

Apachita 21

octubre 2013

Boletín de Arqueología

ISSN 1390-8273



CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOCULTURALES CIS
Quito, Ecuador



Universidad San Francisco de Quito

Apachita

Boletín de Arqueología

APACHITA, Boletín de Arqueología
Nº 21, octubre de 2013

ISSN 1390-8273

Portada: Jacques de Morgan levantando la corona de oro de la momia de la reina Khnemit en Dahshur. En *The great archeologists and their discoveries as reported by the Illustrated London News*, Edward Bacon, ed., 1976, Bobbs-Merrill, Indianapolis, New York.

Editor,
Ernesto Salazar
ernesto.salazar67@gmail.com

Publicación periódica de
Centro de Investigaciones Socioculturales CIS
Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad San Francisco de Quito

Quito
2013



REPLICACIÓN DE LA PINTURA IRIDISCENTE CHORRERA

Kathleen M. Klumpp

Cerca de mil años antes de Cristo, los alfareros de la costa ecuatoriana comenzaron a fabricar cerámica con técnica y excelencia artística sin paralelo en el registro precolombino de esta región. Algunas de estas cerámicas finas, destinadas al uso ceremonial, fueron decoradas utilizando una pintura casi transparente, cuyo color tenía un reflejo metálico de plateado a rojizo. Se trata de la llamada “pintura iridiscente”, que se presenta, a menudo, en cuencos, platos y en botellas silbates. Los diseños de esta pintura se componen de bandas y puntos, que generalmente tienen la anchura de la yema del dedo (más probablemente el índice), lo que sugiere que fueron pintados con el dedo. Aunque esta pintura iridiscente es la característica más sobresaliente de la cerámica de la cultura Chorrera, no se limita solamente a ella, ya que también está presente en las primeras etapas de la cerámica de culturas posteriores, tales como la Bahía en la provincia de Manabí, y la Guangala

en la provincia de Santa Elena. Con el transcurso del tiempo, los diseños iridiscuentes se volvieron más complejos. En su apogeo, vemos bandas paralelas curvilíneas, arcos también paralelos, y círculos concéntricos. Hay inclusive un caso de un diseño iridiscente que cubre un área mayor que la anchura del dedo que, evidentemente, sugiere que, para lograrlo, el área de diseño fue rellena con varias bandas superpuestas.

Desde el 2001, he estado replicando, de forma sistemática, el brillo metálico de la pintura iridiscente, utilizando solo materias primas y técnicas, fácilmente disponibles para los alfareros del pasado -alfareros que vivían en las provincias de Santa Elena, Guayas, Los Ríos, y en las partes sur y central de la provincia de Manabí. La manera como se logró este brillo metálico es novedosa, al menos para los ceramistas modernos, pero me imagino que no fue así para los ceramistas de antaño. Estos probablemente emplearon otros paradigmas mentales para la decoración de sus vasijas, utilizando los minerales que se encontraban en su entorno.

Mi capacidad para reproducir el brillo de la pintura iridiscente está estrechamente relacionada, no sólo con la materia prima que utilizó el artesano precolombino, sino también con la técnica que empleó para pintar. A fin de replicar la pintura iridiscente, uso una pintura de óxido de hierro (hematita), que se aplica a la vasija de barro después de haber sido sometida a una quema o cocción inicial, a baja temperatura. Este tipo de cocción se basa en el de los indígenas quichuas de la región amazónica del Ecuador (Kelley y Orr 1976; Rye 1975). Para quemar sus finos cuencos pintados, los quichuas emplean, como horno improvisado, una olla grande vieja, con un hueco en el fondo, sobre la cual se coloca boca abajo el recipiente a cocerse. Cuando este recipiente está caliente, se lo cubre con ceniza del fogón de la cocina, para asegurar que la temperatura alcanzada se distribuya uniformemente a través de las paredes del mismo. Este horno protege al recipiente de modo que no tiene contacto alguno con el combustible, evitando así las manchas negras de carbón que se producen cuando la leña está en contacto directo con la olla. Es, sin duda, un método ingenioso de cocción.

Para los experimentos, he usado un cuenco sencillo sin decoración, fabricado por mí, y sometido a una quema solamente. Cerca de mí, tengo una taza de vidrio con la pintura, que consiste de óxido de hierro diluido en agua. A este efecto, pongo una media cucharadita de este mineral pulverizado en mas o menos 6 onzas de

agua normal. Sobre la taza tengo una imagen del cuenco antiguo de la cultura Chorrera decorado con pintura iridiscente, que me propongo replicar. Por cierto, no uso cualquier óxido de hierro comercial; prefiero el que viene de un yacimiento natural, el mismo que debe contener necesariamente la forma cristalina de hematita, la llamada hematita especular, o especularita, que es meramente la forma cristalina del óxido férrico. De hecho, su fórmula química es idéntica, aunque su morfología es diferente. Generalmente, se presenta en cristales con fuerte brillo metálico y tiene una estructura laminar (como las escamas del pescado), mientras que la hematita terrosa se presenta en agregados de color rojizo. Además, la hematita terrosa contiene algo de arcilla, muy necesaria porque ayuda a que las partículas de hierro se adhieran a la superficie. En breve, el óxido de hierro que utilizo para lograr el lustre típico de la pintura iridiscente contiene hematita, tanto especular como terrosa.

