



VOL. 4 / 2016

Materialidades.

Perspectivas en cultura material

**MATERIALIDAD, NATURALEZA Y COSMOVISIÓN EN LA CERÁMICA
PURÉPECHA DE HUÁNCITO, MICHOACÁN, MÉXICO**

#4/2016/110-143#

eISSN 2340-8480

DOI: 10.22307/2340.8480.2016.00006

E. Williams

MATERIALIDAD, NATURALEZA Y COSMOVISIÓN EN LA CERÁMICA PURÉPECHA DE HUÁNCITO, MICHOACÁN, MÉXICO.

Eduardo Williams

Profesor-Investigador del Centro de Estudios Arqueológicos de El Colegio de Michoacán.

Martínez de Navarrete 505 Zamora, Mich. México.

williams2129@gmail.com

Presentado 28-10-2016

Aceptado 30-12-2016

RESUMEN: En fechas recientes los estudios acerca del tema de la materialidad se han enfocado sobre las diversas maneras en que los objetos físicos que ocupan nuestros entornos nos afectan de manera social, psicológica y cultural. Los estudiosos del “nuevo materialismo” examinan de qué manera las cosas dan forma a nuestros mundos. Por otra parte, la palabra *entanglement* (“enredo”) como la usamos aquí se refiere a la suma de cuatro tipos de relaciones entre humanos y cosas: (1) los seres humanos dependen de las cosas; (2) las cosas dependen de otras cosas; (3) las cosas dependen de los humanos; y (4) los humanos dependen de otros humanos. En la cerámica purépecha de Huáncito, Michoacán, podemos observar una enorme cantidad y variedad de diseños que representan elementos de la naturaleza, principalmente la flora y fauna locales. Los artesanos(as) de Huáncito generan y utilizan un *assemblage* cerámico que representa un contexto a la vez material que simbólico. Pero lo que están produciendo no son meras “representaciones de la naturaleza”, sino que están plasmando en sus obras los elementos de su propia cosmovisión.

PALABRAS CLAVE: materialidad, naturaleza, cosmovisión, cerámica, purépecha.

ABSTRACT: In recent years studies on the topic of materiality have focused on the diverse ways in which the physical objects that occupy our environment affect us socially, psychologically, and culturally. Students of this “new materialism” examine in what ways things shape our worlds. Another concept discussed here is “entanglement.” This refers to the existence of four kinds of relationships between humans and things: (1) human beings depend on things; (2) things depend on other things; (3) things depend on human beings; (4) human beings depend on other human beings. In Purépecha pottery from Huáncito, Michoacán, we can see a great amount and variety of designs representing elements from nature, primarily the local flora and fauna. Craftsmen and women in Huáncito produce and use a ceramic assemblage that represents a context which is at the same time of a material and a symbolic nature. However, the potters are not merely producing “representations of nature”; they are painting on their pots the elements of their own worldview or cosmovision.

KEY WORDS: materiality, nature, cosmovision, pottery, Purépecha.

1. INTRODUCCIÓN

Los antecedentes de este proyecto se remontan a 1990, cuando el autor inició sus investigaciones etnoarqueológicas entre los alfareros de Teponahuasco, Jalisco, México, (Williams 1992a, 1992b) y de Huáncito, Michoacán (Williams 1994a, 1994b). Durante las siguientes dos décadas el autor desarrolló otros proyectos fuera de Huáncito, pero mantuvo su relación con los artesanos, realizando visitas esporádicas a la comunidad y participando en un proyecto inter-institucional en Huáncito y otras comunidades alfareras de Michoacán (2000-2006) (Shott y Williams 2001, 2006). En 2013 regresamos al proyecto original de investigación entre los artesanos de Huáncito (Williams 2014a, 2015, 2016, 2017). Los temas abordados en las etapas previas del proyecto llevado a cabo en varios hogares de Huáncito son los siguientes: producción de alfarería desde la perspectiva de la ecología cerámica y la etnoarqueología (1990-1991); actividades de producción y uso del espacio doméstico (1992-1994); datos censales y vida útil de la cerámica (2000- 2006); cambio social y continuidad cultural en la manufactura de cerámica (2013); producción doméstica y estilos decorativos (2014). Los temas estudiados en la última temporada de trabajo de campo (2015)

son los de materialidad, naturaleza y cosmovisión, como se discute en estas páginas.¹

Los recientes estudios sobre el tema de la *materialidad* se han enfocado sobre las diversas maneras en que los objetos físicos que ocupan nuestros entornos nos afectan de manera social, psicológica y cultural. Los estudiosos del “nuevo materialismo” examinan de qué manera las cosas dan forma a nuestros mundos (Joyce 2015). Por otra parte, la palabra *entanglement* (“enredo”) como la usamos aquí (siguiendo a Ian Hodder 2012, 2014) se refiere a la suma de cuatro tipos de relaciones entre humanos y cosas: (1) los seres humanos dependen de las cosas; (2) las cosas dependen de otras cosas; (3) las cosas dependen de los humanos; y (4) los humanos dependen de otros humanos (Hodder 2014).

En la cerámica purépecha de Huáncito, Michoacán, podemos observar una enorme cantidad y variedad de diseños que representan elementos de la naturaleza, principalmente la flora y fauna locales. Los artesanos(as) de Huáncito generan y utilizan un *assemblage* cerámico que representa un contexto a la vez material y simbólico. Pero lo que están produciendo no son meras “representaciones de la naturaleza”, sino que están plasmando en sus obras

¹Para una discusión extensa de esta investigación y sus resultados, véase Williams (2014a, 2016, 2017).

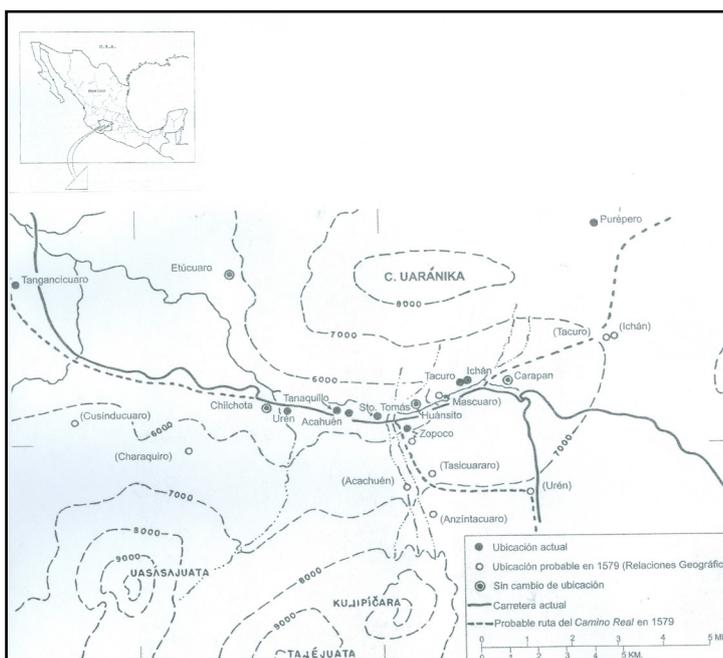
los elementos de su propia cosmovisión. Esta investigación está basada en un corpus de aproximadamente 150 vasijas de barro obtenidas por el autor directamente de los artesanos de Huáncito por espacio de 20 años. Estos recipientes han sido decorados con imágenes de flora y fauna características de la localidad ya mencionada de Huáncito, que es una población tarasca localizada en la región conocida como La Cañada de los Once Pueblos, en Michoacán (Figura 1).

Para su mejor comprensión, los objetivos de la investigación pueden desglosarse de acuerdo a los tres ejes que le han dado sentido al presente estudio, a saber: (1) la materialidad, que atiende a varios aspectos físicos de los recipientes de barro que forman el corpus analizado aquí, incluyendo sus formas y las técnicas de elaboración, al igual que los usos dados a las vasijas, por ejemplo preparación y almacenamiento de alimentos, así como la manera en que se integra a las vasijas la representación de figuras tomadas del entorno

natural, principalmente animales. (2) A continuación se discute la naturaleza, es decir el entorno geográfico y ecológico en el cual se hacen y utilizan las vasijas; y finalmente (3) Las representaciones de animales aluden a algunos recursos disponibles para la subsistencia, pero también forman parte un sistema simbólico de comunicación, que interpretamos como pertinente a la visión del mundo del pueblo en cuestión.

A continuación presento una síntesis geográfica-cultural de Huáncito. Como ya señalamos, este pueblo se encuentra ubicado en la región conocida como “La Cañada de los Once Pueblos”, que según los datos proporcionados por Robert C. West (1948: 64) es un pequeño y angosto valle, localizado al norte de la sierra o Meseta Tarasca. Es una unidad geográfica muy característica; se trata de una depresión angosta que va de oriente a poniente, y es todavía una de las regiones de cultura tarasca. El piso del valle mide 10 km de largo por dos de ancho, y su altitud disminuye rápidamente desde los 1,938 m en su punto oriental hasta los 1,780 m en Chilchota, cerca de su extremo occidental. En la orilla occidental del valle se encuentra un depósito antiguo de lava, el cual en algún momento interrumpió el drenaje normal. Depósitos subsiguientes de aluvión --posiblemente de origen lacustre-- detrás de la presa de lava han conformado el piso ancho y plano de la porción occidental del valle. Actualmente, la corriente que drena al valle fluye a través de un cañón profundo que atraviesa la porción norte del depósito de lava. Las numerosas corrientes intermitentes que descienden de los cerros adyacentes han construido pequeños abanicos aluviales a lo largo

Figura 1. Huáncito es una población purépecha o tarasca, localizada en la región conocida como La Cañada de los Once Pueblos, en Michoacán (adaptado de West 1948).



del valle. Al igual que otras áreas en los márgenes de la sierra, la Cañada es favorecida por numerosos y grandes manantiales, que brotan de fisuras en los bordes oriental y occidental de la depresión. El aluvión y el agua han atraído a los asentamientos humanos en el valle desde tiempos prehistóricos.

La Cañada es una región de clima templado (Cwa) (West 1948: mapa 4), donde la duración de la época de heladas es relativamente corta, en promedio de sesenta días. Las zonas de vegetación son las siguientes: principalmente el bosque de pino-roble (aunque una gran parte ha sido talado o eliminado para la agricultura). También está presente el bosque chaparro y el pastizal y monte bajo. El tipo de suelo más abundante en la Cañada es la *charanda*, de color rojizo café, arcilloso, producto de la intemperización de la roca volcánica en temperaturas calurosas de verano y templadas de invierno. Le sigue en importancia el *t'upúri*, el más productivo de los suelos de humedad en tierras altas. La textura de este suelo es extremadamente fina. Esta tierra retiene bastante la humedad, y al absorber el agua impide la erosión laminar. Entre los suelos más fértiles en el área tarasca se encuentran varios tipos de menor distribución, como el aluvión en la Cañada y los depósitos lacustres en su extremo occidental, que contienen material orgánico en abundancia y los elementos químicos esenciales, por lo que pueden ser cultivados anualmente sin descanso (West 1948: 9-11; mapa 6).

Hasta hace unos 70 años Huáncito, al igual que la mayoría de los pueblos de la Cañada, contaba con un 100% de hablantes de tarasco o purépecha

(según el censo de 1940, citado por West 1948: mapa 12). Actualmente se sigue hablando esta lengua en todo el pueblo, aunque la mayoría de los habitantes son bilingües (tarasco-español), y el español poco a poco se está imponiendo como la lengua dominante.

Es bien conocido el hecho de que el pueblo tarasco es uno de los grupos indígenas de México que más ha conservado los elementos originales de su cultura, aunque por supuesto modificada por la mezcla y síntesis que se originó a raíz de la conquista española (Beals 1969). Por otra parte, las comunidades de alfareros en general son considerados por Foster (1965: 47) como más conservadoras en cuanto a la “estructura básica de la personalidad” comparándolas con otros grupos humanos no urbanos, lo cual según el citado autor se debe a la misma naturaleza del proceso productivo alfarero, que favorece a quienes se adhieren estrictamente a las costumbres conocidas y probadas para “evitar la catástrofe económica”. La manufactura de cerámica es un asunto difícil, y existen cientos de puntos en los que una pequeña variación en materiales o procedimientos puede afectar negativamente el resultado. Esto genera un conservadurismo básico, una precaución en contra de todas las cosas nuevas, que según Foster se extiende a la manera de ver la vida (Foster 1965: 49-50).

