales del signo iconográfico son tantas y tan variadas que la manera en que se puede apreciar su valor es a través de la construcción y reproducción de mitos, historias individuales, discursos para la venta, es decir, la creación de una narrativa que tenga un vínculo con el pasado, pero sobre todo que se transmita de manera oral, ya sea por medio de la persona que tatúa o de la que vende una vasija; cuando se consume algo que es parte de una tendencia o moda se compra mucho más que el objeto, este es el discurso para la venta y la venta del discurso, según lo que se trató en el capítulo 2.2.1.

Es así como podemos decir que, se consume cultura y a la vez esta es motivo de orgullo. Por tanto, las relaciones entre el mercado de consumo y la oferta asociada a tener un fragmento de la memoria es una relación simbiótica que en la sociedad contemporánea globalizada termina por ser indivisible y a su vez puede contar con múltiples versiones en el trasfondo de los significados asociados con los signos iconográficos.

5.1.2. Distinciones de estilo entre los tres casos de estudio

Según lo planteado en el marco teórico sobre las implicaciones estéticas (capítulo 2.1.1.1.), el estilo es un modo de representación, la cual se puede distinguir, según Hegel (1989), en dos tipos: la interior y exterior. La primera implica plasmar las cosmovisiones mediante una forma, que en este caso es gráfica y la representación exterior se asocia con el estilo, es decir, los aspectos técnicos de la línea y la *forma* que delimitan las significaciones de la representación interior. Volviendo a los principios del lenguaje planteados por Saussure (capítulo 2.1.) representación interna y externa son para el arte lo que significado y significante son para la lingüística; así como para Kosik (1967) lo serían la relación dialéctica entre representación (apariencia) y concepto (realidad). El estilo en este caso es la forma en que se expresa esa representación externa.

5.1.2.1. Ejemplos de representación interna

Evocación a la lluvia

Son pocas las referencias que nos hablen de la vida social de los paquimeses, sin embargo a partir de su iconografía representada en las vasijas, podríamos asociar algunas posibles vinculaciones con la naturaleza y el entorno, tales como las diversas representaciones de la lluvia, tormentas y espacio, en especial lo que se refiere a figuras geométricas, gracias a esto se ha interpretado que el paisaje natural adquiere una significación relevante, la cual representa parte de la cosmovisión paquimesa.



Anexo 2. N°16 vasija de Paquimé



Anexo 2. N°19 vasija de Paquimé



Anexo 2. N°139 vasija de Paquimé

Al observar con detenimiento las tres vasijas presentadas y distinguir cada uno de los signos iconográficos que las conforman, es posible interpretar que el conjunto de la vasija podría ser una “evocación a la lluvia”. Cabe destacar que las tres piezas pertenecen a la Zona Arqueológica de Paquimé y las imágenes fueron proporcionadas por el INAH a través del Museo de las Culturas del Norte, por lo que se trata de piezas asociadas exclusivamente con la región.

Según la tabla de comparaciones iconográficas (tabla 7.4) planteada en el capítulo anterior podemos encontrar, por ejemplo, en la vasija N° 16 del anexo 2 que: tenemos en el ángulo superior izquierdo unos cuadros blanco y negro que interpretados como maíz (tabla 7.4 CID); debajo de ese signo iconográfico una figura zig-zag que se interpreta como relámpagos (tabla 7.4 CID), en esta misma referencia se asocia a la cuadrícula blanco y negro con las estrellas y no con el maíz; al centro dos pares de signos iconográficos en espejo, el primero par

se trata de la espiral (tabla 7.4 CIA) asociada al viento, vuelo, aire o movimiento; y el segundo par se trata de las representaciones del rayo (tabla 7.4 CIC). Haciendo una asociación lógica con los campos semánticos de los significantes: maíz, relámpago, viento, rayo; éstos se relacionan con la idea de tormenta o lluvia.

En la imagen N° 19 del anexo 2, tenemos además una guacamaya decapitada (tabla 7.4 CIG), recordemos que esta ave era ofrecida por los Paquimeses como sacrificio al sol; además de la doble espiral (CIA), también asociada al viento. Y en la imagen N° 139 se encuentran varios altares de lluvia a lo largo de toda la vasija y círculos que han sido relacionados con gotas de lluvia. Por lo que al hacer una conjunción de los campos semánticos anteriores que también se presentan en estas dos últimas vasijas tenemos el campo semántico: rayo, viento, sacrificio al sol, gotas de agua y específicamente la lluvia. Y al incluir el elemento guacamaya como una ofrenda es posible pensar que podría tratarse de una evocación a la lluvia.

En las vasijas de “evocación a la lluvia” podemos ejemplificar que las representaciones parten del interior de los Paquimeses, es decir, se trata de la manera de plasmar las cosmovisiones de forma plástica, en este caso se ideas asociadas a la naturaleza que son dibujadas por medio de un estilo diferenciable ante el trabajo contemporáneo. Lo importante de aclarar en este punto es que, como se mencionó, el estilo es una forma de representar y para el caso expuesto una representación interna parte directamente de una cosmovisión.

Vi la idea en un sueño

La vasija de la imagen 9, elaborada por Porfirio “Pilo” Mora Villalba es una pieza perteneciente a la colección Native & Nature, presentada en el número 45 de la revista *Artes de México*.

El autor de la pieza, en una entrevista con Jim Hills (1999, p.62) declara haber aprendido en el barrio El



Imagen 9.5. Vasija elaborada por Pilo Mora.
Fuente: Artes de México, Núm. 45, 1999, p. 72

Porvenir y con Juan Quezada. La obra de Pilo Mora es clasificada por el autor como uno de los ejemplos que pueden transitar entre el estilo Porvenir y el estilo Quezada.

En esta vasija es posible identificar dos signos iconográficos muy estilizados pero que al final de cuentas se encuentran asociados a Paquimé, desde la cara que se muestra en la imagen, si la dividimos en cuatro partes arriba y abajo podremos observar el triángulo espiral, el cual se comparó iconográficamente en el capítulo anterior (tabla 7.4, CIL), y que podremos encontrar en el N°6 del anexo 2, ésta se trata de una vasija que se encuentra en el Museo de las Culturas del Norte y Zona Arqueológica de Paquimé.



Anexo 2. N°6. Vasija de Paquimé
Fuente: Museo de las Culturas del Norte



Figura 6.5. Versión angulosa de dos aves revoloteando.
Fuente: Mendiola y Guevara, 2014, p.118. SMS091

A su vez, es posible que en el mismo museo se encuentre la vasija que corresponde al fragmento señalado en la figura 6.5, donde también aparece el triángulo espiral pero sobre uno de sus lados un patrón de triángulos negro y rayado del que sobresale una línea en forma de L (mismas que están en el tatuaje que se presenta a continuación) que se encuentra en su ángulo con la del triángulo superior; este signo iconográfico se ha interpretado como una versión angulosa de aves revoloteando, según como se ilustró en la tabla 7.4, apartado CIB, que podremos observar en los cuadrantes laterales de la vasija creada por Pilo Mora.

Al respecto de lo que el artesano de Mata Ortíz quiso representar en esta vasija, Jim Hills comenta lo siguiente:

“Sus intrincados diseños sobre barro mezclado (marmolado) son un ejemplo del trazo más fino que se hace actualmente en Mata Ortíz. ‘Mucha gente ve en mis vasijas –dice Pilo– sólo un montón de líneas, pero de lo que no se dan cuenta es de que este diseño laberíntico representa mi vida’. Tímidamente admite que la idea de este diseño la obtuvo de un sueño” (Jim Hills, 1999, p.62).

Para Pilo Mora, la vasija de la imagen 9.5 tiene una representación interna asociada a su vida, la cual también se significa como un laberinto. Lo interesante en esa significación iconográfica es que dice haberla tomado de un sueño, sin embargo es común reproducir ideas inconscientemente. David Ortíz nos habla de algo que él reconoce como “criptomnesia” cuando platica de la manera en que solía ver el trabajo de Juan y Lidia Quezada, el cual particularmente admira mucho:

De repente me quedaba tan absorto viéndolos y luego disfrutándolos tanto que de repente me acordaba de mi condición y luego me quedaba de: “ponle pausa, ¡pum!, a otra cosa David porque si no inconscientemente vas a copiar” [silencio meditativo por unos segundos]. La palabra “criptomnesia” a mí me hizo ruido durante mucho tiempo, previo ahora a la investigación [...] La criptomnesia propiamente es el plagio subconsciente de las cosas. A la gente no le interesa —quiero ser bien original, quiero separarme de todos los demás y voy a ser bien rebelde; pero... con los mismos elementos de moda que se encuentran ahorita disponibles en: internet” [...] Cuando le decía a la gente, y es algo que he estado repitiendo mucho últimamente —Conoce mi trabajo we, —No pero es que tu reputación —Si, vale mallas mi reputación, ¡mi trabajo we! Yo puedo hablar muy bonito y ser más basura de lo que piensas o puedo seducirte para que apartes tu cita, pero no has visto mi trabajo ¿entonces cómo nos vamos a entender? Y a ti y a mí nos interesa una cosa: Un tatuaje bien hecho. Ya, dentro de mis capacidades y lo poco o mucho que haya aprendido y dentro de la estética que tú consideres bonita. Porque también ese es otro rollo, la estética es otro patín completamente loco: Depende mucho de la personalidad, vivencias, bla, bla, bla... Es otro borlote.

MV.- ¿Le tienes que atinar, en eso de estética, según la persona que tatúas?

DO.- Criptomnesia. He ahí. —Muéstrame tres diseños que te llamen la atención [onomatopeya que denota revisión de esos diseños y conjunción en un tipo de resultado]. Vectorizas todas las coincidencias y luego así —Ah sí ya te entendí (David Ortíz, entrevista, 2017).

Es importante no confundir la criptomnesia con el plagio, la primera es de manera inconsciente y el segundo es deliberado. Ambos creadores tanto el artesano como el tatuador comprenden la necesidad de plasmar diseños originales, pero conservando la esencia mítica de las representaciones internas y del estilo, que se asocia con las representaciones externas.

Lo que vemos aquí es una manifestación de la memoria arquetípica (según como se planteó en el capítulo 2.1.1.3.), que opera en el inconsciente, es decir, la manera en que los signos iconográficos de Paquimé se han vuelto arquetípicos para las personas que los vuelven parte de su vida cotidiana, como de quienes crean obras contemporáneas a partir de estos.

Mi tatuaje es la representación de mí

Penélope (Penny) Padilla es una mujer creativa que ha trabajado en la fotografía y emprendiendo proyectos no relacionados entre sí, pero que constantemente la encaminan a su realización personal, es introvertida y por su manera de hablar demuestra que no se deja envolver por la velocidad de la vida.

Su tatuaje es estilo ‘representación’ con líneas muy asociadas al estilo Mata Ortiz y algunos signos iconográficos relacionados con Paquimé. El tatuaje se encuentra dividido por la mitad, de arriba hacia abajo, con dos líneas una negra y otra turquesa que en algunos segmentos intercalan su color: la parte de arriba tiene un patrón de escalones (tabla 10.4 CIQ), hacia abajo la línea



Anexo 2. N° 109. Fotografía de Raúl Ramírez Kigra

negra sale y se junta con otro patrón de escalones, por el otro lado la línea color turquesa se convierte en una espiral que al juntarse con una tercera línea, proveniente de un patrón de cuadros tipo maíz (tabla 7.4 CII), se convierte en una doble espiral que baja en línea recta, atravesando por un segmento en el que la sucesión de puntos (tabla 10.4 CIS) se junta para convertirse en esta misma línea que se prolonga en otro patrón de escalones, ubicado en medio de dos espirales las cuales hacen la forma de un corazón y que a su vez individualmente representan una guacamaya estilizada (tabla 7.4 CIK). Las guacamayas en forma de corazón están rodeadas por una serie de triángulos con línea en uno de sus ángulos, que al figurar en patrón le brindan cierto movimiento y unifican las figuras centrales en una sola forma que se puede reconocer como un corazón partido a la mitad, que en la punta la línea negra sale a convertirse en un patrón de tres guacamayas estilizadas, y la línea turquesa presenta tres signos más: un triángulo espiral (tabla 7.4 CIL), un triángulo turquesa con tres puntos negros que ella reconoce como un patín, y que fue una figura no intencional a la que le asoció un significado:

Yo le digo aquí al Shamuko que cómo le hizo para hacerme un patín, que me encantan los patines. Me dice —hay señora, eso no fue a propósito (Penélope Padilla, entrevista, 2017).

Por último la línea turquesa remata en una doble espiral que se junta con la línea negra descrita desde el principio y termina con un remate de puntos.

Penny tiene una pequeña hija que no pasa de dos años y actualmente se dedica a cuidar de ella, comenzó su relación de amistad con el tatuador (Shamuko) a partir de sus visitas constantes al estudio de tatuajes, Omuro, para acompañar a un amigo a elaborarse un tatuaje, tiempo después trabajó vendiendo comida a las personas del estudio de tatuajes y fue ahí donde creció su amistad. Para David es muy importante relacionarse con las personas que le solicitan un tatuaje y generalmente es a partir de esa solicitud que se dedica a indagar sobre los aspectos que determinan la personalidad, sobre todo cuando se trata de solicitudes de tatuajes significativos, el caso de Penny fue de esa manera.

Dentro de sus pláticas estaba el tema de los tatuajes, David procura constantemente difundir su trabajo pero sobre todo la cultura de Paquimé a partir de los intercambios de información con sus amigos y clientes sobre la manera en que inició el proyecto, sobre su encuentro con los tatuajes estilo Paquimé ella comenta lo siguiente:

Cuando me los comenzó a enseñar, me quedé así de ¡Oh, dios mío!, me enamoré así de ellos dije —es como si fuéramos la vasija —sí de hecho, el cuerpo representa la vasija (Penélope Padilla, entrevista, 2017).

A pesar de que no es posible determinar si los signos iconográficos presentes en las vasijas antropomorfas se tratan de tatuajes, hay unos que son distinguibles por Di Peso como vestimenta (Di Peso, Rinaldo y Fenner, v. 8, p. 81), y otros que se encuentran en la cara y en los brazos de las vasijas antropomorfas de las que no ha sido posible distinguir si se trata de pintura o tatuaje, sin embargo, cabe mencionar que para que fueran tatuajes sería necesario encontrar los instrumentos para aplicarlos, lo cual no ha sido comprobado.

Para Penny su tatuaje representa una tortuga, definida por las guacamayas en forma de corazón, que se encuentra seccionada por la mitad, con el caparazón abierto, expuesto, lo que habla de una representación interna sobre el cambio en su vida, en su manera de ser y de verse a sí misma:

PP- Siempre he dicho que si fuera un animal sería una tortuga, el caparazón se abre, y si quiero me aísla y si quiero salgo, pero nunca totalmente abierta a las personas, pero cuando conocí a mi esposo se abrió el corazón, así totalmente, quedé desnuda y expuesta, pero no fue solo ante él, fue ante mucha gente, entonces fue como un parte aguas en mi vida, hubo un cambio bien grande en mí y hasta la fecha, o sea, es continuo no se quedó el cambio ahí, no se quedó el caparazón abierto y luego se cerró (...) dejé de ser una

persona cerrada en muchas cosas, conocí un amor que no conocía, tanto de mí para los demás como hacia mí.

MV- ¿Qué es lo que más te gusta de este tatuaje?

PP- Yo creo que la representación de mí (...) me gusta muchísimo lo que veo porque siento que estoy representada cien por ciento: esta soy yo, este era mi caparazón y se abrió, me impactó la manera en que se plasmó el resultado (Penélope Padilla, entrevista, 2017).

Su gusto por los tatuajes le ha permitido tener la necesidad de plasmar este cambio en su vida de manera gráfica. Esto corresponde a una representación interna que no pudo ser elaborada por ella misma; aquí es donde el papel del tatuador toma importancia, él es consciente de su obra, además la amistad le agrega un doble valor simbólico al momento de diseñar un tatuaje, ya que se elabora para una persona que confía ciegamente en llevar en su piel una obra sin precedentes. Este tatuaje puede ser copiado en su estilo o representación externa o gráfica, pero no es posible copiar la representación interna asignada por Penélope.

5.1.2.2. Estilo y ejemplos de representación externa

Como se ha mencionado, Hegel concibe al estilo como la representación externa. Es en el estilo donde es posible establecer las distinciones entre los signos iconográficos de Paquimé que influyen las manifestaciones contemporáneas de la cerámica y el tatuaje, lo que se transforma y lo que se conserva en la apropiación iconográfica. Una característica de estas distinciones de estilo es que la manera de crear los diseños de una vasija, varía, es cambiante, para el caso de Mata Ortiz, por ejemplo, intentar hacer un estilo distinguible entre los demás, es una constante de los ceramistas como en ocasiones también lo es crear piezas diferentes unas de otras.

César Domínguez –Las de nosotros son piezas únicas porque no se pueden, aunque las hagamos en el mismo molde, y la misma persona, nunca va a ser igual, porque un barro puede encoger y el diseño no, aunque queramos pintar dos ollas igualitas nunca van a ser iguales.

Gloria Reyes –Son muy similares pero no iguales (César Domínguez y Gloria Reyes, entrevista, 2017).

La mayoría de las distinciones de estilo se han mencionado en el capítulo 4, como lo son en Mata Ortiz los estilos: Quezada, porvenir, innovador y tendencias. Así mismo en el tatuaje, los estilos: Asimilación, adaptación, representación y plasta de negro. Sin embargo es importante tener en claro que las diferencias entre dichos estilos asociados a Paquimé para ciertas personas pueden ser imperceptibles, y esta es una de las causas comunes de por qué en

el discurso aún se tiene la idea de que la tradición ceramista de Mata Ortíz está profundamente ligada a la de Paquimé y de que el tatuaje estilo Paquimé no considera la cerámica de Mata Ortíz, cuando no es de tal manera.



Anexo 2. N° 31. Vasija de Paquimé.
Fuente: Centro INAH, Chihuahua.



Anexo 2. N° 74. Vasija de Mata Ortíz estilo Porvenir, elaborada por Verónica Silveira Sandoval



Imagen 10.5. Vasija comunicante con texturizado de Paquimé.
Fuente: INAH, Museo Nacional de Antropología e Historia.



Anexo 2. N° 80. Vasija de Mata Ortíz estilo Porvenir, elaborada por Sabino Villalba

Hay quienes incluso llaman réplicas o copias a las vasijas que podemos ver en el anexo 2 N° 74 y 80, pero esa es una falsa creencia que habita en el discurso para la comercialización de vasijas. Precisamente las distinciones de representación externa o de estilo nos permiten ver las grandes diferencias entre una y otra. En primer lugar, entre la imagen N° 31 y la 74, del anexo 2, tenemos en la primera una distinción de superficie y forma, la N° 31 es una vasija con una boca o hueco en la parte superior, su superficie es burda, los ojos y la boca del pez sobresalen de la figura, las líneas son más gruesas, los signos iconográficos son más grandes en proporción a la vasija, además de que son envolventes, es decir, circundan la vasija. La N°74 es una figura zoomorfa, sin boca como para poder considerarla vasija, básicamente es una escultura de cerámica; los signos iconográficos son pequeños y se repiten constantemente;

además que es simétrica, es decir, tiene el mismo diseño de un lado que del otro; el color del barro es más blanco, su superficie es lisa y no presenta grietas o enmendaduras.

La diferencia entre la imagen 10 y la N° 80 del anexo 2, radica básicamente en la forma, ya que como es posible distinguir una es texturizada y la otra es pintada. Cabe destacar que el texturizado “es un mal indicador de cronología” (Karina Gutiérrez, entrevista, 2018). Además, la segunda se trata de una pieza elaborada por Sabino Villalba, quien, como se ha mencionado, es reconocido por conservar el estilo “tal cual” se hacía en Paquimé, sin embargo, su experiencia con estos signos iconográficos le hacen notar estas distinciones de estilo de las que hablamos.

No pos, yo puedo hacer una olla de las auténticas, casi, casi igual, y una mía está la diferencia en que la mía es mucho más fina por los trazos y todo, el de Paquimé, los de antes pintaban más rústico, las mías es más perfecta pero, las líneas todo se ve más bonito por el barro nuevo también ese no es muy antiguo. Esa es la diferencia no más, pero pues tienen más significado las otras (Sabino Villalba, entrevista, 2017).

En las piezas anteriores podemos ver que se trata de signos iconográficos asociados a Paquimé, sin embargo conservan la esencia mítica pero difieren en el estilo de la representación externa.

Desde que me acuerdo pues yo los vi pero sí los he ido cambiando. Tengo la base del diseño Paquimé pero yo lo he ido modificando para darle más elegancia a mis piezas (César Elías Domínguez, entrevista, 2017).

A su vez, la apropiación cultural de los signos iconográficos implica una licencia que se da el mismo creador, ya sea ceramista o tatuador, para modificar, abstraer o agregar líneas, colores, formas, otros signos iconográficos que expresen sus necesidades creativas o representación interna.

La vasija ilustrada en la imagen 11.5 fue creada por César Domínguez, con esta pieza resultó ganador del primer lugar en la categoría “Con o sin diseño con pinturas de color no tradicional” en el XX Concurso de Cerámica de Mata Ortíz. Su esposa Gloria Reyes suele ayudarlo a pintar los diseños y en este caso, por cuestiones de salud, sólo pudo asesorarle en la aplicación de la



Imagen 11.5. Vasija de Mata Ortíz estilo Innovador elaborada por César Domínguez

combinación cromática. Ambos relatan en entrevista las licencias de sus necesidades creativas, las distinciones de estilo ante el trabajo de los demás ceramistas, éstas se representan de manera externa a través del trazo y la modificación de signos iconográficos. Parte de su estilo también es el uso de entre nueve y once colores en las vasijas que elaboran.

Gloria Reyes. –Mire, aquí hay un ejemplo del escalón ese que digo que ya le modifico yo, este es un escalón ya tradicional tototoe, pero en el tradicional iría relleno, todo lo rojo y todo lo verde por decir, no, entonces ya yo le meto un triangulito, le meto la raya blanca así en el escaloncito, franjas y así ya no se ve el tradicional, tradicional, pero a la vez sí es el tradicional, eso es a lo que me refería, que me apego poquito a lo tradicional pero a la vez le metemos ingenio de nosotros para darle poquito más elegancia al diseño (Gloria Reyes y César Domínguez, entrevista, 2017).



