

Tulato, el sentido y el arte*

TULATO, ITS SENSE AND ART

TULATO, O SENTIDO DA ARTE

Ricardo Toledo Castellanos**

Fecha de recepción: 5 DE SEPTIEMBRE DE 2011 | Fecha de aceptación: 19 DE OCTUBRE DE 2011.

Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>

Código SICI: 1794-6670(201203)7:1<107:TYESDA>2.3.TX;2-4

Resumen

El conjunto que conocemos como arte está constituido por otros conjuntos (de objetos, expresiones, huellas, etcétera) que le redefinen permanentemente. Cada nueva serie de obras que ingresan a él constituye un acontecimiento que suspende el sentido del conjunto y encarna uno nuevo. Siguiendo argumentos de Deleuze y Guattari, cuando una nueva obra o un nuevo conjunto de obras son presentados ante una serie, se produce un acontecimiento paradójico que reclama un lugar en la serie conocida y, a la vez, parece sobrar en otras series. En el caso de la serie de obras subsumidas por el concepto arte, con cada nueva obra (realizada o descubierta) aparecen nuevos sentidos: el encarnado por la obra, el que produce en el arte y el que surge al llamar arte a la obra. En este texto, nos concentramos en un conjunto de obras del arte tulato (procedentes de las regiones de Tumaco en Colombia y La Tolita en Ecuador), que nos permitirá poner en juego las formulaciones anteriores y nos acerca a la noción de acontecimiento, bus-

* Artículo de investigación que desarrolla un tema presentado en el seminario *Evento, acontecimiento*, en la Maestría en Filosofía de la Universidad del Rosario. La introducción se publicó en el catálogo de la bienal de arte de profesores *Lugares comunes* (2009) del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Una sección se presentó como ponencia en el seminario de profesores *La historia del arte, perspectivas de investigación y enseñanza* del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, realizado en abril de 2010.

** Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Artista plástico con énfasis en teoría de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y candidato a Magister en Filosofía de la Universidad del Rosario. Investigador en los campos de la historia y la teoría del arte, la estética y la publicidad. Autor del libro *Saturnino Ramírez el jugador en la penumbra* y de diversos artículos y reseñas en publicaciones, revistas y catálogos. ricardobtoledo@gmail.com.

cando la aptitud del concepto de arte para proponer sentidos en el conjunto y en algunas piezas singulares y en los modos como el conjunto nos formula nuevos sentidos del concepto mismo.

Palabras clave: arte, sentido, tulato, paradoja, serie.

Palabras clave descriptores: Sentidos en el arte, Antropología cultural - Tumaco La Tolita (Colombia y Ecuador), Arte indígena.

Abstract

The set we know as Art is formed by other sets (of objects, expressions, marks, etc.) that re-define it permanently. Each new series of works that is included into it becomes an event that suspends the sense of the set and embodies a new one. Following Deleuze and Guattari's arguments, when a new work or a new set of works are presented in a series, it becomes a paradoxical event that claims its place in known series and, at the same time, seems not fitting in other series. In the case of the series of works subsumed in the concept of Art, with every new work of art (made or discovered) new senses appear: one embodied by the object, other produced in the art, and other that appears in calling art that object. In this text we focus in a set of works of Tulato art (coming from Tumaco and La Tolita regions in Colombia and Ecuador, respectively) that will allow us to put into play the previous formulations and bring us close to the notion of event, asking if the concept of Art is apt to offer senses in the set and in some individual pieces, and in the ways in which the set brings about new senses in the concept of art itself.

Keywords: Essay, Audiovisual Essay, Language, Writing.

Keywords Plus: Senses and sensation in art, Cultural Anthropology - Tumaco La Tolita (Colombia and Ecuador), Indigenous art.

Resumo

O conjunto que conhecemos como Arte está constituída por outros conjuntos (de objetos, expressões, rastros, etc.) que lhe redefinem permanentemente. Cada nova série de obras que ingressam a ela constitui um acontecimento que suspende o sentido do conjunto e encarna um novo. Seguindo argumentos de Deleuze e Guattari, quando uma nova obra ou um novo conjunto de obras são apresentados ante uma série, se produz um acontecimento paradoxal que reclama um lugar na série conhecida e ao mesmo tempo parece sobrar em outras séries.

No caso da série de obras subsumidas pelo conceito Arte, com cada nova obra de arte (realizada ou descoberta) novos sentidos aparecem: o encarnado pela obra, o produzido na arte e o que surge ao chamar arte à obra. Neste texto concentramo-nos em um conjunto de obras da arte tulato (procedentes das regiões de Tumaco na Colômbia e La Tolita no Equador) que nos permitirá pôr em jogo as formulações anteriores e aproxima-nos à noção de acontecimento, procurando a aptidão do conceito de Arte para propor sentidos no conjunto e em algumas peças singulares, e os modos como o conjunto formula novos sentidos do conceito mesmo da arte.

Palavras chave: arte, sentido, tulato, paradoxo, série.

Palavras chave descritor: Sentidos na Arte, Antropologia cultural - Tumaco La Tolita (Colômbia e Equador), Arte indiana.

INTRODUCCIÓN

ARTE EN EL SENTIDO AMPLIO

Solemos aceptar como *arte* al conjunto de objetos y eventos, aceptados como “obras de arte” por un consenso social e institucional. Siempre han sido problemáticos los intentos de establecer un concepto que sea capaz de hacer una generalización de lo que es y podría llegar a ser arte, ya que este concepto debería subsumir no solo al conjunto conocido, sino también a los posibles miembros futuros.

El término arte es usado como un sustantivo que se refiere a distintos conjuntos de objetos y eventos, según el uso que se haga de él. Cuando decimos “arte barroco” o “arte moderno”, estamos hablando de un conjunto de obras incluidas por la comunidad artística (artistas, críticos, coleccionistas, historiadores del arte) en el grupo conocido como arte y realizadas dentro de ciertos parámetros temporales, formales y de contenido abarcados por los adjetivos barroco o moderno. Arte, en este sentido, es el conjunto de obras que son susceptibles de una contemplación artística, que aparecen registradas en los tratados e historias del arte, que son exhibidas en los circuitos artísticos.

En cambio, cuando decimos “arte precolombino” o “arte persa”, hacemos referencia a un conjunto de expresiones materiales de una cultura, que pueden ser vistos como parte del conjunto arte en ciertos contextos intelectuales, comerciales, académicos, pero no necesariamente en su contexto original, donde algunos han sido parte de prácticas religiosas, políticas o de naturaleza no artística que corresponden a los adjetivos precolombino o persa. Arte, en este sentido, es un conjunto de piezas o vestigios construidos o manufacturados por seres humanos en distintas épocas y territorios, que permiten a los estudiosos establecer hipótesis de sentido sobre el desarrollo cultural e histórico de la humanidad, incluidas la historia y la teoría del arte.

El sustantivo arte no se refiere al mismo tipo de conjunto en los dos casos. En el primero, se trata de obras realizadas por personas conocidas como artistas y presentadas a un público dentro de espacios de exhibición y circuitos sociales y culturales predispuestos para una contemplación artística. Implica una intencionalidad y una conciencia personal por parte de un individuo artista en la producción de la obra, intencionalidad que es necesario buscar para comprender el sentido de la misma (esto es arte porque lo hizo un artista y porque hay un consenso al respecto).

En el segundo caso, se trata de vestigios materiales que forman parte de la historia de una cultura específica (una región, una época, un grupo humano) y permiten a los estudiosos de diferentes ciencias establecer y fundamentar hipótesis sobre el curso de la humanidad. Implica una cierta traición al sentido estricto original del producto o vestigio, una descontextualización del lugar original y del evento en el que fue efectivo (el arte persa es arte para nosotros pero no lo era para ellos).

Pero hay un tercer sentido más general, como cuando decimos “arte expresionista” o “arte rupestre”, que abarcaría los dos sentidos anteriores y, además, haría posible la inclusión de futuros descubrimientos y de futuras realizaciones de obras. En este sentido del término, el sustantivo arte hace referencia a la existencia misma de un conjunto constituido por unas piezas conocidas y otras posibles (aún no descubiertas o no realizadas), cuya unidad se manifestaría en los adjetivos rupestre o expresionista. Podemos decir que todo lo rupestre es arte, pero no que todo el arte es rupestre; lo mismo podemos decir que todo el expresionismo es arte, pero no que todo el arte es expresionista. En cambio, no podemos decir ni que todo lo moderno o persa es arte, así como tampoco que todo el arte es moderno o persa.