A continuación voy a discutir los temas centrales de este estudio: la materialidad, la naturaleza y la cosmovisión como pueden apreciarse en el entorno físico y social y en las obras de los artesanos de Huáncito.

2. MATERIALIDAD

Para los propósitos del presente ensayo, por “materialidad” entendemos el universo total de los artefactos (cualquier objeto modificado por el ser humano), pero también hay que considerar otras instancias que podrían incluirse en el ámbito de la materialidad, aunque quedan fuera de la definición de artefacto: lo efímero, lo imaginario, lo correspondiente al mundo de la biología, y finalmente lo meramente teórico (Miller 2015: 3). Los objetos nos pueden ayudar o limitar físicamente; aunque no seamos conscientes de ellos son bastante poderosos para determinar nuestras expectativas al constituir nuestros escenarios y dar la pauta para el comportamiento normativo (Miller 2015: 4). Para Miller (2015: 5) la cultura material “es una red de órdenes homólogos que surgen como la base poderosa de prácticamente todo que constituye a una sociedad determinada”.

En filosofía el término “cosa” tiene dos significados fundamentales: (1) “cualquier objeto o término, real o irreal, mental o físico... con el cual se tenga referencia de alguna manera... puede ser el término de un acto de pensamiento o de conocimiento, o también de imaginación o de voluntad...”; (2) una “cosa” es el “objeto natural denominado asimismo ‘cuerpo’ o ‘sustancia corpórea’” (Abbagnano 1987: 246). Por otra parte, el término “cosa en sí” se refiere a “lo que la cosa es, independiente de su relación con el hombre, para el cual es un objeto de conocimiento empírico, un fenómeno...” (Abbagnano 1987: 248).

Las cosas nos rodean todos los días, las usamos sin pensarlo, muchas veces con

finés pragmáticos, como herramientas para lograr un objetivo. Pero las cosas también pueden “derramarse” con valores: la memoria, la tradición y la identidad dependen de cosas silenciosas (Joyce 2015: 1). Las cosas pueden facilitar o impedir las intenciones humanas, por eso se ha dicho que tienen agencia, o sea “la capacidad de actuar independientemente de... sus hacedores y usuarios... la tradicional jerarquía de sujetos sobre objetos tiene que ser reemplazada por una nueva ‘simetría’ en la que los humanos y las cosas están en el mismo nivel como fuentes de socialidad, historicidad y cambio” (Joyce 2015: 2).

Las cosas son capaces de tener un efecto al actuar sobre otras entidades, no sólo porque están interrelacionadas, sino también por sus propiedades inherentes. Su capacidad de afectar y actuar sobre los humanos no puede reducirse a nuestro ineludible enredo con las cosas, sino que está fundada en las propias cualidades materiales de los objetos (Olsen *et al.* 2012). Chris Gosden (2005) piensa que los objetos tienen agencia, considerando los efectos que tienen sobre la gente. Grupos de objetos interrelacionados, por ejemplo vasijas de barro u ornamentos de metal, generan universos estilísticos que afectan a los productores y a los usuarios, quienes están restringidos por los cánones estilísticos. Un objeto puede ser un elemento poderoso de la sociedad cuando se adhiere a ciertas reglas de uso que influyen su impacto sensorial y emocional (Gosden 2005).

Pero para continuar con esta discusión hay que decir algo sobre el significado de la palabra “objeto”. De acuerdo con John Law (2011), desde la perspectiva

de la “teoría de actores y redes” se piensa que “los objetos son un efecto de órdenes estables de redes de relaciones”... los objetos se mantienen íntegros siempre y cuando las relaciones también lo hagan y no cambien su forma (Law 2011: 91). La teoría de actores y redes está comprometida con la materialidad, pero además trata al habla, a los cuerpos y sus gestos, a lo subjetivo y a los materiales como promulgación de una lógica estratégica; todos participan en mantener la unidad de la totalidad. De acuerdo con las perspectivas de esta teoría un objeto, por ejemplo una vasija, sigue siendo objeto mientras todo se mantenga en su lugar, y las relaciones entre el objeto y sus entidades vecinas se mantengan estables (Law 2011: 92-93).

Para Julian Thomas (2007) la arqueología post-procesal se identifica más con las ciencias sociales que con las naturales, lleva a cabo la interpretación más que la explicación, se ocupa de contextos contingentes más que de leyes universales y reflexiona críticamente sobre su propia práctica en el presente. El desarrollo de esta perspectiva arqueológica se ha visto relacionado con el resurgimiento de la cultura material como tema de estudio en las humanidades. Sin embargo, según este autor el concepto de “cultura material” como lo usamos en arqueología es problemático, puesto que “es producto de... maneras modernas de pensar... Un marco alternativo es cultura como práctica, y la objetivación como evento mundano más que como externalización” (Thomas 2007: 1).²

De acuerdo con Michael Wheeler (2010) las cosas que conforman la

cultura material (en otras palabras, los fragmentos de materia y artefactos en los que se potencian las redes culturales y los sistemas de la vida social humana) pueden ser elementos esenciales para la puesta en vigor de ciertos sistemas u operaciones cognitivos (Wheeler 2010: 1). La disciplina conocida como “arqueología cognitiva” se ocupa de estudiar las cosas que las mentes han elaborado y utilizado en el pasado (Debaune *et al.* 2009). Aunque los estados y procesos cognitivos no son aparentes en esas cosas, ciertas inferencias sobre su naturaleza pueden discernirse. La clave para entender esto es que la naturaleza material de la interacción entre las manos del artesano/a, el torno de alfarero y la arcilla significa que la materialidad da forma a una estructura fenomenológica fundamental de la situación y de nuestro espacio (Wheeler 2010: 12).

La materialidad tiene ahora un lugar privilegiado en las discusiones sobre teoría arqueológica. Uno de los principales autores sobre este tema es Carl Knappett, quien sostiene que “la materialidad está tan enredada en nuestra existencia cotidiana que tiene un tipo de impenetrabilidad. Estamos en contacto con ella de una manera tan íntima que desaparece, aunque por supuesto siempre está muy presente” (Knappett 2014: 4700). Knappett se pregunta qué es lo que define este fenómeno que llamamos materialidad, cómo se diferencia de otros términos, como “artefactos”, “materiales” o bien “cultura material”. En respuesta a esta pregunta, dice el citado autor que “estos conceptos [son]... estáticos y categóricos, mientras que materialidad tiene la ventaja de ser más relacional”...

²Todas las traducciones fueron realizadas por el autor.

(Knappett 2014: 4701). A pesar del papel tan importante de la materialidad en los procesos de volvernors y de ser humanos, el mundo cotidiano de las cosas constantemente es pasado por alto por nosotros, tanto en la vida diaria como en la práctica y la teoría arqueológica. Aunque los arqueólogos pasamos mucho tiempo trabajando con cosas, las definiciones de “materialidad” siguen brillando por su ausencia en la disciplina. Esto es sorprendente, sobre todo porque “la materialidad tiene la gran ventaja de transmitir la idea de procesos, de relaciones dinámicas entre los humanos y los artefactos. La arqueología está bien ubicada, por su conjunto distintivo de metodologías para estudiar las relaciones entre la gente y las cosas, para contribuir al estudio detallado de las materialidades por medio de estudios de caso diversos, de varios periodos y lugares” (Knappett 2014: 4702). Según el citado autor, “una teoría de la cultura material no puede funcionar a menos que logre articular los lazos evidentes entre lo pragmático y lo significativo, entre el objeto como signo y como material” (Knappett 2012: 88).

Los diferentes conceptos relacionados con el tema de la materialidad que hemos discutido aquí pueden visualizarse claramente en la elaboración de vasijas en Huáncito, que se lleva a cabo con técnicas tradicionales, como ya hemos señalado en otro lugar (Williams 2014a, 2017). A continuación presento una breve discusión sobre los materiales y técnicas relacionados con esta artesanía.

2.1. Elaboración de recipientes de barro en Huáncito

La producción alfarera en Huáncito

sigue siendo una ocupación desarrollada fundamentalmente a nivel doméstico, con la familia como unidad de producción básica. Este tipo de organización familiar para la producción artesanal es característico de las sociedades campesinas, y ha sido señalado con anterioridad para la cultura tarasca: “En casi todas las actividades la familia nuclear es la unidad de producción común. En algunos casos la unidad es la familia extensa; en otros, como las empresas de comercio a larga distancia o la explotación forestal, dos o más hombres pueden formar una asociación informal o incluso una sociedad...” la unidad de parentesco básica es la “familia nuclear, a la que ocasionalmente se le añaden hermanos o hermanas solteros o una persona mayor, pobre y dependiente... Las familias extensas ocasionales son aquellas en las que los padres viven con uno o más hijos en una misma unidad habitacional y realizan todas las actividades conjuntamente...” (Beals 1969: 766).

Las distintas actividades relacionadas con la producción alfarera pueden realizarse indistintamente en varias partes de la casa, aunque se cuenta con una especie de “mesa” donde se amasa la arcilla y se coloca en los moldes, y en ocasiones también se aplica la pintura a las vasijas en ese sitio. El horno de alfarero es una estructura fija, es el elemento de mayor visibilidad arqueológica dentro de los espacios de producción observados por el autor en Huáncito y en otras comunidades de artesanos.

El trabajo relacionado con la producción alfarera está organizado de tal modo que cada miembro de la familia tiene una función o funciones determinadas, aunque en ocasiones estas divisiones

no son muy estrictas, y un integrante del grupo familiar puede auxiliar a otro en la realización de determinada labor. Por ejemplo, la esposa es quien realiza el moldeado, secado y pulido de las vasijas (Williams 1994a: figs. 6 y 7), mientras que la decoración de las mismas puede ser elaborada indistintamente por el hombre o por la mujer. Los aspectos más arduos o pesados de la producción -- como la extracción de la arcilla, la obtención de la leña (Williams 2017: Figura 18) y la quema de la loza en el horno -- generalmente son responsabilidad del hombre de la casa, con ayuda marginal de la esposa y de los hijos menores. Hoy en día en muchas familias los hijos menores van a la escuela, por lo que solamente pueden ayudar en las labores de la alfarería en su tiempo libre.

Extracción de la arcilla.

En las afueras de Huáncito existen depósitos arcillosos, cerca del cauce de un arroyo que corre en tiempo de aguas. En una de las zonas de extracción, se observan en un área de aproximadamente 250 m² varios pozos, de los que sacan el barro utilizando pico y pala y una carretilla para transportarlo. Algunos de estos pozos son bastante profundos, alcanzando hasta más de tres metros de profundidad. Después de extraer el barro se pone a secar, extendiéndolo sobre una superficie plana cerca de los pozos (Williams 1994a: figs. 10-12), donde permanece por espacio de un día aproximadamente, dependiendo de la humedad del ambiente.

Los alfareros de Huáncito utilizan dos tipos de barro, que han clasificado como “corriente” y “fino”. El primero se obtiene de algunas vetas localizadas

al norte del pueblo, dentro de las tierras comunales, y tienen acceso a él todos los que quieran usarlo. Por otra parte, el barro “fino” se localiza en vetas dentro de terrenos que pertenecen a individuos, y hay que pagar por su utilización (Jiménez Castillo 1982: 22).

Se utilizan aproximadamente ocho costales de arcilla de cincuenta kg cada uno para cada horneada. A veces el alfarero saca su propia tierra, y tiene que pagar por molerla en uno de los molinos que existen en la comunidad. Por otra parte, durante la investigación original (realizada en 1992) se observó que muchos alfareros seguían utilizando una piedra grande para moler la arcilla, como lo hacían en Huáncito antiguamente, pero esto representa más trabajo.