Disponer del material adecuado para poder pintar no es suficiente, ya que el brillo metálico no se consigue automáticamente. Por ello, es ineludible pensar que los antiguos alfareros debieron haber usado una técnica novedosa para lograr el brillo metálico de las bandas y de los puntos. Para mis réplicas experimentales, he usado una técnica de tres pasos. En el primero, mojo el dedo índice en el líquido bien revuelto para evitar una sedimentación rápida de las partículas férricas, con el fin de obtener partículas de diverso tamaño en la gota de líquido que tomo en la yema del dedo. Luego, pinto una banda con la yema del dedo, notando al instante como los poros vacíos de la cerámica absorben la pintura, llenándose hasta el tope. La banda aparece entonces con textura mate, sin ningún brillo. Finalmente, y este es el paso milagroso que genera el lustre metálico de la pintura iridiscente en todo su esplendor, procedo a efectuar un pulido o bruñido de la banda, pasando ligeramente el dedo limpio sobre su superficie, mientras la pintura contenga todavía algo de humedad. Este bruñido se hace en cuestión de segundos, ya que si la pintura se seca, esta se deshará en polvo. Estimo que las placas finísimas de especularita, alineadas en forma paralela por medio del bruñido, son las responsables de dar a la pintura iridiscente su brillo metálico típico. Y para que se adhiera bien la película fina de hematita a la superficie, el cuenco tiene que estar sometido a una segunda cocción, cuyo calor está dentro de la gama de temperaturas obtenidas por los antiguos alfareros. Este método de pintura es, en muchos aspectos, opuesto a la propuesta de Robert Sonin (1976), técnico de cerámica de Nueva York, que aparente-

mente creía que los antiguos alfareros de Chorrera estaban preparando, de antemano, un engobe coloidal que sería aplicado a una olla cruda (i.e. sin cocer).

La hematita en la costa del Ecuador

Por cierto, ¿dónde se encuentran los afloramientos naturales del ingrediente indispensable de la pintura iridiscente? Al respecto, hay buenas noticias, ya que fuentes naturales, tanto de hematita terrosa como laminar (especularita), se han identificado en la costa del Ecuador. En 1969, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo publicó una encuesta sobre la existencia de minerales metálicos y no metálicos realizada en las provincias de Guayas (incluyendo entonces a la actual provincia de Santa Elena) y Manabí (United Nations Development Programme 1969). Este estudio mostró que “la hematita se presenta como afloramientos dispersos y vetas en las rocas ígneas diabásicas que constituyen la Cordillera de la Costa” (Biblioteca de la ESPOL, Guayaquil). La mayor fuente de hematita se presenta en la región de Pascuales, donde ha sido explotada comercialmente, en el siglo XX, como colorante para ladrillos -ladrillos rojos destinados a proyectos de construcción en la ciudad de Guayaquil. También se menciona que en el cerro de Montecristi, provincia de Manabí, había “pequeños depósitos de hematita, junto con depósitos de manganeso”. Es muy significativo que la extensión geográfica de la Cordillera Chongón-Colonche se asemeja mucho a la distribución de los sitios arqueológicos donde se encuentra la técnica de la pintura iridiscente.

Aunque no soy la primera investigadora que sugiere que la especularita estuvo involucrada de alguna manera en la decoración de la cerámica iridiscente (Holm 1980; Zedeño s.f.), de hecho soy la primera en mostrar como se la prepara y utiliza como pintura. Los adversarios de esta idea señalan que este material es demasiado duro para ser molido en partículas lo suficientemente pequeñas para servir como una pintura y que, por ende, hubiera sido imposible para los antiguos ceramistas del Ecuador hacerlo, utilizando sólo los métodos manuales a su disposición. Es obvio, pues, que no le han dado valor al genio creativo del ceramista Chorrera, en cuanto a técnicas innovadoras de trabajo con la especularita. El documental que pongo a disposición de los interesados es una clara refutación de esta tesis. En realidad, cada hoja laminar es muy delgada -sólo cinco micrómetros de grosor (Cornell y Schwertmann 1996)-, de modo que se fractura fácilmente, sin necesidad de maquinaria industrial, y sólo con ayuda de un mortero de piedra dura y áspera.

La aspereza de la piedra es muy necesaria para poder desorganizar las hojas laminares, de tal forma que facilite su fractura. En el terreno práctico, simplemente se muelen las láminas finas raspadas con el cuchillo y con un poco de agua. No se requiere de mucha fuerza; mas bien la tarea es sencilla y rápida.

La pintura iridiscente en la cosmovisión andina

Al moler la especularita, estoy efectuando una transformación radical en su aspecto visual -de láminas grandes plateadas, organizadas en forma paralela, a láminas pequeñas rojas, dispersas y desordenadas. Todo ello ocurre sin cambio en la estructura laminar subyacente, la cual se ha conservado en todo momento. En este contexto, se puede comprender la transformación inherente en la preparación de la especularita como una recreación simbólica de algunos principios de la cosmovisión andina, que sin duda estaban ya presentes en la mente del artesano chorrera. En su forma más elemental y simplificada, esta cosmovisión se caracteriza por una naturaleza dual o binaria que se expresa en oposiciones complementarias y jerárquicas, tales como hombre/mujer, arriba/abajo, adentro/afuera, debajo/encima, orden/desorden o caos, etcétera (Gelles 1995; Lunniss 2012; Moya 1981; Ossio 1973; Urton 1981; Stothert 2003; Zuidema 1964, 1978). Estas oposiciones se manifiestan en la organización social, espacial y ritual de muchas actividades, tanto en la sierra como en la costa del Ecuador. En el pensamiento indígena andino todo, inclusive el mundo mismo, tiene que pasar por varios ciclos de destrucción y renovación. Así que el proceso de transformación no es lineal, sino cíclico.

Otro elemento de la cosmovisión andina trata de la esencia vital que habita en todo el universo -las piedras, el barro, los minerales- y también en los objetos hechos por el ser humano, tales como la cerámica, la orfebrería y los tejidos. Entonces, en este contexto de la cosmovisión andina, el líquido rojo de la especularita molida se asocia claramente con la sangre, en el lado femenino de esta dicotomía. Si el líquido de color rojo es femenino, luego la especularita en forma de piedra tiene que ser masculina, o sea su inversa. Aunque comprendo esta transformación en términos científicos, no puedo evitar pensar que hay algo mágico en ver cómo, a medida que se muele, la especularita cambia, de una piedra, sólida, dura, masculina, organizada, a la sangre roja de la fertilidad, al desorden y al caos, o sea al lado femenino