El tercer sentido de **Arte** (que, en adelante, será escrito en negrilla y con mayúscula inicial), el más general, desvirtúa las restricciones de sentido que tienen los dos primeros usos y los abarca en sus aspectos más generales:

- Los dos usos del término se refieren a cosas realizadas exclusivamente por seres humanos. No hay arte hecho por otro tipo de seres que no sean humanos. Esto significa que todo lo que se pueda decir del arte tiene que ver necesariamente con el hombre.
- Los dos sentidos presuponen que solo desde el momento en que hubo seres humanos en cualquier lugar del planeta pudo haber arte. El arte es una huella inequívoca de la presencia humana en un territorio y en una época. Luego, cualquier descubrimiento de vestigios artísticos debe estar relacionado con otras formas de actividad del hombre y, por lo tanto, su estudio y análisis se debe complementar (recíprocamente) con campos de estudio de los otros aspectos básicos de su vida (el lenguaje, el trabajo, las prácticas mágicas y religiosas, la técnica, la política y la vida afectiva).
- Por último, ambos conjuntos contienen en su totalidad muestras materiales o expresiones de pensamientos y sentimientos humanos. Por lo tanto, toda obra de arte tiene un sentido que puede ser descifrado o “leído” por otro ser humano.

No obstante estas semejanzas generales, los dos sentidos restringidos presuponen, cada uno, un concepto estático de lo que es **Arte**. En ellos, los nuevos hallazgos y las nuevas producciones deben responder a unas formas artísticas (de producción, de circulación, de sentido) y ocupar casillas abiertas por series ya establecidas en instancias institucionales y acatadas socialmente para ser llamados **Arte**. Como lo expresa Gilles Deleuze, responder a un “buen sentido” (Deleuze, 1989, p. 8). Cuando presentamos como arte un conjunto ya constituido de obras (objetos y eventos), estamos reclamando un “sentido” que nos permita entenderlo.

Según los dos usos restringidos del término, el nuevo grupo deberá pasar por un filtro (de calidad, de belleza, de importancia) y lo que pase será explicado según las nociones que ya hayan explicado otras obras agrupadas en las series reconocidas del **Arte** (series como arte barroco, cosas de oro, arte figurativo, prehistoria, objetos exóticos, arte precolombino, brazaletes, narigueras, pectorales). La entrada al conjunto **Arte** se realiza así por examen (de admisión) y por comparación con hechos ya comprobados. En cambio, el tercer uso

del término incluye completos los nuevos conjuntos de obras. Señalamos sus diferencias y estas nos sirven para producir un sentido paradójico, al reformular el concepto mismo, de tal manera que incluya el nuevo conjunto y sea capaz de reconocer en él un sentido.

El conjunto de obras agrupadas bajo el sentido **Arte** está en permanente expansión; cada nueva obra, realizada o descubierta, produciría una extensión del mismo, redefiniendo cada vez todo el conjunto. A su vez, se expresaría como un acontecimiento¹ que inaugura otro sentido para las obras de arte hasta ahora aceptadas como tales, una suspensión del sentido (pasado) en la siguiente forma: **Arte** es todo lo que hasta ahora era conocido como tal, más esto otro (acontecimiento artístico). Según Deleuze,

En todo acontecimiento [...] hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento no se juzgan sino en función de ese presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna. (Deleuze, 1989. p. 126)

El sentido se produce como acontecimiento, en un devenir cuya propiedad “es esquivar el presente” (Deleuze, 1989, p. 125)², introduciendo la posibilidad de la paradoja, un sentido paradójico (las nuevas obras “encarnan” al concepto de **Arte** al que simultáneamente reajustan). La paradoja del concepto radica en que reúne un conjunto de obras bajo una generalización que, a la vez, depende de cada una de ellas para definirse (permaneciendo inenunciable).

Cambiando constantemente y rechazando las restricciones de sentido (el arte como la creación de un artista que lo dota de sentido intencional y el arte como el vestigio arrancado de su origen y presentado como tal ante un público), el sentido **Arte** “destruye al buen sentido como sentido único [como en “arte moderno”], pero luego [...] destruye al sentido común como asignación de identidades fijas [como en “arte persa”]” (Deleuze, 1989, p. 10). El conjunto **Arte** está constituido por acontecimientos, cada uno de ellos suspende el sentido del conjunto y encarna uno nuevo. Con cada nueva obra de **Arte**, aparecen nuevos sentidos (paradójicos): el encarnado por la obra, el que produce en el Arte y el que surge al llamarla **Arte**.

Según Deleuze y Guattari, “el arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí, aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales” (Deleuze y Guattari, 1997, p. 164). Este sentido describe el acontecimiento que se produce cuando una obra o conjunto de obras nuevas son presentados ante el concepto **Arte**. En lo que sigue de este texto, nos concentraremos en un conjunto de obras que nos permitirá poner en juego las formulaciones anteriores y nos puede acercar más a la noción de acontecimiento, para hacer comprensible la manera como el concepto de **Arte** nos permitiría comprender sentidos en el conjunto de piezas y en algunas singulares. También, buscaremos las maneras de el conjunto nos formule nuevos sentidos del concepto mismo.

EL ARTE TULATO (EN EL SENTIDO AMPLIO)

En varios museos (de arte, de arqueología, de historia), colecciones particulares y otros espacios de acumulación y exhibición de objetos de interés cultural y artístico de Colombia, Ecuador y, en menor medida, en otros países, hay un conjunto de obras denominado arte tumaco' (en Colombia), arte La Tolita (en Ecuador), arte tumaco-La Tolita (Jaime Errázuriz) o arte tulato (Andrea Brezzi). En el conjunto conocido como "arte de los pueblos indígenas de América", los vestigios procedentes de la región arqueológica, la época y el estilo tulato³ presentan un conjunto de rasgos típicos y diferentes de los de otros pueblos del continente.

No se conoce quiénes fueron los hombres que produjeron las obras tulas. Según el análisis realizado por Andrea Brezzi (2003) de las dataciones de carbono 14 de las piezas correspondientes a la cultura en toda el área de presencia, se evidencia una ocupación ininterrumpida de once siglos, del VI a.C. al V d.C., luego de los cuales toda el área parece haber sido abandonada, hasta ser ocupada de nuevo por pueblos distintos y con un nivel inferior al desarrollo cultural tulato. Por otra parte, la gran mayoría de obras tulas han sido encontradas por gUAQUEROS que no se han preocupado por comunicar datos del lugar de hallazgo ni de relaciones de conjunto entre piezas, impidiendo de esa manera establecer tipologías, evolución cronológica de estilos y otros análisis de valor arqueológico e histórico.

No hay un solo testimonio escrito ni hablado de ningún hombre tulato (ni siquiera sabemos cómo se llamaban a sí mismos). Todo lo que se puede saber con certeza de los tulos es que son los autores de sus vestigios. Esta es una primera e importante condición que produce un sentido paradójico: el sentido que tiene el arte tulato es aquel que tenía para sus autores; pero, cómo pensaban y sentían es algo que debemos encontrar en lo que el arte tulato nos pueda revelar. Para establecer un sentido del arte tulato, los estudiosos (de arqueología, antropología, historia y arte) han realizado comparaciones de parecido y diferencia con los componentes de una serie mayor llamada "arte precolombino" como, por ejemplo, el arte maya, azteca, olmeca, inca, mochica, calima, nariño, etcétera. Los componentes de una serie de sentido como el arte precolombino son términos que expresan series mayores (el arte, la cultura), series menores (el arte muisca, el arte maya, el periodo ylama), objetos singulares (como La Venus del Morro, las líneas de Nazca, el poporo quimbaya), clases de objetos (como joyas, vasijas, estatuillas, templos), cualidades de los objetos (rasgos típicos o anómalos, como color, material, tamaño), cualidades de las cosas representadas (ojos rasgados, rasgos de felino, posición sedente).

Así, la serie que se busca explicar es vista en el espejo de algo similar que ya ha sido explicado, en la forma de serie de proposiciones (los incas tuvieron una industria metalúrgica más avanzada que los mayas; el dios de los muertos de la mesita B del parque de San Agustín presenta en el rostro el rasgo de mueca olmeca), sustantivos (los calimas, un montículo, la diosa), adjetivos (antropomorfo, dorado, religioso) y verbos (moler, esculpieron, adornaban). Según Gilles Deleuze, la ley de las series es "que nunca son iguales [...] una representa el significante, la otra el significado" (1989, p. 38). Esta asimetría recae sobre la posibilidad del sentido, ya que

[El sentido] nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones, ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos, ya que dispone de una impenetrabilidad que le es propia y en la que se refleja, debe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas, esta vez interiores. (1989, p. 31)

En este caso, la serie **Arte** es el correlato (significado) de la serie **Arte** tulato (significante), de la misma manera que la serie **Arte** tiene su correlato en la serie hombre (su vida afectiva, su cotidianidad, sus creencias y rituales, sus nociones de belleza y equilibrio, etcétera). Esta forma serial exige, primero que todo, diferenciar lo tulato de lo precolombino en general, en términos de zona geográfica, época histórica y estilo⁴.

La delimitación geográfica y cronológica ha sido realizada por los especialistas (arqueólogos, antropólogos, historiadores) con base en las semejanzas de estilo entre las piezas tulas y las diferencias marcadas con respecto a los estilos de vestigios de otras culturas presentes en la zona en otros momentos. Nos encontramos con un trabajo de series paralelas entre la geografía y la cronología, por un lado, y el estilo por el otro: solo cuentan los datos de lugar y tiempo de las piezas correspondientes al estilo tulato y, al mismo tiempo, solo son dignas de credibilidad (por ejemplo, ante posibles falsificaciones) las piezas que correspondan a cierta cronología y procedencia para establecer los elementos de estilo.