Detalle de la imagen 11.5

El escalón al que Gloria se refiere es el que se ha identificado en la tabla 7.4 (capítulo 4.2.1.) como “rayo” (CIC), el cual es muy parecido al signo iconográfico “plumaje” (CIE). Las distinciones de estilo en este caso son incluir otras figuras geométricas e incluir otros colores distintos a los tradicionales de Paquimé. Por lo que, según lo relatado por los ceramistas, estas estilizaciones son intencionales para brindarle lo que califican como “elegancia” a la vasija.

5.1.2.3. Distinciones y asociaciones de estilo entre las cerámicas y el tatuaje

La tabla que se presenta a continuación, está construida a partir de las preguntas elaboradas durante las entrevistas (consultar la guía en el anexo 3). Esta tabla nos sirve para distinguir por qué, actualmente ya no se le puede denominar o ver como réplicas o copias a los diseños elaborados por los ceramistas de Mata Ortíz o los creados en el tatuaje.

Tabla 12.5. Distinciones y asociaciones de estilo entre las cerámicas y el tatuaje (elaboración propia a partir de las entrevistas)			
Entre la cerámica de Mata Ortíz y la de Paquimé	Técnicas de cerámica	Entre el tatuaje y la cerámica	Ideas asociadas al arte y al diseño
MO -Líneas que juegan con la forma de la vasija	MO- Uso de horno para cocer la olla.	T- Varias tonalidades en gris para la “plasta de negro”.	Fractales y línea áurea
MO y T -Uso de otros diseños y signos iconográficos distintos a los de Paquimé	MO- Lavado y colado del barro que antes se molía en metate.	MO -Usa el negro mate y el brillante. P –El Ramos negro que es sólo negro.	
P - Dibujo de formas angulares.	MO –Uso de pinturas compradas	Mismo tono de color pero no mismo color.	Patrones repetitivos
P -Líneas gruesas, burdas,	MO- Marcas de los dedos	P y MO -Juego entre	Línea que se adapta a

toscas, rústicas. MO -Líneas finas y suaves. T- Estilo asimilación similar a P, y los demás estilos similar a MO.	en el barro, por dentro de la vasija.	espacios positivos y negativos.	la superficie
P- Diseño envolvente MO- Diseño envolvente en el estilo Quezada P- Diseño envolvente solo en extremidades	MO -Compra de barro, pigmentos e incluso vasijas en blanco	T y MO –Inclusión de otros colores	Unidad entre el diseño gráfico y la superficie donde se inscribe.

Entre la cerámica de Mata Ortíz (MO) y la de Paquimé (P), las personas entrevistadas mencionan que, principalmente las líneas del estilo Quezada, en Mata Ortíz, son simples y juegan con la forma de la vasija. Según como se muestra en la tabla 9, tanto en la cerámica contemporánea como en el tatuaje (T) hay una incorporación de otros diseños y signos iconográficos distintos. En Paquimé hay un mayor uso de formas angulares: triángulos, cuadrados, escalones, líneas encontradas. Las líneas la cerámica de Paquimé han sido descritas como: gruesas, burdas, toscas, rústicas; las líneas de Mata Ortíz han sido descritas como finas, suaves, elegantes; en el tatuaje, el estilo asimilación se ajusta al primer caso y los demás estilos al segundo. En Paquimé hay un diseño continuo que envuelve toda la vasija, en Mata Ortíz se da principalmente en el estilo Quezada y en el tatuaje se puede hacer eso sólo cuando se trabaja en brazos y piernas, debido a que de manera abstracta su forma correspondería a un cilindro.

Al hablar de estilos con los artesanos de Mata Ortíz es común tomar el tema de la técnica, y a pesar de que no es el enfoque del estudio, en la tabla se ilustran solo las consideraciones que indicaron como relevantes cuando se les preguntó a los ceramistas jóvenes y adultos: ¿cuál son las diferencias y similitudes entre las vasijas de Paquimé y las suyas? y a los ceramistas pioneros: ¿de qué manera ha cambiado el estilo con el que se realizan los diseños para la cerámica en comparación con las vasijas originales de Paquimé? A lo cual contestaron que una distinción relevante en la técnica es el uso de hornos de gas, ya sean elaborados por ellos mismos o comprados, estos son importantes para que no haya merma en la producción artesanal.

Si pues ya se queman en quemadores. No más que, así como las quemábamos perdíamos muchas porque haga de cuenta que en cuanto destapaba este quemador donde las tenía, se venía el aire [...] Y se enfriaban rápido y en veces no más tronaban. Y ya, te quedabas... (Gerardo Cota Guillén, entrevista, 2017).

En la actualidad todavía hay personas que queman sus ollas con madera y boñiga, pero no es en todas las ocasiones, muchas veces depende de la solicitud del cliente o de si se trata de una vasija para concurso. Otro cambio en la técnica cerámica es la incorporación de pinturas no elaboradas a partir de minerales de la región y que antes el barro se molía y cernía en metates, hoy se lava y se cuele. También hay ceramistas de Mata Ortiz que eligen dejar las marcas de los dedos en el barro, por dentro de la vasija, esto como una estrategia de venta para que, quien las compra vea que son hechas a mano pero también hay otros ceramistas que no están de acuerdo con eso y prefieren que sea “perfecta” e incluso hay quienes también las pintan por dentro. En la producción artesanal ha habido cambios relacionados con la practicidad y acortar los tiempos de producción, por lo que hay ceramistas que adquieren el barro de otras personas que se encargan de traerlo, lavarlo, amasarlo para dejarlo como una pasta; lo mismo con los pigmentos e incluso quienes compran vasijas ya hechas para pintarlas y venderlas como una pieza completamente propia.

MV- ¿Y usted ha expuesto sus piezas en otro lado o nada más las vende aquí?

SS- No, no yo nada más la vendo aquí. Siempre hemos vendido aquí. Yo tengo 8 años que no pinto las ollas, tengo 8 años que hago y le vendo a la gente, a toda la gente. Este, antes, todo ese tiempo hice mi trabajo desde abajo hasta arriba, hice todo mi trabajo, toditito.

MV- ¿Y cómo es que decidió dejar de diseñar y nada más dedicarse a hacer las ollas?

SS- Porque mi esposo murió en el 2000, en año nuevo, y luego, él tuvo un cáncer y siete meses él estuvo en cama, yo las noches las hacía días, no dormía, me afectó en el ojo y en el oído. Y decidí mejor dejar de pintar porque batallaba y dedicarme a hacer ollas, y la gente pues me empezó a comprar y me empezó a comprar y hasta ahorita pues yo le vendo ollas a toda la gente.

MV- Por ejemplo: cuando le compran una olla, la gente la compra para pintarla, y la expone, y la vende ¿a usted le dan algo del reconocimiento de exponer esa olla, o por ejemplo si le compran una olla y esa persona gana un concurso o algo, a usted no le reconocen esa parte del trabajo?

SS- No.

MV- Porque la olla debe ser todo el conjunto, no nada más por fuera sino también por dentro.

SS- Así es, por fuera y por dentro.

MV- Pero esas personas que nada más las pintan pues se están perdiendo la otra parte, no.

SS- Ajá, sí. No, no, no, nunca me han dado nada.

MV- ¿Y usted no le causa algún sentimiento eso?

SS- Pues no, nunca he pensado nada. Yo me dedico nada más a trabajar y a trabajar bien mi trabajo. Ahorita esta olla [me muestra una vasija sin pintar] la compró un gringo porque dice que él no había visto una olla tan perfecta, tan derecha, tan perfecta, entonces ‘pos así está, no más hecha, no está pintada ni nada. Está hecha con su base, está lijada, está pulida y todo (Socorro Sandoval, entrevista, 2017).

La venta de vasijas en blanco entre artesanos desata un tema que no ha sido explorado a profundidad, que es el de la autoría de la pieza y la valoración sólo del diseño más que el del conjunto, y que abre una brecha temática para posteriores investigaciones.

Volviendo a las distinciones y asociaciones de estilo, entre el tatuaje y las cerámicas en cuestión, el estilo ‘plasta de negro’ usa varias tonalidades en gris, a diferencia de Mata Ortiz que usa el negro mate y el brillante; y del tipo cerámico Ramos negro, en Paquimé, que es sólo negro. También en el tatuaje se usa el mismo tono de color pero no el mismo color, en la sustitución del terracota por un tono más alto.

Es característico del tatuaje y de la cerámica de Mata Ortiz, sobre todo en el estilo Quezada, el juego entre espacios positivos y negativos, es decir el uso del espacio negativo, o vacío, a diferencia de Paquimé que generalmente no se usa ya que las ollas generalmente están saturadas de diseños. Tanto el tatuaje como la cerámica de Mata Ortiz tienen la oportunidad de experimentar con más colores a diferencia de los tres básicos que se usaron en Paquimé: beige como base, negro y terracota para las líneas.

De manera general, entre las distinciones de estilo que corresponden a ideas asociadas al arte y al diseño destaca el uso de fractales, es decir, composición dispuesta en línea áurea que se encuentra presente en los tres casos de estudio. También está el uso de ritmos o patrones repetitivos en la aplicación y ubicación de los signos iconográficos en un diseño. Es inherente una adaptación de la línea a la superficie donde está inscrita, para hacer juego con los bordes de la vasija o envolverla y en el caso del tatuaje moverse junto con la persona que lo porta, lo que en general brinda una unidad entre el diseño gráfico y la superficie donde se inscribe.

5.1.2.4. Procesos creativos

La información de la siguiente tabla se obtuvo a partir de las entrevistas realizadas a ceramistas, personas tatuadas y el tatuador. En los dos primeros casos se trata de coincidencias entre los informantes y en el último es información que se sacó a partir de las entrevistas con David Ortiz (El Shamuko).

Tabla 13.5. Procesos creativos (elaboración propia)		
Del ceramista	Del tatuador	De la persona que se tatúa
El conocimiento sobre los signos iconográficos lo adquieren a partir de tepalcates y vasijas	Responsabilidad ante el reconocimiento social	El tatuaje parte del gusto y no necesariamente tiene que ser significativo.
Experimentación	El cuestionamiento de la copia	La motivación por este estilo de

	como motivo para buscar un estilo propio y validar su trabajo	tatuaje proviene del interés por el proyecto y/o conocimiento previo de las culturas en cuestión.
Hastío	Observación de la piel y la consideración de la forma del cuerpo.	Proporcionar información relevante e imágenes al tatuador
El reconocimiento del “estilo propio” limita o incentiva la creatividad.	Estudiar, buscar, nutrir su acervo visual	Búsqueda de imágenes en internet
“Agarrar estilo propio” implica reapropiarse del estilo Paquimé	Realización de ejercicios de dibujo y práctica de los diseños de Paquimé y Mata Ortíz	Ponerse de acuerdo con el tatuador
La innovación y habilidad ceramista se encuentra alejada de los diseños estilo Paquimé	En el tatuaje “estilo Paquimé” no hay una distinción entre lo que es Paquimé y Mata Ortíz	Confianza en el trabajo del tatuador
La imaginación como valiosa para la creación	Lograr que el tatuaje no se distorsione cuando la persona se mueva, sino que se adapte al cuerpo.	El involucramiento en el diseño del tatuaje es como un estira y afloja.
Reflejo de los gustos e intereses	La emoción por aprender como un ímpetu para la creación	Hace sugerencias de colores que el tatuador decide seguir o informa de la viabilidad respecto al tono de la piel o cuestiones técnicas.
	Para que acepte hacer un tatuaje, éste tiene que ser provocativo	
Los diseños son un reflejo de los sentimientos	Para hacer un tatuaje con significado tiene que partir de algo honesto y no superficial.	Inclusión de elementos significativos como representaciones internas asociadas a una experiencia de vida.
Imitación y transformación de los signos iconográficos.	Las motivaciones provocativas le incitan a hacer propuestas de diseño para enmarcar la idea y/o hacer ejercicios de técnicas.	Apropiación de significados asociados a Paquimé
La habilidad del ceramista como motivo para inclinarse por ciertos estilos.	Intentar conocer más a la persona que portará el tatuaje ayuda a tomar ideas para plasmar una representación interna que no es propia.	
	Cuando no se puede divertir se dedica a estudiar y mejorar su técnica de dibujo	
	El diseño de un tatuaje se comienza a gestar a partir de tres diseños que le llamen la atención al cliente	
	El boceto a mano alzada favorece a la creación	
	Generar movimiento visual, cambiar la imagen en el elemento número cuatro, puesto en un patrón.	
Cuando no se trata de un diseño libre se puede dar ciertos permisos dentro de la forma solicitada.		

Proceso creativo del ceramista

El conocimiento sobre los signos iconográficos lo adquieren a partir de tepalcates y lo estudian en los libros de iconografía, al igual que en el estilo de tatuaje “asimilación”, descrito en el capítulo anterior (capítulo 4.2.3.), donde la característica principal es que hay un punto en el cual comienzan a incluir algunas variantes a los diseños, las cuales se describirán a continuación.

Le digo de los tepalcates de las ollas, entonces en aquellos tiempos eran igualitas, las hacíamos igualitas y ahora no, ya le ponemos, le metemos grecas, le metemos cuadrículas (Ana Villa, entrevista, 2017).

Experimentar es otro de los principios básicos del proceso creativo, principalmente en las técnicas pero también en los diseños. El hastío también es un factor que motiva a la creatividad, cuando una persona se cansa de reproducir constantemente los mismos diseños comienza a idear técnicas que faciliten el trabajo o a elaborar dibujos que sean más emocionantes y satisfagan esas necesidades creativas.

El reconocimiento que adquieren ante la producción de una técnica o la explotación de lo que llaman “estilo propio” limita la creación o la incentiva debido a que, en el primer caso, es posible que intenten reproducir constantemente el tipo de piezas que más se les vende y para el segundo, el estilo propio incentiva la creación cuando se trata de asirse de uno. El momento en el que un ceramista comienza a “agarrar estilo propio” implica reapropiarse del estilo presente en las vasijas de Paquimé y crear diseños innovadores que le permitan a la persona distinguirse entre los demás ceramistas:

Pues el estilo lo va agarrando usted misma, o sea es lo que va pudiendo pintarle, lo que va pudiendo hacerle también, lo que su brocha le pueda, lo que va pudiendo hacer usted es lo que va pintando (Gerardo Cota Guillén, entrevista, 2017).

La tradición se conserva en el método de hacer la cerámica, en la técnica pero entre más se aleje un ceramista de los diseños asociados a Paquimé se considera más hábil e innovador dentro de la propia comunidad, debido a que es valioso e incluso una motivación crear diseños que provengan de la imaginación, ya que la creación de una vasija es la oportunidad para reflejar los gustos e intereses del ceramista; incluso hay quienes asocian los sentimientos con los diseños, como un reflejo en el trabajo.

A mí me gusta hacer, por ejemplo, las flores, pero a mí me gusta mostrar un poquito más de lo que viene siendo como los diseños de Paquimé en algunas, en algunas les hago unos diseños con líneas así pulidas y no le pongo nada, nada de dibujo, simplemente alguna línea, depende del ánimo y las ganas que tenga, a veces es una cosa y a veces es otra.

También depende mucho de cómo te sientas, es lo que vas a reflejar [en el trabajo] y lo que haces también (Pabla Talavera Quezada, entrevista, 2017).

En muchas ocasiones la transformación de los signos iconográficos asociados a Paquimé comienzan por imitación, ésta surge también desde un intercambio de información entre los artesanos, aunque incluso hay quienes mencionan que cuando los niños, quienes al parecer no tienen un conocimiento preciso sobre la manera de elaborar los diseños, acceden a talleres donde pueden aprender sobre cerámica, generalmente organizados por escuelas, tienen una gran facilidad para dibujar los diseños de la cerámica asociados a Paquimé y Mata Ortiz, idea que ha servido para desarrollar justificaciones sobre el conocimiento ancestral. Aunque la aplicación de ciertos patrones de diseño depende también de la habilidad, por ejemplo, hay personas que carecen de ésta al hacer líneas prolongadas y prefieren hacer cuadrícula, o viceversa.

Proceso creativo del tatuador

La responsabilidad ante el reconocimiento social que se le ha dado por sus años como tatuador y la confianza que la gente le tiene a su trabajo, son dos justificaciones fuertes para poder hacer algo que considere benéfico para la sociedad, como lo es su objetivo de difundir la cultura de Paquimé por medio de su trabajo. Ante el cuestionamiento sobre si su trabajo se trataba de copiar el estilo Paquimé, por parte del mismo grupo cultural que lo califica como uno de los mejores tatuadores de Chihuahua, fue lo que lo motivó buscar un estilo propio y validar su trabajo con ayuda de expertos, y ante el propio Juan Quezada.

Entre las características del proceso creativo del tatuador se encuentra principalmente la observación de la piel y la consideración de la forma del cuerpo, la primera le dice por donde trazar y la segunda se obtiene al imaginar la superficie como una forma abstracta en la que los pliegues, musculatura y hasta lunares le pueden decir por donde llevar sus trazos. La observación también implica estudiar, buscar, nutrir su acervo visual intentando no caer en el plagio, aunque no es posible evitar la criptomnesia. Los constantes ejercicios de dibujo y la práctica de los diseños y signos iconográficos, tanto de Paquimé como de Mata Ortiz, son lo que le han llevado a dominarlos y, en cierto modo, aprenderse algunos trazos que son una constante en su estilo. Cabe destacar que el estilo Paquimé, en el tatuaje, en realidad no sólo es Paquimé, sino que se trata de una conjunción entre los diversos estilos Mata Ortiz, aunque su

principal influencia es el estilo Quezada, pero también podríamos decir que en el tatuaje no hay una distinción entre uno y otro.

Una característica distintiva en este tipo de tatuajes es lograr un emplazamiento, es decir, que al figurar los primeros trazos se debe ver las propiedades del cuerpo como una forma abstracta para acomodar esas abstracciones y que el tatuaje no se distorsione cuando la persona se mueva, sino que “bailen juntos”.

Un factor importante para la creación es que uno de sus ímpetus radica en la emoción por aprender, ver, escuchar de otras personas: “la seducción de la investigación”. Entre otros motivos se encuentra el hecho de que, independientemente de las necesidades económicas, para que él acepte hacer un tatuaje éste tiene que ser provocativo en aspectos como: el reto mental para crearlo (al momento de dibujar el tatuaje), que le incite emoción, que sea atractivo, de preferencia algo muy atrevido no precisamente por el significado. Aunque, cuando la provocación parte del significado la valoración, para que él decida tatuarlo o no, implica que sea algo muy honesto y no superficial. Cuando hay una motivación provocativa para realizar un tatuaje, ésta le incita hacer propuestas de diseño para enmarcar esa idea y/o hacer ejercicios de técnicas.

Para entender los motivos intrínsecos que le permitan plasmar una representación interna, no propia, para él es necesario, de preferencia, establecer una relación cercana con las personas que tatúa frecuentemente, le agrada conocerla, conocer sus gustos, intereses, maneras de ser y de pensar para crear un tatuaje que tenga la esencia de la persona que lo porta.

Con los tatuajes en los que no se pueden dar estas condiciones, o los otros tipos de tatuajes que no son Estilo Paquimé, cuando no se puede divertir se dedica a estudiar y mejorar su técnica de dibujo: mejorar la línea, contener la respiración, sentir su brazo y pulso, practicar líneas derechas, ser preciso en el trazo para no irritar la piel.

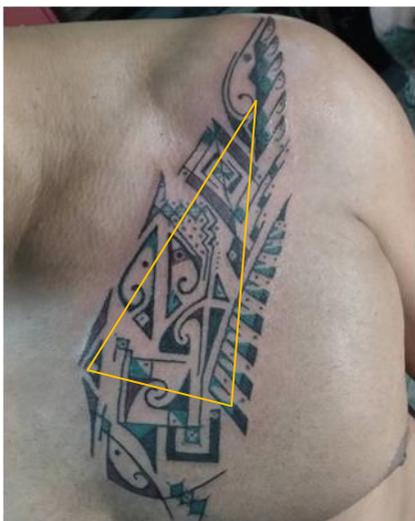
El diseño de un tatuaje se comienza a gestar a partir de tres diseños que le llamen la atención al cliente, por medio de sus habilidades de observación, el tatuador las revisa y las coincidencias son ‘vectorizadas’, o convertidas a líneas simples, posteriormente nutre esa simplificación a partir de las pláticas con el cliente.

Entonces no puedo decir que veo esto, esto, y esto, y puedo fusionar, hay veces que es imposible ¿por qué? Porque la gente si quiere cosas bien específicas y es como armar una quimera. Te hago tu quimera, pero que tan burda o esto – ¿Qué tan atrevido quieres ser? (David Ortíz, entrevista, 2017).

Lo bocetos se pueden realizar: cuando le llega un flashback y pasa tiempo desde que platicó con la persona hasta la fecha de la cita, también se realizan 30 minutos antes de hacer el tatuaje con una meditación previa de aproximadamente una semana o un mes. El tatuaje también se puede hacer a “mano alzada”, es decir, se hace un boceto sobre la piel, se toman fotografías, se borra, y se diseña el tatuaje de acuerdo al dibujo realizado. Cabe destacar que es preferible hacer los bocetos a mano alzada ya que la hoja limita a las líneas, es muy diferente hacerlos sobre el cuerpo, el boceto a mano alzada favorece a la creación ya que hay oportunidad de observar “cómo se va a comportar el tatuaje”.

Es muy importante generar movimiento visual en el diseño del tatuaje, esto se puede ver a través de los ritmos o patrones de signos iconográficos, que como toque personal cambia cada cuatro tiempos, es decir en el cuarto elemento.

Dentro de mi onda es 1, 2, 3 y lo cambio, 1, 2, 3 y el cambio y son los cuatro, cuestiones de los pétalos. 1, 2, 3, 4. Entonces, poder jugar con eso (David Ortíz, entrevista, 2018).