La segunda transformación visual -del desorden de lo femenino al orden de lo masculino- ocurre cuando se usa este líquido para pintar los diseños en iridiscente. Con el bruñido, el orden del universo retorna en una recreación simbólica y cíclica. El concepto del bruñido es muy interesante. Ya he mencionado que por medio de este paso se elimina la capa mate y superficial de óxido férrico para revelar el brillo de debajo -un brillo que, en el contexto de una cosmología andina, representa la fuerza o la esencia vital que, en el mundo, se encuentra en el interior o debajo de todo. Y el bruñido es el generador de esta transformación. La manipulación humana, por medio del bruñido, de la microestructura subyacente de la especularita es la que libera el brillo, para que esté expuesto a la luz del día. Este mismo concepto, de manipular la superficie para revelar una esencia vital debajo, se presenta también en la metalurgia andina antigua. Según Heather Lechtman (1979, 2003), experta en esta tecnología, esa misma idea se encuentra en los pasos tecnológicos para producir la *tumbaga*, que es una aleación de cobre y oro, principalmente. Utilizando un ácido, el antiguo metalúrgico quitaba la capa superficial de cobre para revelar debajo el dorado del oro -su esencia vital! En resumen, se puede suponer que para el alfarero Chorrera, la transformación de especularita en pintura y su uso para crear los diseños en iridiscente, era una actividad espiritual y sagrada, que estaba cargada de símbolos arraigados en los principios de una cosmología andina.

Bibliografía

- Álvarez P., Aurelio, 1995, La cerámica arqueológica del Ecuador. En Mercedes Guinea, Jean-François Bouchard y Jorge Marcos (comp.), *Cultura y medio ambiente en el área andina septentrional*, pp. 435-481. Ediciones Abya-Yala, Quito.
- Barham, Lawrence S., 2002, Systematic pigment use in the Middle Pleistocene of South-Central Africa, *Current Anthropology* 43(11): 181-190.
- Beckwith, Laurie, 1996, Late Formative period ceramics from Southwestern Ecuador. Tesis de doctorado, University of Calgary, Alberta, Canadá.
- Bischof, Henning, 1982, La fase Engoroy. Períodos, cronología y relaciones. En Jorge G. Marcos y Presley Norton (editores), *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano*, Salinas, Ecuador, 25-31 Julio 1971, pp. 135-176. Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.

- Clark, John E., y Dennis Gosser, 1995, Reinventing Mesoamerica's first pottery. In *The emergence of pottery*, W. K. Barnett and J. W. Hoopes, eds., pp. 209-221. Smithsonian Press, Washington, D.C.
- Coe, Michael, 1960, Archaeological linkages with North and South America at La Victoria, Guatemala. *American Anthropologist* 62:363-393.
- Coe, Michael, 1961, La Victoria: An early site on the Pacific Coast of Guatemala. *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, Harvard University, Vol. 53. Harvard University Press, Cambridge, Mass., EEUU.
- Cornell, R.M., y U. Schwertmann, 1996, *The iron oxides: Structure, properties, reactions, occurrences and uses*. VCH. Weinheim, New York, Basel, Cambridge y Tokyo.
- Estrada, Víctor Emilio, 1957, *Prehistoria de Manabí*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada N° 4. Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil.
- Estrada, Víctor Emilio, 1958, *Las culturas pre-clásicas, formativas o arcaicas del Ecuador*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada N° 5. Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil.
- Estrada, Víctor Emilio, 1962, *Arqueología de Manabí central*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada N° 7. Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil.
- Gelles, Paul H., 1995, Equilibrium and extraction: dual organization in the Andes, *American Ethnologist* 22(4):710-742.
- Hamer, Frank, 1975, *The potter's dictionary of materials and techniques*, Pitman Publishing, London. Watson-Guptill Publications, New York.
- Hristov, Nikolay y Kuzev, Lubimir, 2003, Technology for MIO Production, 50 Years University of Mining and Geology "St. Ivan Rilski", Annual, vol. 46, part 11, Mining and Mineral Processing, Sofia, pp. 111-115.
- Holm, Olaf, (1980), La cultura Chorrera. Reimpreso en *Lanzas Silbadoras y otras Contribuciones de Olaf Holm al Estudio del Pasado del Ecuador*, Tomo 1. ed. Karen E. Stothert, Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, 2001.
- Kelley, Patricia y Carolyn Orr, 1976, *Sarayacu Quichua pottery*. SIL Museum of Anthropology, Dallas, Texas and Quito, Ecuador.
- Klumpp, Kathleen, 1976, Ceramic ethnography on the Ecuadorian Coast. Preliminary Report, Museo de Antropología, Banco Central de Ecuador, Guayaquil. Ms.
- Klumpp, Kathleen, 2004, Utilitarian pottery-making traditions of Coastal Ecuador. *Studio Potter Network News*, 16(2):6-8.
- Klumpp, Kathleen, 2012, La pintura iridiscente. Réplicas experimentales de una técnica decorativa precolombina. Ponencia en formato de vídeo presentada en la

- inauguración de la exposición temporal Luz, Color y Diseño en la Visión Precolombina, Museo Antropológico y de Arte Precolombino, Centro Cultural Simón Bolívar, Guayaquil, 14 de agosto de 2012.
- Lathrap, Donald W., D. Collier, y H. Chandra, 1975, *El Ecuador antiguo: cultura, cerámica y creatividad, 3000-300 a. C.* Museo del Banco del Pacífico, Guayaquil, y Field Museum of Natural History, Chicago.
- Lechtman, Heather, 1979, Issues in Andean metallurgy, Elizabeth P. Benson (editora), en *Pre-Columbian metallurgy of South America*, pp. 1-40. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- Lechtman, Heather, 2003, Ethnocategories and Andean metallurgy, Ana María Lorandi, Carmen Salazar-Soler, Nathan Wachtel (Compiladores), en *Los Andes: cincuenta años después (1953-2003). Homenaje a John Murra*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- Lunniss, Richard, 2004, La cerámica del Desarrollo Regional temprano del sitio OMJPLP-141B-T3, Salango. Manuscrito para publicación entregado al Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, Guayaquil.
- Lunniss, Richard, 2012, Diseños en pintura iridiscente: iconografía y cosmología en la costa central del Ecuador. Ponencia presentada en la inauguración de la exposición temporal Luz, Color y Diseño en la Visión Precolombina, Museo Antropológico y de Arte Precolombino, Centro Cultural Simón Bolívar, Guayaquil, 14 de agosto de 2012.
- Marcos, Jorge G., y Presley Norton, 1981, Interpretación sobre la arqueología de la Isla de la Plata. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 1:136-154. Museos del Banco Central del Ecuador, Guayaquil.
- Moya, Ruth, 1981, Simbolismo y ritual en el Ecuador Andino. En *Colección Pendones*, 10A, pp.15-118 Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, Ecuador.
- Ossio A., Juan M., 1973, Introducción: ideología mesiánica del mundo andino, pp. XI- XLV en *Ideología mesiánica del mundo andino, Antología de Juan M. Ossio A.* Edición de Ignacio Prado Pastor. Lima, Perú.
- Paulsen, Allison C., 1977, Patterns of maritime trade between South Coastal Ecuador and Western Mesoamerica, en Elizabeth P. Benson (editora), *The sea in the pre-Columbian world*, pp. 141-160. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- Rice, Prudence M., 1987, *Pottery analysis: A sourcebook*. The University of Chicago Press. Chicago and London.