Los elementos del estilo tulato corresponden a los rasgos comunes (y distintos de los de otros estilos) de un número considerable de piezas dispersas en colecciones (públicas y privadas) y unas pocas halladas *in situ*, que han permitido la recolección de datos de levantamiento arqueológico. El estilo tulato es una serie compuesta de otras series menores, es decir, de estilos dentro del gran estilo, a propósito de las cuales escribe Jaime Errázuriz: "Llamamos series los grupos de figuras en las cuales se pueden ver graduales cambios estilísticos en rasgos esenciales" (1980, p. 52). Los grupos de figuras se convierten en series estilísticas a los ojos del estudioso que busca sentido en ellas y luego estas series entran en una serie temporal que explica los cambios de una a otra.

Según Errázuriz, los procesos culturales presentan típicamente un periodo primitivo, uno de pleno desarrollo (de mejoramiento de técnicas) y otro de decadencia, visión serial en la que el sentido de un cambio de estilo se percibe a través de una secuencia temporal que debería comenzar con un periodo primitivo. No obstante, según Errázuriz, en el caso tulato (Tumaco-La Tolita, según la denominación de Errázuriz), no se ha encontrado un estilo primitivo, lo que le hace suponer que este se desarrolló en otra parte "y que al llegar aquí, a la costa pacífica, floreció después de unirse con los elementos nuevos existentes en la zona" (1980, p. 50).

La secuencia típica de desarrollo se hace insuficiente para el caso tulato. Por esta razón, la serie estilística debe comenzar con los rasgos más ajenos al territorio y terminar en los más afines a sus vecinos territoriales. En cuanto al orden de la serie, Errázuriz escribe:

Parece muy poco probable que el periodo mesoamericano haya sido el primero, ya que, estilísticamente, encontramos siempre las piezas de tipo oriental [en otras series como Valdivia en Ecuador] y nunca las de tipo mesoamericano al comienzo de todas las series. (1980, pp. 50-51)

El autor establece una secuencia evolutiva de tres estilos en la serie tulata: comienza con un periodo oriental, sigue con un periodo de transición y termina con un periodo mesoamericano. El hecho de que la serie comience con un estilo oriental y termine con uno mesoamericano indica que Errázuriz busca el sentido del cambio de estilo comparando las series temporales tulas con las series de otras culturas, como la japonesa y la mesoamericana, y deduce de las semejanzas la posibilidad de que los tulas hayan llegado de oriente, posiblemente de Japón, y paulatinamente hubieran trabado contactos directos con culturas mesoamericanas, como la maya o la teotihuacana.

Sobre un rasgo en la manera de representación, como el tratamiento de los ojos, dice Errázuriz: "Es indudable que el paso del ojo tratado en forma de línea horizontal, al ojo tratado en forma almendrada, se tiene que haber producido cierto lapso" (1980, p. 52). Según el autor, este cambio de estilo es un argumento a favor de la hipótesis difusionista. El sentido del cambio en el modo de representación fue probablemente un cambio racial en el pueblo tulato, producto del mestizaje, seguido de una adopción de nuevas influencias venidas de otras culturas vecinas (más consolidadas).

Este es un ejemplo de serialización de sentido: la serie conocida cronología-geografía (significado) determina el sentido de la serie estilo (significante). En este tipo de serialización, se termina buscando que las piezas ocupen casillas vacías en las hipótesis ya formuladas (por ejemplo, difusionismo o evolucionismo, poblamiento del continente por el norte o por el sur).

SERIES PARADÓJICAS EN EL ARTE TULATO

El **Arte** conserva, según Deleuze, bloques de sensaciones. El arte tulato (visto como **Arte** tulato) ha conservado algo que compromete a todo el **Arte**. Al preguntar qué se ha conservado en el **Arte** tulato, estamos preguntando también qué otra cosa nos puede revelar sobre lo que el **Arte** conserva? Entonces, la búsqueda de sentido debe comenzar por reunir el arte tulato dentro del conjunto mayor, el concepto **Arte** (general, dinámico), mediante una paradoja de sentido.

Para comenzar, tenemos dos series (una, **Arte**, y la otra, **Arte** tulato) de acontecimientos. El sentido que buscamos en los vestigios tulas no es el buen sentido ni el sentido común, es el sentido paradójico que él encarna y también el que encarna el **Arte**. Del **Arte** esperamos que nos acerque al sentido paradójico que el ser humano encarna; en él, esperamos acercarnos a la paradoja de la vida; en ella, el mundo y, en este último, otra paradoja y, luego, otra y otra más.

Se trata de series de paradojas, como lo dice Deleuze, de "una síntesis de lo heterogéneo" (1989, p. 37) en la que "la forma serial se realiza necesariamente en la simultaneidad de dos series por lo menos" (1989, p. 37). Ya que las series podrían proliferar en los dos sentidos (regresión, progresión), nos mantendremos en dos preguntas y trataremos en lo posible de no alejarnos demasiado de ellas: ¿qué sentido tuvieron para sus productores las piezas tulas? y ¿qué nuevo sentido del concepto **Arte** nos enseña el **Arte** tulato?

El arte tulato es una serie que contiene otras series, como vasijas, joyas, instrumentos musicales, objetos ceremoniales y otras representaciones escultóricas de uso desconocido. Dada la gran cantidad de tipos de objetos distintos, y la cantidad de motivos representados en el arte tulato, nos restringiremos en este texto a examinar solamente la serie de representaciones escultóricas antropomórficas.

La serie de representaciones escultóricas de figuras humanas en el arte tulato es bastante numerosa y diversa; tomando en cuenta el objeto representado y el modo de representación, en ella encontramos varias series como: representaciones de cuerpos “típicos” (es decir, con rasgos comunes a cualquier cuerpo humano) con rasgos sexuales diferenciales (hombres, mujeres), cuerpos con rasgos diferenciales de edad (jóvenes, viejos), con rasgos expresivos diferenciales (sufrimiento, serenidad), en posiciones distintas (parados, sentados en sillares, sentados en el suelo, en posiciones de danza o rituales), con marcas (atributos, craneoplastia, deformidades), también cuerpos humanos con algunos atributos animales (jaguares, monos, saurios) y representados de modos más esquemáticos.

Otra serie de cuerpo en los objetos tulatos es la de cuerpos incompletos. Debido muchas veces a los procedimientos de desentierro de guacas, muchos objetos tulatos han sido destruidos. Es el caso de gran cantidad de objetos de oro que han sido fundidos para ser vendidos a joyeros, o el caso de muchas cerámicas de gran tamaño que han sido rotas en el momento del desentierro o durante el transporte.

Por otra parte, el mercado de piezas precolombinas ha hecho que los guaqueros conserven para la venta las piezas, o partes de ellas que logran el interés de los coleccionistas, razón por la que el conjunto de piezas tulatas ha pasado por una selección interesada en conservar las que tienen un grado mayor de elaboración técnica o de “rareza”, como las representaciones de “patologías” o de “escenas eróticas”, por ejemplo.

No obstante las condiciones anteriormente expuestas, hay también una serie de representaciones de cuerpos originalmente incompletos. Estos son de dos clases: los que fueron rotos por los tulatos como parte de prácticas posiblemente rituales (como muchas de las representaciones de mujeres y hombres jóvenes) y los que fueron realizados como objetos independientes (cabezas-trofeo, máscaras y otras partes del cuerpo, aunque mucho menos abundantes). Esta serie de cuerpos incompletos contiene otras series como cuerpos sin cabeza, cabezas sin cuerpo y fragmentos de otras partes del cuerpo (rotos en la cadera o el tórax, brazos, falos).

La perspectiva para abordar estas series será que estas comiencen por los cuerpos más típicos (más parecidos a lo que reconocemos como “cuerpos normales”); luego, establecer series en las que se reconozcan pasos de lo típico a lo anómalo, es decir, el distanciamiento de las imágenes que podemos reconocer como familiar, las imágenes del mundo profano. Como lo explica Mircea Eliade,

El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de hierofanía. (1992, p. 18.)

Nuestro acercamiento a las representaciones tulatas parte del presupuesto de que los artesanos fabricantes de las piezas no las realizaron con el propósito de que fueran documentos de su vida ni con fines de exhibición artística (pudo haber fines de exhibición religiosa o política, por ejemplo). Muchos artesanos antiguos (entre ellos, los tula-tos), como escribe Brezzi, se esforzaban por imitar el acto divino de la creación. Por eso, “el alfarero se acercará más a su meta de recrear la vida, cuando logre imitar objetos y seres vivientes con mayor perfección” (Brezzi, 2003, p. 173). Asumimos que las piezas tulas, dado su nivel de reproducción de los rasgos reales de las cosas, no eran simples representaciones, sino manifestaciones de la capacidad creadora de los dioses. En esto consiste su carácter de hierofanías.