Anexo 2. N° 101 Tatuaje estilo adaptación

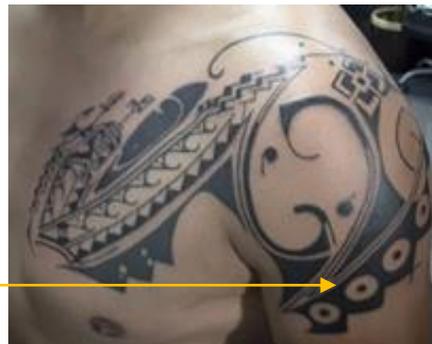


Imagen 12.5. Tatuaje estilo adaptación
Fuente: David Ortíz (2018)

Las plumas muy largas, y esto tiene, es otro juego de plumas y aquí va otro juego de plumas. Y es donde, en esos espacios, es donde me puedo dar el permiso de hacerlo (David Ortíz, entrevista, 2017).

Entre el estilo Paquimé y el diseño que solicita el cliente, cuando no se trata de un diseño libre, a veces se puede dar ciertos permisos que estén dentro de la forma pedida, con la intención de fusionar las ideas.

Este tatuaje de ala en el pectoral del anexo 2 N° 101, ilustra los permisos a los que se refiere, éstos se encuentran ubicados dentro del triángulo amarillo. Como se puede observar la forma del ala está definida por el contorno y por las plumas (descritas en la tabla 9.4 CIO del capítulo 4.2.2.3.), ésta corresponde a la solicitud del cliente. El relleno del triángulo son diseños estilo Paquimé elegidos por el tatuador para complementar la figura y rellenar lo enmarcado por el ala.

Proceso creativo, en colaboración con el tatuador, de la persona que se tatúa.

El deseo de un tatuaje implica deshacerse, en primer lugar, de los estereotipos hacia las personas tatuadas, nace del gusto y se puede conformar de elementos significativos y/o solo por placer estético. La idea de incorporar tatuajes estilo Paquimé puede provenir de dos fuentes: El interés en el proyecto y conocimiento previo sobre Paquimé o Mata Ortíz. Con el motivo de ayudar a generar ideas para la creación del diseño, la persona interesada debe proporcionar información relevante, ya sea por medio de la redacción de un escrito, si es posible diversas pláticas al respecto del tema, y enviarle tres imágenes. Muchas personas generalmente busca imágenes en internet que se asocien con la idea que tiene en mente o esta se genera a partir de otro tatuaje que vio en internet o en otra persona.

Ponerse de acuerdo con el tatuador implica platicar, aterrizar juntos ideas, tanto de quien solicita como de quien crea, emociones de la persona que se tatúa para hacer una representación interna; eso es parte de generar confianza con el tatuador, las personas que logran esto suelen no solicitar un boceto, ya sea porque tienen una relación de amistad con él, y conocen su trabajo, o porque ya se han realizado otros tatuajes y se ha creado una relación en la que es posible dejar el tatuaje a criterio del tatuador.

Y pues es esa confianza de decir, si tu eres el artista yo sé que lo que yo te estoy diciendo tu lo vas a poder plasmar y que independientemente si yo traía una idea preconcebida o no, el resultado va a ser algo que nos guste a ambos, y cuando nos gusta a ambos pues obviamente el resultado es bueno, porque crea esa armonía entre las dos partes. Porque si yo me limitara a decirle a él lo que tiene que hacer, pues sí, puede que le guste lo que está haciendo, pero no pondría el corazón en ello, cuando son creaciones del artista, el artista pone su corazón y se nota en el trabajo (Michelle Porras, entrevista, 2018).

El involucramiento en el diseño del tatuaje es como un estira y afloja, por ejemplo, en el diseño a mano alzada, el tatuador puede hacer una propuesta y el cliente una contrapropuesta

hasta que el trazo quede aprobado por ambos, hay ocasiones en las que una parte cede y otras en las que se aprueba dicho diseño por conformidad de ambas.

Para el caso del tatuaje estilo Paquimé en ocasiones los colores son decididos por el tatuador, principalmente en el estilo asimilación, que fue de los primeros, ya que como se describió en el capítulo anterior (4.2.3.) se pretendía conservar los tres colores originales de Paquimé y parte de lo que vino con la creación de nuevos estilos, adaptación y representación principalmente, fue la libertad cromática.

NR- Si, de hecho cuando me hizo este, que fue el segundo, yo le dije —quiero azul. Dijo —no, azul no. Y yo así como que —Yo quiero azul. Pero para él era como ir en contra del diseño original, entonces me lo hizo rojo, pero yo quería un azul. O sea, en el primero sí fue rojo y dije —si, el color que quieras. Quería simular como estos tres tonos que se usan, el rojizo, que no sé como sea el color, el negro y la parte beige de la cerámica que era la piel. Entonces como que él quería apegarse mucho a eso, pero pues no, o sea, ahora si que vámonos a los gustos de cada quien y yo lo puedo pedir rojo, morado, azul, de otros colores.

MV- Y al final sí los cambió, si te has fijado.

NR- Pues ya no he visto, he visto que utiliza el azul. Y yo así como que [con cara triste dice] era mío.

MV- Y acá sí le metió más colores diferentes [le muestro mis tatuajes].

NR- Ah mira sí, que bonito. Ya le metió otro color.

MV- Yo quería cereza, rojo cereza, y ahí si tampoco quería, pero sí le puso poquito por acá y le puso azul.

NR- Si, se negaba mucho al azul.

MV- Y encontré una vasija allá en el museo que es turquesa y fue como lo convencí.

NR- Bueno, de hecho yo lo que le decía también es —bueno es que te apegas mucho a los colores pero acuérdate que los colores llevan mucho tiempo, o sea, conocemos el color pero hasta donde la intensidad del color, porque pasa su proceso también la vasija, también los pigmentos y todo eso, entonces va cambiando. Entonces yo le decía: hasta donde sabes que es negro, negro vamos a hablar de varias tonalidades de negro, el rojo también (Nelsy Requena, entrevista, 2017).

Principalmente en los estilos adaptación y representación, es común solicitar al tatuador la inclusión de elementos significativos muy específicos, que el tatuador debe trabajar junto con la idea general del diseño, éstos pueden ser representaciones internas asociadas a una experiencia de vida.

La forma en que está el tatuaje... el ala de hasta arriba que tiene los puntitos, yo le pedí a David que estuviera, no en un corazón, pero que fuera una parte, yo no más le di una idea de qué era lo que quería y él desarrolló completo el dibujo, él le puso de todas las cosas que yo le había platicado, y de todas las veces, durábamos muchísimas horas platicando, él sabía más o menos lo que estaba buscando, fue como lo fue desarrollando pero... por ejemplo acá donde tiene los cuadritos con puntitos y crucecitas, todo esto que tiene los sembradíos de maíz, del crecimiento, estas gotitas que tiene acá que son la llegada del agua (Sila Yin, entrevista, 2018).

Debido a la apropiación de significados asociados a Paquimé a partir de lo que recuerdan que se les platicó en el momento de hacerse el tatuaje, algunas personas comentan no acordarse de qué se tratan los signos iconográficos, otras lo recuerdan vagamente y las que afirman recordarlo generalmente lo hacen a partir de fragmentos de una historia que apropian y complementan con cuestiones asociadas a situaciones o a la vida personal.

Mi tatuaje

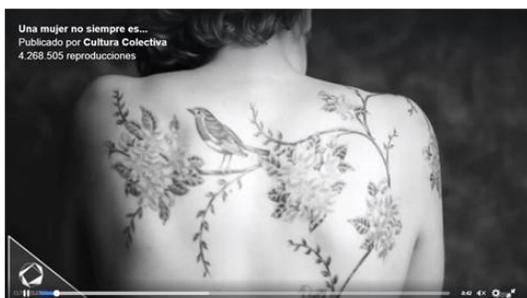


Imagen 16.5. Referencia al recorrido visual del tatuaje.
Fuente video de Cultura Colectiva



Imagen 16.5. Referencia a los colores y formas para incluir en el tatuaje
Fuente internet.



Imagen 16.5. Boceto del tatuaje en papel
Fuente: Mariana Villarreal

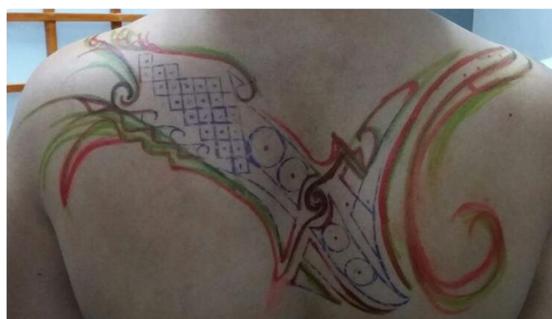
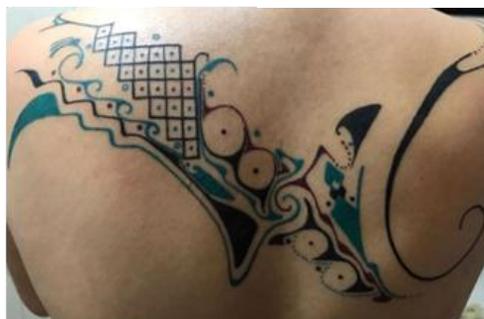


Imagen 16.5. Boceto del tatuaje en la piel
Fuente: Mariana Villarreal



Anexo 2 N° 111. Tatuaje terminado.

Las imágenes 13.5 y 14.5 corresponden a las referencias visuales para realizar el tatuaje que se muestra en el anexo 2 N°111. Este tatuaje lo llevo en la espalda, por lo que aprovecho para relatar mi experiencia ante este proceso creativo: La imagen 13.5 proviene de un video visto en *facebook*, ésta fue la referencia principal para designar el recorrido visual del tatuaje, no la forma, éste empieza en el hombro derecho, debido a que se conecta con el tatuaje de ese hombro y del pecho; posteriormente baja hacia la mitad de la espalda y se dirige al omóplato izquierdo para subir por el hombro izquierdo y terminar en la clavícula, hueso que se encuentra sobre el pecho.

La imagen 14.5 designa la combinación de colores, sugerida, que fue turquesa (para continuar con el diseño del tatuaje previo, en el pecho) y el rojo cereza (combinación de colores que se encuentran de moda), esa imagen también incluye una sugerencia sobre el uso de cuadrícula, líneas curvas y en forma de hoz. Estas imágenes le fueron enviadas desde que se apartó la cita, aproximadamente tres meses antes de la fecha del tatuaje que fue el 28 diciembre del 2016.

La imagen 15.5 es una fotografía del boceto realizado en papel 30 minutos antes de hacer el tatuaje, del cual no quedé muy convencida pero confié en su experiencia, por lo que sólo sugerí eliminar la forma “M” que se ubica en el centro, que como se puede ver en la imagen 111 del anexo 2, sustituyó por formas que hicieran el mismo recorrido visual.

Posteriormente redibujó el diseño en la piel (imagen 16.5), atendiendo, como se ha mencionado, a los emplazamientos y abstracciones del cuerpo, a los músculos y lunares, que contribuyeran a hacer juego con la forma del tatuaje. Usó una plantilla con otro boceto hecho en limpio y más definido, en proporción al tamaño del cuerpo y trazó algunas líneas complementarias con marcador *Sharpie*, posteriormente se tomó la fotografía del boceto en la piel y después de dar mi consentimiento respecto a esta imagen borró dicho trabajo y comenzó a tatuar. A partir de aquí dejé que explayara su creatividad y vi el resultado, los cambios hechos y la incorporación de los detalles, hasta que finalizó el tatuaje, del cual se puede ver el resultado final en la imagen del anexo 2 N°111.

5.2. Análisis iconológico de dos signos iconográficos

Desde la valoración pre-iconográfica se ha identificado que los signos iconográficos de la guacamaya y la serpiente se encuentran principalmente en los tres casos de estudio, por lo que a continuación se analizan a partir de su importancia cultural, con un enfoque inclinado a su trascendencia simbólica y social.

5.2.1. La serpiente de Paquimé

Los vestigios arqueológicos han coincidido en que la figura de la serpiente es un signo iconográfico recurrente para la cultura Casas Grandes –Paquimé, éstos son observables en dos elementos que actualmente se reconocen a nivel internacional como patrimonio material: la arquitectura y la cerámica. Otras fuentes relacionan estos vestigios con aspectos del patrimonio inmaterial tales como las leyendas hopis, cultura que, como se ha mencionado, tiene una estrecha relación con los Paquimeses. R. B. Brown (1993) realizó todo un estudio sobre este tema para concluir que hay “elementos para sostener la hipótesis de que en Paquimé existieron clanes o linajes que se relacionan con la figura de una serpiente de dos cuernos y de una serpiente con un solo cuerno” (p.236). Otras hipótesis destacan que el grupo más numeroso que tuvo oportunidad de escapar “emprendió su camino enfilando hacia el área de los hopis y de los zuñi, en lo que ahora son los Estados de Arizona y Nuevo México, en cuyas sociedades fueron admitidos” (Guevara, 2015, 119).

Como parte de la arquitectura de lo que hoy es la Zona Arqueológica de Paquimé, el primero es la casa que correspondía al clan de la serpiente. Entre los materiales arqueológicos encontrados en este espacio, llaman la atención los esqueletos de guacamayas, las innovaciones arquitectónicas, como la canalización del agua para uso doméstico, así como el uso de pilares en la construcción, estos últimos también eran distintivos entre de los pueblos del desierto. La construcción de esta casa también data del periodo medio y se le han encontrado similitudes con las construcciones de los pueblos Mimbres, contemporáneos a esta fecha (Braniff, 1993, p.27).



Figura 8.5. Diseño cerámico del periodo medio, serpiente con penacho y cola de golondrina. Recuperado de Palacio coord., Guevara y Mendiola, 2008, p.87.



Anexo 2, N° 23. Fuente: Museo de las Culturas del Norte

Di Peso le encuentra a este signo iconográfico una relación con Quetzalcóatl. Louise Noelle (2004) apunta que su nombre proviene del significado “serpiente con plumas de quetzal” (p.33) este apelativo también asocia a la deidad con un sacerdote que fue gobernante, cuenta con diversos nombres según la zona cultural, uno de sus nombres que más han relacionado con Paquimé es el de Ehécatl, hombre pájaro ligado con el viento. “Quetzalcóatl era equivalente de religiosidad, sabiduría, y creación cósmica y cultural” (ibídem).

Sin embargo Braniff refuta la idea de Di Peso ya que su diseño “no concuerda con el quetzal-cóatl (pájaro -serpiente) que los mesoamericanos convertirían en su dios” (2008, p. 83). Por su parte R. B. Brown destaca que los datos le permiten concluir que “lo que conocemos como el culto de Quetzalcóatl ya estaba establecido y modificado a la situación local en Oasis América, antes del siglo XII y XV” (1993, p. 236).



Anexo 2, N° 1. Fuente:
Antiques and the arts
weekly



Anexo 2, N° 3. Fuente:
Art institute of Chicago



Anexo 2, N° 13. Fuente:
National Museum of the
American Indian



Anexo 2, N° 26. Fuente:
Museo de las Culturas
del Norte



Anexo 2, N° 28. Fuente:
Museo de las Culturas
del Norte



Imagen 19.5. Vasija
antropomorfa con serpiente.
Fuente MNA INAH

Como podemos ver, las distinciones de diseño y estilo entre las propias vasijas de Paquimé son muy variadas en comparación a las representaciones de Quetzalcóatl, además, las plumas que porta la serpiente paquimesa son claramente visibles en la cabeza pero en el cuerpo los signos iconográficos tienen asociaciones distintas que las plumas.

Lo que por una parte, en la serpiente, se ha interpretado como plumas por otra se asocia con cuernos, principalmente la serpiente cornuda tiene diversas representaciones en Mesoamérica, particularmente en el mito, cuenta con las siguientes características, según lo que han encontrado Roberto Martínez y Ramón Viñas (2007):

Tabla 14.5. Características de la serpiente cornuda en el mito.

Fuente Martínez y Viñas (2007, p. 147)

Grupo étnico	Características	Asociaciones
Nahuas, Colonia temprana	Grande, delgada, oscura, con cuernos de venado y cascabel. Atrae a sus presas con el aliento o les chupa la sangre por los ojos y la nariz.	Se dice que vive en bosques y lugares apartados.
Zapotecos, Colonia temprana	Larga como una vara de medir, con cuernos pequeños como de chivo.	
Zoques coloniales	Cuernos de venado y alas.	Vive al interior de un cerro y se presenta en la iniciación de hombres y mujeres <i>nahualli</i> .
Séneca		Vive en el lago y se transforma en hombre guapo para seducir a las mujeres. Es derrotada por el rayo.
Cherokee	Tiene una cresta con un diamante.	Se dice que es un hombre transformado en serpiente para combatir una enfermedad enviada por el sol. Quien obtenga su diamante tendrá suerte en el amor, la caza, etcétera. Vive en una laguna.
Hopi	Serpiente cornuda o serpiente emplumada.	Vive en los arroyos, las montañas y se asocia a la lluvia y la fertilidad. Parece igualmente estar asociada a Poshaiyanne o Montezuma. Es él quien enseña al hombre a sembrar. Provoca el diluvio y castiga la promiscuidad. Se origina de un hombre muerto.
Zuñi	Serpiente emplumada o serpiente cornuda.	Provoca el diluvio como castigo al hombre por su mal comportamiento. Se transforma en bebé, seduce a las mujeres.
Zoques		Son los espíritus de la montaña quienes se transforman en serpientes cornudas. Viven en cuevas y son poseedores de riquezas. Se asocian a la lluvia.
Huastecos	Tiene cuernos de oro, no es gruesa ni larga, mide como una braza de largo.	Da riqueza a quien la atrapa. Es celosa y destruye a sus propietarios cuando éstos encuentran pareja.
Mixes	Cuernos de venado y colores rojo y verde.	Causa lluvias torrenciales, vive en el agua y desborda los ríos. Sale de las nubes durante las trombas. Es gemelo de Condoy.
Zapotecos		Causa grandes inundaciones, vive en un lago que se seca al morir la serpiente.
Totonacos	Cuernos de venado.	Da dinero a cambio de alimento y cuidados. Se presenta como hombre ante las mujeres y como mujer ante los hombres. Termina convertida en la Estrella de la Mañana. Se asocia al viento.
Achi	Carga una enorme roca.	Provoca inundaciones y es opuesta a los ángeles.
Chortíes	Dos pares de cuernos, uno de ellos es de oro.	Pueden tomar aspecto de humanos y de serpiente cornuda. Viven tanto en el cielo como en la tierra. Se asocian a los lagos, las montañas, las tormentas, los terremotos, el arcoíris.
Lencas	Tiene cuernos de vaca.	Vive en la laguna y chupa a la gente "por electricidad". Es la imagen de Santiago, quien la convierte en piedra.

Entre las asociaciones simbólicas que destacan Martínez y Viñas (2007) se encuentra que la serpiente cornuda está relacionada con el agua: “cielo y agua terrestre aparecen simbólicamente unidos por la imagen de la serpiente cornuda” (146). También mencionan que es posible que las representaciones de cuernos asociadas a uno u otro animal, en primer lugar dependan de las especies endémicas de la región y en segundo hayan sido reemplazadas por la cornamenta de animales de origen europeo como la vaca y el chivo. Cabe destacar que hay varias especies de serpientes cornudas como la: *Cerastes cornutus* con dos cuernos, que vive principalmente en el desierto de África; y la *vipera ammodytes* con uno, la cual es una especie existente en el norte de Europa que habita principalmente en colinas secas y rocosas, con escasa vegetación. Nótese en la imagen 20 sus escamas prominentes, parecidas a las de algunas efigies de Quetzalcóatl, y manchas cuadradas que la adornan, como las que se asocian al maíz en las vasijas Paquimesas.



Imagen 20.5. Serpiente del desierto africano con doble cuerno

Como se ha mencionado, la relación más estrecha que tiene el signo iconográfico de la serpiente es la del pueblo hopi, a través de ellos podemos saber que los paquimeses tenían un singular respeto por este animal, lo ilustraban constantemente en la cerámica y posteriormente fue asociado con mitos sobre la destrucción de la ciudad.

5.2.1.1. La caída de la misteriosa ciudad roja

Entre las teorías que existen respecto a lo sucedido con los pobladores de Paquimé, algunos investigadores indican que, quienes sobrevivieron a la caída de esta ciudad migraron a la Sierra Tarahumara para unirse con los antepasados de la cultura rálámuli o Tarahumara (Di Peso 1974, Braniff 2008). Otras versiones apuntan a que migraron hacia el norte, y fueron adoptados por los hopis y zuñi (Reyes Landa 2001, Guevara 2015), culturas ubicadas en el estado de Nuevo México, en Estados Unidos, donde se conserva entre los hopis los mitos sobre la destrucción de una antigua ciudad roja del sur.

De acuerdo a una información confusa, ahora suponemos que cuando la ciudad estaba siendo tomada, algunos de los defensores pudieron abandonar la ciudad y escaparon a esconderse a las montañas de las cercanías, comenzaron así la difícil aventura de viajar por territorios enemigos, para acercarse a los asentamientos de gentes que les eran afines (Guevara, 2015, p. 117).

Los mitos hopi que se asocian con Paquimé fueron estudiados particularmente por Frank Waters (1996) y por María Luisa Reyes Landa (2001) en los cuales hablan sobre una misteriosa ciudad roja del sur a la que denominan Palátkwapi (Reyes, 2001, p.4) o Casa Roja (Waters, 1996, p.84) de la que Luisa Reyes menciona que existen suficientes datos arqueológicos para relacionarla con Paquimé, además de aludir a una modificación lingüística de dichas palabras gracias a la tradición oral (Reyes, 2001, p. 24). También los mitos refieren “al agua corriente de la cual disponía y que por una de sus esquinas pasaba un río” (Ibídem, p. 25), cabe destacar que una de los aspectos importantes por los cuales Paquimé fue designada como Patrimonio Cultural de la Humanidad fue precisamente por sus avances tecnológicos respecto a la irrigación de agua, recordemos que debajo de la Casa de la Serpiente se encuentra un acueducto. También la leyenda menciona que se contaba con unidades habitacionales, ceremoniales y de almacenamiento.

A pesar de que se han desarrollado múltiples versiones sobre este mito, Luisa Reyes estudia cuatro de los principales: *La mítica ciudad perdida*, *La destrucción de Palátkwapi*, *El viaje de los gemelos* y *La destrucción de la misteriosa ciudad roja*. Apoyándose en el trabajo previo realizado por Waters donde, al igual que en Paquimé (Guevara, 2015, p.22), destaca la organización por clanes de los grupos hopis.