La obtención de arcilla es tal vez uno de los aspectos menos estudiados del proceso alfarero, tanto antiguo como contemporáneo. Pocos estudios arqueológicos se han efectuado sobre el problema de la extracción de arcilla para la elaboración de loza. Arnold y Bohor (1977: 575) dicen que las localidades precisas donde estaba la materia prima utilizada en la antigüedad para la alfarería son difíciles de identificar por distintas razones, principalmente porque el material de desecho de la obtención de barro, en contraste con otras actividades, como la explotación de yacimientos de obsidiana, desaparece con la primera lluvia, al ser deslavado. Por otra parte, muchas fuentes de arcilla probablemente se encontraban cerca de las casas de los alfareros, y el depósito mismo puede no presentar restos de ocupación o de explotación. Finalmente, las actividades de extracción subsecuentes pueden destruir las evidencias anteriores.

Algunas fuentes de arcilla pueden ser excavaciones pequeñas, de pocos centímetros de profundidad, y por eso imposibles de distinguir en el registro arqueológico.

Moldeado de las vasijas.

Los métodos empleados en la elaboración de vasijas en Michoacán ya han sido ampliamente descritos con anterioridad (Foster 1948, 1955, 1967). Para una breve descripción de los métodos y procesos de manufactura utilizados actualmente en Huáncito, así como los cambios observados en los últimos años, y la persistencia a través del tiempo, hay que ver a Williams (2014a, 2017).

La técnica más común para dar forma a las vasijas es la del molde cóncavo compuesto por dos mitades verticales (Williams 2017: Figuras 38 a y 38 b), misma que tiene una difusión geográfica limitada al norte-centro de Michoacán y a una pequeña porción en la parte occidental del Estado de México (Foster 1967: 115). Esta técnica se emplea principalmente para la elaboración de cántaros, y consiste en hacer una “tortilla” de barro, misma que se parte en dos mitades que se colocan en cada uno de los moldes, se alisan hasta que tomen la forma del molde, después se unen, se alisa el barro por la parte interior de la vasija, se “empareja” la boca de la vasija, y después de un breve tiempo para que seque, se quitan los moldes. Una vez fuera del molde, se elimina la huella exterior de la juntura de ambas mitades, hasta que queda casi invisible. Posteriormente se pueden añadir a la vasija agarraderas, decoraciones, vidriados, etc.

Quemado de las vasijas.

Foster (1955) sostiene que el horno que se utiliza en Michoacán (incluyendo a Huáncito; ver Williams 2017: Figura 19) es de origen mediterráneo, que fue introducido a México por los españoles, y que ha sufrido pocas modificaciones desde el siglo XVI (pero véase Williams [2014a] para un punto de vista contrario). Prácticamente cada casa en el pueblo de Huáncito tiene su horno (en ocasiones dos o más) aunque a veces puede utilizarse el de algún pariente cercano, como la madre o la suegra. El horno de alfarero de Huáncito es igual al descrito para otros lugares de Michoacán (ver, por ejemplo, Foster 1948): su diseño es sencillo, consistiendo en una barda circular de adobe de aproximadamente 1.5 m de diámetro y 1.60-1.80 m de alto. La caja de fuego o fogón es subterránea, y para llegar a ella existe una excavación fuera del horno. Separa a esta última de la cámara de quemado una reja hecha de piedra, ladrillo, vasijas o tiestos colocados aproximadamente a la altura del suelo. Esta reja descansa, en la mayoría de los casos, sobre un poste central de piedra llamado “macho” (Foster 1955: 10).

Al horno le caben seis docenas de cántaros medianos, los que tardan en quemarse diez horas aproximadamente, y requieren de dos o más cargas de leña (cada una de aproximadamente 55 kg), de preferencia de pino. Anteriormente la leña la compraban a gente que la traía de Zopoco o de Tanaco, pueblos de la Cañada (Figura 1), pues como señalamos en el estudio original “en Huáncito el bosque ya está muy retirado del pueblo” (Williams 1994a). La leña antes era transportada a lomo de burro o de caballo, pero actualmente la traen de

varios pueblos de la Cañada en vehículos de motor. El consumo de este tipo de combustible es considerable, sobre todo porque aparte de los hornos de alfarero, también las cocinas dependen de leña para preparar los alimentos (ver Williams 2016: Cuadro 2).

Dos cargas son suficientes para una horneada en tiempos de secas, mientras que en la estación de lluvias se necesitan tres cargas, porque la leña está húmeda. Anteriormente era el mismo alfarero el que traía su propia leña del cerro; salía entre las cuatro y cinco de la mañana, y regresa al medio día, utilizando un caballo o mula para cargarla (Williams 2017: Figura 18). Generalmente se usa leña de pino cuando se va a quemar con greda --sustancia utilizada para dar el vidriado a las piezas de barro-- y de madroño o encino cuando el quemado es sin greda. Para obtener el vidriado, es necesario quemar dos veces las piezas de barro: en la primera se cuecen las vasijas, y en la segunda se funde la greda. Uno de los aspectos más críticos e inciertos de la quema de loza en el horno es cuántas piezas se van a perder y cuántas se van a lograr, varias vasijas probablemente tendrán alguna falla que reducirá su valor. Cualquier variación mínima en la temperatura del horno, en la humedad de las vasijas al ser colocadas en él, o en el tipo de leña empleado, puede ocasionar que se revienten o que salgan manchadas varias de las piezas. Solamente un alfarero experimentado puede lograr una horneada en la que todas las piezas salgan intactas.

Decoración.

En Huáncito se utiliza una tierra llamada *charanda* para pintar de rojo la

loza, misma que compran por litro a gente de Tarecuato. Nada más en ese lugar se encuentra este tipo de tierra, y para extraerla se requiere el permiso del representante de bienes de la comunidad. Esta tierra roja se disuelve con agua en una batea de madera, y luego se pone sobre la vasija con una brocha, antes de cocerla. El color negro lo obtienen de piedritas de hormiguero, que provienen de Zirahuén. Sin embargo, ya casi nadie pinta utilizando colores naturales, pues son demasiado caros, y solamente se usan cuando hay algún pedido especial. Ahora casi la totalidad de los artesanos en Huáncito emplea esmaltes industriales, los cuales tienen dos ventajas principales: son más económicos que los colores naturales, y se aplican después de cocer las vasijas, por lo que no se pierde tiempo decorando aquellas piezas que se romperán accidentalmente en el horno. Los motivos decorativos son casi siempre naturalistas: flores, pájaros, liebres, y otros animales. Aunque existe una cierta uniformidad en toda la loza producida en el pueblo, cada artesano tiene un estilo personal, y el mismo diseño se realiza de manera muy distinta en cada taller doméstico.

2.2. Relaciones sociales y estilos decorativos

Las relaciones sociales muchas veces son “invisibles” para el investigador que estudia obras de arte o artesanías fuera de su contexto social, por ejemplo el arqueólogo que trabaja con colecciones de vasijas prehistóricas. En el presente caso de estudio entre artesanos purépechas, las relaciones sociales quedan implícitas en los estilos decorativos de las vasijas, como hemos señalado en otro lugar (Williams 2016).

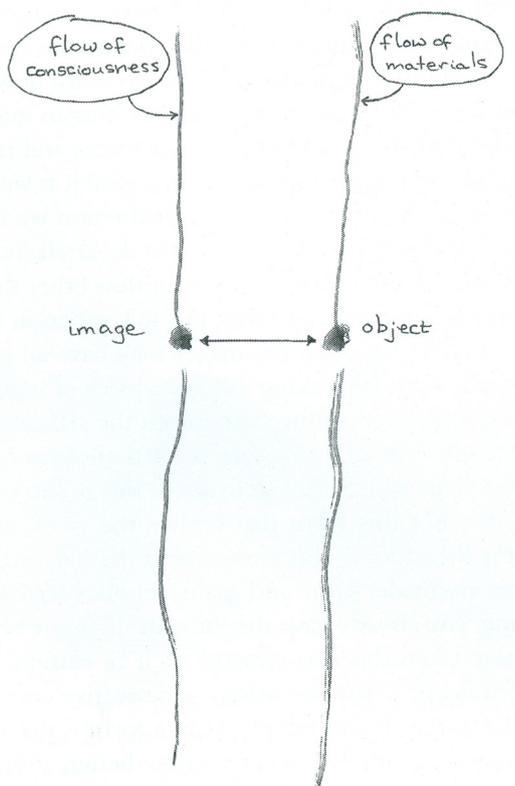
Tim Ingold (2013a) ha vertido opiniones relevantes para entender esta relación entre arte o artesanía y organización social, como veremos a continuación. Para este autor la materialidad parece tener dos caras: en una tenemos “la cruda cualidad física del ‘carácter material’ del mundo, en la otra está la agencia de los seres humanos, ubicada social e históricamente, quienes se apoderan de esta cualidad física para sus propios propósitos” y proyectan sobre ella el diseño y significado, al transformar una materia prima en las formas terminadas de los artefactos (Ingold 2013a: 27).

En su libro *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Ingold hace una discusión de las actividades creativas del ser humano desde las perspectivas de la antropología, la arqueología, el arte y la arquitectura. Este autor desarrolla

el argumento básico de “dar vida a las cosas”, que puede expresarse con un diagrama que muestra dos líneas; cada una es un camino de movimiento en el proceso creativo (Figura 2). La línea de la izquierda muestra la corriente de la consciencia, saturada de luz, sonido y sentimiento, mientras que la derecha representa la corriente de materiales que circulan, se mezclan y se fusionan. En el lado de la conciencia está la semblanza de una imagen, mientras que en la parte de los materiales vemos la forma sólida de un objeto. Una flecha doble conecta ambos puntos, demostrando algún tipo de conexión entre la imagen y el objeto. El argumento central del libro de Ingold es que en los campos de antropología, arqueología, arte y arquitectura debemos cambiar la perspectiva de un eterno ir y venir de la imagen al objeto y viceversa, hacia los flujos y corrientes materiales de la conciencia sensorial en la que tanto imágenes como objetos toman su forma (Ingold 2013a: 20).

Desde la perspectiva de Ingold, la manera de proceder del artesano es permitir al conocimiento crecer “desde el crisol de nuestros compromisos prácticos y de observación con los seres y las cosas a nuestro alrededor... Esto es practicar lo que a mi me gustaría llamar el arte de la indagación” (Ingold 2013a: 6). Lo que hace Ingold en *Making* es “revelar la subyacente paradoja de los intentos de construir una nueva apreciación de la materialidad visceral de los objetos alrededor de una filosofía del movimiento... [Ingold] nos exhorta a pensar en un mundo de cosas en movimiento, cada una con su propia trayectoria o tendencia... que interfiere con las trayectorias de las cosas con las que se encuentran” (Hale 2014: 1).

Figura 2: Tim Ingold desarrolla el argumento básico de “dar vida a las cosas”, que se expresa con un diagrama que muestra dos líneas; cada una es un camino de movimiento en el proceso creativo. A la izquierda vemos “el flujo de la consciencia” y “la imagen”, a la derecha “el flujo de materiales” y “el objeto” (adaptado de Ingold 2013a: Figura 2.3).



Hemos presentado en otro lugar (Williams 2016) una discusión sobre la relación entre la organización social y la decoración de las vasijas en Huáncito. La pregunta rectora tiene que ver con las relaciones sociales, los patrones de residencia y lazos de parentesco de los alfareros y su importancia en la creación, evolución y dispersión de un estilo decorativo propio de la comunidad, o bien de cada familia, o incluso de cada individuo (*cfr.* Hill y Gunn 1977).