Dada la capacidad imitativa del arte tulato, las representaciones de anomalías son algo que necesita ser mirado con atención. Aunque la vida es ella misma, una manifestación del poder creador de los dioses, en principio, todo podría ser una hierofanía, las cosas anómalas pueden ser índices mayores de hierofanía o salida del mundo profano.

En esta medida, las distintas series propuestas seguirán criterios de variación o de anomalía con respecto a lo típico, que conduzcan a una anomalía final (el mayor grado de alejamiento de la estructura, las facciones o la experiencia “normal”, es decir, cotidiana, no ritual, profana⁵) y estableciendo secuencias de pasos o grados entre lo típico y lo más anómalo.

Todos tenemos un cuerpo propio (en el sentido de que nuestra existencia es indisoluble de lo corporal, no es el interés de este texto revivir el dualismo cuerpo-alma o cuerpo-mente, por lo tanto, cuando decimos cuerpo, nos estamos refiriendo a la expresión material de un sujeto) y adoptamos un esquema general (social, cultural) de lo que es un cuerpo normal y típico. Nuestro esquema general de lo que es un cuerpo humano típico se expresa en la imagen de un cuerpo completo, parado, recto, simétrico, inexpresivo y sano.

El inicio de la serie de cuerpo humano en el arte tulato lo constituyen las que presentan los rasgos más cercanos a los de cuerpo típico que planteamos antes. Estas son, en su totalidad, escultrillas⁶ que representan mujeres y hombres jóvenes⁷. Las primeras son muy abundantes y los últimos menos frecuentes (ver figura 1).



Figura 1: Cuerpos típicos: *Efebo*, ocarina (26,2 cm), Esmeraldas occ. y *Jovencita*, ocarina (36,9cm), La Tolita.

Muchas de las esculturillas que representan jovencitas y efebos son ocarinas, algunas pocas han sido halladas enteras y la mayor parte han sido encontradas rotas. Al parecer, fueron objeto de sacrificios sustitutivos (en un sacrificio o rito sustitutivo, un sujeto es reemplazado por una representación o simulacro, a este último le son realizadas todas las operaciones que le corresponderían al sujeto) Ver figura 2.



Figura 2: *Jovencitas*, ocarinas. Halladas rotas.

La forma común de rotura que presentan es al nivel del tórax o la cintura, y nunca (como en otros casos que veremos) del cuello. Podemos pensar que las ocarinas fueron cargadas y usadas para producir música de manera frecuente y que su uso llegaba a su fin cuando eran rotas, pero había una relación entre el motivo, su creación, su uso y su destrucción.

La serie de jóvenes presenta rasgos sexuales diferenciados para hombres y mujeres. Con frecuencia, en los hombres, son visibles los genitales, y en las piezas que no son visibles estos están cubiertos por una prenda que remarca la región genital. Las mujeres, en todos los casos, tienen una cintura marcada, caderas anchas, llevan una prenda que oculta sus genitales (a manera de falda) y son notorios en su torso los senos abultados (ver figura 3).



Figura 3: Detalle de *Efebo* y detalles de *Jovencita*. La Tolita.

Además de ser muy abundantes, hubo una fuerte estandarización de procesos, tanto de fabricación como de uso y destrucción, en la serie de cuerpos jóvenes. Estos fueron lo que podemos llamar un motivo típico. Es por esa razón que hemos tomado las jovencitas y los efebos como el comienzo de todas las series.

El comienzo de todas las series que vienen a continuación es el cuerpo típico de los jóvenes. Cada serie que propondremos se aleja gradualmente de los cuerpos jóvenes en dirección de una anomalía diferente, cuyo final será una imagen que, aunque

mantenga cierto antropomorfismo, ya no sea típica y, por tanto, se haya alejado lo más posible de lo cotidiano (profano) y lo normal.

En todas las series que se proponen a continuación, comenzaremos por establecer cuál sería el comienzo (cabeza de serie) y el final de cada serie antes de determinar los pasos graduales:

ROLES DE LAS MUJERES JÓVENES (JOVENCITAS)

Las jovencitas que hemos visto hasta ahora manifiestan los rasgos típicos de los que hablamos al comienzo del capítulo (un cuerpo completo, parado, recto, simétrico, inexpresivo y sano) más una diferenciación sexual estandarizada. La anomalía que seguiremos en la primera serie comienza con la presencia de atavíos en el cuerpo y finaliza con la figura de ritual de iniciación a la sexualidad. Esta serie nos permite acercarnos a una visión de los roles asignados por la sociedad tulata a las mujeres jóvenes (ver figura 4).



Figura 4: Cabeza y cola de serie: 1. *Jovencita ataviada* (19,2 cm). Estatuilla hueca, La Tolita y 2. *Jovencita preparada para un ritual* (15,5 cm). Estatuilla hueca, La Tolita.

La *Jovencita ataviada* mantiene la misma posición de las jovencitas, se diferencia de estas en que es más pequeña, tiene en su cuerpo bastantes ornamentos, su representación es más esquemática y no es una ocarina. No producía música, su tamaño la hacía más portable; su uso fue distinto, el mayor grado de esquematización hace pensar que no era un sustituto de una mujer en especial sino la representación de un rango o de un rol.

La *Jovencita preparada para un ritual* mantiene algunos rasgos típicos como completo, simétrico y sano, y ya no presenta los rasgos de parado, recto e inexpresivo. La mujer se encuentra atada, la posición de su cuerpo exhibe sus genitales, que parecen dispuestos a un acto iniciático de posesión o sacrificio. Como lo dijo Georges Bataille, en el desnudamiento de la víctima (jovencita), están expuestas las formas secretas de su sexo, para el apareamiento o la muerte.

Inicio y final de serie expresan la existencia posible de unos cánones de belleza para el cuerpo de las mujeres (cintura marcada, caderas anchas, senos pequeños y firmes), también la ritualización del comienzo de la sexualidad activa y la determinación social (no necesariamente voluntaria) de la actividad sexual de las mujeres (Ver figura 5).



Figura 5: Serie jovencitas: 1. Jovencita, 2. Jovencita ataviada, 3. Jovencita ataviada, 4. Venus del Morro, 5. Busto de jovencita y 6. Jovencita preparada para un ritual.

La serie que planteamos comienza con la jovencita típica sin atavíos, sigue en los pasos 2, 3 y 4 con la presencia de atavíos y mantiene los rasgos típicos. El paso 5 muestra una jovencita rota en un sacrificio sustitutivo y termina con la joven preparada para un ritual.

En la serie, así organizada, se manifiesta un acercamiento gradual de la muchacha a la disposición para el sacrificio. La mujer va saliendo del mundo profano para entrar en un mundo de relación con lo sagrado, como lo explica Mircea Eliade: “La iniciación comporta generalmente una triple revelación: la de lo sagrado, la de la muerte y la de la sexualidad” (1992, p. 158), a la mujer iniciada se le ha revelado algo que las jovencitas aún no saben, con lo cual comienza su etapa de mujer.

ROLES DE LOS HOMBRES JÓVENES (EFEBOS)

Los efebos también presentan los rasgos típicos, anteriormente señalados, más rasgos de especificación sexual como una protuberancia menor en los senos, cintura menos marcada y cierta volumetría que marca la forma de los genitales (Ver figura 6).



Figura 6: Cabeza y cola de serie: 1. Efebo (16 cm.). Estatuilla hueca, La Tolita y 2. Joven preparado para un ritual de iniciación (16,1 cm.). Medallón, La Tolita.

La serie comienza con un efebo que lleva puesto un taparrabo que parece anudado y termina (al igual que la serie de las jovencitas) con un joven ataviado, atado y con las piernas abiertas, al parecer dispuesto para un ritual de iniciación o una circuncisión. Este efebo que comienza la serie fue encontrado roto (pegado recientemente para ser

coleccionado y exhibido), posiblemente se trató también de un sustituto sacrificial al igual que las jovencitas. El taparrabo que lleva puesto es un indicio probable de que los tulatos ocultaran, como muchos pueblos, la sexualidad para la intimidad⁸. El final de la serie es un efebo (su pene aún no ha llegado a la madurez) ataviado y atado para algún tipo de práctica ritual que no era del todo voluntaria o en la que el participante tomaba la actitud de víctima (ya que se encuentra atado). La exhibición del sexo inmaduro y en estado no erecto y la posición de piernas abiertas hacen pensar que el papel es aceptado con cierto grado de voluntariedad y que tiene que ver con el comienzo de la sexualidad (probablemente una circuncisión) pero no con una escena explícitamente sexual. La escultrilla es un medallón, por lo cual es muy probablemente que su uso haya sido el de exvoto; luego, no se trataría tampoco de una representación sustitutiva, sino más bien la evocación de un evento (Ver figura 7).



Figura 7: Serie efebos: 1. Efebo (desnudo), 2. Efebo (con taparrabo), 3. Joven guerrero, 4. Efebo sentado y 5. Joven preparado para un ritual de iniciación.