Es a partir del clan Kachina, formado por gente muy selecta y sabia (Reyes, 2001, p.7), donde destaca el mito que habla de su fundación “en un área de tierra roja situada hacia el sur de aquella que actualmente ocupan los hopis” (ibídem), se creía que las personas de este clan “eran espíritus enviados para brindar apoyo y orientación a los clanes” (Waters, 1996, p. 84), adoptaban la forma de seres humanos comunes y fueron ellos quienes designaron el lugar donde habría de levantarse la ciudad de Palátkwapi.

Entre los clanes que fueron guiados por los Kachina se encontraba el Clan del Perico, del cual los mitos indican que tenían un montículo usado para una ceremonia especial que se realiza en primavera, éste “era el Clan Madre que dominaba el poder de la reproducción. Por ende el montículo de tierra en forma de perico era una representación de la Madre Tierra”

(Waters, 1996, p.85). Lo que también nos ayuda a explicar por qué los paquimeses no consumían las aves que criaban ya que, como vimos, se usaban para efectos rituales.

Un uso similar lo tenía el montículo de la serpiente donde el clan que llevaba el mismo nombre realizaba “un rito de bendición para los seis dioses serpientes de las direcciones” (Ibídem, p. 86), cuatro dioses serpientes para los cuatro puntos cardinales: Maichu'a, serpiente gris y cornuda para el Norte; Pálulukang, serpiente del agua para el Sur; Tókchi'i, guardián del Este y Káto'ya, serpiente negra guardián del Oeste. Y dos serpientes más, la primera era Távátaho serpiente del sol, capaz de volar sin tocar el suelo, o del látigo que gobierna lo de arriba y “Tuwáchu'a serpiente de la arena o de cascabel es la serpiente del Abajo [sic], la cual nos transmite las vibraciones de la Tierra y el conocimiento sobre los movimientos de las cosas que habitan dentro de ésta” (Íbid. P. 58).

Según estos mitos, Palátkwapi es descrita como una ciudad tan próspera como lo fue Paquimé durante el periodo medio. La vida sedentaria se contraponía a la ley ancestral de migrar, tanto así que la destrucción de la ciudad fue atribuida a la suspensión de estos desplazamientos.

Luisa Reyes (2001, p.18) rescata el trabajo de Harold Courlander de 1972, quien registra la leyenda hopi sobre *La caída de la misteriosa ciudad roja*, en la que los jefes del clan del Agua le pidieron a un joven que se vistiera del monstruo Tsaveyo, con la finalidad de que los habitantes de Palátkwapi volvieran a cumplir con sus creencias, especialmente que se reanudaran las migraciones. El joven asustó y advirtió a los habitantes de Palátkwapi, sin embargo la gente se rió de él, posteriormente con cuatro máscaras mágicas y una punta de asta en su cabeza les asustó por cuatro ocasiones, en la última fue capturado, lo asesinaron y enterraron en el centro de la plaza “dejando visible sólo una de sus manos que extrañamente, presentaba doblado el pulgar y señalaba hacia arriba con los otros dedos” (Ibídem p.20). Al cuarto día después del asesinato del joven la mañana se puso roja y comenzó a llover descontroladamente, de su tumba brotó una serpiente de agua con un asta de venado en la cabeza.



Figura 9.5. Representación mítica de la caída de Paquimé. Pintura rupestre que ilustra una serpiente y un edificio a punto de caer, encontrada en El Arroyo de los Monos y datada entre 1300 y 1450 d.C. (Guevara y Mendiola, 2014, p.78).

5.2.2. La apropiación de guacamayas en Paquimé

Las guacamayas de Paquimé fueron importadas desde las zonas tropicales de Mesoamérica como producto de la comercialización con las culturas del centro y sur del país (Braniff, 2008, p. 54). Incluso se ha ubicado, en lo que hoy es la zona arqueológica, el sitio de la casa de las guacamayas construido como lugar especial para la avicultura, el cual contaba con un calentador especial para el cuarto donde resguardaban a las aves para que pudieran soportar las bajas temperaturas del lugar. Minnis, Whalen, Kelley y Stewart (1993) informan sobre el hallazgo de jaulas de piedra como las que se encuentran en Paquimé, en lugares distintos a este sitio, sin embargo para ellos es claro que en Paquimé poseía la principal avicultora.

La guacamaya roja era proveniente de Veracruz (ibídem) o de Nayarit (Guevara, 1993, p. 15), no se trata de una especie endémica en Chihuahua, sino que fue sacada de sus lugares de origen para su aprovechamiento comercial y apropiación cultural, en la época prehispánica y hoy en día su apropiación se continúa dando a partir del legado iconográfico presente en las vasijas de barro.

Cabe destacar que en la actualidad, es posible ver pares de guacamayas en zonas semi-tropicales muy adentradas en la Sierra Tarahumara, como las localidades de Uruachi, Urique y hacia el fondo de la barranca La Sinforosa en Guachochi. Sin embargo no es posible determinar si estas aves son descendientes de las paquimesas, aunque es importante recordar que (como se mencionó en el capítulo 1.1.1.) La Sierra Tarahumara era el paso entre las principales rutas comerciales que llegaban a Paquimé.

En la cultura Paquimé existen varias alusiones a las aves: en la arquitectura, los vestigios arqueológicos y los signos iconográficos, a partir de las cuales se sabe que practicaban la avicultura de guacamayas y guajolotes.

De las guacamayas aprovechaban las vistosas plumas para los atavíos suntuarios. Los guajolotes se cuidaban con esmero y se les sacrificaba en ceremonias relacionadas con la muerte. También es probable que algunas guacamayas tuvieran el mismo fin, pero en ceremonias relacionadas con el sol (Guevara, 2015, p. 52)

En 1993, Arturo Guevara publicó un texto sobre el tema de las guacamayas cuyos planteamientos aún se ven expresados en el libro *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Chihuahua (2014)*, en esta primera publicación sobre el tema estudió la posible relación de esta ave con los signos asociados al viento: En primer lugar habla sobre los “torbellinos” o “remolinos”, de los cuales menciona que entre el imaginario colectivo se encuentra “cierto temor a la presencia de aquel fenómeno, ya que se le asocia al paso de seres malignos invisibles y sólo detectables por la turbulencia de su paso” (Guevara, 1993, 12). También que es posible ver la formación de tornados en las llanuras de Chihuahua por lo que considera que es muy posible que los grupos indígenas Laguneros los hayan deificado otorgándole el nombre de Cachiripa, y de acuerdo a los hallazgos presentados en Paquimé las pinturas y grabados posiblemente son representaciones del viento o del agua en movimiento circular.



Anexo 2 N° 40, estilo Porvenir y 56, estilo Tendencias. Cerámica de Mata Ortíz

A pesar de las opiniones en contra de Braniff (2008) y Brown (1993), Guevara (1993) afirma que en Paquimé se rindió culto a Ehécatl, dios del viento, debido a los entierros escrupulosos de guacamayas, casi igual que los humanos, a partir de esto considera que esas aves tuvieron una importancia ritual y gracias a esto se dieron algunas representaciones iconográficas asociadas al viento en las pinturas rupestres y en la cerámica.

Considero muy probable que además de aprovechar las plumas de guacamaya, debió asociárseles al culto, ya que en Mesoamérica éstas formaban parte del atavío de Quetzalcóatl- Ehécatl, dios del viento, y que junto con las del cojolite recibían el nombre de “flamas del amanecer”. Por otra parte, en la cerámica han podido observarse las imágenes de los que posiblemente fueron miembros del sacerdocio paquimés, que utilizaban tocados con largas y hermosas plumas” (Guevara, 1993, p. 15).



Anexo 2 N°37. Vasija efigie perico de Paquimé. Fuente Museo de las Culturas del Norte



Imagen 21.5. Máscara ceremonial encontrada en Guasave, Sinaloa Perico de Terracota.

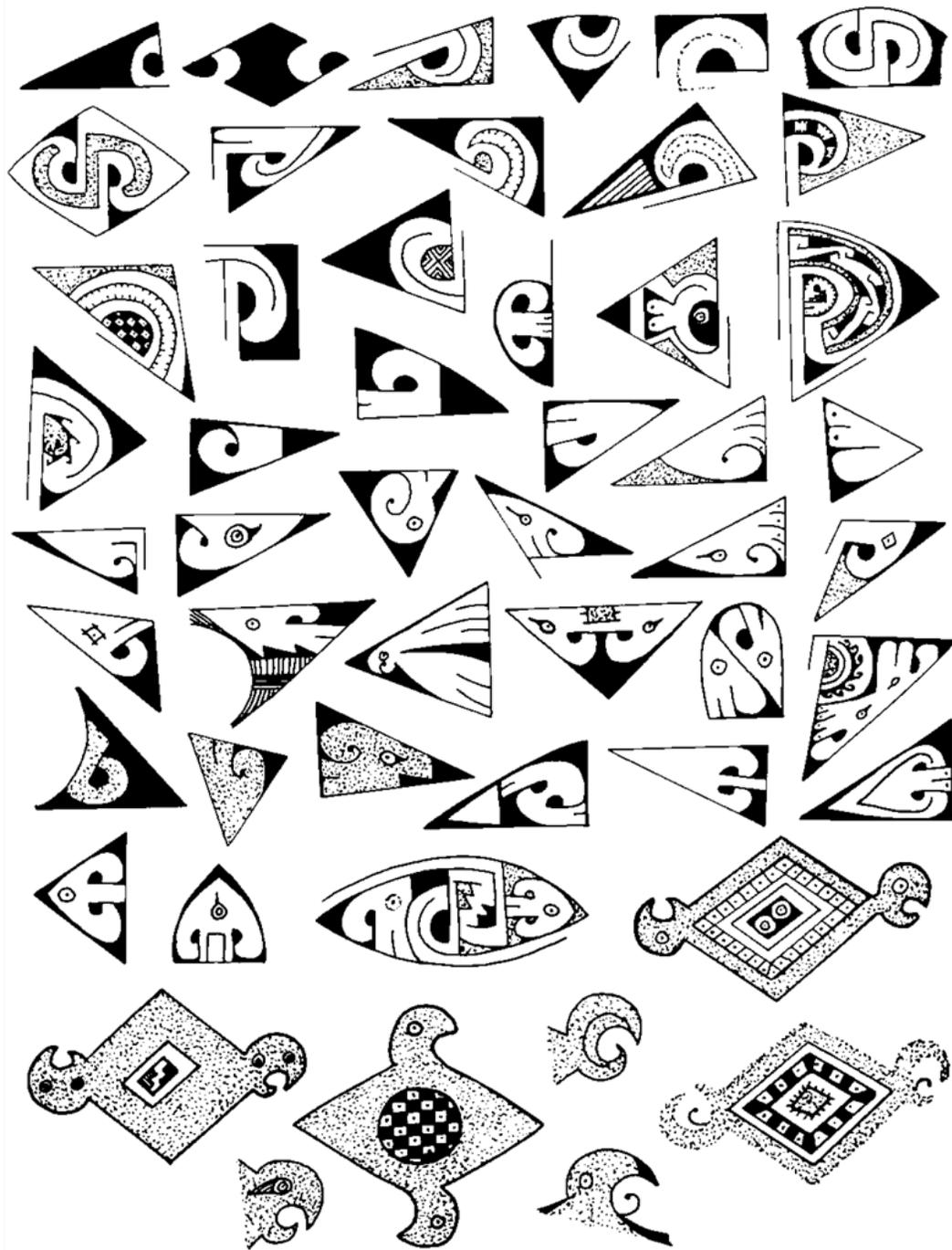


Figura 10.5. Diversos signos iconográficos asociados a la guacamaya.
Fuente: Di Peso, Rinaldo y Fenner (1974, vol. 6, p. 291).

Entre las múltiples representaciones de la guacamaya vistas en la figura 10.5, podremos encontrar desde las más abstractas hasta las más ilustrativas; estas últimas corresponden a siete signos iconográficos rellenos de puntos grises que se encuentran casi al final de dicha figura. Como las que vimos en páginas anteriores (y en el anexo 2 N° 40 y 56) elaboradas por los ceramistas de Mata Ortiz, las cuales se caracterizan por presentar la cabeza de la guacamaya en semicírculo, con el pico en forma de hoz, el pico superior grande y el inferior pequeño; el ojo se ilustra con un círculo y un punto, o círculo relleno, y también se les puede ver con dos círculos concéntricos. Particularmente considero que este es un ejemplo de cómo el signo iconográfico conserva su esencia mítica, ya que a pesar de que están representados con estilos diferentes: Porvenir y Tendencias, esto es lo que nos hace asociarle con la manera en que se representaba en Paquimé a pesar de cambiar en sus colores, líneas y estilo.

También se pueden encontrar representaciones en efígie que corresponden a la forma mencionada, como la que se puede observar en el anexo 2 N°37, y de la cual, llama particularmente mi atención su parecido con una máscara de Sinaloa ilustrada en la imagen 21.5, de páginas anteriores.

Las siguientes seis ilustraciones, de la figura 10.5, son lo que en el capítulo anterior se identificó como “guacamaya decapitada” (tabla 7.4, CIG), que se caracterizan por su apariencia angular cerca del ojo y los lados redondeados con la base rectangular, Guevara alude a que se trata de un ave de perfil con la cola figurada de manera rectangular.

La representación más usual es al que la enmarca en un triángulo y de ahí se simplifica a su versión más abstracta, en la que triángulo y espiral, o triángulo y doble espiral. Esta simplificación es usada para ilustrar la alineación de varias guacamayas, como la que se observa en el anexo 2 N° 110, las seis guacamayas son ilustradas a partir de espirales áureas, con un punto que semeja al ojo, éstas se enmarcan en otra espiral que de un lado tiene una línea negra y otra turquesa las cuales se encuentran una a la otra, este signo iconográfico corresponde a la doble espiral según como se ilustró en el capítulo anterior (tabla 7.4, CIA).



Anexo 2 N°110. Guacamayas estilizadas que se alinean en forma de espiral

Actualmente en Mata Ortíz, por ejemplo, hay muchas maneras de jugar con la figura de la guacamaya, un ejemplo es la vasija, blanca con negro, beige y terracota, que podemos ver en el anexo 2, N°52; la cual cuenta con dos diseños diferentes, uno en negativo y otro en positivo. Como se ha mencionado anteriormente el diseño en positivo corresponde a toda la parte de la vasija que cuenta con diseño y el negativo con la que se encuentra en blanco o vacía de diseño. Para primer caso se ilustra lo que podemos ver, desde un acercamiento, como bandas anchas con diseño de figuras geométricas, y desde una perspectiva un poco más lejana podemos encontrar representada la figura de una serpiente de un cuerno muy abstracta. Así mismo, para el caso del diseño vacío o en negativo, la guacamaya se perfila desde la espiral que figura su pico y se distingue principalmente por un ojo dispuesto en semicírculo.



Anexo 2 N°52. Guacamaya abstracta en negativo (color blanco). Vasija de Mata Ortíz estilo Quezada

Las interpretaciones que realiza Guevara (1993) perfilan desde la doble espiral que se asocia con aves revoloteando, y la suposición de que “quizás la guacamaya debió representar al viento, sobre todo cuando este forma remolinos” (p. 19), precisamente por el uso de estas espirales. También se le asocia a las figuras en forma de “S”, como una representación del aire en movimiento, sin embargo no hay forma de probarlo por completo (ibídem, p.20).

Por otro lado para los hopis, por ejemplo, estas espirales en forma de “S” o incluso más intrincadas, representan las rutas migratorias:

En el símbolo de migración los círculos marcan el número de rondas o pasos que se hubieran recorrido hacia el norte, el este, el sur y el oeste. El correspondiente a Oraibi muestra terminados los cuatro círculos después de que se pasara por tres puntos en el camino de regreso (Frank Waters, 1996, p.119).



ORAI BI

Imagen 22.5. Símbolo migratorio de los Orabi. Fuente Waters (1996, p.119)

Por su parte Christine S. Van Pool (2002, p.43) interpreta las representaciones de pájaros en la cerámica, sobre todo en algunas vasijas efigie, como espíritus que guían a los chamanes, en su viaje y los ayudan a traer información crítica o poder.

Ya por último, entre la comunidad de ceramistas de Mata Ortíz y las personas que se tatúan, la significación se queda sólo en la referencia iconográfica, es decir, en la designación del nombre de la figura como una alusión directa a lo que representa: guacamaya, viento, agua, movimiento. A pesar de que son los signos iconográficos más usados en comparación a los demás, incluso a la serpiente, sobre todo en el caso del tatuaje.

5.2.3. Expresiones de la guacamaya y la serpiente en la cerámica de Mata Ortíz

A pesar de que la comunidad de Mata Ortíz carece de mitos o narrativas directamente asociadas a Paquimé, la significación se genera ante lo que se ha denominado como patrimonio inmaterial, desde la valoración de los signos iconográficos que suelen verse constantemente plasmados en los vestigios de la cultura ancestral y que de manera empírica, los habitantes de Mata Ortíz identificaron como uno de los más importantes. Particularmente la serpiente y la guacamaya han sido los más apropiados y transformados.



Anexo 2. N° 84 Detalle superior de la vasija. Elaborada por la ceramista de Mata Ortíz Olivia Domínguez Rentería, pieza que obtuvo el galardón en el XX Concurso de Cerámica de Mata Ortíz, valuada en \$25,000.00



Anexo 2. N° 69 Vasija de Mata Ortíz con serpiente y guacamaya

Como se puede ver en las imágenes del anexo 2 N° 84 y 69, estos signos iconográficos se elevan a su expresión más contemporánea desde el estilo, la forma y los colores. El primero tiene que ver con la corriente visual a la que se le asocia, es claramente distinguible que los diseños en las vasijas de estas imágenes no son iguales al estilo Paquimé, al de los signos iconográficos que se presentaron en la tabla 7.4., del capítulo anterior, que entre la comunidad

se les llama “tradicionales” a diferencia de lo que se ha denominado en este estudio como “estilo tendencias”, a lo que la comunidad denomina “contemporáneo”.

La esencia mítica de la guacamaya y la serpiente se percibe a través de una representación externa muy distinta al estilo de los paquimeses, su forma y las líneas a partir de las cuales se traza la imagen difieren.

En este caso pasa de ser un signo iconográfico a convertirse en: un dibujo, pintura, imagen, o ilustración; pierde su propiedad icónica para adoptar una cercana a lo realista, y es precisamente en la guacamaya y la serpiente que se puede notar esta distinción, en las transformaciones que se han descrito con anterioridad, como si después de tantos años los animales que representan esos signos recuperaran lo que en un momento histórico se les abstraía.

La ampliación de la gama usada por los ceramistas de Mata Ortíz surge de las necesidades creativas que les motivaron a incluir colores no tradicionales, estas se relacionan con la afinidad a distinguirse de los demás y con la posibilidad de que los diseños plasmados en las vasijas crezcan hacia horizontes asociados con el arte contemporáneo, como ha sucedido desde que la comunidad de Mata Ortíz comenzó a ser reconocida internacionalmente.

El significado para los ceramistas de Mata Ortíz radica en dos valores, el comercial y el que se encuentra asociado a la memoria, el primero es distinguible desde un discurso predeterminado para la venta y el segundo, desde las cosmovisiones asociadas a su vinculación con esta cultura.

Como se mencionó en el capítulo 2.2., cuando la cultura se manifiesta a partir de algo intangible que destaca por su valor simbólico, constantemente es reemplazado por uno comercial a través de la compra y venta del objeto o servicio en que se materialice: en vasija al alcance del bolsillo o en los honorarios de la persona que aplica un tatuaje.

Tal parece ser que el valor simbólico se limita a lo mencionado anteriormente, sin embargo, es importante considerar que, los valores de cambio, comercial, de uso y simbólicos, se incrementan ante la posibilidad de recomponer el pasado prehispánico desde la memoria colectiva y reconstruir los vínculos con una sociedad perdida a partir de la invención de una tradición ceramista y la invención símbolos de adscripción identitaria.

CONCLUSIONES

En el recorrido hacia tratar de conocer ¿cuáles son los factores principales que han contribuido a la preservación de la iconografía de Paquimé y de qué manera influyen en la producción contemporánea de las culturas mestizas? Se ha encontrado que estos principalmente son: la memoria arquetípica, apropiación, transculturación, representación, tradición y comercialización. La influencia ejercida en las culturas mestizas se origina desde la adscripción identitaria y la necesidad de cubrir las demandas del mercado actual.

Además, el rescate, restauración y conservación de los vestigios del pasado, por parte de instituciones como el INAH, son la principal manera de preservar la iconografía. A su vez, el contacto directo de los habitantes de Mata Ortiz con dichos vestigios; la difusión de los mismos principalmente desde lo que en un inicio fue la producción de copias para la venta, provocó un cambio a partir de las necesidades creativas de las persona que iniciaban con la cerámica en los años 70's; lo cual produjo la invención de una tradición ceramista que se propagó por toda la comunidad de Mata Ortiz y en localidades vecinas, como la cabecera municipal de Casas Grandes y el municipio colindante de Nuevo Casas Grandes.

La popularidad suscitada por el comercio de piezas cerámicas y su inclusión en el mercado del arte permitieron que, tanto la tradición ceramista como los signos iconográficos de Paquimé, se difundieran gracias a la comercialización de vasijas, principalmente entre los habitantes de la región de Casas Grandes y los coleccionistas de Estados Unidos provenientes de Arizona y Nuevo México.

Por otro lado, para tratar de responder a la pregunta sobre ¿qué tipos de iconografía son fragmentos de la memoria colectiva conservada o productos de las apropiaciones generadas a lo largo del tiempo? Al menos son más de cuarenta años en los que se ha venido gestando la tradición ceramista de Mata Ortiz, que no por tener poco tiempo deja de ser relevante, respaldada por la memoria colectiva generada en dicho periodo y creada a partir de los recuerdos de las personas de la comunidad para hacer una recomposición el pasado que la haga asociarse con Paquimé a través de la cerámica.