Dean Arnold se pregunta cuál es la naturaleza del diseño de la cerámica; para responder hace una analogía con el lenguaje, ya que este último “al igual que el diseño está hecho de unidades que están estructuradas en patrones de alto nivel. En el lenguaje las unidades básicas son los sonidos que se estructuran en fonemas, sílabas, morfemas, frases, oraciones, y unidades mayores de discurso como el párrafo” (Arnold 1984: 133). Algo parecido sucede con los elementos del diseño, que son “las unidades básicas que se estructuran en secuencias en un área específica de la vasija y se yuxtaponen con otras secuencias de elementos en otras áreas [de la vasija]... Los elementos, sin embargo, son tan sólo una parte pequeña de la estructura completa del diseño”. Al igual que sucede con el lenguaje, no son los elementos mismos, sino la manera en que se organizan y se estructuran siguiendo patrones, lo que transmite la información.

Para poder relacionar los diseños en la cerámica con los datos sociales no debemos de buscar patrones “ideales” de estructura social, sino más bien los patrones de interacción social. La estructura de los diseños refleja los patrones de interacción entre los

alfareros y su intensidad mejor que los elementos del diseño aislados. El análisis estructural del diseño de la cerámica (tanto arqueológica como contemporánea) “puede revelar patrones estructurales que son producto de la integración social de grupos de alfareros, como la familia [nuclear], la familia extensa, el barrio o la comunidad” (Arnold 1984: 134).

En su estudio del diseño de la decoración pintada en las vasijas purépechas contemporáneas, Margaret Hardin utilizó un tipo de análisis que no solamente depende de comparaciones formales de productos representativos de la artesanía, sino también de las expresiones verbales de los artesanos. Este tipo de análisis está basado en los métodos y suposiciones de la antropología lingüística, por el uso de información verbal y por sus objetivos generales (Hardin 1983).

Los estudios de Hardin entre los alfareros michoacanos (descritos en Williams 2016) han prestado especial atención a la relación existente entre la variación de los estilos cerámicos y la interacción social de los artesanos; este fenómeno también lo hemos observado en Huáncito, como se describe en Williams (2016). Según Hardin, “la variación dentro de la pintura de las vasijas puede servir como indicador de la intensidad de interacción social entre los alfareros...” esto puede apreciarse a través de la observación de una compleja estructura en las decoraciones, que incluye: “un sistema organizado jerárquicamente para subdividir la superficie que se va a pintar; y... un número de elementos de diseño distintos que pueden combinarse dentro de una cantidad mucho más grande de arreglos

más complejos. Así, las decoraciones pintadas ofrecen un cierto número de dimensiones interrelacionadas sobre las que puede observarse la variación” (Hardin 1970: 332-333).

La variación en algunos aspectos de la pintura se presenta junto con factores que son externos a la estructura del diseño, lo cual permite definir estilos que responden a patrones sociales y económicos, por ejemplo: estilos que se usan en vasijas elaboradas para un tipo específico de mercado, o bien que representan el trabajo de un pintor o familia de pintores en particular. En algunos casos puede haber estilos propios de una familia, distintos del resto de la comunidad (Hardin 1970: 333).

Para Michelle Hegmon (2002) el término “comunidad” tiene múltiples significados, entre ellos el de “una relación social, un sentido de interdependencia y de pertenencia”; se trata de “un grupo de individuos que viven en proximidad... dentro de un área geográfica limitada, que tienen interacción cara a cara con regularidad, y que comparten el acceso a recursos... Las comunidades tienen dimensiones geográficas, demográficas y sociales, y se pueden identificar arqueológicamente como grupos de residencia... asociados frecuentemente con arquitectura pública” (Hegmon 2002: 263).

Sin embargo, la naturaleza de la comunidad no es constante, y deberíamos enfocar nuestra atención sobre la variación. También es necesario indagar más en arqueología sobre la naturaleza de organizaciones intermedias entre la unidad doméstica y la comunidad, como grupos corporativos, grupos

de múltiples unidades domésticas, y relaciones de parentesco entre las unidades (Hegmon 2002: 264, 278).

Arnold (1983) realizó un estudio sobre la manera en que la estructura de los diseños decorativos en la cerámica se vincula con la organización de la comunidad en Quinua, Perú. Según este autor, “el análisis estructural de cerámica arqueológica y etnográfica puede revelar patrones estructurales que son producto de la interacción social de grupos corporativos de artesanos”... (Arnold 1983: 57).

A fin de relacionar la estructura de un diseño cerámico con grupos corporativos que tienen interacción social con regularidad, es importante que primero se conozcan los correlatos de los diseños de dichos grupos. Uno de estos grupos es la *comunidad de alfareros*, y su estudio es de especial relevancia por varias razones: (1) este es probablemente el grupo más grande de alfareros que tiene alguna interacción; (2) puede ser lo suficientemente pequeño como para tener interacción con frecuencia y regularidad; y (3) es una entidad en sí misma y distinta de las demás; hay una discontinuidad en el espacio entre diferentes comunidades de artesanos.

Las similitudes estructurales en los diseños de la cerámica dentro de una comunidad podrían usarse para identificar comunidades antiguas usando la analogía histórica directa. Además podrían servir como base para una teoría intercultural del diseño cerámico, que relacionara los tipos de estructuras de diseños con grupos sociales particulares que interactúan entre sí, proporcionando además una guía para identificar los correlatos del

diseño correspondientes a diferentes niveles de interacción social (Arnold 1983).

El trabajo de Arnold citado anteriormente es relevante porque efectivamente “proporciona una base para construir una teoría para identificar los productos de comunidades específicas de artesanos en la cerámica antigua y en la moderna...” (Arnold 1993: 140). A fin de “maximizar las implicaciones arqueológicas de la metodología utilizada aquí, el análisis sigue una estrategia de investigación émica... que no depende del significado de los diseños para su análisis... [sino de] los aspectos formales del diseño...” (Arnold 1993: 143).

Arnold (1989: 174) sostiene que “la relación entre el estilo y la sociedad constituye uno de los temas más problemáticos, pero más importantes, de la investigación arqueológica”. Varios arqueólogos han propuesto modelos para relacionar el estilo con el comportamiento social, y el más interesante de ellos es uno que está basado en el parentesco, en el cual los patrones de descendencia y de residencia sirven para elucidar la transmisión de un estilo (ya sea decorativo en la cerámica, o de otro tipo) a través de varias generaciones. Este autor sostiene que “en las sociedades tradicionales, la alfarería se aprende a través de la imitación y la práctica, más que por la enseñanza directa. Aprender la artesanía implica aprender una serie de patrones complejos de hábitos motores para la fabricación... [y] de conocimientos cognitivos de las materias primas... y el conocimiento de procesos como la fabricación y el quemado...” (Arnold 1989: 180).

Uno de los temas más interesantes dentro del estudio etnoarqueológico es el del papel del individuo como agente creador. ¿Hasta qué punto se puede discernir la actuación *individual* dentro del registro material de las actividades artesanales? Esta pregunta ha merecido la atención de varios investigadores a través del tiempo y desde múltiples perspectivas, como veremos a continuación. Hardin (1977) se pregunta hasta qué punto realmente “el trabajo de artesanos individuales está marcado por una variación diminuta en la manera en que se reproduce un estilo. Una segunda pregunta... es si los pintores son capaces de cambiar su ejecución de un estilo deliberadamente, para así cambiar los patrones de micro variación que los investigadores suelen identificar con un estilo individual” (Hardin 1977: 110).

La investigación de esta autora descubrió que los indicadores que podemos usar para identificar el estilo individual son de tres tipos: diferencias en la organización de la decoración; diferencias en el contenido de la misma, y finalmente diferencias visibles en el ordenamiento del proceso de pintado (Hardin 1977: 111). En su trabajo realizado con alfareros michoacanos, Hardin encontró que cada pintor poseía una estructura de diseños individual, que hasta cierto punto era exclusiva de ese artesano o artesana (Hardin 1977: 113). Muchas de las características distintivas del estilo personal de cada artesano se derivan del hecho de que la estructura del diseño compartida por todos los artesanos, presenta una cantidad de opciones alternativas en casi todos los pasos del proceso de pintar una vasija (Hardin 1977: 114) (Williams 2016: Figuras 23-25).

Al discutir las implicaciones de estos datos para la arqueología, la autora señala que la ejecución por parte de los pintores de diseños sencillos y usados con frecuencia es bastante variable, por lo que podemos encontrar conjuntos de rasgos decorativos que permiten identificar el trabajo de individuos. Sin embargo, es posible que la variación no sólo indique diferencias individuales, sino que también puede obedecer a la interacción entre pintores que son cercanos socialmente, por ejemplo que viven en la misma residencia o que tienen lazos familiares comunes (Hardin 1977: 135).

El siguiente nivel de análisis considerado en nuestro estudio (Williams 2016) es el individual, concretamente el papel del individuo en la producción de un estilo cerámico. Polly Wiessner piensa que el estilo es “un medio de comunicación usado en el proceso... cognitivo de identificación por medio de comparación...” entre personas (Wiessner 1989: 58). Las implicaciones de esta perspectiva para la arqueología son las siguientes: primero, proporciona una base de comportamiento para ver a todos los aspectos del estilo en todas las culturas, y concentrarse en las condiciones alrededor del uso del estilo para comunicación; segundo, si vemos al estilo como algo basado en la identificación por medio de la comparación, no podemos ignorar el papel de la historia y del contexto cultural, ya que las estructuras culturales y simbólicas son las que definen a la gente y a los estilos, y la identidad es negociada en los términos de estas dos variables. En tercer lugar, si vemos al estilo como una manera de negociar la identidad personal y social, entonces podemos usarlo para estudiar grupos y fronteras, y para la

interpretación de un desarrollo estilístico (Wiessner 1989: 59).

Según Charles Redman, la búsqueda en el registro arqueológico de artesanos como individuos que han creado objetos específicos no es nada nuevo, pues en la arqueología clásica y en la historia del arte desde hace mucho tiempo se ha intentado descubrir la identidad de los responsables de alguna obra de arte en particular (Redman 1977: 41). En su estudio de cerámica decorada en el Sudoeste de Estados Unidos, Redman ha identificado las vasijas menos parecidas entre sí como correspondientes al grupo mayor de interacción, mientras que las que muestran mayor similitud corresponden al más pequeño grupo de interacción, que podría ser una misma persona, o bien grupos de hermanas, o madre e hija(s). Este es el grupo de menor tamaño identificado en este análisis, por lo que el autor lo ha denominado “individuo analítico”, aunque según Redman la pregunta de si se trata de una o más personas no es muy interesante, ni necesaria para el entendimiento general del proceso de organización en la prehistoria (Redman 1977: 44).

En su discusión de la variación individual en estilos artísticos, Jon Muller sostiene que el estudio de individuos es relevante, pues “si los estilos artísticos resultan de la interacción social de grupos, entonces la identificación individual de artesanos puede clarificar grandemente la naturaleza de la interacción dentro de tales grupos” (Muller 1977: 24). Por su parte, Fred Plog (1977) piensa que el estudio de la variabilidad en el registro arqueológico no es “un fin en sí mismo, sino un paso... necesario para generar un conjunto de teorías que nos

permitirán tratar de manera efectiva con la variabilidad en la forma de los artefactos que descubrimos...” (Plog 1977: 17).

Para comprender de mejor manera el tema de interacción social y diseños decorativos, conviene tomar en cuenta las ideas recientemente publicadas por Ian Hodder en su libro *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things* (2012). En este libro Hodder sostiene que “los artefactos hechos por los humanos no están aislados porque por definición dependen de los humanos... muchas relaciones entre cosas se construyen por el propósito del ser humano. El muro de una casa necesita un techo para satisfacer la necesidad de refugio... Las cosas materiales se acoplan entre sí... se pegan una a otra... El jabón necesita del agua, la comida cocinada necesita fuego, la mena de hierro necesita un horno si queremos hacer metal...” (Hodder 2012: 3).

También señala el citado autor que “las cosas no son inertes. La noción de que las cosas son estables y fijas, por lo menos las inanimadas, es ampliamente aceptada. Pero incluso lo que llamamos cosas inanimadas tienen cargas, pesos, se atraen o se repelen mutuamente, tienen fuerza y velocidad, calor y viscosidad, se caen y se levantan... En distintas escalas, la materia tiene una vitalidad vibrante... Así es que sólo hay flujos de materia, energía e información...” (Hodder 2012: 4).