- Rye, Owen S., 1975, *Technological analysis of pottery-making materials and procedures*. Universidad de Panamá. Imprenta Universitaria. República de Panamá.
- Rye, Owen S., 1981, *Pottery technology: principles and reconstructions*. Manuals on Archaeology N° 4. Taraxacum. Washington, D.C.
- Salazar, Diego, Jackson, J. L. Guendon, H. Salinas, D. Morata, et. al., 2011, Early evidence (ca. 12,000 BP) for iron oxide mining on the Pacific coast of South America. *Current Anthropology* 52(3):463-475.
- Shepard, Anna O., 1971, *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institute of Washington, Washington, D.C.
- Sonin, Robert, 1977, The processes involved in the production of iridescent-painted pottery found archaeologically on the South Coast of Ecuador. Apéndice a Allison Paulsen, Patterns of maritime trade between South Coastal Ecuador and Western Mesoamerica, en Elizabeth P. Benson (editora), *The Sea in the Pre-Columbian World*, pp. 161-162. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- Stothert, Karen E., 1993, *Un sitio Guangala Temprano en el suroeste del Ecuador*. National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington D.C., and Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil.
- Stothert, Karen E., 2003, Expression of ideology in the Formative period of Ecuador. En J. Scott Raymond y Richard Burger (editores), *Archaeology of Formative Ecuador*, pp. 337-421. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- United Nations Development Programme, 1969, *Survey of metallic and non-metallic minerals*. Technical Report No. 6, Iron-Ore and Barite (Operation No. 7-Guayas-Manabí). Ministerio de Industrias y Comercio, Servicio Nacional de Geología y Minería, República del Ecuador. Quito, New York.
- Urton, Gary, 1981, *At the crossroads of the earth and the sky*. University of Texas Press. Austin.
- Valdez, Francisco; Bernard Gratuze, Alexandra Yépez y Julio Hurtado, 2005, Evidencia temprana de metalurgia en la Costa Pacífica ecuatorial. *Boletín Museo del Oro*, No. 53. Bogotá: Banco de la República.
- Zedeño, María Nieves, s.f. [1985?], *Análisis de cerámica Chorrera del sitio Peñón del Río*. Tesis de Licenciatura, Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos, Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.
- Zeidler, James A., 2003, Appendix A: Formative Period Chronology for the Coast and Western Lowlands of Ecuador. En J. Scott Raymond y Richard Burger (edito-

- res), *Archaeology of Formave Ecuador*, pp. 487-527. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- Zuidema, R. Tom, 1964, *The Ceque System of Cuzco*, Leiden: E. J. Brill. Hay edición española de este libro: 1995, *El sistema de ceques del Cuzco*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- Zuidema, R. Tom, 1978, Jerarquía y espacio en la organización social incaica, en *Estudios Andinos: Revista semestral de Ciencias Sociales en la Región Andina*. Año VIII, No. 14. pp. 5-27. Lima, Peru.

Con esta introducción, invito a los lectores a disfrutar del documental que adjunto, cuya dirección en línea es la siguiente. Se debe advertir que su computadora debe tener instalado Adobe Flash Player para poder abrir dicho documental.

La pintura iridiscente
Réplicas experimentales de una técnica decorativa precolombina
Taller de Cerámica “El dedo rojo de Kathleen Klumpp” (2013)

<http://player.vimeo.com/video/68445642>





CÓMO PRODUCIR UNA EXPOSICIÓN ARQUEOLÓGICA EL TRABAJO DEL ARQUEÓLOGO EN LA CREACIÓN MUSEAL

Santiago Ontaneda

Las colecciones de los museos. Las piezas arqueológicas que se encuentran custodiadas en distintos museos del país forman parte del patrimonio cultural de los ecuatorianos. Si bien es cierto que la gran mayoría de aquellas ha llegado a los museos por vías no adecuadas, hay que comprender las distintas etapas de gestación y consolidación del quehacer arqueológico en el ámbito museal. La institución pionera en este campo fue el Banco Central del Ecuador (1), que abrió su museo en 1969, en el contexto de un país que se embarcaba en la era petrolera y en el avance de la modernidad urbana e industrial. Incidentalmente, ese tiempo correspondía con la época en que América Latina iniciaba un creciente interés por recu-

perar los vestigios arqueológicos, producto de lo cual se habían formado el Museo de Oro de Bogotá y el Museo Antropológico de México. Ecuador se sumó a esta corriente y emprendió, a través de la gestión del Museo del Banco Central, uno de los mayores retos culturales y sociales de su historia.

Hay que recordar que, en aquella época, en el Ecuador existía un sentimiento de inferioridad cultural y los únicos logros se los debía a los conquistadores incas y españoles. Efectivamente, los textos escolares, al tratar sobre la llamada prehistoria del Ecuador, empezaban tan solo con la llegada a nuestras tierras de cusqueños e ibéricos. Por tanto, había que reconocer el valor de las culturas originarias, para que los ecuatorianos en general y los indígenas en particular pudieran identificarse orgullosamente con sus ancestros, que habían sido sometidos y menospreciados desde la conquista. Con ello, se acuñó la idea de 10.000 años de historia ecuatoriana, aportando la noción de identidad milenaria a un pasado hasta entonces ignorado.