Por otro lado, el puente entre el presente y el pasado se ve reflejado de manera gráfica a partir de la apropiación de los signos iconográficos de Paquimé y la creación de estilos e iconografías que conservan la esencia mítica de la cerámica Ramos polícromo, pero que se

pueden considerar como producto de la creatividad de quien se apropia de dicha iconografía, y por sí misma es significativa para las personas que desean esta adscripción identitaria.

Aún así, los significados que las personas le otorgan a estas apropiaciones, particularmente para el caso del tatuaje, pueden ir desde motivos personales (como la intromisión y el crecimiento personal), transculturales, eventos memorables para la conservación de un recuerdo, hasta los que aparentemente no cuentan con significado pero que al final de cuentas se halla un elemento que puede ser asociado con significaciones, asumidas o no como propias.

Hay iconografía que puede ser considerada como un producto de las apropiaciones de signos iconográficos, gestadas desde los inicios de la cerámica de Mata Ortiz hasta los nuevos estilos que continúan en el tatuaje, relacionadas o no con el arquetipo. Los matices que la diferencian pueden ser vagamente identificables, sin embargo, la iconografía de Paquimé es un fragmento de la memoria que se gesta desde la reconstrucción hecha principalmente por la producción contemporánea de cerámica y tatuaje.

La esencia mítica es el rasgo característico que conserva la unidad simbólica, desde su estilo (concebido como modos de representación). A partir de ella el signo iconográfico trasciende en el tiempo y la superficie donde se inscribe (piel, vasija y cualquier otro objeto con dichos diseños), también es reapropiada y transformada desde el presente; entablando un vínculo, iconográfico o simbólico, similar o no a su arquetipo. La esencia mítica evoca ese fragmento de la memoria iconográfica que se conserva.

Por otra parte, los factores que influyen en la pérdida los significados y los elementos gráficos de la cultura de Paquimé son, en primer lugar, la desaparición de sus habitantes lo que ocasiona falta de certeza a la hora de hablar de significados asociados a los signos iconográficos. La información obtenida hasta ahora es gracias a la investigación arqueológica, la cual infiere dichos significados desde las asociaciones que se establecen a partir de la complejidad del sitio y otras culturas con signos iconográficos similares; no precisamente los de la cerámica Ramos polícromo, principalmente los pueblos indígenas de Estados Unidos como son los Pueblo, Hopis, Zuñis quienes aparentemente recibieron a los antiguos pobladores de Paquimé y ciertos clanes. Son estos grupos los que conservaron parte de dichos significados y elementos gráficos que se expresan también en el arte rupestre.

Los límites de la apropiación iconográfica

Los factores que definen los significados y elementos gráficos de la cultura Paquimé se encuentran enmarcados desde ciertos límites expresados en la esencia mítica, pero a su vez definidos principalmente por la representación gráfica y simbólica. La primera radica en cuestiones asociadas a lo iconográfico y la segunda a las valoraciones que las personas le adjudican volviéndolos parte de su cotidianeidad.

En primera instancia podemos encontrar los límites de la representación gráfica en las cosmovisiones asociadas al carácter naturalista de la iconografía, es decir, la representación del entorno natural, como lo son la ilustración de animales asociados tanto a la cultura Mimbres como a la de Paquimé, tales como: serpientes, pájaros, lagartijas venados, osos, tortugas, lobos, que son o en algún momento fueron parte del ecosistema de la región de Casas Grandes. Tampoco es común ver animales de granja ni de mar, porque estos fueron traídos por los europeos, sin embargo en la cerámica de Mata Ortiz podemos encontrar otros animales que no pertenecen al campo semántico paquimense como: delfines, caballos, perros, búhos y colibríes. Sin embargo, este tipo de ilustraciones se hacen de manera similar a como se representaba la serpiente en Paquimé, donde su relleno y contorno externo servía para enmarcar otros signos iconográficos. En el tatuaje y la cerámica contemporáneos se da de la misma manera, ante cualquier delineado que figure alguno de los tipos de animales mencionados, se realiza un relleno y contorno con iconografía asociada a Paquimé.

Los límites desde los diseños reapropiados de Paquimé circundan entre las representaciones geométricas y naturalistas. Estas últimas incluyen las zoomorfas, al respecto de las cuales se puede decir que, quienes conocen un poco de la historia de Paquimé y tuvieron oportunidad de ver vasijas antiguas o tepalcates decorados pintan animales relacionados con esas ollas o el entorno natural, pero quienes no están muy informados respecto a la historia eligen un animal que les agrada y lo toman como parte de un aspecto reconocible del estilo.

También son frecuentes los casos que confunden el estilo de la cerámica ramos policromo con el de Juan Quezada, quien ha pasado por muchas transformaciones, pero por ser uno de los iniciadores, se ha quedado en el imaginario colectivo que su trabajo “es igual al de Paquimé”, idea que se ha refutado a lo largo del capítulo 4 y 5 y se retoma al final de esta sección.

Entre el ámbito temático que delimita lo mencionado, se encuentran las cuestiones asociadas a la esencia mítica de Paquimé, por medio de lo abstracto y lo geométrico. También la creación de diseños está determinada por el gusto de las personas que consumen, ya sean coleccionistas o personas que se aplican un tatuaje, puesto que los creadores del diseño se ajustan a la solicitud y gustos del cliente.

Otro límite radica en la iconografía emanada de la creatividad y la que proviene del arquetipo, es decir, para el primer caso se trata de lo derivado de la inventiva, tal vez influenciada por motivos transculturales, pero que a partir de este análisis no se encontró asociación iconográfica directa con Paquimé, como los ilustrados en la tabla 9.4, y lo ilustrado en la tabla 10.4, ambas en el capítulo 4. Por otro lado tenemos lo que parece ser innovador pero resulta ser producto de la criptomnesia o la representación inconsciente de lo arquetípico, como el caso del triángulo espiral presentado iconográficamente en la tabla 7.4 CIL, y descrito iconológicamente en el capítulo 5.1.2.1.

Por otra parte, para el caso de Mata Ortiz, se puede encontrar un límite muy característico, este es el relacionado con la tradición. Un solo ceramista puede transitar entre varios estilos, no necesita apegarse a uno, el límite en este sentido es la habilidad, el artificio; van y vienen según sus necesidades creativas y comerciales, pero siempre tienen muy presente del legado de quien aprendieron, de conservar los principios enseñados por sus maestros dependiendo del estilo al que se adscriban. Aunque las personas del estilo Tendencias nutren su creatividad a partir de cuestiones transculturales (según las cosmovisiones globalizadas explicadas en el capítulo 4.2.2.1.), pueden conservar algo del estilo proporcionado por dicho legado y seguir transitando por los demás, incluso por el “tendencias” a la par de los otros.

Identidad y alteridad

Retomando otra de las preguntas específicas sobre ¿qué papel tiene la iconografía de la cultura de Paquimé en la configuración de la identidad contemporánea y el sentido de pertenencia para la comunidad mestiza que se apropia de dichos elementos gráficos? Se ha observado, que las personas también apropian algunos significados para consolidar su identidad, vista desde lo que Stuart Hall (2010) dice sobre que “la identidad es una narrativa del sí mismo, es la historia que nos contamos de nosotros mismos, para saber quiénes somos” (p.345), lo que hace que estas narrativas o discursos se construyan, es precisamente para diferenciarse de los otros.

Donde la identidad se vuelve parte de un discurso que representa al sujeto, tal y como las expresiones gráficas representan las cuestiones internas de ese sujeto, figuradas por el estilo.

Lo que por consecuencia implica la relación con el otro, una validación, una mirada a través del otro, el interlocutor del discurso simbólico. En esta noción de alteridad, el sujeto se define a partir de su relación con el otro, y ésta es tan fuerte que se incorpora como elemento constituyente de dicha definición identitaria. Al respecto de la alteridad Balibar (citado por Giménez, 2002b) menciona que:

La identidad solo existe en y para sujetos, en y para actores sociales; su lugar propio es la relación social, es decir la relación entre los grupos sociales. Por lo tanto no existe identidad en sí misma para sí, sino sólo en relación con “alter.” [...] La identidad es el resultado de un proceso de identificación en el seno de una situación relacional (Balibar citado por Giménez, 2002b, p.38).

Sin embargo, no quiere decir que suceda así en todos los casos, entre las mismas comunidades estudiadas hay quienes se pueden adscribir o no a cierta configuración identitaria: por un lado están los discursos que las personas se crean para definirse a sí mismas, asociados con el arraigo al territorio, al sentido de pertenencia, al vínculo con la tradición y el legado, entre lo que se configura como el “ser chihuahuense”. Por otro lado están los discursos asociados a cuestiones de la vida personal no precisamente vinculadas a Paquimé, como las relacionadas con el recuerdo (de un evento memorable o emocionalmente impactante), con la intromisión (como una expresión profunda del ser, interpretada y diseñada por un tercero: el tatuador). Incluso entre el discurso de lo que “no tiene significado”, hay un trasfondo significativo, puede ser asociado con las cuestiones personales anteriormente mencionadas o vinculadas al gusto.

Las transformaciones del estilo y significado implican también esta alteridad mencionada ya que es la necesidad de hacer diseños distinguibles entre los demás, lo que motiva la creación. La mentalidad de los ceramistas está construida también desde su relación con la frontera, con las personas extranjeras que son parte de su cotidianeidad, con la idea de prestigio, con las políticas, apoyos, programas y concursos de los que son beneficiarios, con el mercado cultural, todo esto también configura su cosmovisión articulada por todos estos elementos. Como sabemos, la comunidad de Mata Ortiz no es un grupo aislado, por tanto es a través de su relación con los demás que se difunde y se configura a sí misma, también contribuye a difundir y configurar a la comunidad de personas que se tatúan, estos imaginarios son creados y recreados dentro de la alteridad.

La alteridad también es uno de los principios de la moda, entre los grupos y personas que se reconocen en su interior pero distanciándose de lo que no les es agradable y apropiando lo que configuran para sí. Por ejemplo, la ilusión de tener un tatuaje que nadie más podrá tener, sobre todo cuando es a mano alzada, ya que se configura a partir de signos iconográficos que no se habían visto entre los estilos de tatuaje, a su vez, junto con su tatuaje compran la significación asociada a Paquimé, ésta es transmitida oralmente por el tatuador y a su vez de la persona que se tatúa hacia las personas que observan su tatuaje. Esto debido a que algunas personas adoptan los significados asociados a Paquimé a partir de lo que recuerdan que se les platicó en el momento de hacerse el tatuaje; algunas personas mencionan no recordar de qué se trata, otras lo recuerdan vagamente y las que afirman recordarlo generalmente lo hacen a partir de fragmentos de una historia que apropian y complementan con cuestiones asociadas a situaciones o la vida personal.

Los diversos significados que circundan al signo iconográfico

Entre otros factores que definen los significados asociados a Paquimé, se encuentra lo producido por el trabajo arqueológico y la apropiación que se hace de tales significados, interpretados por las personas expertas y retomados por la comunidad, que los hace parte de su cotidianidad, como lo son los ceramistas y las personas tatuadas. En el primer caso las personas apropian los significados sólo desde su carácter iconográfico y a partir de lo que los expertos les dicen, lo alusivo a serpiente, viento, lluvia, guacamaya, sin trasladarse hacia lo mítico o narrativo, a lo iconológico. En el segundo caso, esos significados se construyen, asociados o no con Paquimé.

Sin embargo, los discursos no se ubican precisamente en los significados de los signos iconográficos sino en las narrativas que se crean entorno a estas representaciones gráficas. Por ejemplo, en Mata Ortiz esto suele utilizarse particularmente para la venta, donde relatan los aspectos asociados a las cuestiones de la memoria colectiva como: sus inicios en la producción cerámica, aspectos técnicos relacionados con la producción de vasijas, trayectoria y reconocimiento como artistas, así como la procedencia de sus ideas asociadas a que “así era como lo hacían los antiguos”.

Para la comunidad ceramista la significación asociada a Paquimé se encuentra en “el hacer”, no precisamente en los términos cosmogónicos, rituales, indígenas o como si tuvieran

parte de este legado de manera directa, los artesanos y artesanas no lo ven de esa forma. La asociación significativa radica en que, por un lado, la narrativa sobre “los antepasados” les sirve como un discurso para la venta. Pero también hay un aspecto importante que no es adoptado como propio, ni expresado explícitamente, y este es el amor que le tienen a su trabajo, es decir, el significado y el valor no radican en el signo iconográfico sino en el oficio ceramista como tal, lo que les ha permitido, trabajar, tener una fuente de ingresos, conocer, salir del pueblo, tener reconocimiento. Lo cual es importante tener presente para desmitificar el ícono de Paquimé como una cultura arquetípica expresada desde Mata Ortíz, es decir, su vínculo radica en el legado y en el puente simbólico que hacen los ceramistas del presente con los del el pasado prehispánico, pero no precisamente en el uso de sus signos iconográficos como si fueran copia fiel, porque no lo son, Mata Ortíz ha generado un estilo propio desde sus años de auge.

Por otro lado, en el tatuaje existen principalmente tres tipos de significaciones:

- 1- Las asociadas con lo que se sabe de Paquimé, que generalmente son difundidas por parte del tatuador.
- 2- Las asociadas a motivos transculturales, investigadas por la persona que se tatúa e influenciada por el tatuador. Esta se convierte en una significación mística, donde entran muchas otras que tienen que ver con Paquimé u otras culturas, como las relacionadas con las culturas prehispánicas del centro y sur del país o signos de la cultura pop estadounidense, etc.
- 3- Las atribuidas por la persona que se tatúa, asociadas a cuestiones personales de la vida, la familia o eventos significativos.

En un solo tatuaje podemos encontrar estos tres o hasta cuatro o más significados. Las dos primeras son apropiadas, particularmente la segunda puede implicar todas las referencias que internet pueda dar y la tercera también ha servido como una justificación para ponerse un tatuaje. Por ejemplo, el significado de los tatuajes se puede entender de varias maneras: primero la idea preconcebida de que “todo tatuaje tiene que ser significativo”, es decir, tener un significado profundo asociado con la vida o las experiencias. Muchas veces ese significado no suele ser tan profundo, algunos se pueden inventar como pretexto para justificar lo que no se quiere o no se puede expresar, como por ejemplo, el simple gusto por las formas. También es usual que algunas personas encuentren el significado de su tatuaje después de habérselo

aplicado, es decir, pocas personas se atreven a admitir que sólo es decorativo, y utilizan este tipo de ideas para justificar lo que parte del gusto.

Por otro lado, cuando se les pregunta a las personas que portan tatuajes estilo Paquimé sobre el significado de su tatuaje, se suele entender que sólo es válido lo relacionado con Paquimé y la narrativa personal se oculta en primera instancia, es a través de la empatía que se puede acceder a los significados que configuran el tatuaje independientemente de su relación con Paquimé.

Aspectos liminales entre la apropiación y la creatividad

A simple vista la línea que divide lo que es estilo Paquimé y estilo Mata Ortíz es muy delgada, sobre todo en el tatuaje; sin embargo como se ha mencionado, es un hecho que todo artista inicie imitando para dominar la técnica, luego el tiempo se encarga de hacerle cambiar su estilo, por la transculturación iconográfica.

Aún se menciona que, en dichos casos de estudio, se realizan copias de la cerámica de Paquimé, sin embargo la comparación iconográfica y de estilos nos indica que no se volverán a hacer réplicas y que tampoco es posible hablar de “algo igual a Paquimé” o “copia fiel de Paquimé”, porque por un lado, en la comunidad ya se tiene conciencia sobre el valor de la preservación del patrimonio material. Asimismo el tatuaje nunca será una “copia fiel”, primeramente porque la superficie es distinta, no se trata de cerámica sino de piel.

Las copias o réplicas de cerámica no volverán a Mata Ortíz como sucedió en los años que empezaban, porque la cerámica actual ya está en otro nivel.

Por eso le digo que ya se llaman ollas de Mata Ortíz, ya no se llaman ollas de Paquimé, las originales esas son de Paquimé (Rubén Lozano, ceramista, entrevista, 2017).

Los propios ceramistas se deslindaron de Paquimé hace tiempo, desde que decidieron innovar, pero lo conservan en el discurso, en el imaginario se sigue creyendo que Mata Ortíz es igual a Paquimé. Confieso que al principio también lo creía, porque como he dicho, el aspecto liminal es poco perceptible, pero a partir del estudio y relación con el tema encuentro que la diferencia es grande entre uno y otro, solo que no están planteadas explícitamente.

Las diferencias están en el estilo y las formas de representación según como se ha mencionado en los capítulos anteriores, todo esto relacionado con la cuestión gráfica, es decir, hay comparación pero no es una copia fiel. Pero en los aspectos simbólicos como lo son la

identidad y la memoria sí hay un vínculo, y es el motivo por el cual se sigue pensando que el tatuaje estilo Paquimé y el trabajo artesanal de Mata Ortíz son copias de Paquimé. Pero éste ya es en el ámbito de lo simbólico. Entonces hay varios niveles: el nivel gráfico, el que podemos observar directamente, en el que no se parecen pero en el nivel simbólico tienen una familiaridad.

Aportes conceptuales de la investigación

Para afinar el enfoque respecto a ciertos conceptos abordados, fue necesario definir y plantear desde sus fuentes originales categorías analíticas como la de “signo iconográfico” y “esencia mítica”, que nos permitieron identificar los aspectos liminales en los estilos iconográficos.

Por otro lado, se realiza un aporte conceptual a la clasificación hecha por Jim Hills (1999) de los estilos cerámicos de Mata Ortíz, este es, el que se refiere al “Estilo Tendencias” para estudiarlo y definirlo fue necesario configurar lo planteado, en el capítulo 4.2.2.1., como “cosmovisiones globalizadas”.

El esfuerzo por sistematizar solo una parte del gran bagaje iconográfico que implica trabajar con Paquimé, Mata Ortíz y el tatuaje como casos de estudio, es un aporte en sí mismo, ya que la Tabla de ordenamiento del material visual, que se encuentra en el anexo 2, es una compilación de imágenes pertenecientes a piezas de cerámica o tatuaje que se encuentran dispersas nacional e internacionalmente.

Como producto de esto, la contribución más relevante es el trabajo realizado con las imágenes que ilustran los tatuajes, puesto que se identificaron algunas variantes en el ‘tatuaje estilo Paquimé’, para ser clasificadas, definidas a partir de las entrevistas con el tatuador y nombradas en consenso con él, los estilos mencionados son: Asimilación, Adaptación, Representación y Plasta de negro; los cuales se encuentran planteados a detalle en el capítulo 4.2.3.

Por último, como mencioné en el capítulo 5.1.2.3. La venta de vasijas en blanco a otros ceramistas, por parte de ciertos artesanos y artesanas, da pie a la exploración de otros temas de investigación, como lo es el de la autoría de la pieza y sus diversas valoraciones, sea por valor de uso o de cambio, así como los valores asociados a la apreciación del diseño sobre la forma de la vasija y el prestigio que viene con la fabricación del conjunto. Lo que abre una brecha temática para investigaciones posteriores.

Recorrido personal por el tema de investigación

Como he mencionado en capítulos anteriores, ser parte de la comunidad estudiada permite un crecimiento personal ante una investigación que me incluye entre las personas que proporcionan información, imágenes íntimas y experiencias creativas con las que me vi en la necesidad de construir y deconstruir mi conocimiento, confrontar ideas preestablecidas con las fuentes bibliográficas y con experiencias de otras personas; pero sobre todo organizar, intentar organizar, el entramado de significaciones y hechos de la vida social, es y seguirá siendo uno de los mayores retos para quienes tratamos de comprender la cultura y sus múltiples maneras de manifestarse.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Editorial Trotta.
- Aguilera Madrigal, Sabina. (2014) “Textiles ralamuli: hilos, caminos y el tejido de la vida”. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Gerbr. Mann Verlag.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Alemania/iai/20161116044037/pdf_1105.pdf
- Appadurai, Arjun, ed. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Traducción de Ángela Castillo Cano de la 1ª ed. 1986. México: Grijalbo.
- Assmann, Jan. (2008). “Communicative and Cultural Memory”. Eiril, Astrid & Ansgar Nünning. (Eds.). *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (Vol. 8). de Gruyter.
- Avilés Ochoa, Ezequiel y Paola M. Canizalez-Ramírez. (2015). Industrias culturales y crecimiento económico. Un modelo para el estudio del surgimiento de *clusters* creativos. *Revista Economía, Sociedad y Territorio*. Vol. xv, núm. 47, 185-216.
- Bauman, Zygmunt. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. España: FCE.
- Braniff Cornejo, Beatriz. (1993). *Guión para el Museo de las Culturas del Norte*. Inédito. Consulta autorizada por el INAH Chihuahua.
- _____. (1974). “Algunas representaciones de la greca escalonada en el norte de Mesoamérica” (segunda parte), en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Época 7ª. Tomo IV. 1972-1973. Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7388/8231>
- _____. (2008). *Paquimé*. México: FCE, COLMEX, FHA.
- Bovisio, María Alba. (2002). *Algo más sobre una vieja cuestión: “Arte” ¿vs.? “artesanías”*. Argentina: Fundación para la Investigación del Arte Argentino
- Campo, Lorena A. (2008). *Diccionario básico de antropología*. Ecuador: Abya-Yala y Universidad Politécnica Salesiana.
- Contreras Sánchez, Eduardo. (1988). *Paquimé, zona arqueológica de Casas Grandes, Chihuahua*. México: INAH- Gobierno del Estado de Chihuahua. P.p.76

- Di Peso, Charles C. (1974). *Casas Grandes: A Fallen Trading Center of the Gran Chichimeca*. Edited by Gloria J. Fenner and illustrated by Alice Wesche. Arizona: The Amerind Foundation -Inc./Dragoon Northland Press, Flagstaff. Vol.1-3.
- Di Peso, Charles, John B. Rinaldo y Gloria J. Fenner. (1974). *Casas Grandes: A Fallen Trading Center of the Gran Chichimeca*. Arizona: The Amerind Foundation - Inc./Dragoon Northland Press, Flagstaff. Vol. 4-8.
- Dean, Jeffrey S. y John C. Ravesloot. (1993). "The Chronology of Cultural Interaction in the Gran Chichimeca". En Anne I. Woosley y John C. Ravesloot (eds.), *Culture and Contact: Charles C. Di Peso's Gran Chichimeca*. Albuquerque: The Amerind Foundation y University of New Mexico, pp. 83–104.
- Delgadillo Sánchez, María. (2012). *Cerámica e iconografía en la región de Casas Grandes, Chihuahua*. Tesis de licenciatura en arqueología. San Luis Potosí, México. Extraída de: <http://www.unm.edu/~dap/nwm/Delgadillo-2012.pdf>
- FODARCH. (2017a). *Acta de calificación del XX Concurso de Cerámica de Mata Ortiz*. Proporcionada por Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Chihuahua (FODARCH). Documento inédito.
- _____. (2017b). *Bases de la convocatoria para el XX Concurso de Cerámica de Mata Ortiz*. Proporcionada por Fomento y Desarrollo Artesanal del Estado de Chihuahua (FODARCH). Documento inédito.
- Fournier, Patricia y Andrea K. L. Freeman. (1991). *El razonamiento analógico en etnoarqueología, el caso de la tradición alfarera de Mata Ortiz, Chihuahua, México*. Boletín de Antropología Americana, No. 23, julio, pp. 109-118. Extraído del sitio web: <http://www.jstor.org/stable/40977932>
- Gamboa Carrera, Eduardo Pío y Karina Gutiérrez et. al. (s/f). *Paquimé Chihuahua*. (folleto). México: INAH.
- García Mahiques, Rafael. (2012). *Usos impropios de los términos 'iconografía' e 'iconología'*. Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual, 2012, núm. 4, p. 113-119. Extraído del sitio web:<https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/1974/1886>
- Gilbert, Bill. (1999). "Alquimia del barro". En *Cerámica de Mata Ortiz*. Núm. 45. Primera y segunda edición mayo y septiembre, Alberto Ruy Sánchez Lacy dir. México: Artes de México.