Las cosas por lo general son duraderas, “pueden perdurar por lapsos de tiempo considerablemente mayores que la experiencia de los individuos humanos... nosotros dependemos de la aparente durabilidad de las cosas,

aunque en otra escala las cosas siempre están cambiando y moviéndose...” (Hodder 2012: 5).

Al hablar sobre la relación entre los seres humanos y las cosas, Hodder señala que “los humanos nunca hubieran evolucionado sin las cosas... Yo estoy interesado en cómo la dependencia humana sobre las cosas lleva a un *entanglement* [enredo] entre ambos, que tiene implicaciones para las maneras en que hemos evolucionado y para las maneras en que vivimos en las sociedades de hoy. [Yo intento] mirar a las relaciones entre los humanos y las cosas desde la perspectiva de estas últimas... se pretende ir más allá y explorar las cosas, los paisajes, los lugares, las temporalidades...” (Hodder 2012:9-10).

La importancia de los entes materiales que nos rodean consiste en que “la identificación con las cosas lleva a la estructuración y ordenamiento de las sociedades y de los individuos en esas sociedades. Todas las sociedades, de diferentes maneras y en diferentes grados, están basadas en la propiedad de las cosas. La dominación, el poder, y la diferencia social dependen sobre cosas y el acceso a ellas (comida, tierra, espacios rituales, ancestros, dinero). Todas las sociedades incluyen relaciones de conflicto [y] de desigualdad que están construidas a partir de las cosas... Si no fuera por las cosas no habría sociedad...” (Hodder 2012: 26).

Al discutir los conceptos de cultura material y materialidad, Hodder (2012: 30) señala que los estudios de estos temas “están menos enfocados en los seres humanos, y más sobre la manera en que las cosas llegan a tener cualidades

parecidas a las personas, [es decir] cómo actúan, tienen agencia, personalidades, espíritus, poderes. El énfasis sigue estando sobre la constitución del yo y de la identidad, pero el enfoque cambia hacia la manera en que las cosas actúan en el mundo”.

Según el citado autor, “muchos autores... han explorado las maneras en que las cosas parecen tener un tipo de agencia: no la agencia primaria de la intencionalidad consciente humana, sino una agencia secundaria otorgada a las cosas por los humanos... la agencia y los flujos de cosas dependen tanto de la cosa misma y de lo que sabemos, [y] de cómo percibimos e imaginamos a la cosa...” (Hodder 2012: 32). Esta idea puede reforzarse al observar la interacción entre los diseños decorativos en la cerámica y los actores sociales en Huáncito, como señalamos en otro lugar (Williams 2016).

Tanto la persona como la sociedad en su conjunto dependen de las cosas. Hodder piensa que “los materiales y las cosas siempre son vistos como relacionales, inmersos en el contexto, dentro de redes específicas y entornos sociales... [están] activamente enganchados en el proceso social, y transitando por biografías sociales... Ya no podemos decir que el yo y la sociedad pueden separarse de las cosas, estudiarse independientemente de los materiales y del mundo de los objetos...”. También es cierto que “las cosas dependen de otras cosas. Como teóricos sociales, hemos hecho a las cosas cada vez más según nuestra propia imagen, como entes con agencia, que transfieren poder y significado... incluso hemos subvertido la palabra ‘materialidad’ para referirnos a los propios materiales, pero según la manera

en que la gente los interpreta” (Hodder 2012: 33, 40).

De acuerdo con Hodder, “estamos acostumbrados a las discusiones sobre la manera en que los humanos dependen de otros humanos, pero tal vez estamos menos acostumbrados a pensar sobre la interdependencia entre las cosas. Necesitamos entender cómo las cosas dependen entre si antes de explorar de qué manera dependen de nosotros... Las cosas están conectadas a otras y fluyen dentro de ellas, siempre transformando y transformándose...” (Hodder 2012: 41).

El concepto de *entanglement* lo explica Hodder con la siguiente ecuación, en la cual la letra H significa “seres humanos” y la C significa “cosa”: (HC) + (CC) + (CH) + (HH). En su definición de esta relación de dependencia mutua entre nosotros y las cosas, Hodder menciona que “los humanos se ven atrapados en un lazo doble, al depender de cosas que a su vez dependen de humanos... Pero esa dependencia está en constante tensión con los límites y restricciones, al alcanzar las cosas y los humanos varios límites (de recursos, de posibilidad material y social) que son vencidos por (y exigen) todavía más dependencia e inversión. *Entanglement* puede entonces definirse como la relación dialéctica entre dependencia y subordinación” (Hodder 2012: 88).

Los casos mencionados anteriormente de interacción social y su efecto sobre los estilos cerámicos son buenos ejemplos de las dependencias sobrepuestas y entrelazadas que existen entre las cosas (en este caso vasijas) y los humanos.

Hasta aquí la discusión sobre

materialidad y *entanglement*. En el siguiente apartado hablaremos sobre el contexto mayor y el ámbito de acción del ser humano y de sus obras: la naturaleza. Por una parte, los hombres y mujeres en todo el mundo han tenido que extraer los insumos y materiales necesarios para realizar sus obras directamente de la naturaleza, ejemplo de ello es la producción de cerámica que requiere de arcillas, desgrasante, pigmentos y combustible, entre otros (Arnold 2015; Williams 2001). Por otra parte, como ya hemos señalado, los diseños plasmados en la cerámica de Huáncito no sólo están inspirados directamente en la naturaleza (fauna y flora), sino que también pudieran ser un reflejo de la propia visión del mundo de esta cultura, como se discute más abajo.

3. Naturaleza y Cosmovisión

Como ya hemos visto en páginas anteriores, la Cañada de los Once Pueblos cuenta con numerosas fuentes permanentes de agua y buenos suelos, que la han convertido en una zona privilegiada para la habitación humana desde la época prehispánica (Ramírez 1986: 53; Williams 2014b, 2014c). La cabecera regional es Chilchota, para la cual contamos con una de las relaciones geográficas más relevantes para comprender los abundantes dones de la naturaleza en el territorio michoacano. Señala esta fuente histórica que en Chilchota había en el siglo XVI “muchas arboledas de pinos muy altísimos, y robles y madroños y encinas muy crecidas y otros árboles silvestres” también había alrededor de este pueblo “muchas fuentes y ríos... de muy linda agua... [los] naturales ... riegan mucha tierra [y] cogen mucho trigo y maíz, y otras semillas y legumbres de

riego...” En esta región abundaban los cuerpos de agua, en los cuales se obtenían “pescados medianos, mojarras y bagres...” y las riberas de ríos y lagos estaban “adornadas de muchas arboledas de unos árboles muy grandes, que se llaman... sabinas, y otros sauces, de los cuales se aprovechan [las] maderas para muchas cosas...” (Acuña 1987: 102-104).

La misma obra citada arriba hace referencia a las terrazas de cultivo que se emplearon en la época anterior a la Colonia en partes de la Cañada (y que todavía pueden observarse, actualmente abandonadas): “Tiene asimismo este pueblo... unos cerros pequeños pedregosos... las piedras están puestas a mano como gradas, dejando entre grada y grada como una vara de medir de ancho limpio, donde plantaban el maíz... y según parece por estos edificios, debía en otro tiempo haber muy gran número de gentes” (Acuña 1987: 104).

Los sofisticados sistemas agrícolas prehispánicos mencionados anteriormente son evidencia de que esta área estuvo densamente poblada. Por otra parte, los datos reportados en el siglo XVI aluden a varios recursos agrícolas y de fauna silvestre que se estaban aprovechando, por ejemplo “muchos árboles fructíferos, de Castilla y de la tierra... Danse también uvas... cimarronas... Frutas de la tierra, se dan aguacates, cerezas que acá llaman en esta lengua xenguas y en mexicano capolies [*sbengua* o capulín, *Prunus capullin*], danse también muchos magueyes y maíz...” Los montes y montañas eran muy altos y todos estaban poblados. En ellos había “venados, tigres y leones... En las sierras... hay muchos venados y leones,

tigres, lobos, coyotes y gallinas de la tierra...” (Acuña 1987: 105).

La misma fuente histórica nos habla sobre la dieta prehispánica, que incluía mamíferos, reptiles e insectos, entre otros muchos animales, incluido el perro, que fue una de las pocas especies animales domesticadas por los mesoamericanos. Entre los alimentos consumidos aquí podemos mencionar “tortillas de maíz cocido y tamales... [con] frijoles y... carne... [también] comían carne de venado, culebras, ratones, tuzas y langosta y gusanos...” Los bichos pequeños igualmente eran parte del menú: “comen gusanos criados en los panales que hay muchos en esta tierra, de unas abejas pequeñas que los crían en los montes pegados a los árboles...” los naturales de Michoacán “comían otras sabandijas, como son tejones, nutrias de las que andan en el agua, y perros que ellos tenían, que los engordaban como puercos cebones... Bebían vino de maíz y de magueyes...” (Acuña 1987: 109).

No menos importantes eran las plantas medicinales, que abundaban en los bosques de esta región. Los indígenas se curaban “con algunas yerbas salutíferas que hay en este pueblo... hay... una ... que se cría en las partes más húmedas... y... en las riberas de los ríos... que en la lengua de los naturales se llama güenberecua, [*Rhus toxicodendron*]” que se usaba para “quitar el dolor...” Otra hierba se llamaba *tuesten* (*Oenothera sinuata*), y fue descrita de la siguiente manera: “es a manera de salvia, que si una herida está enconada y cancerada, poniéndole las hojas la... pone buena...” (Acuña 1987: 110).

Las aves acuáticas eran muy abundantes en esta región, al igual que en todo el territorio michoacano. Entre las especies mencionadas para el siglo XVI (tanto migratorias como residentes todo el año) aparecen las siguientes: “codornices, muchos patos, ánsares, grullas, cuervos marinos... Hay cantidad de gallinas de Castilla y de la tierra... en los montes... muchos papagayos, que son unos pájaros verdes que hablan...” (Acuña 1987: 111).

Los bosques de la Cañada en la actualidad se encuentran muy disminuidos por la tala inmoderada y los incendios, pero en el siglo XVI eran muy productivos, como se dice a continuación: “Oren [Urén] es pueblo sujeto de Chilchotla... Tienen muchas maderas de pino y robles junto a sus casas... crían gallinas de Castilla y de la tierra en cantidad... tienen cantidad de árboles de que se hace el añil, que se cría en los montes sin sembrarlos” (Acuña 1987: 115).

El poblado de Chilchota mencionado arriba está situado al pie de la sierra conocida actualmente como la Meseta Purépecha (Ramírez 1986); para esta región contamos con una muy valiosa fuente de información que nos habla de la forma de vida en el siglo XVI, se trata de la *Relación de Tingüindín* (escrita en 1581), que menciona muchos recursos naturales aprovechados por la población: “muchos árboles de pinos y encinos; y... cerros algo poblados y... algunos árboles silvestres...” aquí había “tierras llanas y apacibles, y de mucho pasto y frutas de la tierra y de Castilla, y de mantenimiento de maíz y trigo... y hortalizas y otras muchas legumbres...” A finales del siglo XVI en esta parte de Michoacán los “mantenimientos eran de maíz y carnes de venado y de gallinas y

de puercos monteses, y langosta, ratones, culebras, frijoles, calabaza, chile, y otras muchas sabandijas ponzoñosas de víboras que cría la tierra. A los que caen en enfermedades los curan con muchas y diferentes yerbas que se dan y crían en esta provincia, de mucha virtud...”