No hay que olvidar, además, que en aquella época el Ecuador era un mercado abierto. Las piezas arqueológicas atraían a muy pocas personas, pues estas últimas eran solo “cosas de indios”. Pero en cambio cautivaban a los coleccionistas internacionales. Conocido es que, de La Tolita, las piezas salían a Tumaco y desde allí a Bogotá y al resto del mundo. Lo propio sucedía en Manabí, Guayas, Los Ríos, Carchi, Azuay, Cañar. El Museo del BCE se empeñó en rescatar el patrimonio que fugaba día a día del país, comprando objetos arqueológicos, en lo que hoy se considera una acción polémica (2). Sin embargo, cabe señalar que no sólo se compraban piezas, sino que también se llevaban adelante acciones de rescate de otra índole, como la denuncia que permitió recuperar, tras ocho largos años de gestiones, 9.092 piezas arqueológicas que habían ido a parar a Italia.

En definitiva, el Museo del Banco Central, aparte de rescatar un pasado olvidado y devolver al país su memoria histórica, se convirtió en una herramienta fundamental para poner en valor la obra aborigen, restituyendo “lo ecuatoriano” a los mismos ecuatorianos. Se constituyó, entonces, en una institución fundamental para la cultura del país, pues el Museo demostró al Ecuador y al mundo el desarrollo pionero de las culturas ecuatorianas en el continente americano (3), dando sentido al devenir histórico de la nación, creando una noción de unidad en un país plagado de regionalismo y, además, poniendo sobre el tapete la problemática indígena.

No obstante, al coleccionismo que realizó el Banco Central se lo ve hoy como un problema, especialmente en el ámbito de la arqueología. Actualmente se considera, en este campo, que su acervo ha sido constituido sobre la base de objetos huaqueados. Sin embargo, al mirar retrospectivamente, es de justicia reconocer que, hace más de medio siglo, aquello no era objeto siquiera de discusión, razón por la que el Museo dio un paso inicial para la salvaguardia del patrimonio. Por tanto cabe preguntarse: ¿qué habría sucedido con aquellos bienes culturales patrimoniales, si el Banco Central no realizaba esa tarea? No cabe duda que ese paso inicial fue importante y que, como en todos los órdenes de la vida, constituyó tan sólo un eslabón en la cadena, cuya argolla “final” son los tiempos actuales. Lo malo fue que, con el pasar de los años, esa política de adquisición continuó, aunque cada vez más mermada. Hoy debemos ser conscientes que tenemos que erradicar la práctica del coleccionismo, pues hay que coincidir en que ésta es una actividad nociva que estimula la destrucción de los sitios arqueológicos.

Así las cosas, debemos preguntarnos qué hacer con las piezas arqueológicas que reposan en los museos, aquellas justamente que no conservan el registro de su contexto arqueológico original. No cabe duda que el registro arqueológico es el que posibilita encontrar datos para reconstruir el pasado. No obstante, las piezas arqueológicas por sí mismas tienen una gran cantidad de información, pues sus atributos (sobre todo la presencia o ausencia de decoración) y su forma (botellas, cuencos, ollas, etc.) son indicativos de su función (cotidiana o ceremonial). Sobre salen, por supuesto, las figurillas, que nos hablan sobre los distintos roles sociales de los personajes en una sociedad determinada, de sus costumbres en diversos ámbitos de la vida social, de sus enfermedades, de sus deidades. También podemos deducir información mediante el análisis iconográfico, que busca realizar una interpretación de los elementos simbólicos recurrentes que acompañan a las piezas arqueológicas, cuya imbricación nos remite a su sistema de creencias mediante el cual se organizó el mundo social, político y económico.

Esa rica fuente de información no puede ser evadida. Además, con los datos provenientes de las investigaciones que se realizan en el campo y con los contextos arqueológicos determinados, podemos establecer puentes para en algo paliar la falta de información contextual de las piezas de los museos. Con estas mediaciones, es posible elaborar exposiciones arqueológicas que transmitan al gran público diversos aspectos de nuestras sociedades antiguas, teniendo siempre en mente que

el visitante debe impresionarse más que con los objetos mismos, con el proceso social que los produjo, pues los objetos son el producto del trabajo social, por lo que hay que conocer al trabajador más que a los objetos. Para ello, ante todo debemos tener presente que una exposición es el resultado de un proceso de trabajo interdisciplinario, realizado por un equipo técnico. En ella, a más del arqueólogo, intervienen museógrafos, conservadores, restauradores, educadores, diseñadores, editores, mediadores, etc. La labor del arqueólogo es fundamental, pues sin su trabajo inicial, el resto no puede realizarse.

La exposición arqueológica. La primera tarea, y la más esencial, que realiza el arqueólogo, es la de conceptualizar la exposición. Para ello debe trazar líneas de investigación, que son criterios para la definición de curadurías que permitan modelar la propuesta de exhibición y sus posibles ejercicios museográficos. A través de ello será factible definir la temática de la exposición. Una vez realizado esto, viene el proceso de la investigación para la elaboración del guión museológico, que dé como resultado un producto conceptual que trata sobre la gente y la época a la que le corresponden los bienes culturales (piezas arqueológicas en este caso), contextualizando de este modo la exhibición. El discurso museológico es un producto conceptual originado a través de un proceso generador de significados. Esos significados deben transformarse en mensajes que den luces sobre la gente y la época a tratarse. De esta manera, en términos museales, el arqueólogo pasa a convertirse en el curador de la exposición. Curar una exhibición no es otra cosa que trazar líneas conceptuales que den sentido a la exposición.