- Giménez Montiel, Gilberto. (2002a). "Globalización y cultura". *Estudios Sociológicos*, vol. XX, núm. 1, enero-abril. El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59805802>
- _____. (2002b). "Paradigmas de identidad", en *Sociología de la identidad*. México: Miguel Ángel Porrúa / UAM-I.
- _____. (2007). *Estudio sobre la cultura y las identidades sociales*. Conaculta/ICOCULT. México.
- Guber, Rosana. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Guevara Sánchez, Arturo. (2015). *Los paquimeses: interpretaciones y datos sobre su modo de vida*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____. (1995). *Arquitectura prehispánica del Estado de Chihuahua. Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*. N° 28. Febrero. México :Centro de Investigaciones de Arquitectura y Urbanismo –UNAM. P.p. 43
- _____. (1993). *Las guacamayas de Paquimé: Estudio del posible significado de algunos símbolos asociados al viento*. Cuadernos Universitarios Nueva Epoca N° 18. Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Hall, Stuart. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.
- _____. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Colombia: Enviñón Editores, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador e Instituto de Estudios Peruanos.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hayes, Allan and John Blom. (1996). *Southwestern Pottery. Anasazi to Zuni*. Photography by John Blom. Arizona, USA: Northland Publishing.
- Hegel, Georg W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. España: Ediciones Akal.
- Hernández Chávez, Julián Alejandro. (2008). *La nueva cerámica de Paquimé*. México: S/E.
- Hills, Jim. (1999). "Dialectos del barro". En *Cerámica de Mata Ortíz*. Núm. 45. Primera y segunda edición mayo y septiembre, Alberto Ruy Sánchez Lacy dir. México: Artes de México.

- Hjelmselv, Louis. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos.
- Hobsbawm, Eric. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- INEGI. (2010). *Censo de población y vivienda*. Extraído del sitio web: <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/2010/default.html>
- Joung, Carl. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducido por Miguel Murnis. Barcelona: Paidós.
- Kosík, Karel. (1967). *Dialéctica de lo concreto*. 1ª ed. 1963. Traducido por Adolfo Sánchez Vázquez. México: Grijalbo.
- Le Bretón, David. (2002). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión. Páginas 7 a 14 y 33 a 40
- Lévi- Strauss, Claude. (1995). *Antropología estructural*. España: Paidós.
- _____ (1987). *La eficacia simbólica*. Antropología estructural. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1999). *Mito y significado*. México: Alianza Editorial.
- López Austin, Alfredo. (1995). *Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías*. Anales de Antropología (32): 209-240.
- Lotman, Iury M. (1996). *Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Traducido del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València.
- Lowenthal, David. (1996). *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacCallum, Spencer Heath. (1994). "Chronology and Perspective on the Mata Ortiz Phenomenon". En *The Pottery and Potters of Mata Ortiz, Chihuahua*. Kiva. Vol. 60, No. 1. Página 5 a 23. Extraído el sitio web: <http://www.jstor.org/stable/30246150>
- Martínez, Roberto y Viñas, Ramón. (2007). *Palabras e imágenes de la vieja serpiente cornuda: una mirada desde Mesoamérica*. Arqueología, (36), 135-158. Extraído de: <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/arqueologia/article/download/3670/3554>
- Marx, Karl. (2007). *El Capital, crítica de la economía política. Libro primero: el proceso de producción del capital*. Siglo XXI Editores, México (1ª ed. 1867).

- Maxwell, Timothy. (1995). La investigación potencial de sitios arqueológicos en el norte de Chihuahua para el entendimiento de las prácticas agrícolas prehistórica en un ambiente semi-árido. *Archaeology Notes*. N° 179. Santa Fé, Nuevo México: Museum of New Mexico, office of archaeological studies.
- Mendiola Galván, Francisco. (2002). *El arte rupestre en Chihuahua, expresión cultural de nómadas y sedentarios en el norte de México*. México: INAH- ICHICULT.
- _____. (2008a). *Las texturas del pasado: una historia del pensamiento arqueológico en Chihuahua*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____. (2008b) “Sequía y adaptación en la investigación arqueológica del norte de México. El caso de Chihuahua”, en *Historia y Desastres en América Latina, Volumen III* (Virginia García Acosta, coordinadora). México: Publicaciones de la Casa Chata, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México, pp. 35-82.
- http://www.desenredando.org/public/libros/2008/hyd/Historia_y_Desastres_VolumenIII.pdf
- _____. (Productor). (2008c). *Arte rupestre universal* [Video]. De <https://www.youtube.com/watch?v=TFg9Y1F6SFA>
- _____. (2009). “Antes y después de Charles C. Di Peso: Vértice de la arqueología en Chihuahua”. En Revista *Chihuahua hoy 2009: visiones de su historia, economía, política y cultura*. Víctor Orozco coordinador, Nolberto Acosta et. al. Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Mendiola Galván, Francisco y Arturo Guevara Sánchez. (2014). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Chihuahua*. Palacio Flores, G. coordinador. México: Dirección General de Culturas Populares.
- Mendiola, Francisco y Carlos Lazcano Sahagún. (2006). *Espejo de piedra, memoria de luz. El arte rupestre en Chihuahua*. México: Editorial México Desconocido.
- Merrell, Floyd. (1998). *Introducción a la semiótica de C.S. Peirce*. Universidad de Zulia. Maracaibo – Venezuela. Ediciones. Astro Data.
- Minnis, P., Whalen, M., Kelley, J., & Stewart, J. (1993). *Prehistoric Macaw Breeding in the North American Southwest*. *American Antiquity*, 58(2), 270-276. doi:10.2307/281969

- MNAH -INAH. (2018). *Ficha informativa de la Sala Culturas del Norte*. Ciudad de México: Museo Nacional de Antropología e Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Morris, Charles. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Noelle, Louise. (2004). *Quetzalcóatl urbano*. Artes de México, (N° 71), 30-45.
- Olmos Aguilera, Miguel. (2011) *El chivo encantado: la estética del arte indígena en el noroeste de México*. Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte.
- _____. (2001). Cinco categorías fundamentales de la antropología del arte. Cuicuilco. *Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. Volumen 8 (21), Enero-abril.
- Ortíz, David. (2018). *Instagram: davidortiz7771*. Imágenes publicadas de mayo del 2014 hasta marzo del 2018. <https://www.instagram.com/davidortiz7771/?hl=es-la>
- Ortíz, David, et. al. (2014). Vasijas, tierra y sangre. Dummy del libro que se pretende publicar, extraído del sitio web: https://issuu.com/amoxtli/docs/vts_pacmyc_lite
- Ortíz, Fernando. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Osborne, Peter (ed). (2000). *From an aesthetic point of view. Philosophy, art and the senses*. Great Britain: Serpent's Tail.
- Panofsky, Erwin. (1962). *Estudio sobre iconología*. Versión castellana de Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1987). *El significado en las artes visuales*. Versión castellana de Nicanor Ancochea. 1ª Ed. 1955. Madrid: Alianza Editorial.
- Parks, Walter y Spencer H. MacCallum. (1999). "Laberintos en construcción. Mata Ortíz un renacimiento alfarero". En *Cerámica de Mata Ortíz*. Núm. 45. Primera y segunda edición mayo y septiembre, Alberto Ruy Sánchez Lacy dir. México: Artes de México.
- Rancière, Jacques. (2000). "What aesthetics can mean". In Osborne, Peter (ed). *From an aesthetic point of view. Philosophy, art and the senses*. Great Britain: Serpent's Tail.
- Reyes Landa, María Luisa. (2001). *Algunas anotaciones a mitos asociados a Paquimé*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia Unidad Chihuahua.

- Romero Patiño, Carolina. (2017). *Estéticas itinerantes -Reinvenciones corporales: El tatuaje mexicano en el contexto global*. Tesis para optar el grado de Doctora en Ciencias Sociales. Guadalajara, Jalisco: CIESAS. Versión digital en:
- Rogelio, Janeth. (2012). Don Juan Quezada. El renacer de una tradición. En *Revista solar, nueva luz/ nueva época*, núm. 03, año 2, 16-21.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1992). *Invitación a la estética*. México: Grijalbo.
- Saussure, Ferdinand. (1945). *Curso de lingüística general*. XXIV edición. Buenos Aires. Editorial Losada.
- SECTUR. 5 de febrero de 2016. *Secretaría de Turismo*.
<http://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/casasgrandes-chihuahua/>
- Servín Herrera, Enrique. (2002). *Ralámuli Ra'ichábo! ¡Hablemos el tarahumar!* Chihuahua, México: Colección Solar.
- Skounti, Ahmed. (2009). The authentic illusion. Humanity's intangible cultural heritage, the Moroccan experience". En *Intangible heritage*. Laurajane Smith, editor. London: Routledge.
- Smith, Laurajane. (1998). *The uses of heritage*. London: Routledge. 2006.
- Sordo Calleja, Corina y Damián, A. G. (2016). Mercantilización de la cultura en aras de ofrecer una experiencia turística estandarizada. Reflexiones desde el caso de Cozumel, México. *RITUR-Revista Iberoamericana de Turismo*, 6(1), 82-95.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee coords. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI/Instituto Mora.
- Turok, Marta. (1999). "Juan Quezada: Un alma de alfarero". En *Cerámica de Mata Ortíz*. Núm. 45. Primera y segunda edición mayo y septiembre, Alberto Ruy Sánchez Lacy dir. México: Artes de México.
- UNESCO. (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- _____. (1998). *Archaeological Zone of Paquimé, Casas Grandes*. Criterion iii & iv. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/en/list/560/>
- _____. (2003) *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado de: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/convenci%C3%B3n#art2>

- UNESCO- INAH. (2007). *Plane of the archaeological zone delimitation Paquime*. Extraído de UNESCO:
http://whc.unesco.org/en/list/560/multiple=1&unique_number=662
- Van Pool, Christine S. (2002). *Flight of the Shaman*. *Archaeology*, Vol. 55, No. 1 (January/February 2002), pp. 40-43. Archaeological Institute of America. Extraído de:
<http://www.jstor.org/stable/41778955>
- Vilanova Fuentes, Antonio. (2003). *Paquime. Un ensayo sobre Prehistoria Chihuahuense*. Escrito en 1969. México: Librería Kosmos.
- Waters, Frank. (1996). *El libro de los hopis*. 1ra. ed. 1963. México: Fondo de Cultura Económica.
- Young, John V. Kokopelli. (1990). *Casanova of the Cliff Dwellers. The hunchbacked flute player*. Plamer Lake, Colorado: Filter Press. Extraído del sitio web:
<http://archive.li.suu.edu/docs/ms132/AR/young.pdf>

Referencia de las entrevistas

- Acosta, Diana. (2017, octubre 8). Licenciada en turismo. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Mata Ortíz.
- Brown, R B. *Anales de Antropología*; México, D.F.30 (1993): 229-243. Extraído de http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/download/16982/pdf_238
- Cota Guillén, Gerardo. (2017, octubre 12). Ceramista. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Mata Ortíz.
- Dozal, Guillermo. Chopper y especialista en aislantes industriales. Entrevista realizada por Mariana Villarreal de manera virtual [audio]. Lugar de residencia del entrevistado: El Paso, Texas.
- Garibay Silveira, Reina Grisol. (2017, octubre 9). Ceramista. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Mata Ortíz.
- Gutiérrez Vacio, Karina. (2017, octubre 10). Arqueóloga especialista en cerámica. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio y video]. Lugar: Museo de las Culturas del Norte y Zona Arqueológica de Paquimé. Casas Grandes, Chihuahua, México.

- Lozano, Rubén. (2017, octubre 08). Ceramista. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Mata Ortíz.
- Ortíz, David. (2017). Tatuador. Diversas entrevistas realizadas por Mariana Villarreal en trabajo de campo [mensaje de texto y video]. Lugar: Chihuahua, Chihuahua, México.
- Padilla, Penélope. (2017, octubre 6). Fotógrafa. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Chihuahua, Chih.
- Porrás, Michelle. (2018, marzo 11). Entrevista realizada por Mariana Villarreal de manera virtual [audio]. Lugar de residencia de la entrevistada: Chihuahua, Chih.
- Requena, Nelsy. (2017, septiembre 29). Arqueóloga. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Chihuahua, Chih.
- Reyes, Gloria Azucena y César Elías Domínguez. (2017, octubre 10). Ceramistas. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Mata Ortíz.
- Sandoval, Socorro. (2017, octubre 9). Maestra pionera en cerámica. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Mata Ortíz.
- Talavera Quezada, Pabla. (2017, octubre 06). Ceramista. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio y video]. Lugar: Instalaciones del Fondo de Desarrollo Artesanal de Chihuahua (FODARCH). Chihuahua, Chihuahua, México.
- Villa, Ana. (2017, octubre 08). Ceramista. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Mata Ortíz.
- Villalba, Sabino. (2017, octubre 9). Ceramista. Entrevista realizada por Mariana Villarreal en trabajo de campo [audio]. Lugar: Mata Ortíz.

Referencia de las imágenes

- Antiques and the arts weekly. (Marzo, 2018). Extraído del sitio web: <https://www.antiquesandthearts.com/casas-grandes-and-the-ceramic-art-of-the-ancient-southwest/>
- Artic -Art institute of Chicago. (Marzo, 2018) Extraído del sitio web: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Casas+Grandes>
- Casa Chihuahua. Museo Chihuahuense de arte contemporáneo. (Enero, 2018). Fotografía tomada por Mariana Villarreal.

Escher, M. Cornellius. (1940). *Metamorphosis II*. Grabado en madera en colores: negro, verde y marrón, a partir de 20 bloques en 3 hojas combinadas, medidas 3895 mm x 192 mm. Extraído del sitio web: <http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/metamorphosis-ii/>

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Centro INAH Chihuahua. Fotografía proporcionada por el Museo de las Culturas del Norte y Zona Arqueológica de Paquimé (MCN y ZAP).

Imagen 6, en anexo 1. Diseño de modas de Daniel Camarillo Olvera. Fuente Facebook: “Arte en moda”.

Imagen 11. Palacio Flores, G. coord., Guevara Sánchez, A., y Mendiola Galván, F. (2014). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Chihuahua*. México: Dirección General de Culturas Populares. Página 118.

Imagen 13. Cerámica de Mata Ortiz. Fuente: <http://designaholic.mx/2014/11/mata-ortiz-arte-y-diseno-en-el-amd2014.html>

Imagen 14. (2016, diciembre 28). Boceto del tatuaje. Fuente: Mariana Villarreal.

Mia -Minneapolis Institute of Art. (marzo, 2018). Extraído del sitio web: <https://collections.artsmia.org/search/casas%20grandes>

Museo de las Culturas del Norte y Zona Arqueológica de Paquimé. (Octubre, 2017). Fotografía tomada por Mariana Villarreal en las instalaciones del MCN y ZAP.

NMAI -National Museum of the American Indian. (Marzo, 2018). Extraído del sitio web: <http://collections.si.edu/search/results.htm?q=casas+grandes&start=160>

Kerr, Justin. (Marzo, 2018). *A precolumbian portfolio*. Archivo fotográfico creado por el autor. Extraído del sitio web: http://research.mayavase.com/portfolio_thumbs.php?rowstart=0&search=casas%20grandes&date_added=&num_pages=2

Penn Museum. (Marzo, 2018). University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Extraído del sitio web: https://www.penn.museum/collections/search.php?term=casas+grandes&submit_term=Submit+Query

Referencia de videos

Imagen 12. Captura de pantalla del video: *Una mujer no es lo que los medios nos hacen creer*. Cultura Colectiva. (2016, octubre 19) recuperado de <https://www.facebook.com/CulturaColectiv/videos/1344454198898824/>

Imagen 19. Captura de pantalla del video: *Víbora cornuda*. Animales Asombrosos REM. (2018, enero 31) recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kleFbQUxjd0>

Perico de terracota. Máscara ceremonial encontrada en Guasave, Sinaloa. Actualmente se encuentra en le Museo Nacional de la Máscara en San Luis Potosí. Extraído del sitio web <http://www.museonacionaldelamascara.com/mascara-en-movimiento/mascara-ceremonial>

ANEXO 1

IMÁGENES ADICIONALES

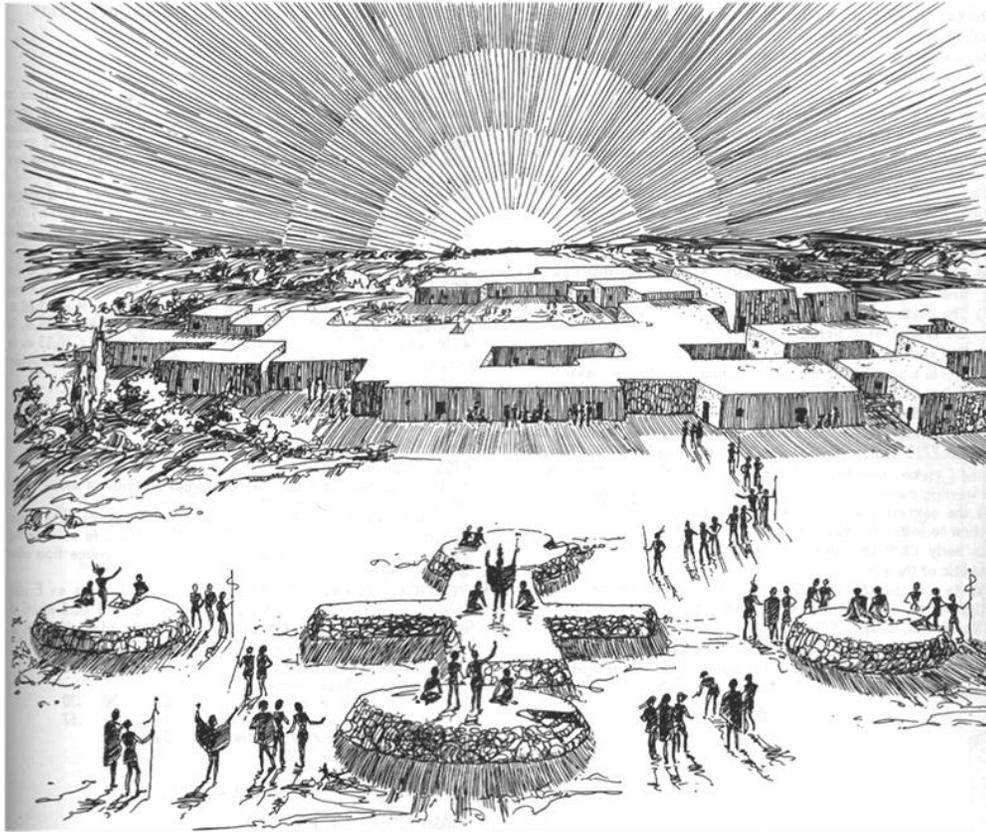


Imagen 1, anexo 1. Montículo de la cruz
Ilustración elaborada por Alice Wescche (Di Peso et. al., 1974, vol. 4, p. 287)



Imagen 2, anexo 1. Juan Quezada y David Ortíz
Fotografía de Raúl Kigra (David Ortíz, 2014, p.p. 30)



Imagen 3, anexo 1. Juan Quezada y David Ortíz
Fotografía de Raúl Kigra (David Ortíz, 2014, p.p. 33)

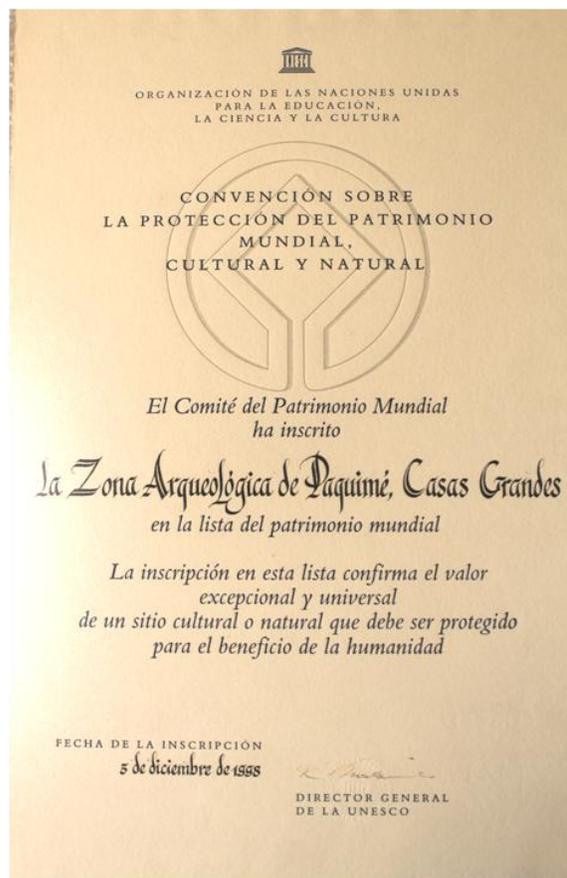


Imagen 4, anexo 1. Inscripción en la lista de patrimonio mundial.
Fuente: Museo de las Culturas del Norte y Zona Arqueológica de Paquimé. Captura: Mariana Villarreal. Reproducción autorizada por el INAH-Chihuahua.