La serie de efebos comienza con el cuerpo típico y sigue con el joven con su sexo cubierto. La imagen 3 es la de un joven guerrero que mantiene la posición típica pero porta bastantes atributos de rango o de rol. La imagen 4 es la de un joven ataviado, sentado y mutilado en el que se mantienen los rasgos típicos menos los de completo y recto, para terminar con el joven preparado para el ritual (de iniciación). Los pasos de esta serie van del cuerpo típico desnudo al cuerpo listo para el ritual y es muy posible que se trate, al final, de un ritual de circuncisión, dado el hecho de que no presenta erección. En la circuncisión preparada ritualmente entran en relación el corte del cuerpo y el vertimiento de sangre, lo que hace de la iniciación una especie de renacimiento (muerte y resurrección).

LOS CAMBIOS DE EDAD

Otra secuencia que presenta pasos seriales en el arte tulato es la representación de diferencias de edad. Estableceremos dos series análogas basadas en los cambios de edad, que mantienen ciertos rasgos comunes en el inicio y algunos pasos, pero son muy distintas en sus finales de cierre: la edad de las mujeres y la de los hombres. El envejecimiento es un proceso natural enmarcado en condiciones sociales. El cambio de joven a adulto y de adulto a anciano venía con cambios de posición social que la cultura tenía reservados para cada etapa.

Estas series nos permiten observar que las posiciones sociales de los hombres y mujeres jóvenes no era muy distinta, mientras la posición social de hombres y mujeres ancianos si estuvo muy diferenciada.

LA EDAD DE LAS MUJERES

Teniendo en cuenta que el término inicial de las series es el cuerpo típico de los jóvenes, la cabeza de esta serie es la mujer adulta. La *Figura de mujer* (figura 8) mantiene la posición del cuerpo típico y se diferencia de este en que sus rasgos faciales son más fuertes, lleva un objeto colgado de un collar y su vientre es protuberante. Las representaciones de mujer adulta pasan por diferentes roles como la maternidad, el amamantamiento, el cuidado de los hijos y, algunas veces, de autoridad (las veremos en otras series). La figura de cierre de la serie es la mujer anciana, la *Vieja desdentada* que expresa la posición final. En la serie propuesta, no presenta casi ninguno de los rasgos del cuerpo típico (completo, parado, recto, simétrico, inexpresivo y sano). Aún en el caso del rasgo de sano, parece que la posición del brazo que toca la cara y la expresión de sufrimiento quisieran señalar cierto estado no saludable; tampoco el rasgo de completo, por el hecho de que su boca abierta deja ver que solo le quedan dos dientes.



Figura 8: Cabeza y cola de serie: 1. *Figura de mujer* (12 cm), estatuilla hueca y 2. *Vieja desdentada* (19 cm), estatuilla hueca, Nariño.

El contraste de estas dos figuras, el que hay entre adultez y vejez, consiste en la pérdida de la plenitud, la irrupción del sufrimiento y el cansancio (Ver figura 9).



Figura 9: Serie edad de las mujeres: 1. *Jovencita*, 2. *Mujer*, 3. *Mujer melenuda*, 4. *Pensadora* y 5. *Vieja desdentada*.

En esta serie, se plantean los siguientes pasos que van de la jovencita a la vieja: en los pasos 2 y 3, el cuerpo gana atributos al tiempo que madura, es decir, que con la madurez viene también rango, algo que se consolida en el paso 4, en que la posición sedente de la pensadora manifiesta su autoridad. Al final la serie, describe una curva parabólica. El último paso es de caída. La plenitud corporal y el estatus social están ausentes. Según la trayectoria seguida por esta serie, las mujeres tulatas obtenían estatus con la madurez, al pasar de jovencitas a mujeres (muy posiblemente tenía que ver con su aptitud para la maternidad), pero lo perdían con la vejez, esto hace suponer que la vejez femenina fue vista como una caída, una pérdida además dolorosa.

LA EDAD DE LOS HOMBRES

Esta serie va del efebo al dios viejo. La cabeza de la serie es el hombre adulto (ver figura 10) con atributos de alto rango (aunque también podría ser un guerrero maduro) y que deja ver su falo ya desarrollado. En esta serie, no hay representaciones de hombres adultos sin atributos de rango. Estos últimos están en relación con la madurez de los atributos sexuales, lo que puede significar que con la iniciación sexual se recibía también el atributo y la posición social (hay algunas representaciones de escenas sexuales familiares con hombres sin atributos de rango, pero no en figuras solitarias). El final de la serie de la edad de los hombres es *El dios viejo*, figura de mayor tamaño que las comunes, que ya parece constituir una hierofanía⁹ mayor, de alto poder simbólico.

La figura del dios viejo (a diferencia, por ejemplo, de la vieja desdentada) está sentado en un sillar, tiene una expresión de sonrisa, que se combina con las representaciones de las arrugas del rostro. La posición del cuerpo se desvía de rasgos típicos como parado, recto e inexpresivo. Todo parece indicar, en este caso, que los rasgos anómalos son expresión de la superioridad del sujeto representado.



Figura 10: Cabeza y cola de serie: 1. *Personaje de alto rango*. Estatuilla hueca y 2. *El dios viejo*. Estatua hueca (37 cm) Esmeraldas oriental.

En la serie de figuras de hombres, la edad no parece representar una pérdida sino un incremento (de experiencia, sabiduría, poder) y su estado final es la expresión de una hierofanía mayor (el cuerpo de un dios). Ver figura 11.



Figura 11: Serie edad de los hombres: 1. Efebo, 2. Personaje de alto rango, 3. Viejo y 4. El dios viejo.

Los pasos de la serie que va de efebo a dios viejo inician con la madurez y la jerarquía social del dignatario con atributos de poder, pasan por la expresión de felicidad del viejo de la figura 3 y terminan en la posición de superioridad, de gesto sonriente y benévolo, del dios viejo. Todo parece indicar que, en los tulatos, la vejez de los hombres implicó una posición muy favorable y su llegada constituyó motivo de celebración.

LA SEXUALIDAD

La sexualidad es un motivo explícito y frecuente que, además, presenta bastante riqueza y variaciones de motivos y significados. Sus etapas mantienen una lógica secuencial precisa, pero que se interfiere con otras series de la vida. La serie de la sexualidad hace entrar en relación términos de la vida afectiva, social y religiosa. Así como el envejecimiento, la serie de la sexualidad presenta pasos naturales marcados por significaciones sociales, pero, en este caso, pesa mucho más el carácter religioso. La cabeza de serie de la actividad sexual está constituida por los finales de las series de roles de las jovencitas y de roles de los efebos (series 1 y 2 de este texto), imágenes de jóvenes preparados para ritos en los que la exposición de sus genitales era decisiva. La anomalía seguida en esta serie está relacionada con la pérdida de la individualidad en la posibilidad y efectuación del acoplamiento sexual de la pareja. Ya que el acoplamiento de la pareja está indisolublemente relacionado con la procreación, el término final de la serie es la representación del grupo familiar en el que, además de la pareja, hay hijos.

El carácter ritual de las escenas puede contener significados de simulacros (sustitutos) de algún tipo de estado, que se manifiesta en la desnudez. Según Georges Bataille, la desnudez es ella misma un simulacro, un equivalente leve a dar muerte, ya que destruye un ser discontinuo, tal como ocurre también en el acto de sacrificio (2002) Ver figura 12.



Figura 12: Cabeza y cola de serie: 1 y 2. *Jovencita preparada para un ritual* (15,5 cm). Estatuilla hueca, La Tolita; *Joven preparado para un ritual de iniciación* (16,1 cm). Medallón, La Tolita y 3. *Pareja con hijo varón* (11,5 cm). Medallón, La Tolita.

En la serie de la sexualidad, se hace necesario tener en cuenta un término medio: el alumbramiento, pues, en este, se manifiesta el carácter sagrado del acoplamiento de los cuerpos y también la capacidad que los seres humanos tienen de imitar el acto creador de los dioses (la creación de estatuas sería la imitación menor). El *Parto asistido* que ocupa el lugar central de la serie (ver figura 13) plantea el misterio de la maternidad, manifestación de la fertilidad del mundo, una hierofanía mayor. Según Mircea Eliade, los mitos y ritos sobre la fecundidad y riqueza del mundo se refieren a la figura de la tierra-madre. Esta imagen divina contiene la multiplicidad de aspectos de la fertilidad universal. El momento del parto es una manifestación del misterio de la vida misma. Eliade dice que “la aparición de la vida es, para el hombre religioso, el misterio central del mundo” (1992, p. 127).



Figura 13: Serie procreación: 1 y 2. *Jovencita preparada para un ritual* (15,5 cm). Estatuilla hueca, La Tolita; *Joven preparado para un ritual de iniciación* (16,1 cm). Medallón, La Tolita; 3. *Parto asistido* y 4. *Pareja con hijo varón* (11,5 cm). Medallón, La Tolita.

Los primeros términos de la serie expresan una fase sagrada de lo erótico; son jóvenes dispuestos a la iniciación y con su sexo expuesto (recuadro 1, arriba y abajo), en un evento de sacralización de la función erótica. El momento siguiente pasa por el erotismo de los cuerpos de hombre y mujer, las representaciones del estado erótico, cuya expresión visible es el estado de plétora¹⁰. En el erotismo de los cuerpos, la desnudez es una acción decisiva que revela la disposición de los cuerpos para el evento sexual. Esta disposición es un reajuste del cuerpo para entrar en estado de plétora sexual.