A dos leguas de Chilchota había “una laguna de agua clara y dulce, que se bebe della y es hondable... cría la dicha laguna muchos y muy buenos pescados blancos; de otros, grandes y menores y ranas y mojarras... Hay mucha cantidad de árboles silvestres...” como “aguacates... y muchas otras frutas para comer... Las semillas de la tierra son frijoles, chile, bledos [*Chenopodium* spp.], calabazas y ayotes, y otras muchas cosas... Hay muchas yerbas medicinales...” La lista de animales silvestres no es menos larga que la de plantas, pues se enumeran “leones, tigres, lobos, zorros, zorrillos, halcones de todos géneros, palomas, tórtolas, codornices, cuervos, auras (que son como milanos), águilas caudales y rateras, perdices de la tierra y gallinas de la tierra, mansas y del monte, gallinas de Castilla y gavilanes y muchos géneros de pájaros... que todo se da en abundancia” (Acuña 1987: 320-326).

Silvia Rendón hizo un estudio sobre la alimentación de los tarascos de la Cañada en la primera mitad del siglo XX. Según esta autora, las ardillas eran muy gustadas en la dieta diaria de la Sierra Tarasca y la Cañada de Chilchota; eran cazadas con rifle por hombres que salían a buscarlas a las afueras del pueblo. Ellos también cazaban venados y patos silvestres y otros pájaros; si no tenían rifles los cazaban con trampas. Las ardillas las cogían con lazos escondidos en los árboles, mientras que

a las *builotas* las capturaban con trampas que colocaban sobre las lagunas, o en las barrancas. Finalmente, los patos silvestres eran traídos de la hoy extinta laguna de Zacapu (Rendón 1947).

Los venados eran vendidos por pieza o al menudeo por individuos que se dedicaban a cazar venado exclusivamente. Uno de los informantes de Rendón en la región de la sierra se pasaba el día cazando a pesar de tener terrenos con milpas; mataba venados que vendía al menudeo así como carne de res en su casa (Rendón 1947).

Los animales silvestres más comúnmente consumidos en la alimentación o en la medicina en la región de la Meseta y la Cañada eran los siguientes: *builotas* (palomas), conejos, ardillas de varias especies, venados, tuzas, ratas de campo, puerco de monte o pecarí, liebres, zorra, zorrillo (era medicinal, usado para tratar enfermedades de la piel, de la sangre, o pulmonía), y el *tlacuache* (Rendón 1947: 227).

Con base en su trabajo de campo realizado en las zonas tarascas de la Sierra y la Cañada (en el invierno de 1941-1942), Rendón reportó que en esa época regularmente se consumían en la comida grandes cantidades de yerbas silvestres o semi cultivadas cocidas en agua con sal, sazónadas con jugo de limón y revueltas con chile. Además, se conocían como *uakares* “unas pequeñas raíces que tienen forma de hongos de color negro, que se venden cocidos con miel de piloncillo, [aunque] según unas gentes... esta miel la secretan ellos mismos al ser sometidos a la cocción. Los colectan bajo tierra, por lo que los llaman raíces, pero parecen hongos. Se comen como golosina.” Con el nombre de *joconostli*... se conocían unas

“tunas agrias usadas como verdura en el *churipo* [caldo con carne y vegetales] y en ciertas especies de salsas picantes...” Otro alimento era el *nurite kamáta*, “una clase de atole muy popular entre los tarascos... para hacerlo se valen de una yerba silvestre que es recolectada en el monte por algunas gentes (mujeres especialmente) que se dedican a recoger yerbas medicinales” (Rendón 1947: 207-208, 213, 217, 221).

En la Meseta y la Cañada se comían los siguientes insectos: gusanos de panal (de colmena), *jicoteras* (larvas o gusanos de abejas que hacen su nido bajo tierra; su miel es ligeramente alcoholizada y muy buena), *talpanal* (gusanos de ciertas plantas) y finalmente los gusanos del tejocote. También se incluían en la dieta crustáceos como los *chapus*, cangrejos de laguna (Rendón 1947: 227).

Esta breve síntesis de relaciones históricas nos permite ver que la Cañada fue un lugar privilegiado para la habitación humana,

gracias a una considerable cantidad y variedad de flora y fauna aprovechables. Estas cualidades siguen presentes en la memoria colectiva, y por tanto en la visión del mundo en esta localidad.

Los elementos plasmados en el *corpus* de diseños de la cerámica de Huáncito consisten principalmente en plantas y animales. Entre estos últimos podemos mencionar los siguientes: aves de varias especies, incluyendo: pájaros no identificados (¿huilotas?) (Figura 3); gallo (Figura 4); colibrí (Figura 5); pavo o guajolote (Figura 6); búho (Figura 7). También hay mamíferos, como el venado (Figura 8); el conejo (Figura 9); la ardilla (Figura 10); el zorro (Figura 11); el tlacuache o zarigüeya (Figura 12). Tampoco faltan los reptiles, como la lagartija (Figura 13), ni los peces (Figura 14), y finalmente hay que mencionar a las mariposas (Figura 15).

Los elementos de la naturaleza que hemos discutido en este trabajo son una



Figura 3: Las palomas, huilotas y otras aves representadas en las vasijas de Huáncito se mencionan en fuentes históricas y etnográficas como parte de la alimentación en La Cañada.



Figura 4: El gallo figura en el imaginario de Huáncito. Esta especie y muchas otras fueron introducidas a México por los españoles en el siglo XVI.



Figura 5: El colibrí es la especie más abundante en el corpus cerámico de Huáncito. Esta ave siempre ha sido importante dentro de la cosmovisión indígena de Mesoamérica.



Figura 6: El pavo o guajolote fue una de las pocas especies animales domesticadas por los mesoamericanos antiguos. Esta ave ha tenido un gran significado en el mundo indígena desde tiempos antiguos.



Figura 7: El búho es una especie de ave nocturna que todavía se encuentra en los bosques michoacanos (esta imagen parece tener rasgos felinos).



Figura 8: El venado fue importante para la dieta de los habitantes de La Cañada desde épocas antiguas hasta mediados del siglo XX.



Figura 9: Los conejos y las liebres eran muy abundantes en La Cañada, y formaban parte de la dieta.



Figura 10: Las ardillas fueron parte de la dieta en La Cañada desde tiempos antiguos hasta años recientes.



Figura 11: El zorro es conocido en los campos alrededor de Huáncito desde tiempos antiguos.



Figura 12: El tlacuache o zarigüeya fue aprovechado con fines alimenticios y medicinales en todo Mesoamérica. También aparece en muchos mitos mesoamericanos.



Figura 13: Las lagartijas también eran aprovechadas para la dieta nativa en el área purépecha.



Figura 14: Muchos tipos de peces y un sinnúmero de especies acuáticas estaban disponibles en los numerosos cuerpos de agua de La Cañada y de todo Michoacán.



Figura 15: Las mariposas son abundantes en la decoración de las vasijas de Huáncito.

representación del entorno natural, y hacen énfasis en algunas especies que fueron importantes para la reproducción de la sociedad, a través de las prácticas de caza, pesca y recolección. Como sugerimos en las siguientes páginas, algunas imágenes de este corpus figurativo, como el colibrí, pudieran constituir un reflejo de la visión del mundo, o cosmovisión, de los artesanos tarascos. A continuación pasaremos a discutir brevemente el concepto de cosmovisión.

Uno de los primeros autores en usar el término “cosmovisión” en Mesoamérica fue Johanna Broda, para denotar “la *visión estructurada* en la que los mesoamericanos antiguos combinaron sus nociones de cosmología, relacionando el tiempo y el espacio dentro de un todo sistemático...” (Ashmore 2015: 293; énfasis en el original). Para Broda el concepto de cosmovisión se entiende como “la visión subyacente y culturalmente específica del mundo, que abarca la estructura del universo y las ideas sobre su origen o desarrollo, interpretado por medio de conjuntos de símbolos... La cosmovisión es bastante visible por todo el mundo. Su expresión material construye un mapa del cielo, del tiempo y del universo, así como de los conocimientos íntimos sobre el cuerpo humano y el espacio terrestre...” (Ashmore 2015: 293).

Un término relacionado es el de *worldview*, o “visión del mundo”, que según Ken Funk (2001) es “una perspectiva intelectual sobre el mundo o el universo... una contemplación del mundo, una visión de la vida... [El término alemán] *Weltanschauung* [es] una filosofía particular de la vida, propia de un individuo o de un grupo... una visión

del mundo o punto de vista que incluye todo... ya sea un sistema filosófico articulado o una actitud más o menos inconsciente hacia la vida y el mundo...” También se trata de “una interpretación comprensiva... en la cual una imagen de la realidad se combina con un sentido de su significado y valor, y con principios de acción... un conjunto de presuposiciones... que tenemos... acerca de la constitución de nuestro mundo...” (Funk 2001: 1).

Sigmund Freud pensaba que *Weltanschauung* era “una construcción intelectual que soluciona todos los problemas de nuestra existencia... con base en una hipótesis primordial, que... no deja ninguna pregunta sin responder, y en la cual todo lo que nos interesa encuentra su lugar fijo” (citado en Funk 2001:1), mientras que para Aerts *et al.* (2007) el “mundo” al que se refiere el término *worldview* es el más extenso entorno que es relevante para nosotros desde la perspectiva cognitiva, práctica y emocional. Se trata del mundo en el cual vivimos, el *Lebenswelt*. Este “mundo” puede ser diferente de acuerdo con la cultura de que se trate, pero no debemos confundirlo con la Tierra ni con el cosmos, tampoco con el “universo observable”. Más bien estamos hablando de “la totalidad en la que vivimos y a la cual podemos relacionarnos de una manera que tenga significado” (Aerts *et al.* 2007: 8).

Un *worldview* es “una colección coherente de conceptos y teoremas que debe permitirnos construir una imagen global del mundo, y de esta manera entender la mayor cantidad posible de elementos de nuestra experiencia”. También es “un sistema de coordenadas o marco de referencia en el cual puede

ubicarse todo lo que se nos representa por nuestras diversas experiencias. Es un sistema simbólico de representación que nos permite integrar todo lo que sabemos acerca del mundo y de nosotros mismos en una imagen global, que ilumina la realidad como se nos presenta dentro de una cierta cultura” (Aerts *et al.* 2007: 8). La construcción de una visión del mundo siempre está íntimamente relacionada con una cultura en la cual los “significados” son compartidos, los códigos de conducta se pasan de una generación a otra, se desarrolla una perspectiva sociopolítica, y se generan estilos artísticos. El material que usamos para construir nuestra visión del mundo tiene que ver con nuestra experiencia interior, nuestros tratos diarios con las cosas, y nuestra interpretación de la historia y de los “conocimientos científicos” sobre el mundo (Aerts *et al.* 2007).

Las principales características de una visión del mundo son la “coherencia” y la “fidelidad a la experiencia”. Debido a la necesidad racional de coherencia, una visión del mundo tiene que ser un todo consistente formado por conceptos, axiomas, teoremas y metáforas, que no se excluyan mutuamente, sino que se puedan concebir en su conjunto (Aerts *et al.* 2007: 9). Nuestra experiencia también contiene nuestros distintos sistemas de significado, aunque dentro de nuestra visión del mundo tratamos de ser fieles a otros aspectos de nuestra experiencia cuando buscamos posibles explicaciones de nuestro mundo (Aerts *et al.* 2007: 10).

Estos conceptos de alguna manera están implícitos en la discusión que hace Broda (1987) de la cosmovisión prehispánica de los aztecas. Esta autora

señala que “si bien el culto de los aztecas tenía una relación múltiple y variada con la sociedad a través de la participación de los grupos sociales en las ceremonias, así como por su vinculación con las actividades económicas, también tenía una relación importante con la observación de la naturaleza. Realmente, el punto de arranque para el ritual era la observación de la naturaleza, y su motivación básica era el control de las manifestaciones contradictorias de los fenómenos naturales...” (Broda 1987: 70). La preocupación fundamental de los rituales aztecas eran “la lluvia y la fertilidad... durante la época de secas había una constante falta de agua, mientras que en la estación de lluvias las aguas en exceso podían ser peligrosas. Las tormentas y el granizo, e incluso las heladas, podían amenazar a las cosechas tiernas durante los primeros meses de la época de lluvias” (Broda 1987: 71).