Imagen 6, anexo 1. Diseño de modas de Daniel Camarillo Olvera. Fuente Facebook: "Arte en moda"

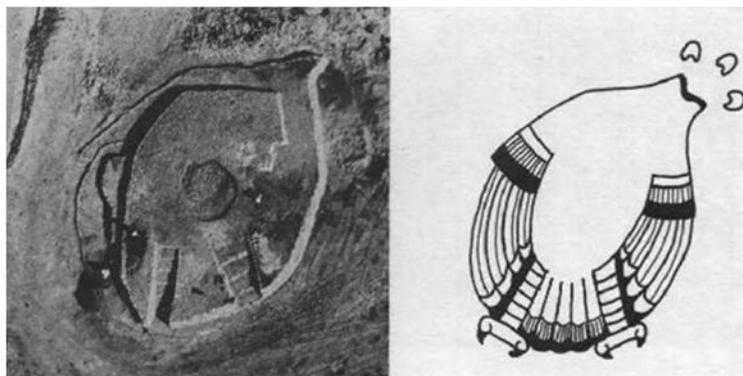
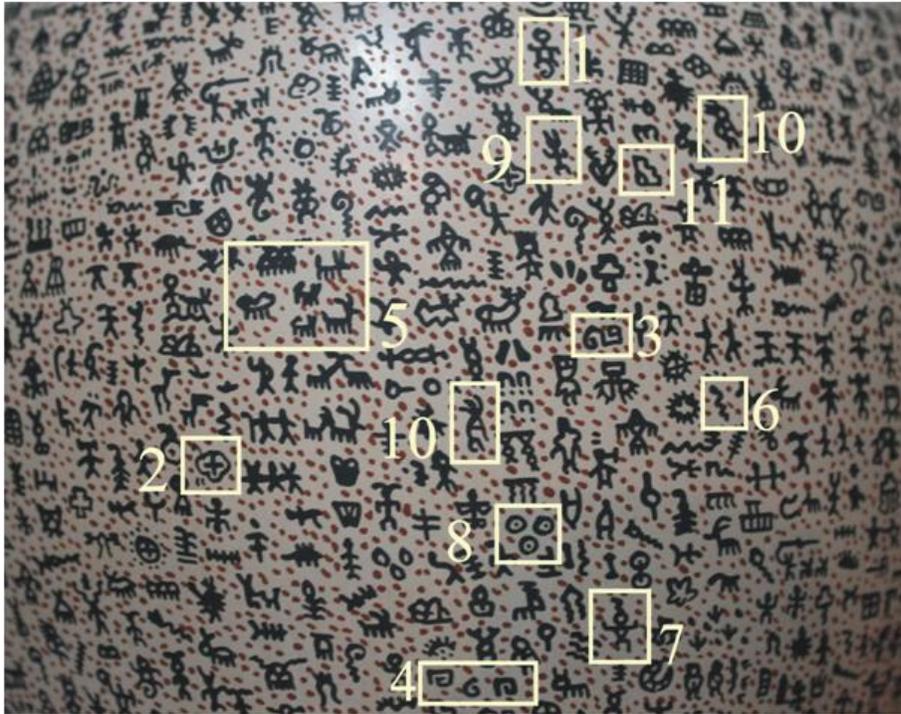


Imagen 5, anexo 1. Montículo del pájaro en Paquimé y su ilustración como ave decapitada. Fuente: Di Peso et. al. Vol 2, p.428



- | | | | |
|----------|---|--|---|
| 1-A005 |  | 6-ZO43 |  |
| 2-FC006 |  | 7-AO29 |  |
| 3-SMS045 |  | 8-SMS001 |  |
| 4-SMS116 |  | 9-A011 |  |
| 4-SMS012 |  | 10-Kokopelli | |
| 5-ZO32 |  | 11- Figura escalonada
del Arroyo de los Monos | |
| 5-ZO35 |  | | |

Imagen 7, anexo 1. Iconografía encontrada en la vasija del Anexo 2. N° 73, según la clasificación hecha por Guevara y Mendiola (2014)

ANEXO 2

TABLA DE ORDENAMIENTO DEL MATERIAL VISUAL

Orden	Orden
Nm archivo	Nombre del archivo
Cl	Clave
Categoría	Categoría (Paquimé -P, Mata Ortíz-MO, Tatuaje-T)
S	Superficie (cerámica o tatuaje)
Fuente	Fuente de la imagen (MV-Mariana Villarreal, INAH, Internet)
Preiconog	Referencia pre-iconográfica
Iconográfica	Clasificación iconológica (antropomorfos, fitomorfos, zoomorfos, figuras celestes)
Iconologic	Referencia iconológica
Estilo	Clasificación iconográfica del etilo al que pertenece la vasija de Mata Ortíz
Etapas	Clasificación iconográfica de la etapa a la que pertenece el tatuaje

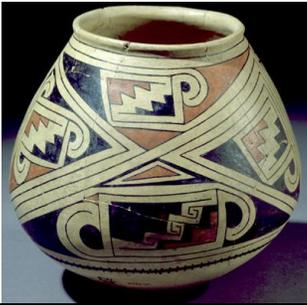
Orden 1	Nm archivo 1 Antiques	CI SMS103	Imagen	Orden 2	Nm archivo 1 Casa Chih	CI -014 SMS074	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (Antiques, 2006)		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Museo Casa Chih	
Preiconog Serpiente y guacamaya	Iconográfica Zoomorfa ilustrativa	Iconologic Caída de Paquimé		Preiconog Espiral	Iconográfica Marcas y señales	Iconologic Viento guacamayas	
Orden 3	Nm archivo 1 Chicago	CI SMS103	Imagen	Orden 4	Nm archivo 679	CI SMS052	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (Artic,18)		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP	
Preiconog Serpiente, Pájaro	Iconográfica Zoomorfo ilustrativo	Caída Pqm Serpiente c/ cuerpo de maíz, collar y penacho		Preiconog Figuras geométricas y espirales	Iconográfica Guacamayas estilizadas y línea que representa el maíz	Guacamayas sacrificio a lluvia que favorece agricultura	
Orden 5	Nm archivo 1 Guac neg	CI SMS077	Imagen	Orden 6	Nm archivo 226	CI-093 SMS135	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (Mia)		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAZ	
Preiconog Guacamayas	Iconográfica Zoomorfo ilustrativo	Guac c/ plumaje asociada a chaman		Preiconog Figuras geométricas angulares	Iconográfica Triángulo espiral	Iconologic Estilización figuras tipo ojo	

Orden 7	Nm archivo 2- Bear	CI SMS012	Imagen	Orden 8	Nm archivo 2 Casa Chih	CI SMS034	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (Mia 2018)		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Museo Casa Chih	
Preiconog Oso	Iconográfica Efigie Zoomorfa	Oso con decorado de maíz y greca culto al agua		Preiconog Figuras geométricas Espiral	Iconográfica Marcas y señales: Agua Viento Maíz (tierra)	Vasija que representa tres elementos y una guacamaya	
Orden 9	Nm archivo 2b Smith	CI A065	Imagen	Orden 10	Nm archivo 3 Smith	CI SMS053	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (NMAI, 2018)		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (NMAI, 2018)	
Preiconog Figura humana	Iconográfica Efigie antropomorfa con corona de maíz	Iconologic Personaje asociado a naturaleza, tierra, agua y viento		Preiconog Cara	Iconográfica Antropomorfo ilustrativo	Iconologic Cara antropomorfa generalm asoc a chaman	
Orden 11	Nm archivo 3b Smithsonian	CI Sin CI	Imagen	Orden 12	Nm archivo 4 Smithsonian	CI Sin CI	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (NMAI, 2018)		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (NMAI, 2018)	
Preiconog Ave	Iconográfica Zoomorfo ilustrativo	Iconologic Guacamaya		Preiconog Mujer	Iconográfica Efigie antropomorfa	Iconologic Mujer con ala en el pecho	

Orden 13	Nm archivo 5 NMAI	CI SMS103	Imagen	Orden 14	Nm archivo 033	CI SMS082	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (NMAI, 2018)		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP	
Preiconog Ave y serpiente ZO16	Iconográfica Zoomorfo ilustrativo	Cabeza ave, cuerpo serpiente con maíz y cola golondrina		Preiconog Figura geométrica	Iconográfica Marcas y señas	Iconologic Rayo	
Orden 15	Nm archivo 203	CI SMS096	Imagen	Orden 16	Nm archivo 207	CI SMS 074	Imagen Evocación a la lluvia
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP	
Preiconog Aves con picos	Iconográfica Zoomorfo ilustrativo	Iconologic Guacamayas revoloteando entre plumas o rayos		Preiconog Figura geométrica	Iconográfica Marcas y señas	Iconologic Cuatro. Espiral asociada viento movimiento y agua. Ray	
Orden 17	Nm archivo 209	CI SMS074	Imagen	Orden 18	Nm archivo 212	CI ZO11	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP	
Preiconog Figura geométrica	Iconográfica Marcas y señas	Iconologic Viento y agua		Preiconog Mujer	Iconográfica Efigie antropomorfa Zoomorfa ilustrativa	Iconologic Ave con penacho de cuatro plumas, numero sagrado	

Orden 19	Nm archivo 214	CI SMS072 SMS010	Imagen	Orden 20	Nm archivo 238	CI SMS072	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente		Categoría	Superficie	Fuente	
Paquimé	Cerámica	MCN y ZAP		Preiconog	Iconográfica	Iconologic	
Figura geométrica	Marcas y señas			Figura geométrica	Marcas y señas		
Orden 21	Nm archivo 316	CI A03	Imagen	Orden 22	Nm archivo 345	CI SMS075	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente		Categoría	Superficie	Fuente	
Paquimé	Cerámica	MCN y ZAP		Preiconog	Iconográfica	Iconologic	
Figura geométrica	Marcas y señas	Ojo de agua y rayos		Figura geométrica. Vasija Ramos negro	Marcas y señas		
Orden 23	Nm archivo 404	CI SMS104	Imagen	Orden 24	Nm archivo 863	CI SMS105	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente		Categoría	Superficie	Fuente	
Paquimé	Cerámica	MCN y ZAP		Preiconog	Iconográfica	Iconologic	
Hombre y serpiente	Iconográfica Efigie antropomorfa a Zoomorfa ilustrativa	Iconologic Serpiente con penacho y cola de golondrina		Preiconog Pájaro con plumas en la cabeza	Zoomorfa ilustrativa		

Orden 25	Nm archivo 864	CI SMS105	Imagen	Orden 26	Nm archivo 870	CI ZO47	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente	 <p>Nota: A pesar de que no hay referencias asociadas a demonios en Paquimé, la transcultura ción de signos nos permite verlo como tal.</p>	Categoría	Superficie	Fuente	
Paquimé	Cerámica	MCN y ZAP		Paquimé	Cerámica	MCN y ZAP	
Preiconog	Iconográfica	Iconologic		Preiconog	Iconográfica	Iconologic	
Demonio	Zoomorfo ilustrativo	Posible deidad del viento (reverso anterior)		Culebra	Zoomorfo ilustrativo	Culebra adornada con nubes y maíz	
Orden 27	Nm archivo 871	CI SMS096	Imagen	Orden 28	Nm archivo 875	CI ZO48 ZO46 SMS086	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente		Categoría	Superficie	Fuente	
Paquimé	Cerámica	MCN y ZAP		Paquimé	Cerámica	MCN y ZAP	
Preiconog	Iconográfica	Iconologic		Preiconog	Iconográfica	Iconologic	
Figuras geométricas	Marcas y señas	Plumaje y maíz enmarcado en rayos		Culebra o Serpiente en relieve	Zoomorfo ilustrativo	Iconologic Serpiente pequeña asociada a la idea de migración o mov.	
Orden 29	Nm archivo 891	CI SMS052	Imagen	Orden 30	Nm archivo Centro Inah	CI SMS108	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente		Categoría	Superficie	Fuente Centro INAH Chih	
Paquimé	Cerámica	MCN y ZAP		Paquimé	Cerámica		
Preiconog	Iconográfica	Iconologic Chamán en actitud de volar, posible intoxicado		Preiconog	Iconográfica	Iconologic Cola de coralillo y guacamaya decapitada	
Figura humana	Antropomorfo ilustrativo			Figuras geométricas	Zoomorfo ilustrativo		

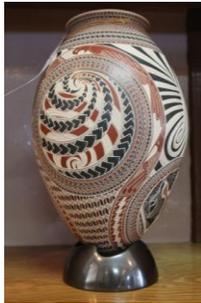
Orden 31	Nm archivo INAH pez	CI SMS074	Imagen	Orden 32	Nm archivo Kerr8289	CI SMS096	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Centro INAH Chih		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (Kerr, 2018)	
Preiconog Figuras geométricas	Iconográfica Efigie Zoomorfa	Iconologic Pez con signos del viento		Preiconog Figuras geométricas	Iconográfica Marcas y señas	Iconologic Plumaje, y grecas escalonadas	
Orden 33	Nm archivo Kerr8291	CI ZO47	Imagen	Orden 34	Nm archivo Kerr8294	CI Sin CI	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (Kerr, 2018)		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (Kerr, 2018)	
Preiconog Serpiente	Iconográfica Zoomorfo ilustrativo con relieve	Iconologic Adornada con mosaico de ajedrez y maíz		Preiconog Mujer	Iconográfica Efigie antropomorfa	Iconologic Mujer que sostiene un bebé	
Orden 35	Nm archivo 298	CI-082 SMS096	Imagen	Orden 36	Nm archivo Kerr8296	Cla Sin CI	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet (Kerr, 2018)	
Preiconog Figuras geométricas angulares	Iconográfica Rayo, plumaje, cuello de maíz	Iconologic Asociada a la lluvia y el maíz		Preiconog Cuenco con figuras geométricas	Iconográfica Marcas y señas	Iconologic Cuenco de ocho lados. Viento y rayo. Forma de las ruinas	

Orden 37	Nm archivo MV ZAP	Clave Sin Cl	Imagen	Orden 38	Nm archivo MV ZAP_2195	Clave SMS069	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP	
Preiconog Guacamya	Iconográfica Efigie zoomorfa	Iconologic Vasija en forma de guacamaya		Preiconog Figuras geométricas	Iconográfica Plumas y rayo	Iconologic Dos plumas atadas, dualidad. Rayo	
Orden 39	Nm archivo Penn	Clave SMS096	Imagen	Orden 40	Nm archivo IMG_1634	Clave SMS083	Imagen
Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente Internet		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Figura humana y figuras geométricas	Iconográfica Efigie antropomorfa	Iconologic Figura humana con collar de maíz, rayo y un pájaro		Preiconog Figuras geométricas y de aves	Iconográfica Bandas largas y gruesas con diseño Zoomorfa ilustrativa	Estilo Porvenir	
Orden 41	Nm archivo IMG_1635	Clave SMS038	Imagen	Orden 42	Nm archivo IMG_1636	Clave SMS072	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Puerta en forma de T	Iconográfica Bandas largas y gruesas con diseño	Estilo Porvenir Iconologic Símbolo protector de la vivienda		Preiconog Ave y lagartijas	Iconográfica Ilustración zoomorfa	Estilo Innovador Parecido a mimbres	

Orden 43	Nm archivo IMG_1638	Clave FC009	Imagen	Orden 44	Nm archivo IMG_1639	Clave SMS072	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Espacio negativo estrecho y cortado. Bandas largas con diseño	Estilo Quezada	
Preiconog	Iconográfica	Estilo		Figuras geométricas			
Ave y sol	Ilustración zoomorfa	Innovador					
	Angulares	Iconológico					
		Ocaso					
Orden 45	Nm archivo IMG_11646	Clave FC009	Imagen	Orden 46	Nm archivo IMG_1647	Clave Sin CI	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Iconográfica	Estilo	
Preiconog	Iconográfica	Estilo Innovador		Figuras geométricas	Innovador		
Figuras geométricas	Patrón de grecas escalonadas			Espacio negativo estrecho. Bandas largas con diseño			
Orden 47	Nm archivo IMG_1648	Clave Sin CI	Imagen	Orden 48	Nm archivo IMG_1652	Clave Sin CI	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Iconográfica	Estilo Quezada	
Preiconog	Iconográfica	Estilo Quezada		Patrones cuadrados de encaje			
Espacio negativo amplio	Patrones lineales de hoz. Línea delgada			Bandas largas y gruesas con diseño			

Orden 49	Nm archivo IMG_1659	Clave Sin CI	Imagen	Orden 50	Nm archivo IMG_1660	Clave Sin CI	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Iconográfica	Estilo Innovador	
Preiconog	Iconográfica	Estilo Quezada		Zoomorfo ilustrativo en relieve	Patrones geométricos angulares		
Bandas largas y gruesas con diseño	Patrones geométricos angulares	Barro marmoleado					
Orden 51	Nm archivo IMG_1661	Clave Sin CI	Imagen	Orden 52	Nm archivo IMG_1663	Clave Sin CI	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Iconográfica	Estilo Quezada	
Preiconog	Iconográfica	Estilo Porvenir		Ave blanca en negativo y ave negra en positivo	Espacio negativo estrecho. Patrones cuadrados de encaje		
Patrones de pluma doble punta	Bandas largas y gruesas c/diseño						
Orden 53	Nm archivo IMG_1667	Clave SMS072	Imagen	Orden 54	Nm archivo IMG_1672	Clave SMS069	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Iconográfica	Estilo Quezada	
Preiconog	Patrones de hongo guacamaya, plumado doble punta, angulares	Estilo Quezada		Dos bandas con diseño en espiral aurica	Plumaje, ocaso, bandas largas y gruesas c/dis		
Cuatro espirales aureas							

Orden 55	Nm archivo IMG_1685	Clave Sin CI	Imagen	Orden 56	Nm archivo IMG_1692	Clave SMS083	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Banda de espiral aurea con línea de cabello	Iconográfica Patrón de encaje. Espacio negativo amplio.	Estilo Quezada		Preiconog Guacamaya minimalista	Greca escalonada, diseños geométricos minimalistas de línea gruesa	Estilo Tendencias	
Orden 57	Nm archivo IMG_1693	Clave Sin CI	Imagen	Orden 58	Nm archivo IMG_1694	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Zoomorfo ilustrativo	Lagartija guacamaya, rayo triángulo en espiral y pluma doble	Estilo Innovador Parecido a mimbres		Preiconog Ocaso y maíz	Bandas gruesas, sin espacio negativo. Patrones geom. angul	Estilo Innovador	
Orden 59	Nm archivo IMG_1702	Clave Sin CI	Imagen	Orden 60	Nm archivo IMG_1704	Clave FC015	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Serpiente y teselado de grecas	Iconográfica Bandas gruesas con diseño teselado de cuadros y grecas. Serpiente	Estilo Porvenir		Preiconog Grecas escalonadas	Iconográfica Patrón de grecas en disposición irregular	Estilo Tendencias	

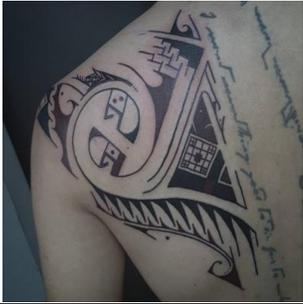
Orden 61	Nm archivo IMG_1705	Clave Sin CI	Imagen	Orden 62	Nm archivo IMG_1707	Clave Sin CI	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog Ave en relieve y patrón de plumas	Iconográfica	Patrones lineales geométricos , rayo triángulo espiral	
Preiconog	Iconográfica	Estilo tendencias		Preiconog	Iconográfica	Estilo tendencias	
	Greca escalonadas en relieve						
Orden 63	Nm archivo IMG_1710	Clave Sin CI	Imagen	Orden 64	Nm archivo IMG_1713	Clave Sin CI	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Iconográfica	Estilo tendencias	
Preiconog	Iconográfica	Estilo tendencias		Preiconog	Iconográfica	Estilo tendencias	
	Plumaje, figuras geométricas, guacamayas , triángulo espiral				Teselado en rombo, patrón geométrico		
Orden 65	Nm archivo IMG_1716	Clave FC015	Imagen	Orden 66	Nm archivo IMG_1718	Clave FC015	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Iconográfica	Estilo innovador	
Preiconog	Iconográfica	Estilo tendencias		Preiconog	Iconográfica	Estilo innovador	
	Patrón de encaje, plumas, altar de lluvia				Antropomorfo similar a mimbres y Paquimé		

Orden 67	Nm archivo IMG_1725	Clave SMS072	Imagen	Orden 68	Nm archivo IMG_1727	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Bandas largas y gruesas con diseño	encaje, guacamaya, pluma doble punta, espacio vacío amplio	Estilo Quezada		Preiconog Bandas largas y gruesas con diseño	Iconográfica Patrón de pluma doble punta. Teselado de cuadros y puntos.	Estilo Innovador	
Orden 69	Nm archivo IMG_1728	Clave SMS072	Imagen	Orden 70	Nm archivo IMG_1732	Clave SMS072	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Zoomorfo ilustrativo de serpiente	Ilustraciones no prehispánicas pero con asociación, hongo guacamaya y grecas	Estilo Tendencias		Preiconog Zoomorfo ilustrativo de lagartija	Hongo, encaje, ocaso, teselado cúbico, pluma doble punta, plumaje	Estilo <u>Innovador</u> Iconográfica greca escalonada, estela en líneas de cabello	
Orden 71	Nm archivo IMG_1734	Clave- 038 SMS111	Imagen	Orden 72	Nm archivo IMG_1746	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Uso de espacio negativo cortado	Iconográfica Greca escalonada, altar de lluvia, puerta en T	Estilo Innovador		Preiconog Diseño en hoja de oro	Iconográfica Patrones y teselado de figuras geométricas	Estilo Tendencias	