En el cuerpo del hombre, el estado pletórico se manifiesta en el falo, un falo en estado de erección (ver figura 14). La imagen pletórica del cuerpo del hombre, en las

piezas tulatas, se encuentra muy ubicada en el falo, pero, más que manifestar un estado erótico (entendido como disposición del cuerpo para el evento sexual), parece dirigirse a la relación entre la fuerza sexual como un atributo de poder.



Figura 14: Serie falo: 1. Colección de falos, 2. Guerrero, 3. Guerrero y 4. Remero fálico.

La *Colección de falos* mostrada arriba hace evidente que estos provienen de mutilaciones efectuadas a esculturas (muchas de ellas destruidas). En la estatuilla *Guerrero* que le sigue, podemos apreciar cómo le ha sido arrancado el falo (por guaqueros o por accidente). En las dos figuras siguientes, vemos que el falo sobresale como un atributo que acompaña actividades no relacionadas con la sexualidad de la pareja.



Figura 15: Serie sexualidad masculina: 1. Joven preparado para un ritual de iniciación, 2. Remero fálico, 3. Falo, 4. Figura de jaguar con genitales humanos, 5. Hombre-jaguar.

En la serie de la sexualidad (ver figura 15), es muy probable que las representaciones de falos en erección consistieran en hierofanías de poder religioso más que de eventos de sexualidad cotidiana. Lo masculino se sale del evento sexual (cotidiano) en dirección a convertirse en atributo o signo de poder (figura 2. *Remero fálico*); luego, se separa del cuerpo como un objeto independiente (figura 3. *Falo*). En el término siguiente, el falo vuelve a ser parte de un cuerpo de hombre-jaguar (figura 4. *Figura de jaguar con genitales humanos*). El falo se convierte en atributo de la hierofanía que se manifiesta en el jaguar, poder y fuerza de un mundo más verdadero que el cotidiano.



Figura 16: Serie sexualidad femenina: 1. Jovencita preparada para un ritual, 2. Mujer que exhibe sus senos, 3. Mujer sentada y 4. Parto asistido.

En las figuras de mujer (ver figura 16), la plétora se expresa en rasgos como el doblamiento del cuerpo hacia delante y el masaje que ella misma efectúa en sus senos, exhibiendo sus pezones erizados (figura 2. *Mujer que exhibe sus senos*). En el paso siguiente (figura 3. *Mujer sentada*), se representa con gran detalle el cuerpo de una mujer en posición de poder (sentada en sillar) y con atributos de rango; muy visible, su vagina no está vinculada tampoco a la sexualidad de pareja sino a su carácter femenino. En el paso siguiente (figura 4. *Parto asistido*), el carácter más sagrado de lo femenino, la capacidad de crear seres, se hace manifiesto en el alumbramiento. La imagen de la vagina se constituye en la puerta de salida de la vida.

Antes del término del parto, la serie de la sexualidad pasa por una serie de figuras de reunión de lo masculino y lo femenino en la pareja (ver figura 17). El primer término es una pareja con expresiones afecto (figura 1) y los siguientes términos son parejas eróticas, en unión sexual explícita que pasa del acariciamiento al acoplamiento (recuadros 4, 5 y 6). Sobre la unión sexual de la pareja, Bataille dice que, aunque al hombre le corresponde la parte activa y a la mujer la parte pasiva, se trata de llegar juntos al punto de disolución de las formas constituidas, de "introducir al interior del mundo toda la continuidad de la que este mundo es capaz" (2002, p. 23) en una acción recíproca de los amantes.



Figura 17: Serie de parejas: 1. Pareja y 2, 3 y 4. Parejas en cópula.

Para formar la pareja, lo masculino (que ha salido del mundo cotidiano en la imagen de jaguar) regresa de lo sagrado a lo profano; mientras que lo femenino, en cambio, se prepara para ser expresión de la hierofanía de la creación de la vida.

Después de las parejas, la serie de la sexualidad no tiene término masculino, todo se resuelve en el cuerpo de la mujer, ya que corresponde al parto (ver figura 18).



Figura 18: Serie de familia: 1. Parto asistido, 2. Madre con gemelos, Padre con un hijo varón y 3. Pareja con hijo.

Lo masculino queda totalmente excluido de la hierofanía de la vida y solo vuelve a aparecer en el término siguiente, que es el cuidado de los hijos. En esta etapa, hay en el arte tulato medallones que contienen representaciones de padres y de madres sosteniendo a sus hijos (recuadro 2. *Madre con gemelos y Padre con su hijo varón*) que pudieron ser exvotos (ofrendas de agradecimiento o de petición) y, solo en el caso de las mujeres que amamantan a sus hijos, hay representaciones escultóricas que pudieran acompañar otros tipos de rituales. La serie de la sexualidad termina con representaciones de grupos familiares constituidos por la pareja y los hijos. La familia parece ser la concreción final de toda la serie y su forma de representación parece atender a los detalles más cotidianos, como el cuidado, el juego y las demostraciones de afecto.

La serie completa presenta, en su desarrollo, dualidad en cuanto a diferenciación de términos masculinos y femeninos. Es una dualidad que conduce, en direcciones opuestas, a lo masculino, de lo sagrado a lo profano y, a lo femenino, de lo profano a lo sagrado, hasta el encuentro de lo masculino y lo femenino en la pareja. Luego, en el parto, desaparece lo masculino y se manifiesta el carácter más sagrado de lo femenino. En los términos siguientes (el cuidado de los hijos), lo masculino y lo femenino se manifiestan por separado, pero sin dualidad, y, finalmente, se encuentran en el ámbito doméstico de la familia.

SEPARACIÓN CABEZA-CUERPO

Una anomalía bastante frecuente en las representaciones humanas y humanoides del arte tulato es la mutilación del cuerpo o la producción de partes independientes del cuerpo. La serie que desarrollaremos ahora consiste en la separación de la cabeza y el cuerpo como modo de producción de imágenes significantes.

El inicio de serie, en este caso, es la representación de un cuerpo que tiene todos los rasgos típicos, menos el de completo: el cuerpo sin cabeza. Los cuerpos sin cabeza fueron contruidos completos y luego les fue arrancada la cabeza. La decapitación de esculturas es una práctica sustitutiva que evita el sacrificio de un ser, pero mantiene todos los contenidos rituales.

Los tultatos realizaron otros sacrificios sustitutivos con figuras de jovencitas y efebos, pero estos fueron rotos a la altura de la cadera o el tórax. Los cuerpos decapitados tienen atributos de rango, varios de ellos son guerreros emplumados. En todos los casos, esto puede indicar que la sustitución significaba una especie de ahorro de vidas humanas útiles para la sociedad tultata (ver figura 19).



Figura 19: Cabeza y cola de serie: 1. *Cuerpo de guerrero emplumado*. Esculturilla hueca y 2. *Cabeza-trofeo*. Simulacro para colgar.

El final de la serie lo constituyen las cabezas-trofeo (ver figura 20), que son en su totalidad objetos para portar, colgados al cuello, como atributo. Las cabezas-trofeo fueron realizadas como piezas independientes y muy posiblemente representaron cabezas reales de enemigos vencidos, que eran preparadas (por ejemplo, reducidas) para ser portadas. Las cabezas-trofeo de cerámica parecen ser sustitutos de cabezas reales, pero mantienen rasgos de estas, como los ojos cerrados del muerto o (como en la cabeza que mostramos como ejemplo) expresiones dadas al momento de procesarlas (boca abierta).



Figura 20: Serie separación cuerpo-cabeza: 1. *Cuerpo de guerrero emplumado*, 2. *Cuerpo con cabeza-huésped*, 3. *Personaje con cabeza-trofeo* y 4. *Cabeza-trofeo*.

Los pasos de esta serie siguen la secuencia de la desaparición del cuerpo y su reemplazo por la cabeza. La figura 2 (*Cuerpo con cabeza-huésped*) parece representar un tipo de práctica consistente en depositar la cabeza del muerto en su vientre sin entrañas, al que se ha realizado una abertura triangular, como una práctica de reorganización del cuerpo. Sin embargo, esta primera apreciación no parece ser el verdadero sentido de la pieza, ya que el cuerpo se mantiene de pie, cosa imposible en el caso de un muerto. Otra posibilidad es que se trate de una representación que intente expresar algo mucho más misterioso como una mirada radiográfica que permite ver una fuerza huésped al interior del cuerpo (que luego fue decapitado).

La figura 3 (*Personaje con cabeza-trofeo*) representa, al parecer, la forma como eran portadas las cabezas-trofeo, colgadas del cuello. El hecho de que la cabeza colgada sea de un tamaño inferior al del personaje que la porta puede indicar que los tulatos realizaran procesos de reducción de las cabezas como preparación para su uso. La serie termina con la cabeza-trofeo, como un objeto autónomo y totalmente independiente de un cuerpo.