Ahí recién estamos en capacidad de seleccionar los bienes culturales. Es decir, el guión museológico es el que nos permite saber qué buscar en las reservas donde reposan las piezas arqueológicas. Por tanto, los bienes culturales son seleccionados de acuerdo a la re-significación trazada por las líneas conceptuales. Esta selección en realidad viene a ser una preselección, debido a la instancia del trabajo en la que nos estamos moviendo. Los bienes culturales deben ser fotografiados y registrados, y sometidos al ojo experto de los conservadores, quienes evaluarán su estado de conservación y, de ser del caso, serán sometidos a procesos de conservación preventiva, conservación activa y/o restauración. El registro fotográfico de los bienes arqueológicos preseleccionados debemos ordenarlo y sistematizarlo de acuerdo a los temas y subtemas que el guión museológico ha ido detectando. El siguiente paso es simplificar el guión museológico –que siempre es textual– en un cuadro, a

manera de perfil museográfico. Esto parecería algo simple, pero en realidad requiere experticia. Para ello, previamente debemos responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo mostrar, de una manera didáctica, el hecho cultural que hemos elegido? ¿Cómo transmitir al visitante mensajes claros y concisos sobre la gente, la época y su correspondencia con los objetos patrimoniales? ¿Cómo hacer visibles al visitante los procesos sociales, económicos, políticos y religiosos de la sociedad antigua?

También debemos tener sumamente claro que, cuando hacemos una exposición arqueológica, no estamos trabajando para mostrar el producto a nuestros colegas arqueólogos; es decir no nos estamos enfrentando a una audiencia especializada para la cual vamos a presentar una ponencia académica. No. Estamos trabajando para el gran público (en sentido estricto debería decirse para distintos públicos). Para la gente de la calle. Para aquellas personas que caminan por la vereda de nuestra casa. Es por eso que los museos de arqueología no deben ser preparados exclusivamente en consideración a los problemas científicos. Si bien la información debe tener contenido científico, las nuevas formas de relacionarse con el público implican nuevas técnicas de exhibición que van incorporando los avances de la comunicación, razones por las cuales los museos son considerados ahora multi mediáticos. Las nuevas tecnologías deben ser incorporadas para transmitir los contenidos de forma lúdica y efectiva. Sólo así se podrá conciliar el saber con las nuevas formas de comprender. Otro aspecto que merece ser tomado en cuenta es que cuando los vínculos entre el pasado y el presente están ausentes, el público se siente ajeno al relato transmitido por medio de las colecciones, porque éste no adquiere sentido en el visitante.

Con estas consideraciones, ahora sí se está en capacidad de llenar el cuadro antes mencionado, que en realidad lo que intenta hacer es pasar de lo general a lo particular, para fijarse ya en los detalles. El cuadro debe contener los siguientes casilleros: tema, subtema, contenido, bienes culturales, elementos museográficos, mobiliario. Esto quiere decir que un tema puede estar dividido en varios subtemas, a cada uno de los cuales se le debe otorgar un contenido, unos bienes culturales, unos elementos museográficos de apoyo (como dioramas, mapas, videos, hologramas, etc., que eventualmente pueden reemplazar al bien cultural en caso de no tenerlo dentro de la colección) y su mobiliario respectivo (con ello sabremos la cantidad de vitrinas que vamos a requerir). Además, para mantener orden en la ex-

hibición, lo ideal es que estos temas y subtemas estén anclados a secciones, que en la sala misma de exhibición deben llamarse espacios y que, tan solo por ejemplificar, podrían ser: espacio introductorio, espacio de desarrollo temático, espacio de cierre. Por otro lado, la importancia de este ejercicio con respecto a los bienes culturales, es que nos permitirá establecer qué nos sobra y qué nos falta.

Ahora, con este cuadro que corresponde al perfil museográfico, es tiempo de volver sobre los bienes culturales y hacer una selección definitiva de ellos. Esto debe traducirse en un documento donde estén desplegadas las piezas arqueológicas por secciones, por temas y por subtemas. Es importante imprimir este documento, para tenerlo a la mano y manejarlo con soltura. Una vez que tenemos esos tres productos (guión museológico, selección de bienes culturales y perfil museográfico), debemos detenernos a hacer una primera evaluación, que consiste en examinar la entera correspondencia entre ellos. Eso quiere decir que, si por motivos de investigación –la investigación es un proceso que nunca termina– hemos realizado reparos o aumentos al guión museológico, lo mismo debemos hacer en los otros dos documentos, a manera de un juego de ida y vuelta (ahora de lo particular a lo general y viceversa), en el sentido de que si ajustamos por aquí también debemos ajustar por allá. El siguiente paso es elaborar dos nuevos documentos, pequeños pero importantes: el uno, donde conste un máximo de tres mensajes que quiere transmitir la exposición (si es uno solo, no hay inconveniente) y que tienen relación con las ideas centrales; el otro, que trate sobre nuestras ideas de ambientación de la sala misma, es decir, cómo nos imaginamos nosotros que va a quedar la exhibición. Por supuesto que los arqueólogos no somos expertos en diseño, pero nuestras ideas iniciales servirán para que el equipo de museógrafos capte nuestras ideas y las potencie en términos museográficos.

Aquí haremos un segundo momento de pausa, verificando que haya correspondencia entre los cinco documentos elaborados (guión museológico, selección de bienes culturales, perfil museográfico, mensajes de la exhibición e ideas de ambientación). Una vez realizada cualquier corrección que debamos hacer, estos cinco documentos, ya limpios, debemos entregarlos al museógrafo y al educador, pues son herramientas fundamentales para el posterior trabajo multidisciplinario. A partir de ese momento, lo educativo pasa a ser un eje transversal, por lo cual éste no debe ser concebido como el último eslabón de la cadena, como suele pasar. Por tanto, lo educativo debe atravesar la curaduría, la conservación y la museografía,

para así convertir al proceso en un todo articulado. El proyecto educativo se lo hace para promover una interacción verdadera y constructiva entre los observadores y la muestra. Permite combinar con equilibrio los datos histórico-científicos que la curaduría brinda a los visitantes, con la construcción de significados personales de cada observador. Posibilita incentivar en los observadores una percepción profunda y detallada de las piezas exhibidas, así como la comprensión de los mensajes más importantes de la exhibición. Establece espacios de interpretación activa en donde los visitantes pueden procesar la información, así como crear cuestionamientos, motivar la producción de ideas y acciones relacionadas con los mensajes de la muestra.