Orden 73	Nm archivo IMG_1748	Clave Sin CI	Imagen	Orden 73	Nm archivo IMG_1763	Clave FC006	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Recorte de zoomorfo ilustrativo	Iconográfica Bandas gruesas con diseño y teselado de encaje, grecas y puntos	Estilo Tendencias		Preiconog Pinturas rupestres del arroyo de los monos y la angostura	Iconográfica Antropomorfos, zoomorfos, marcas y señas, kokopelli __	Estilo Tendencias A005- 011 SMS045 SMS116 SMS012 ZO32 -35 ZO43, A029 SMS001	
Orden 74	Nm archivo IMG_1768	Clave SMS096	Imagen	Orden 75	Nm archivo IMG_1788	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Efigie zoomorfa	Plumaje, guacamayas , rayo, maíz, plumas, plumaje doble punta	Estilo Porvenir		Preiconog Patrones cuadrados de encaje	Grecas, teselado de ajedrez, líneas gruesas con diseño	Estilo Tendencias	
Orden 76	Nm archivo IMG_1792	Clave Sin CI	Imagen	Orden 77	Nm archivo IMG_1807_	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Zoomorfo ilustrativo	Iconográfica Ilustración de colibríes, flores y mariposas	Estilo Tendencias		Preiconog Patrones cuadrados de encaje	Iconográfica Teselado de ajedrez en rombo y diseño en punto de cruz	Estilo Tendencias	

Orden 78	Nm archivo IMG_1818	Clave Sin CI	Imagen	Orden 79	Nm archivo IMG_1819	Clave Sin CI	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Teselado cúbico, guacamaya, greca escalonada, plumaje, triáng esp	Estilo innovador	
Preiconog	Iconográfica	Estilo Porvenir		Zoomorfo	ilustrativo en forma de pez		
Bandas de figuras geométricas	Bandas gruesas con diseño, triángulo en espiral y plumaje DP						
Orden 80	Nm archivo IMG_1845	Clave SMS096	Imagen	Orden 81	Nm archivo IMG_1858	Clave SMS103	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Iconográfica	Estilo Porvenir	
Vasijas gemelas	Guacamaya, espiral, plumaje			efigies zoomorfas, tecolotes encadenados con serpie	Serpientes, rayo, doble espiral, ojos		
Orden 82	Nm archivo IMG_1872	Clave Sin CI	Imagen	Orden 83	Nm archivo IMG_1874	Clave Sin CI	Imagen
Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO		Categoría	Superficie	Fuente MV Concurso MO	
Mata Ortíz	Cerámica			Preiconog	Teselado de ajedrez, bandas de doble hélice con diseño de encaje y pluma doble punta	Estilo Quezada	
Preiconog	Bandas largas y gruesas con diseño, pluma doble punta, cuadro de encaje	Estilo Quezada		Vasija de gota con hélice y figura zoomorfa			

Orden 84	Nm archivo IMG_1876	Clave Sin CI	Imagen	Orden 85	Nm archivo IMG_1877	Clave SMS096	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Zoomorfo ilustrado en relieve. Serpientes encontradas	Iconográfica Serpientes, patrones de figuras geométricas y colibrís	Estilo Innovador		Preiconog Diseños Mimbres y Paquimé con figuras zoomorfas	Iconográfica Triángulo espiral, pluma doble punta, greca escalonada,	Estilo Porvenir	
Orden 86	Nm archivo IMG_1878	Clave SMS038	Imagen	Orden 87	Nm archivo IMG_1879	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog Zoomorfo ilustrativo de guacamaya	Iconográfica Puerta en forma de T y bandas de figuras geométricas	Estilo Innovador		Preiconog Teselado de triángulos en espiral	Iconográfica Pluma doble punta y diseño de cuadros	Estilo Tendencias	
Orden 88	Nm archivo IMG_1895	Clave Sin CI	Imagen	Orden 89	Nm archivo IMG_1896	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO	
Preiconog bruñido de grafito con base de grecas	Iconográfica Greca escalonada	Estilo Porvenir		Preiconog Bandas largas y gruesas con diseño	Iconográfica Triángulo espiral, pluma doble punta, línea de cabello	Estilo Quezada	

Orden 90	Nm archivo IMG_1944	Clave Sin CI	Imagen	Orden 91	Nm archivo 3 de abril 2016 –hace 4	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Mata Ortíz	Superficie Cerámica	Fuente MV Concurso MO		Categoría Tatuaje	Superficie Brazo	Fuente David Ortíz	
Preiconog zoomorfo ilustrativo en forma de serpiente	Iconográfica Serpiente doble cuerno y grecas escalonadas	Estilo Tendencias		Preiconog Plumas y doble greca encontrada. Color tradicional	Iconográfica Bandas anchas con diseño y triángulo espiral	Etapa Asimilación	
Orden 92	Nm archivo 4 marzo 2017	Clave SMS074	Imagen	Orden 93	Nm archivo 8 enero 2015	Clave SMS009	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Brazo	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Brazo	Fuente David Ortíz	
Preiconog Doble espiral. Color tradicional	Guacamaya en espiral áurea y líneas angulares, escalones	Etapa Asimilación		Preiconog guacamayas en espiral áurea. turquesa	Iconográfica Agua (líneas espirales encontradas), líneas angulares	Etapa Asimilación	
Orden 94	Nm archivo 9 julio 2014	Clave SMS074	Imagen	Orden 95	Nm archivo 10 marzo	Clave SMS074	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Brazo	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie omóplato izquierdo	Fuente David Ortíz	
Preiconog Espirales encontradas	Guacamays revoloteand oviento, escalones, líneas angulares	Etapa Asimilación		Dos letras "A" con puntos final espirales encontradas. Vacío estrecho	Colores tradicionale s, plumas, guacamayas, líneas angulares, maíz	Etapa Asimilación SMS056	

Orden 96	Nm archivo 17 julio 2017	Clave SMS009	Imagen	Orden 97	Nm archivo 20 mayo 2015	Clave Sin Cl	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Brazo	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Antebrazo	Fuente David Ortíz	
Preiconog Uso de espacio vacío amplio, espiral doble	Escalones, agua, rayo, guacamayas doblespiral remate de línea en punto	Etapla Asimilación		Preiconog Espiral seccionada, uso de turquesa	Iconográfica Teselado de ajedrez, líneas angulares y espirales, escalones	Etapla Asimilación	
Orden 98	Nm archivo 24 abril 2014	Clave SMS027	Imagen	Orden 99	Nm archivo A3 -16 abril	Clave SMS009	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pierna completa	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Hombro y brazo	Fuente David Ortíz	
Preiconog Color tradicional con plasta de negro, negativo estrecho	Iconográfica Plumaje, guacamayas, cerros triángulo espiral, rayo	Etapla Asimilación Espiral áurea		Preiconog Doble espiral	Iconográfica Teselado de ajedrez y líneas angulares, agua.	Etapla Asimilación	
Orden 100	Nm archivo 28 marzo 14	Clave SMS056	Imagen	Orden 101	Nm archivo 4 julio 2017	Clave SMS111	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Omóplato derecho	Fuente Alberto Peña		Categoría Tatuaje	Superficie Pectoral izquierdo	Fuente David Ortíz	
Preiconog Franja de maíz y guacamayas	Iconográfica Patrón de guacamayas, bandas gruesas con diseño	Etapla Asimilación		Preiconog Ala de ave con plumas	Iconográfica Guacamayas, altar de lluvia, líneas angulares	Etapla Adaptación al cuerpo	

Orden 102	Nm archivo 7 oct 2016	Clave -053 SMS052	Imagen	Orden 103	Nm archivo 17 oct 2017	Clave SMS053	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pectoral izquierdo	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Hombro y brazo izq	Fuente David Ortíz	
Preiconog Banda con diseño de ojo de guacamay	Iconográfica Agua (doble espiral), escalones, remate línea en punto, triángulo espiral	Etapa Adaptación al cuerpo		Preiconog Banda con diseño de ojo de guacamay, uso de turquesa	Teselado con diseño de líneas angulares, Escalones, espiral áurea, vacío estrecho	Etapa Adaptación al cuerpo	
Orden 104	Nm archivo 20 agosto 14	Clave SMS009	Imagen	Orden 105	Nm archivo 21 junio 16	Clave SMS009	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Hombro y pectoral	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Hombro y pectoral derecho	Fuente David Ortíz	
Preiconog Doble espiral	Agua, escalones, banda en hoz, remates angulares, cuadrícula con punto	Etapa Adaptación al cuerpo		Preiconog Antropomorfo y triple espiral	Guacamaya s, líneas angulares, antropomorfo, escalera, remate de puntos	Etapa Adaptación al cuerpo	
Orden 106	Nm archivo C3 -15 de en	Clave SMS074	Imagen	Orden 107	Nm archivo 6 mayo 14	Clave SMS009	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Media espalda en horizontal	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Chamorro	Fuente David Ortíz	
Preiconog Bandas de patrones con fig geométricas	Iconográfica Viento, Patrón de figuras angulares y cuadros	Etapa Adaptación al cuerpo		Preiconog Kokopelli y doble espiral	Iconográfica Escalones, patrones de figuras angulares con punto	Etapa Adaptación al cuerpo	

Orden 108	Nm archivo 16 feb 2018	Clave SMS056	Imagen	Orden 109	Nm archivo Vasijas tierra	Clave SMS009	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pecho femenino	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Cadera costado der	Fuente Kigra	
Preiconog Serpiente doble cuerno y chamán	Iconográfica Pluma doble punta, espiral, maíz, cerros	Etapla Asimilación al cuerpo		Preiconog Doble espiral áurica en forma de corazón	Espirales encontradas escalera, doble espiral, líneas angulares	Etapla Adaptación al cuerpo	
Orden 110	Nm archivo 12 sept 14	Clave SMS020	Imagen	Orden 111	Nm archivo 30 dic 16	Clave-052 SMS056	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Hombro y pecho derecho	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Espalda superior	Fuente MV	
Preiconog Espirales	Iconográfica Guacamaya s, espirales y líneas en punto, guacamayas estilizadas	Etapla Adaptación al cuerpo SMS076		Preiconog Teselado cuadrado y patrón de círculos	Iconográfica Maíz, guacamaya y ojo, doble espiral, remate de línea en puntos	Etapla Adaptación al cuerpo	
Orden 112	Nm archivo 7 abril 2016	Clave SMS009	Imagen	Orden 113	Nm archivo 17 mayo 14	Clave SMS027	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Hombro y pectoral izq	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Omóplato derecho	Fuente David Ortíz	
Preiconog Zoomorfo ilustrativo de venado	Patrón de rombos con diseño, doble espiral, puntos, escalones	Etapla Representación		Preiconog Antropomorfo, clavera y serpiente de cola de golondrina	Iconográfica Maíz, altar de lluvia, guacamaya, cerros, puntos y líneas angul	Etapla Representación	

Orden 114	Nm archivo 21 abril 2014	Clave A007	Imagen	Orden 115	Nm archivo 25 abril 2014	Clave SMS009	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pierna baja (tibia)	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Brazo derecho	Fuente David Ortíz	
Preiconog Serpiente de un cuerno	Maíz, figuras angulares, chamán con tocado de cornamenta, guacamaya, escalera	Etap Representación		Preiconog Serpiente de doble cuerno con diseños de figuras geométricas	Iconográfica Triángulo espiral, guacamaya, espiral doble, líneas angulares y circulares	Etap Representación	
Orden 116	Nm archivo 30 ago 2016	Clave Sin CI	Imagen	Orden 117	Nm archivo 2018-01-16	Clave Sin CI	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Chamorro	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Brazo derecho	Fuente Willy Dozal	
Preiconog Serpiente con diseño	Iconográfica Guacamaya estilizada, patrones de figuras geométricas, espirales, líneas angul	Etap Representación		Preiconog Kokopelli y teselado de ajedrez	Iconográfica Guacamayas estilizadas, doble espiral, decorado de figuras geométricas	Etap Representación	
Orden 118	Nm archivo Nelsy Jaguar	Clave SMS082	Imagen	Orden 119	Nm archivo 23 julio 17	Clave SMS074	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Omóplato izquierdo	Fuente Nelsy Requena		Categoría Tatuaje	Superficie Antebrazo	Fuente David Ortíz	
Preiconog Jaguar adornado con figuras geométric	Iconográfica Rayo, ojos guac y guacamayas revolotean	Etap Representación		Preiconog Axolote con diseños de figuras geométricas	Iconográfica Doble espiral, escalera, patrón de rombos con diseño	Etap Representación	

Orden 120	Nm archivo 2018-03-12	Clave SMS009	Imagen	Orden 121	Nm archivo VTS p39	Clave SMS009	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pierna parte baja (tibia)	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Hombro derecho	Fuente Kigra	
Preiconog Colibrí en forma de corazón y figuras angulares	Iconográfica Espiral doble, escalera, pluma de una punta, patrón de rombos con diseño	Etapas Representación		Preiconog Símbolo de Superman con diseño	Iconográfica Escalones, doble espiral, líneas angulares, teselado de ajedrez,	Etapas Representación	
Orden 122	Nm archivo 1 mayo 2017	Clave Sin CI	Imagen	Orden 123	Nm archivo 16 sept 2017	Clave FC020	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pierna completa	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Pectoral derecho	Fuente David Ortíz	
Preiconog Guacamaya, uso de espacio negativo y positivo	Iconográfica Doble espiral, diseños angulares y de espiral	Etapas Plasta de negro		Preiconog Triple espiral y cuatro bandas de figuras geométricas	Triple espi. asociada al viento, doble esp. y triángulo esp.	Etapas Plasta de negro	
Orden 124	Nm archivo 20 sept 17	Clave SMS009	Imagen	Orden 125	Nm archivo 22 nov 2017	Clave SMS056	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pierna completa	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Brazo completo	Fuente David Ortíz	
Preiconog Patrón de plumas de una punta	Iconográfica Espiral áurea, doble espiral, figuras angulares y circulares	Etapas Plasta de negro		Preiconog Diseño en negativo	Iconográfica Teselado de maíz, escalones y guacamaya	Etapas Plasta de negro	

Orden 126	Nm archivo 24 ene 2017	Clave SMS009	Imagen	Orden 127	Nm archivo 24 ene 2017	Clave SMS009	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Brazo completo	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Pierna completa	Fuente David Ortíz	
Preiconog Diseño en negativo	Iconográfica Doble espiral de agua, escaleraa, espirales y líneas angulares	Etapa Plasta de negro		Preiconog Espiral áurea en negativo	Patrón de guacamayas estilizadas, doble espiral de agua y grecas y escalones	Etapa Plasta de negro	
Orden 128	Nm archivo A2 –negro 7	Clave-076 SMS082	Imagen	Orden 129	Nm archivo 26 mayo 15	Clave Sin Cl	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pectoral y hombro izq	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Media espalda horizontal	Fuente David Ortíz	
Preiconog Banda de rayo con diseño	Iconográfica Patrón de guacamayas estilizadas	Etapa Plasta de negro		Preiconog Patrones lineales de hoz, bandas largas y gruesas con diseño	Iconográfica Sol, ojo de guacamaya, estela de banda en líneas de cabello,	Etapa Plasta de negro Patrón de rombos con diseño	
Orden 130	Nm archivo 10 oct 2016	Clave FC017	Imagen	Orden 131	Nm archivo 11 feb 2017	Clave SMS056	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie omóplato derecho	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Brazo superior	Fuente David Ortíz	
Preiconog Hélice decorada con rayos	Iconográfica Figura helicoidal, doble espiral, triángulo espiral,	Etapa Asimilación SMS027		Preiconog Espiral áurea en negativo	Iconográfica Escalones, plumas, estela de banda en línea de cabello, maíz	Etapa Plasta de negro	

Orden 132	Nm archivo Serpiente 27	Clave Sin CI	Imagen	Orden 133	Nm archivo 15 mayo 15	Clave-074 SMS052	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Muslo	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Espalda completa	Fuente David Ortíz	
Preiconog Serpiente decorada con diseños geométricos	Iconográfica Guacamayas estilizadas, plumas, rombo c/diseño, puntos, espirales	Etapa Plasta de negro		Preiconog Chamán hombre guacamaya	Iconográfica Patrones de plumas y círculos, viento, cerros, rayo	Etapa Hombre vasija SMS027 - 082	
Orden 134	Nm archivo 14 nov 2014	Clave SMS027	Imagen	Orden 135	Nm archivo 31 julio 2014	Clave SMS074	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Detalle de en espada costado derecho	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Nalga derecha	Fuente David Ortíz	
Preiconog Figuras geométricas	Iconográfica Patrones de rombos con diseño, cerros y espiral áurea	Etapa Hombre vasija		Preiconog Doble espiral y figuras geométricas	Iconográfica Guacamayas revoloteando, cerros, rayo plumaje	Etapa	
Orden 136	Nm archivo 8 feb 2017	Clave SMS081	Imagen	Orden 137	Nm archivo 22 feb 2017	Clave SMS111	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Pecho y costado frontal izq	Fuente David Ortíz		Categoría Tatuaje	Superficie Costado frontal izquierdo	Fuente David Ortíz	
Preiconog Guacamaya esetilizada	Iconográfica Maíz, agua, viento, guacamayas plumaje, ojo de guacama	Etapa Hombre vasija		Preiconog Altar de lluvia con ojo de guacamaya	Iconográfica Cerros, escalera, figuras angulares y circulares	Etapa Hombre vasija	

Orden 138	Nm archivo 5 mayo 2017	Clave Sin CI	Imagen	Orden 139	Nm archivo 516	CI-096 SMS111	Imagen
Categoría Tatuaje	Superficie Chamorro	Fuente David Ortíz		Categoría Paquimé	Superficie Cerámica	Fuente MCN y ZAP	
Preiconog Uso de espacio negativo	Iconográfica Escalones, bandas con diseño en forma de hoz, cuadric y estela de banda en línea	Etapa Plasta de negro		Preiconog Figuras geométricas	Iconográfica Altar de lluvia, plumaje o rayo y gota de agua	Iconologic Tal vez una evocación a la lluvia SMS006	

ANEXO 3

GUIÓN DE ENTREVISTAS SEMI ESTRUCTURADAS

Los tipos de personas entrevistadas son los siguientes:

- Artesanos y artesanas de Mata Ortiz con experiencia en la cerámica
- Maestros ceramistas pioneros
- Personas que compran cerámica de Paquimé
- Personas Tatuadas
- El tatuador

Preguntas guía

Artesanos y artesanas de Mata Ortiz con experiencia en la cerámica

- ¿Cuáles fueron sus inicios en la cerámica?
- ¿Quién fue la principal influencia para realizar este trabajo y cómo se dio cuenta de que hacer cerámica era importante?
- ¿Conoce usted el significado de los diseños que realiza y, si es así, de dónde viene?
- ¿Hace vasijas con diseños iguales a los de Paquimé?
(SI) ¿Cuál son las diferencias y similitudes entre las vasijas de Paquimé y las suyas?
(NO) ¿Por qué considera que no es necesario hacer diseños de Paquimé?
- ¿Cómo es el proceso para hacer la cerámica y qué técnicas domina?
- ¿Qué tipos o diseños de vasijas son las más vendidas, es decir, la gente busca las que tienen diseños propios o las que se parecen a las de Paquimé?

Maestros ceramistas pioneros

- ¿Cómo aprendió usted las técnicas para producir la cerámica y en qué han cambiado?
- ¿Dónde se han expuesto sus piezas y aproximadamente por cuánto son valuadas?
- ¿De qué manera ha cambiado el estilo con el que se realizan los diseños para la cerámica en comparación con las vasijas originales de Paquimé?
- ¿A quienes ha transmitido su conocimiento y de qué manera lo ha hecho?
- ¿De acuerdo a su experiencia, existe alguna diferencia entre los diseños que realiza usted contra los que hacen los artesanos más jóvenes?

— ¿Conoce usted el significado de los diseños que realiza y, si es así, de dónde viene?

Personas que compran cerámica de Paquimé

— ¿De dónde viene usted, cómo fue que se enteró sobre la cerámica de Mata Ortíz y cuál es su interés en este tipo de artesanía?

— ¿Conoce algo sobre la cultura de Paquimé?

— ¿Conoce sobre los significados de los dibujos representados en las vasijas?

— ¿Qué destino tienen las piezas adquiridas: son para algo personal o para la reventa?

Personas Tatuadas

— ¿De qué manera te enteraste de los tatuajes con estilo Paquimé?

— ¿Conocías algo sobre la cultura de Paquimé antes de enterarte de los tatuajes con este estilo?

— ¿Conoces la zona arqueológica de Paquimé?

— ¿Tu tatuaje tiene algún significado?

— ¿Qué es lo que más te gusta de estos diseños?

— ¿Has visto o conocido a otras personas que también traigan este estilo de tatuaje y, de ser así, qué has pensado cuando los ves?

— ¿Por qué decidiste usar un estilo prehispánico y cuál es la diferencia con diseños que se hacen en el centro y sur del país?

El tatuador

— ¿Desde cuándo y cómo nació el interés por dedicarte a trabajar con los diseños de las vasijas de Paquimé?

— ¿Realizaste algún tipo de investigación para conocer más sobre la iconografía de Paquimé, estilos, significados, etc.?

— ¿Cómo se han dado las transformaciones que van desde la imitación hasta la reinterpretación del estilo Paquimé en tu propio trabajo?

— ¿Hay alguna distinción entre los diseños de Paquimé y Mata Ortiz que son incorporados al tatuaje realizado?

— ¿En general, qué relación tiene con Paquimé las personas que deciden hacerse este tipo de tatuajes?

ANEXO 4

DATOS DE LA AUTORA

La autora es Licenciada en Letras Españolas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ha sido promotora cultural de manera independiente y gestora cultural para el programa Salas de Lectura y la Unidad Regional Chihuahua de Culturas Populares, lugar donde trabajó por algunos años asesorando y brindando seguimiento a proyectos de intervención cultural del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.

Correo electrónico: marianavmec2016@colef.mx y anecuzanairam@hotmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.

Forma de citar:

Villarreal Frías, Mariana A. (2018). “La influencia iconográfica de Paquimé en la producción contemporánea de cerámica y tatuaje en Chihuahua”. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. Tijuana, México. 201 pp.