Esta autonomía final de la figura de la cabeza con respecto a un cuerpo sugiere la posibilidad de desarrollar otras series derivadas que tengan como comienzo de serie cabezas típicas y sigan (como hemos hecho con el cuerpo) variaciones anómalas. Tomaremos como cabeza típica la que más se acerque a los rasgos de simétrica, inexpresiva y sana (ver figura 21).



Figura 21: Cabeza.

CRANEOPLASTIA

La primera serie de cabeza se desarrollará a partir de una anomalía de significación social (y probablemente religiosa), como es la craneoplastia¹¹ (ver figura 22).

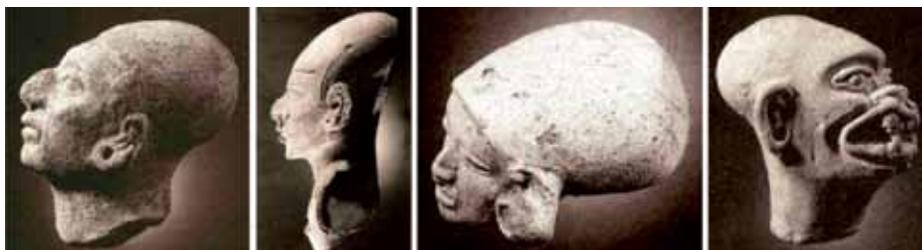


Figura 22: Serie craneoplastia: 1, 2 y 3. Cabezas con craneoplastia y 4. Cabeza con craneoplastia y rasgos de felino.

La serie sigue pasos de variación en la forma y la pronunciación del rasgo que fue considerado normal por los tulatos (su condición de normalidad es deducida del hecho de que todas las representaciones humanas observadas en la cultura tulata poseen ese rasgo) y termina con la representación de la cabeza con craneoplastia y rasgos felinos. La serie no establece pasos sino modulaciones del rasgo.

ATRIBUTOS DE CABEZA

La serie comienza con una cabeza típica desprendida (por decapitación sustitutiva) que tiene los atributos de nariguera (ver figura 23), tocado sencillo de cabeza y gargantilla, rasgos que nos permiten colegir que se trata de un personaje de rango.



Figura 23: Serie atributos de cabeza: 1. Cabeza masculina, 2. Cabeza de oro, 3. Máscara de oro y 4. Máscara solar.

El paso dos es la representación de una cabeza independiente con rasgos similares a la típica, pero realizada en oro, con nariguera y aretes; en este caso, el cambio de material es un rasgo altamente significativo, debido al grado de dificultad que representa la conservación de rasgos naturalistas en una técnica como esta (laminado y repujado) y el carácter valioso (simbólica y comercialmente) del material.

El paso siguiente constituye un alejamiento de la intención imitativa y la adopción de un criterio esquemático que aporta al motivo un carácter de imagen extraordinaria, en la que lo esquemático es más significativo que lo imitativo. La esquematización en

oro constituye un paso a un estadio no cotidiano, sagrado, que se revela definitivamente en el último paso de la serie: una cabeza-sol.

Al final de la serie, se produce una analogía final entre la cabeza, el oro y el sol, relacionados los tres con lo luminoso. La posición central del sol en la cosmogonía se manifiesta en la cabeza (como centro del cuerpo): el sol como cabeza del cielo y la cabeza como sol del cuerpo.

La transformación simbólica de cabeza en sol se produce en la serie a través de pasos que cambian un material terreno, como la arcilla, por uno de significado completamente ígneo, como el oro, y, a la vez, van transformando rasgos en aspectos simbólicos. Ese desprendimiento de la materia tiene significados de trascendencia, como la existencia de una fuerza interior-luminosa que da sentido a un mundo material-oscuro.

Como lo expone Eliade, "Las epifanías luminosas de los dioses solares pasan a ser, en ciertas culturas, el signo de la inteligencia" (1992, p. 136). La cabeza-sol presenta una hierofanía cósmica (la maravilla de la existencia del sol, dador de luz) en una epifanía¹² vital (la maravilla de la inteligencia, dadora de sabiduría).

DEFORMIDAD

Las deformidades de la cabeza, sobre todo del rostro, hacen muy identificables a los individuos, son la marca de su individualidad. En las representaciones de cabezas y cuerpos tulatos, hay una serie de figuras con deformaciones que comienza con las leves y termina con las más fuertes.

El comienzo de esta serie (ver figura 24) es una cabeza muy parecida a la típica, que presenta un defecto leve al lado de la boca y, además, una expresión un poco fuerte. El paso dos es una cabeza con un fragmento de hombro que representa un hombre con parálisis facial, con una expresión que lo hace parecer incómodo. Su rostro, además, ha perdido totalmente el rasgo típico de simetría. El paso tres es la representación de una cabeza de un anciano con un grupo de defectos tan pronunciados que pierde por completo la simetría y, además, presenta una expresión muy visible gracias a las arrugas. La serie termina con una cabeza que mantiene la simetría, pero presenta rasgos simiescos, que se alejan de lo humano.



Figura 24: Serie deformidad: 1. Cabeza masculina, 2. Hombre con parálisis facial, 3. Cabeza con patología y 4. Cabeza simiesca.

La deformidad parece conllevar paulatinamente el aislamiento del carácter humano de un sujeto para convertirlo socialmente en sujeto del defecto (en los grupos sociales actuales, son comunes las descripciones reductivas de los sujetos con malformaciones). El defecto visible termina siendo la denominación social del individuo (muchas veces, con apodos que reemplazan al nombre) y su único rasgo descriptivo (las mismas catalogaciones de estos vestigios en las colecciones están basadas en estos defectos).

Un hecho importante de resaltar es que las figuras patológicas tulas, por su rareza, son de las más apetecidas por los coleccionistas y los traficantes (junto con los falos y las parejas eróticas) y se han prestado más a interpretaciones de carácter médico (diagnósticos) y genético¹³ que al análisis genérico (estilo, secuencia) del resto de las series.

El sujeto marcado por un defecto visible pierde la posibilidad del anonimato: en todos los grupos humanos, es más fácil recordar a un sujeto deforme que a un sujeto típico. La pérdida del anonimato se produce en la medida en que el defecto se convierte en el rasgo por antonomasia y esto termina diferenciando al sujeto. De esa manera, la deformidad implica una pérdida relativa de la humanidad y, en esta, la salida del mundo profano.

El sujeto deforme se encuentra en el borde interno del mundo, en camino o en diálogo con un afuera de lo cotidiano (lo sagrado), por eso mismo el cierre de serie que hemos planteado es la cabeza simiesca, precisamente porque ella se encuentra ya en el borde externo de lo humano.

MUECA OLMECA O RASGO DE MOSTRAR LOS DIENTES

Hay una serie de cabezas tulas que presentan la “mueca olmeca”¹⁴ (ver figura 25) o rasgo de mostrar los dientes. Presentan pasos graduales que van en direcciones distintas: unas se dirigen hacia el jaguar y otras hacia la calavera.



Figura 25: Serie mueca olmeca: 1. Cabeza de hombre-jaguar y 2. Cabeza de dios-jaguar con diadema; 3. Máscara de calavera.

El inicio de la serie es una cabeza humana que muestra sus dientes de manera dramática. La fuerza de la expresión de esta cabeza, sumada a la mueca olmeca y el hecho de que haya sido producida por decapitación, vinculan esta pieza con prácticas que se dirigen hacia fuera del mundo cotidiano, hacia manifestaciones de visiones chamanísticas. La mueca olmeca es un rasgo presente en representaciones de muchos pueblos de América antigua y es asumido como una expresión de experiencias de tipo chamanístico. La serie se bifurca hacia dos finales: la cabeza-jaguar de oro y la máscara-

calavera, que puede estar reproduciendo los dos caminos que toma el alma del chamán (ascensiones hacia el cielo o descendimientos al infierno) según el planteamiento de Mircea Eliade (1994). Sobre esta experiencia, dice que lo chamanístico puede ser delimitado como “la técnica del éxtasis” (1994, p. 22) y que el chamán es “el especialista de un trance durante el cual su alma se cree abandona el cuerpo para emprender ascensiones al cielo o descendimientos al infierno¹⁵” (1994, p. 23).

Los pasos de cada serie expresan grados de alejamiento de la experiencia sensitiva corporal y de acercamiento a estados de percepción extática (ver figura 26). La primera bifurcación de la serie se dirige a la cabeza-jaguar de oro, los pasos consisten en la gradual desaparición de la estructura humana en los rasgos crecientes del dios-jaguar. El paso dos es la representación de una cabeza humana decapitada, cubierta parcialmente por una máscara-yelmo con rasgos de jaguar. El personaje se mantiene completamente humano y realiza cierto simulacro a través atributo. El paso tres combina rasgos humanos con rasgos de jaguar, hay una especie de hibridación en la que la estructura craneana se mantiene en lo humano y los gestos de boca con colmillos y ojos levemente rasgados la conducen a la expresión de jaguar. El paso cuatro es una cabeza decapitada en la que sobresale bastante el hocico y los colmillos, los ojos y las orejas son completamente felinos y se mantiene la relación con lo humano solamente en la raíz del cuello.