Por su parte, el museógrafo ya cuenta con insumos para construir el guión museográfico y el diseño de la exposición. Es de mucha utilidad realizar un plano de la planta de la sala de exhibición, en donde conste la distribución de las vitrinas y de los distintos elementos museográficos de apoyo. También debe constar aquel “espacio de reflexión”, concebido como un lugar donde los visitantes pueden reflexionar sobre lo aprendido y sobre su experiencia en la sala (en este espacio se pueden colocar cédulas con preguntas y así la gente deja notas y mensajes, los cuales servirán para retroalimentación del museo). El museógrafo será el encargado de concebir la ambientación definitiva, así como de diseñar el mobiliario de la exhibición. En definitiva, lo museográfico responde a la forma de presentar los bienes culturales en aquella relación espacio-contenido, creando elementos de atracción que faciliten la lectura y la correcta transmisión del mensaje o discurso museológico. Aquí, el papel del curador es muy importante, pues éste debe estar pendiente de todos los ámbitos de la exposición e inclusive tener injerencia sobre lo educativo, lo museográfico y aún sobre los procesos de restauración, en el sentido de orientar el trabajo de acuerdo a las cualidades simbólicas y de uso de los objetos.

Con este equipo multidisciplinario ya trabajando en los diferentes frentes de la exposición, ahora es posible realizar el premontaje, que viene a ser una suerte de boceto de lo que será la vitrina de exhibición con los bienes culturales, de acuerdo siempre a los temas y subtemas. Ahí se establecerán las distintas formas y tamaños de las bases, los soportes y los anclajes, así como el material a utilizar. Este premontaje permitirá establecer de manera precisa qué piezas arqueológicas van en cada vitrina, por lo que alguna de las piezas arqueológicas seleccionadas puede eventualmente eliminarse. Por supuesto, este proceso debe fotografiarse y regis-

trarse. Ahora que ya sabemos qué piezas van en cada vitrina —y mientras el museógrafo elabora las especificaciones técnicas para la contratación de la construcción del mobiliario— el curador debe ponerse a realizar el cederario. Ante todo debe decirse que la información escrita tiene que ser corta, puntual y precisa. Se debe organizar la información en distintos niveles, los mismos que responden a los variados tipos de cédulas: generales, temáticas, de grupos, de comentario, de preguntas. Esta información debe estar siempre a la vista, y debe invitar a la exploración del pensamiento crítico y de las habilidades cognitivas (observación, análisis, interpretación, significado, trascendencia). La información complementaria debe ser colocada en hojas de sala o en ordenadores informáticos. Se trata de un tipo de información que está dirigido al público más interesado, para el que desea profundizar. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que no toda la gente quiere acceder a los ordenadores informáticos.

La tarea, en esta instancia, es convertir a las cédulas en verdaderos “gráficos de interpretación”. Esto quiere decir que las cédulas deben ser interpretativas y para que éstas sean exitosas, hay que procurar que en ellas el público pueda encontrar respuestas a sus preguntas. Una línea de acción que se puede colocar en algún tipo de cédula es la relacionada con los “valores”, es decir el legado que nos han dejado las sociedades originarias y vincularlo a temas de actualidad. Habitualmente, el pasado cobra sentido en base a la vinculación con el presente. La utilidad social de los museos de arqueología está en función de la cantidad de vínculos que puedan establecerse entre el pasado arqueológico y la actualidad, conectándolos con los problemas de nuestra sociedad moderna. Así, se debería intentar que el público construya una visión crítica de la historia, que una el pasado con nuestro presente, de tal manera que pueda ser apropiado por el visitante. En definitiva, se debe trabajar en un cederario integral, donde las cédulas tienen que llevar al visitante a las obras y no al revés. Por supuesto que el cederario debe ser revisado por la persona que maneja el proyecto educativo, quien hará reparos en el sentido de advertir que el mensaje a transmitirse debe ser más directo, por lo que seguramente sugerirá colocar puntos de interés en el propio cederario. Con los textos idóneos, viene ahora el diseño de cederario. Aparte de la información textual, la información gráfica debe ser conceptualizada, es decir que el diseño gráfico debe estar acorde con el contenido de la exhibición. También debe haber correspondencia entre la gama cromática, la tipografía y el elemento iconográfico adoptado como parte del diseño.

Todo lo descrito anteriormente son los pasos previos a la instalación y montaje de la exposición. La instalación tiene que ver con la colocación de las vitrinas y los elementos museográficos de apoyo en los lugares precisos dentro de la sala de exhibición, mientras que el montaje se refiere a la colocación de los bienes culturales en sus respectivos contenedores, resaltando lo que la curaduría desea destacar. Nuevamente, aquello responde a una interrelación entre el trabajo de curaduría, museografía, conservación y proyecto educativo. Además, toda exposición debe ir acompañada de un catálogo, que es responsabilidad del curador de la muestra. El texto del catálogo es el resultado del guión museológico. Cuando se llega a tener experticia, el guión museológico y el texto del catálogo son el mismo producto. Elaborar un catálogo no es una tarea fácil; se debe pensar como si se tratase de la producción de un libro, la cual tiene varias etapas con infinidad de detalles a cuidar, en la que intervienen editores, diseñadores, fotógrafos, etc. Ese catálogo es el que perdurará a través del tiempo (más allá del ciclo de exhibición de la muestra) y es el que será puesto a escrutinio.

Por su parte, para el período en que la muestra va a estar abierta al público, debe contemplarse la realización de talleres educativos y actos académicos como conferencias, mesas redondas, etc. Aquello permitirá mantener una dinamía en torno a la exhibición. Eventualmente, las exposiciones posibilitan promover emprendimientos culturales artesanales e industriales, que son creaciones relacionadas con los bienes culturales exhibidos, que permiten recordar la experiencia vivida, así como su divulgación y prolongación en el tiempo. Con ello se fomenta el crecimiento de las industrias culturales nacionales, se refuerzan las capacidades artísticas locales, se incentiva el talento existente y se enriquece la identidad. En fin, la tarea de emprender en la realización de una exposición arqueológica en un espacio museal, es una labor que tiene muchas aristas. En ella el arqueólogo, que se torna en curador, aparte de producir información que sirve como insumo a los otros técnicos, debe supervisar el trabajo global, de principio a fin, y ser lo suficientemente abierto para preparar la exhibición no solamente en torno a problemas científicos (aún cuando toda la información debe ser elaborada sobre esa base), pues siempre debemos pensar que estamos trabajando para el gran público. Así, la acción interdisciplinaria es la que posibilitará que la exposición no sea vista solamente como proveedora de contenidos, sino como un espacio con una plataforma de comunicación en donde los públicos se re-apropien del patrimonio, es decir que el visitan-

te cree significados sobre la gente, la época y los bienes culturales, con los cuales transforme su propio ser y no tan solo su conocimiento.