Esta visión del mundo que reflejaba el papel fundamental de los fenómenos naturales en la vida diaria también estaba presente en los mitos mesoamericanos. Alfredo López Austin (1996) hace una reflexión sobre la mitología indígena, destacando que “el mito ordena el conocimiento estructurando y clasificando el cosmos, y en el orden refuerza el saber. La creencia mítica codifica los conocimientos por medio de formas sintetizadoras... responde no tanto al propósito de ‘explicar’ los fenómenos de la naturaleza mediante un análisis objetivo, sino más bien a ubicar todos los fenómenos... en el patrón general para establecer un orden en la naturaleza...” López Austin opina que “el orden es general: se extiende a todos los campos. La clasificación a partir del gran esquema cósmico llegó a ser en algunos pueblos de Mesoamérica base

de un concierto político y económico... El mito cohesionan al reafirmar por medio de la creencia y la narración el carácter común de los conocimientos y los valores del grupo... El mito, por último, legitima... [y] expone...” Los mitos muchas veces nos remiten “a los tiempos conformadores” y de esa manera explican “cuál es la razón de las costumbres, cuál el fundamento de las instituciones, cuál el origen de las divisiones sociales, cuál la fuente de los derechos territoriales, cuál la naturaleza y el comportamiento de las cosas...” (López Austin 1996: 362-363).

Para el mismo López Austin, la cosmovisión (incluyendo la mesoamericana) se articula en función de “sistemas de comunicación y memoria colectiva. La comunicación es la base de las relaciones sociales; los individuos emiten señales a sus semejantes utilizando signos y normas semánticas compartidas...” La comunicación tiene implícita una “intención de motivar en los semejantes una actividad mental que puede desembocar en conocimientos, disposiciones o acciones deseadas...” Los individuos que participan en un sistema de comunicación cultural “transmiten directamente a sus semejantes experiencias útiles...” y también “pueden construir procesos de enseñanza-aprendizaje para hacer llegar dichos conocimientos a su descendencia futura” (López Austin 2016a: 9-10).

López Austin sostiene que “una de las grandes construcciones de la cultura es la cosmovisión. Es su aspecto mental... La existencia de la cultura misma es imposible sin su soporte mental...” En términos generales puede decirse que “la cosmovisión está constituida por la diversidad de los actos mentales

que producen o inhiben, dirigen, configuran, condicionan, intensifican o disminuyen, inducen o modifican la acción humana...” (López Austin 2016a: 16).

Existen muy pocos estudios sobre la cosmovisión de los pueblos indígenas, como los tarascos o purépechas, que nos permitan decir algo sobre la manera en que los elementos de su visión del mundo quedan plasmados en el arte creado por ellos, tanto en la antigüedad como en la época actual. El presente trabajo es tan sólo una primera aproximación al problema, por lo que todavía no presentamos conclusiones. En la siguiente sección vamos a discutir algunos aspectos sobresalientes sobre la materialidad y la expresión material de la naturaleza en el arte cerámico de los tarascos, así como sus implicaciones para conocer la visión del mundo inmersa en las artesanías características de esta cultura.

4. COMENTARIOS FINALES

En todas las ciencias sociales y las humanidades se ha observado un “regreso a las cosas” y se ha reconocido ampliamente que la vida en sociedad, la cognición, la psicología, el bienestar físico y la consciencia espiritual dependen en gran medida de las relaciones que tenemos los seres humanos con las cosas (Hodder 2011: 50). Las “cosas” que nos interesan en este estudio son las vasijas de cerámica elaboradas por artesanos purépechas. De primordial interés para nosotros son los diseños plasmados en estos recipientes de barro, que pueden estar vinculados con la cosmovisión y la memoria colectiva de este pueblo.

Pero también nos interesa el proceso creativo que da vida a estas obras, en particular la relación entre la materialidad y las acciones de los actores sociales. En un reciente artículo Joyce y Gillespie (2015) hablan de la movilidad de los objetos, explicando la manera en que éstos al ir cambiando de lugar siguen un “itinerario que traza las líneas de los lugares donde los objetos descansan o están activos, las rutas por las que circulan las cosas, y los medios por los cuales son movidas. Los itinerarios son espaciales y temporales, y pueden convergir con sitios y rutas que son singulares, múltiples, virtuales y reales” (Joyce y Gillespie 2015: 3).

Al hablar sobre la creatividad de los artesanos, Ingold (2013b) sostiene que hacer las cosas “es un constante ligar a los materiales, los pensamientos y la conciencia sensorial...” es una forma de tejer, en la que “cada artefacto es algo parecido a un nudo, que liga materiales que momentáneamente se sostienen juntos...” en este esquema “un nudo no es una estructura delimitada sino abierta, porque cada hilo está yendo a algún otro lugar [y] puede atarse con otras cosas, otros nudos... entonces el artesano... es alguien que tiene que seguir al material, tiene que unir su propia vida a las vidas de los materiales...”

La especie animal más ampliamente representada en el *corpus* bajo estudio es el colibrí; esta ave aparece en prácticamente todas las vasijas de nuestra colección (ya sea como elemento principal o secundario). En este sentido conviene recordar que el colibrí fue un símbolo de gran importancia en el mundo indígena del pasado. Basta con señalar que la capital de los tarascos antiguos se llamaba Tzintzuntzan, que

significa “lugar de colibríes”. Según Hans Roskamp, “el topónimo Tzintzuntzan-Huitzitzilan tiene su origen en el nombre de Huitzilopochtli... el dios que guió a los migrantes hablantes de náhuatl” que supuestamente llegaron a Michoacán de “un lugar más allá de las costas de Veracruz... hay que aclarar que Tzintzuntzan y Huitzitzilan son sinónimos en lengua tarasca y nahua respectivamente, ambos significando ‘lugar de colibríes’” (Roskamp 2010: 2, 8, Nota 1).

De acuerdo con Oswaldo Chinchilla (2010), “las historias mayas de la creación... [comparten] el papel del colibrí en relatos sobre el sol y la luna con pasajes paralelos en narrativas mixe, chatino y aztecas... el papel mitológico de esta ave se relaciona con la guerra, el amor, y el simbolismo solar...” (Chinchilla 2010: 45). En su discusión sobre los mitos del colibrí, este autor señala que “su amplia distribución y numerosas variantes sugieren una gran antigüedad. El rango de variación presente en relatos contemporáneos plantea la pregunta de cómo reconocer representaciones antiguas de historias que debieron haber cambiado de manera considerable a través del tiempo y del espacio” (Chinchilla 2010: 45).

Hemos mencionado líneas arriba algunos atributos de la naturaleza y del paisaje de La Cañada, según fuentes antiguas que hablan de una gran cantidad de animales y plantas que contribuían al bienestar y alimentación de la gente. Muchas de estas especies están representadas en la cerámica objeto de este estudio, y entre ellas --como ya dijimos-- sobresale el colibrí. El destacado lugar que tuvo este pequeño pájaro en la visión indígena de la naturaleza puede observarse en el

Códice florentino, en donde aparecen las 11 variedades de esta ave que reconocían los aztecas (llamándola *vitzitzili*) en su clasificación del reino animal (Sahagún 2012: 24). Esta importancia también fue reconocida por los tarascos antiguos, para quienes los colibríes eran los mensajeros de la guerra. En el siglo XVI en Michoacán todavía se elaboraban escudos con plumas de colibrí; seguramente su color verdiazul tenía connotaciones del imaginario guerrero (Helen Pollard, comunicación personal).

Por todo lo señalado arriba, es posible sugerir que la presencia del colibrí en la cerámica de Huáncito representa un elemento mesoamericano de gran antigüedad. Lo mismo podría decirse de otras especies, como el venado y los peces, por ejemplo. Sin embargo, para llegar a este tipo de conclusiones deberíamos primero hacer un estudio que ubique a “las vasijas... lo más completamente posible dentro de su propio contexto de significados. Este enfoque implica descubrir las redes multidimensionales de significado en las que las vasijas desarrollan su papel dentro de la sociedad. También implica descubrir las maneras en que las dimensiones de significado se ven estructuradas en varios niveles” (Hodder 1991: 72).

El análisis que hizo Hodder (1991: 92) de los recipientes usados por el grupo étnico conocido como *ilchamus* (chamus o njemps) de Kenya “ha involucrado el seguimiento de líneas contextuales que conjuntamente forman la red de significados. Para lograr esto ha sido necesario referirse a niveles de significado que podríamos llamar estructurales”. Por ejemplo, según Hodder existe una

estructura paradigmática en la sociedad *ilchamus* que contrasta la leche con la sangre, el interior con el exterior, y a las mujeres con los hombres jóvenes. Los guajes, por medio de su contenido decorativo, son parte de esta estructura; a la vez se asocian con sus principales elementos y los contrastan. Junto a esta estructura simbólica está el conjunto estructurado de relaciones sociales por medio de las cuales los hombres mayores mantienen el dominio a través del control del ganado y el intercambio de mujeres. De hecho, la estructura simbólica parece apoyar a la estructura social dominada por los hombres.

Concluye Hodder (1991: 92- 93) su análisis diciendo que “los guajes decorados no crean este mundo por sí solos, pero sí juegan un papel en esto. De hecho, los símbolos y las estructuras sociales no existen si no es a través de actividades de varios tipos. Sería posible interpretar los guajes decorados como un reflejo de las estructuras sociales y simbólicas dominantes”. Las implicaciones de estos planteamientos de Hodder para nuestro estudio en Huáncito son evidentes, y nos dan una pauta para entender el significado de la relación entre los artesanos y sus sistemas de comunicación simbólica.

No menos relevantes para el tema que aquí nos ocupa son las ideas propuestas recientemente por López Austin (2016b: 57), a quien cito a continuación: “gracias a la capacidad de generalizar, de abstraer, de hacer a un lado las diferencias, somos capaces de enfrentarnos al mundo utilizando la analogía, y así... reducimos nuestra realidad a dimensiones operables...” Para este autor “la taxonomía [o] ciencia de la clasificación... nos

permite agrupar las experiencias en clases... [es decir] conjuntos a cuyos elementos podemos aplicar... criterios semejantes. Si tuviéramos que manejar las representaciones de los seres que nos rodean de manera individual, atomizada, no nos bastaría la vida para [hacerlo]...” En relación a la expresión gráfica de conceptos que aluden a una visión del mundo, López Austin señala que “el uso de analogías nos soluciona el problema [de representación] con un alto índice de posibilidad de acierto y nos permite descubrir... patrones de regularidad que nos guían a lo largo de la existencia...” Termina el citado autor con la siguiente reflexión: “Sin embargo, las clasificaciones no se construyen de manera universal. Cada cultura va creando sus formas específicas de dividir y ordenar el mundo, y estas formas son... constituyentes esenciales de las cosmovisiones”.

En este lugar hemos hablado del significado del colibrí en tiempos pasados, pero no del significado que tiene actualmente para la comunidad

de alfareros. Dado que las piezas fueron hechas para la venta fuera de la comunidad, hay que tomar en cuenta a la ley de la demanda, y además tenemos que recordar que el significado necesariamente cambia a través del tiempo.

En este texto apenas hemos esbozado un tema de investigación de gran relevancia, en donde confluyen las perspectivas de la materialidad, las percepciones de la naturaleza y la visión del mundo, temas de gran relevancia para la arqueología, la etnohistoria, y otros enfoques de la antropología. Esperamos seguir avanzando en esta investigación para ahondar nuestro conocimiento de la cultura purépecha.

Agradecimientos

Gracias a Susan Gillespie, Helen Pollard, Lourdes Boudark, Yoko Sugiura, C. Andreia Martins Torres y Mónica Sosa por sus comentarios y sugerencias para esta investigación. El autor sin embargo es el único responsable por las ideas expresadas aquí.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N. (1987) *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.

ACUÑA, R. (1987) *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*. México: UNAM.