Figura 26: Serie mueca olmeca-jaguar: 1. Cabeza de hombre-jaguar, 2. Cabeza con máscara de jaguar, 3. Cabeza-máscara de jaguar, 4. Cabeza felina y 5. Cabeza de dios jaguar con diadema.

El cierre de serie es una cabeza en oro de un jaguar con las fauces entreabiertas y el atributo de diadema solar. En esta, tanto material como imagen se encuentran en el afuera superior de lo mundano y lo humano. Se juntan al final la fuerza de lo solar y la que se manifiesta en los atributos de jaguar. La experiencia de la cual esta pieza es manifestación, no se encuentra en el mundo ni es alcanzada por la percepción cotidiana. La serie nos ha conducido hacia el afuera superior del mundo, de la experiencia tulata.

La otra bifurcación de la serie se va acercando paulatinamente a la imagen de la calavera. El paso dos es la cara de un anciano en el que la mueca tiene una expresión ambigua, continuada por las arrugas. El rostro anciano manifiesta en su expresión gran movilidad interior, su gesto ambiguo es una especie de sonrisa esforzada que hacen muy notorios sus dientes. Dada su edad, está cerca de la muerte. El paso tres es una cabeza con un tocado muy vistoso, las cuencas de los ojos están huecas y el gesto de mostrar los dientes no se replica como expresión en ninguna otra parte del rostro. La mirada hueca es un índice bastante certero de ausencia de vida, lo que no significa, en este caso, ausencia de actividad, sino una actividad que se manifiesta en otra esfera.



Figura 27: Serie mueca olmeca-calavera: 1. Cabeza de hombre-jaguar, 2. Máscara de anciano, 3. Máscara de muerto y 4. Máscara de calavera.

El paso final de la serie es una máscara de calavera (figura 27), con las cuencas de los ojos vacías, la mueca totalmente rígida en los dientes y las fosas nasales completamente despejadas. La calavera no pierde nunca la estructura humana (es la estructura de los rostros humanos), lo que pierde por completo es la posibilidad de gestualidad. La calavera tulata es un ser, solo que de otro tipo. La serie de calavera pierde paulatinamente la posibilidad de expresión y la movilidad termina en pura estructura inmóvil, sólida, es el afuera inferior del mundo cotidiano: el mundo de los muertos. La serie mostrar los dientes conduce a los dos extremos de la experiencia vital: su afuera superior, gestual, expresivo y desestructurado, ligado a la luz del sol y el poder del jaguar, y su afuera inferior, rígido, inexpressivo y completamente estructurado, ligado a la solidez de la materia dura y el carácter de gesto definitivo con que aparece, ante nuestra experiencia, la imagen de la muerte.

El arte tulato ha conservado algo que ha sobrevivido a sus autores y sigue manifestando unas experiencias vividas hace cerca de 1.500 años y las de aquel que se acerca a él aceptando la posibilidad de la paradoja. El Arte tulato nos ha acercado al acontecimiento de su existencia misma, desde un sentido paradójico que siempre nos estuvo hablando de nuestra propia experiencia vital. En compañía de los tulatos, un pueblo inexistente del que quedan solo sus imágenes, hemos esquivado el presente para introducirnos en la paradoja, preguntándonos realmente qué es lo que conserva el arte.

Nuestras preguntas iniciales sobre qué sentido tuvieron para sus productores las piezas tulatas y qué nuevo sentido del concepto Arte nos enseña el Arte tulato fueron una brújula de orientación, pero ellas mismas no eran el destino al que conducía el acercamiento a los tulatos. Estas dos preguntas se convirtieron en: ¿qué sentido tiene la vida? y ¿qué tanto de ese sentido se puede manifestar en las cosas que hacemos, sobre todo el **Arte**?

Tal vez las respuestas hayan quedado refundidas en el señalamiento de algún rasgo del arte tulato o en el intento mismo de abordarlas desde nuestra experiencia presente. Las piezas del arte tulato hablan solo en la medida en que las acciones y situaciones que reconocemos en ellas tengan sentido cuando las pensamos en nuestra vida.

NOTAS

- 1 Dice Deleuze: "El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera" (1989, p. 125).
- 2 Dice Deleuze: "En la medida en que se esquivo el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez [...]" (1989, p. 125).
- 3 Usaremos en adelante el término *tulato*, propuesto por Andrea Brezzi en el libro *Tulato. Ventana a la prehistoria de América*. Según el autor, "Las personas que se han ocupado de esta cultura, incluyendo arqueólogos y antropólogos, han seguido hablando de Tumaco en Colombia y de La Tolita en Ecuador, recordando en cada caso, de manera tangencial, la presencia de manifestaciones parecidas al otro lado de la frontera" (2003, p. 23). El término se refiere a todo el conjunto comprendido en las dos denominaciones.
- 4 Se conoce como arte tulato la serie de piezas procedentes de la zona litoral pacífica del norte de Ecuador y el sur de Colombia, a lo largo de 700 km, con una penetración al interior de entre 30 y 80 km. Sus más importantes centros de concentración de piezas arqueológicas fueron:
 - En Ecuador: la provincia de Esmeraldas, en especial la isla de La Tolita (principal centro de excavaciones y lugar de los más numerosos hallazgos arqueológicos), Jardín del Este.
 - En Colombia: Mataje (en la frontera de los dos países); Tumaco, en el departamento de Nariño (Dos Quebradas, Inguapí, La Magnolia, El Basal y El Morro); el departamento de Cauca (Las Delicias, El Tamarindo y La Cocotera) y el departamento del Valle (Catanguero, Bocana y Palestina).En estas regiones, posteriormente ocupadas por pueblos diferentes, los objetos tulatos corresponden a momentos específicos de tiempo:
 - La Propicia y Atacames (en Esmeraldas occidental): 50 d.C. a 310 d.C.
 - La Tolita, cuenca de Santiago-Cayapas (en Esmeraldas oriental): 590 a.C. a 490 d.C.
 - Mataje (frontera Colombia-Ecuador): 410 a.C. a 10 d.C.
 - Tumaco (Nariño): 470 a.C. a 430 d.C.
 - Las Delicias, El Tamarindo y La Cocotera (Cauca): 190 a.C. a 110 d.C.
 - Catanguero, Bocana y Palestina (Valle del Cauca): 250 a.C. a 100 a.C.
 - Jardín del Este (cerca de Quito): 130 a.C. (ver Brezzi, 2003).
- 5 Entendido como "no sagrado", es decir, perteneciente a la realidad del mundo, común y natural (ver Eliade, 1992, pp. 17-24).
- 6 Sus dimensiones van desde aproximadamente 7,5 cm hasta 45 cm de altura.
- 7 En el catálogo del libro de Brezzi, son llamadas jovencitas y efebos.
- 8 No obstante, la presencia de representaciones de escenas eróticas explícitas en otras piezas guardaría relación con un significado de carácter religioso posiblemente relacionado con la fertilidad del mundo, con la necesidad de preservar la etnia y aún con la práctica del matrimonio.
- 9 Acto de manifestación de lo sagrado en el mundo profano (véase Eliade, 1992, p. 18).
- 10 Estado de aumento, de hinchazón, que, según Bataille, vincula al erotismo y a la muerte en la medida en que en los dos eventos hay despilfarro de gran cantidad de energía.
- 11 En el artículo "Craneoplastia andina", el médico e investigador Abel Martínez Martín define así la craneoplastia: "Práctica cultural humana dedicada a moldear el cráneo de los recién nacidos, aplicándoles una presión externa [...] que refleja relaciones sociales y culturales [...]" (s.f.).
- 12 Manifestación de lo más alto.
- 13 Véase, por ejemplo, el artículo "La enfermedad genética en la cerámica Tumaco La Tolita" de Jaime Bernal Villegas e Ignacio Briceño (1992).

- 14 El nombre genérico olmeca se debe a que es un rasgo muy típico de esta cultura mesoamericana. Hay consenso en la mayoría de estudiosos en que esta cultura es la fuente de expansión de muchos rasgos hacia otras culturas del continente americano, entre ellos la mueca olmeca, relacionada con prácticas chamanísticas asociadas al significado del jaguar.
- 15 Entendamos infierno en su sentido más general, como submundo o mundo de los muertos y no en el sentido moral de morada del mal.

REFERENCIAS

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Bernal Villegas, Jaime.. "La enfermedad genética en la cerámica Tumaco-La Tolita". *Revista Javeriana* (julio de 1992): 13-18.
- Brezzi, Andrea. *Tulato. Ventana a la prehistoria de América*. Bogotá: Villegas editores, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles. y Felix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcáicas de éxtasis*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1992.
- Errázuriz, Jaime. *Tumaco-La Tolita*. Bogotá: Carlos Valencia editores, 1980.
- Martínez Martín, Abel. *Craneoplastia andina*. [En línea]. <http://www.museohismedicina.galeon.com/Craneoplastia/Craneoplastia.htm>. (Acceso: 2 de noviembre de 2007).

Cómo citar este artículo:

Toledo Castellanos, Ricardo. "Tulato, el sentido y el arte".
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 7 (1),
107-135, 2012.