AERTS, D. L. APOSTEL, B. DE MOOR, S. HELLEMANS, E. MAEX, H. VAN BELLE Y J. VAN DER VEKEN (2007) *World Views: From Fragmentation to Integration*. Documento electrónico, disponible en: <http://pespmc1.vub.ac.be/clea/reports/worldviewsbook.html>

ARNOLD, D. E. (1983) “Design Structure and Community Organization in Quinoa, Peru”. En D. K. Washburn (ed.), *Structure and Cognition in Art*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56-73.

ARNOLD, D. E. (1984) "Social Interaction and Ceramic Design: Community-Wide Correlations in Quinoa, Peru". En P. M. Rice (ed.), *Pots and Potters: Current Approaches in Ceramic Archaeology*. Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California, pp. 133-161.

ARNOLD, D. E. (1989) "Patterns of Learning, Residence, and Descent among Potters in Ticul, Yucatan, Mexico". En S. Shennan (ed.), *Archaeological Approaches to Cultural Identity*. Londres: Unwin Hyman, pp. 174-184.

ARNOLD, D. E. (1993) *Ecology and Ceramic Production in an Andean Community*. Cambridge: Cambridge University Press.

ARNOLD, D. E. (2015) "Raw Material Selection, Landscape, Engagement, and Paste Recipes: Insights from Ethnoarchaeology". En *Matières à Penser Workshop: Raw Materials Acquisition and Processing in Early Neolithic Pottery Production*. Documento electrónico, disponible en: https://www.academia.edu/15861737/Raw_Material_Selection_Landscape_Engagement_and_Paste_Recipes_Insights_from_Ethnoarchaeology

ARNOLD, D. Y BOHOR, B. F. (1977) "An Ancient Clay Mine at Yo' K'at, Yucatan" *American Antiquity*, 42, pp. 275-282.

ASHMORE, W. (2015) "Lived Experiences of Space, Time and Cosmivision" *Cambridge Archaeological Journal*, 25, pp. 293-297.

BEALS, R. (1969) "The Tarsacans". En R. Wauchope (ed.), *Handbook of Middle American Indians*, Vol. 8. Austin: University of Texas Press, pp. 725-776.

BRODA, J. (1987) "Templo Mayor as Ritual Space". En J. Broda, D. Carrasco y E. Matos Moctezuma (ed.), *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec World*. Berkeley: University of California Press, pp. 61-123.

CHINCHILLA, O. (2010) "Of Birds and Insects: The Hummingbird Myth in Ancient Mesoamerica" *Ancient Mesoamerica*, 21, pp. 45-61.

DEBAUNE, S.; COOLIDGE, F. Y WYNN, T. (2009) *Cognitive Archaeology and Human Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press.

FOSTER, G. (1948) *Empire's Children: The People of Tzintzuntzan*. Institute of Social Anthropology Publication 6. Washington: Smithsonian Institution.

FOSTER, G. (1955) *Contemporary Pottery Techniques in Southern and Central Mexico*. Publication 22, Middle American Research Institute, New Orleans: Tulane University.

FOSTER, G. (1965) "The Sociology of Pottery: Questions and Hypotheses Arising from Contemporary Mexican Work". En Matson, F. (ed.), *Ceramics and Man*. Viking Fund Publications in Anthropology 41. Nueva York: Wenner-Gren Foundation for

Anthropological Research, pp. 43-61.

FOSTER, G. (1967) "Contemporary Pottery and Basketry". En Wauchope, R. (ed.), *Handbook of Middle-American Indians*, Vol. 8. Austin: University of Texas Press, pp. 103-124.

FUNK, K. (2001) *What is a Worldview?* Documento electrónico, disponible en: <http://web.engr.oregonstate.edu/~funkk/Personal/worldview.html>

GOSDEN, C. (2005) "What Do Objects Want?" *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12, pp. 193-211.

HALE, J. (2014) *Ingold on Making – Agency and Animacy*. Documento electrónico, disponible en: <http://bodyoftheory.com/2014/12/05/ingold-on-making-agency-and-animacy/>

HARDIN, M. (1970) "Design Structure and Social Interaction: Archaeological Implications of an Ethnographic Analysis" *American Antiquity*, 35(3), pp. 332-342.

HARDIN, M. (1977) "Individual Style in San José Pottery Painting: The Role of Deliberate Choice". En J. Hill y Gunn, J. (ed.), *The Individual in Prehistory: Studies of Variability in Style in Prehistoric Technologies*. Nueva York: Academic Press, pp. 109-136.

HARDIN, M. (1983) "The Structure of Tarascan Pottery Painting". En D. Washburn (ed.), *Structure and Cognition in Art*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 8-24.

HEGMON, M. (2002) "Concepts of Community in Archaeological Research". En M. Varien y R. Wilshusen (ed.), *Seeking the Center Place: Archaeology and Ancient Communities in the Mesa Verde Region*. Salt Lake City: The University of Utah Press, pp. 263-279.

HILL J. Y GUNN J. (ed.) (1977) *The Individual in Prehistory: Studies of Variability in Style in Prehistoric Technologies*. Nueva York: Academic Press.

HODDER, I. (1991) "The Decoration of Containers: An Ethnographic and Historical Study". En W. Longacre (ed.), *Ceramic Ethnoarchaeology*. Tucson: The University of Arizona, pp. 71-94.

HODDER, I. (2011) "An Archaeology of the Self: The Prehistory of Personhood". En J. Huyssteen y E. P. Wiebe (ed.), *In Search of Self*. Grand Rapids: Eerdmans, pp. 50-69.

HODDER, I. (2012) *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Oxford: Wiley-Blackwell.

HODDER, I. (2014) "The Entanglements of Humans and Things: A Long-term View" *New Literary History*, 45, pp. 19-36.

INGOLD, T. (2013a) *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Oxford y Nueva York:

Routledge.

INGOLD, T. (2013b) *Ingold -- Thinking through Making*. Vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>

JIMÉNEZ CASTILLO, M. (1982) *Huáncito: la alfarería en una comunidad purépecha*. Azcapotzalco: Universidad Autónoma Metropolitana.

JOYCE, R. (2015) "History and Materiality". En R. Scott y S. Kosslyn (ed.), *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*. Nueva York: John Wiley & Sons, pp. 1-16.

JOYCE, R. y GILLESPIE S. (2015) "Making Things out of Objects That Move". En R. Joyce y S. Gillespie (ed.), *Things in Motion: Object Itineraries in Anthropological Practice*. Santa Fe: School of American Research Press, pp. 3-19.

KNAPPETT, C. (2012) "Meaning in Miniature: Semiotic Networks in Material Culture". En M. Jessen, N. Johanssen y H. Jensen (ed.), *Excavating the Mind: Cross-sections Through Culture, Cognition and Materiality*. Aarhus: Aarhus University Press, pp. 87-109.

KNAPPETT, C. (2014) "Materiality in Archaeological Theory". En C. Smith (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*. Nueva York: Springer, pp. 4700-4708.

LAW, J. (2011) "Objects and Spaces". Documento electrónico, disponible en: <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2002ObjectsAndSpaces.pdf>

LÓPEZ AUSTIN, A. (1996) *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. México: UNAM.

LÓPEZ AUSTIN, A. (2016a) "Sobre la cosmovisión" *Arqueología Mexicana*, 68, pp. 8-38.

LÓPEZ AUSTIN, A. (2016b) "La taxonomía y los ciclos" *Arqueología Mexicana*, 69, pp. 56-73.

MILLER, D. (2015) "Materiality: An Introduction". Documento electrónico, disponible en: http://www.ucl.ac.uk/anthropology/people/academic_staff/d_miller/mil-8

MULLER, J. (1977) "Individual Variation in Art Styles". En J. Hill y J. Gunn (eds), pp. 23-39.

PLOG, F. (1977) "Archaeology and the Individual". En J. Hill y J. Gunn (eds), pp. 13-22.

RAMÍREZ, L. (1986) *Chilchota: un pueblo al pie de la sierra*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

REDMAN, C. L. (1977) "The 'Analytical Individual' and Prehistoric Style Variability". En J. Hill y J. Gunn (eds.), pp. 41-53.

RENDÓN, S. (1947) "La alimentación tarasca" *Anales del INAH*, 2, pp. 207-228.

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

SAHAGÚN, B. (2012) *Florentine Codex: Book 11, the Earthly Things*. Salt Lake City: Utah University Press.

SHOTT, M. Y WILLIAMS E. (2001) "Datos censales sobre la vida útil de la cerámica: estudio etnoarqueológico en Michoacán". En E. Williams y P. C. Weigand (eds.), *Estudios cerámicos en el Occidente y Norte de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 97-126.

SHOTT, M. Y WILLIAMS E. (2006) "Purepecha Pottery Ethnoarchaeology". En Wendy Ashmore, A. Rosen, M. A. Dobres y S. M. Nelson (eds.), *Integrating the Diversity of Twenty-First-Century Anthropology: The Life and Intellectual Legacies of Susan Kent*. Berkeley: University of California Press, pp. 47-56.

THOMAS, J. (2007) "The Trouble with Material Culture" *Journal of Iberian Archaeology*, 9, pp. 11-23.

WEST, R. C. (1948) *Cultural Geography of the Modern Tarascan Area*. Washington: Smithsonian Institution, Institute of Social Anthropology.

WHEELER, M. (2010) "Minds, Things, and Materiality". En L. Malafouris y C. Renfrew (eds.), *The Cognitive Life of Things: Recasting the Boundaries of the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.

WIESSNER, P. (1989) "Style and Changing Relations between the Individual and Society". En I. Hodder (ed.), *The Meanings of Things: Material Culture and Symbolic Expression*. Nueva York: Harper Collins Academic, pp. 56-63.

WILLIAMS, E. (1992a) "Pans, Pots, and People: Ceramic Ecology in West Mexico" *Papers from the Institute of Archaeology*, 3, pp. 44-51.

WILLIAMS, E. (1992b) "Ecología de la producción cerámica en Teponahuasco, Jalisco" *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, XIII, pp. 103-128.

WILLIAMS, E. (1994a) "Ecología cerámica en Huáncito, Michoacán". En E. Williams y R. Novella (eds.), *Arqueología del Occidente de México: nuevas aportaciones*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 319-363.

WILLIAMS, E. (1994b) “Organización del espacio doméstico y producción cerámica en Huáncito, Michoacán”. En E. Williams (ed.), *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 189-226.

WILLIAMS, E. (2001) “Introducción”. En E. Williams y P. C. Weigand (eds.), *Estudios cerámicos en el Occidente y Norte de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 15-56.

WILLIAMS, E. (2014a) “Cambio social y continuidad cultural en la cerámica de Huáncito, Michoacán, México” *Materialidades: Perspectivas Actuales en Cultura Material*, 2, pp. 122-152.

WILLIAMS, E. (2014b) *La gente del agua: etnoarqueología del modo de vida lacustre en Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

WILLIAMS, E. (2014c) *Water Folk: Reconstructing an Ancient Aquatic Lifeway in Michoacán, Western Mexico*. British Archaeological Reports. BAR International Series 2617. Oxford: Archaeopress.

WILLIAMS, E. (2015) “Producción doméstica y estilos decorativos en la cerámica de Huáncito, Michoacán: perspectiva etnoarqueológica”. Documento electrónico, disponible en: https://www.academia.edu/12086370/Estilos_decorativos_en_la_cer%C3%A1mica_de_Hu%C3%A1ncito_Michoac%C3%A1n._Estudio_etnoarqueol%C3%B3gico_2015

WILLIAMS, E. (2016) “Domestic Production and Decoration Styles: Ceramic Ethnoarchaeology in Huáncito, Michoacán”. En E. Williams y B. Maldonado (eds.), *Cultural Dynamics and Production Activities in Ancient Western Mexico*. Oxford: Archaeopress, pp. 129-162.

WILLIAMS, E. (2017) *Tarascan Pottery Production in Michoacán, Mexico: An Ethnoarchaeological Perspective*. Oxford: Archaeopress. Disponible en: https://www.academia.edu/29530048/TARASCAN_POTTERY_PRODUCTION_IN_MICHOAC%C3%A1N_MEXICO_An_Ethnoarchaeological_Perspective_2016