- (1) La información sobre la gestión cultural del Banco Central del Ecuador ha sido obtenida de la obra *Hernán Crespo Toral*, FONSA, Trama Ediciones, Quito, 2009.
- (2) Actualmente se postula que este tipo de coleccionismo incentivó la huaquería en el país, argumentando que su demanda estimuló la oferta.
- (3) La consolidación del Museo y de su función activa dentro de la comunidad, trajo como consecuencia la necesidad imperiosa de incursionar en los campos de la investigación arqueológica y la preservación de monumentos en peligro de destrucción.

La cita de “Apachita”

“El problema es que la arqueología no puede seguir siendo tratada como recurso de emergencia, que se negocia al menor costo posible. La realidad es que el mercado (la empresa) ha generado una competencia malsana, donde la mezquindad y la descalificación son moneda corriente entre colegas. El tráfico de influencias y el mal uso de la información privilegiada determinan muchas veces la adjudicación de los contratos. El malestar que esto ha creado ha deshecho a la comunidad arqueológica y hoy se respira un ambiente liberal de “todos contra todos”. La consecuencia natural de esta situación es la ausencia de un diálogo o debate profesional, de una academia (en el verdadero sentido de la palabra) que forme criterios. El intercambio de opiniones y la difusión de los conocimientos adquiridos son el gran vacío de la arqueología ecuatoriana”.

Francisco Valdez, 2010, La investigación arqueológica en el Ecuador: reflexiones para un debate, *INPC, Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, 2:21.



LA LUCHA CONTINÚA

Karen Olsen Bruhns

En la actualidad, presentar el pasado es una tarea difícil. En efecto, muy poca gente sabe mayor cosa de su historia y mucho menos de su prehistoria, y la enseñanza del pasado en las escuelas es abismal, por decirlo de la mejor manera. Incidentalmente, esta no es una situación aplicable solamente al Ecuador, sino en general a casi a todo el mundo.

Uno de los principales canales para educar a la gente acerca de su historia son los museos, especialmente los grandes museos de historia, arte y cultura. La mayoría de los países tiene al menos uno; muchos tienen un principal (o nacional) en la ciudad capital, y otros más en los centros importantes de población. Este es el ca-

so, naturalmente, de Ecuador, donde cada ciudad grande, y aun muchas pequeñas, tienen al menos un museo histórico-arqueológico. En estos museos se presenta diariamente el pasado del Ecuador a los niños de las escuelas, adultos interesados, turistas extranjeros y locales, candidatos a arqueólogos y expertos profesionales. Dada la amplia audiencia y la importancia de la historia nacional (incluyendo la anterior a la invasión española en la región andina), es esencial que las exposiciones, sus cédulas y otros textos explicativos sean razonablemente precisos y que no sean risibles en términos biológicos ni históricos. Este es el caso principalmente con los dioramas y presentaciones gráficas del pasado antiguo. Stephanie Moser, en su importante libro *Ancestral images: the iconography of human origins* (Cornell University Press, Ithaca, 1998), señala que la construcción artística, sea ésta una figura individual, una estatua o un diorama, es algo más que una imagen suelta. La reconstrucción artística, sea de una figura individual o de una escena que pretenda mostrar el pasado antiguo, está integrando datos biológicos, medio ambientales, arqueológicos y sociales en una sola representación. Y es en el ámbito de los datos sociales donde muchas de estas representaciones acaban siendo terriblemente erróneas. En muchos casos, parece casi imposible olvidar que lo que es una situación cultural normal para el artista (o para el que lo paga), probablemente no corresponde a la que fue en el pasado distante. No obstante, ignorar este elemento crucial es presentar una mentira y ser culpable de presentar información falsa a una audiencia, en gran medida confiada. En otras palabras, es la misma cosa como presentar, en un curso de geología o astronomía, la idea de que el mundo es plano y de que el sistema solar se mueve alrededor de la tierra. Desafortunadamente, tanto patrocinadores como artistas parecen sentirse sublimes respecto a las falacias que imbuyen en su forma de imaginar el pasado, aun cuando, al hacerlo, están presentando falsedades a la audiencia.

Consideremos, por ejemplo, los dioramas del Museo Nacional de Quito. Hay cuatro de ellos, que están allí, presumiblemente, para dar una idea del panorama completo de la prehistoria ecuatoriana. Se trata de los dioramas de la cueva de Chobshi, un sitio paleoindio; Real Alto, una aldea y centro ceremonial valdiviano; La Tolita, una aldea del período de Desarrollo Regional; y una escena de mercado en el Cochasquí protohistórico. Estos dioramas se han vuelto muy populares entre los visitantes que, de otra manera, se quedan en el limbo, mirando sólo las vitrinas de artefactos, arreglados con gusto, pero literalmente sin textos explicativos que indiquen qué artefactos son, cuál fue su uso, o simplemente qué representan. Los

dioramas, sin embargo, son muy populares, especialmente entre los maestros y sus estudiantes; y ambos piensan que están viendo una verdadera representación de lo que fue su historia... o sea de cómo se comportaban sus ancestros. Y por cierto, están completamente equivocados, porque han sido groseramente engañados por aquellos en quien confiaban para educarlos.

Primeramente, tenemos el abrigo de Chobshi. Ignoraremos el cabello despeinado y la vestimenta hecha de pieles ásperas en las pequeñas figuras de los paleoindios. Es, además, inevitable en los mundos aparentemente ineducados e ineducables de los artistas y del personal del museo. No importa que las ropas a medida, los textiles de hebras tejidas, las peinillas, y una pléyade de otras invenciones han sido hechas por humanos, muchos, muchos miles de años antes de la ocupación de Chobshi (como por ejemplo, 15.000 años antes!). Son, por tanto, las figuraciones estándar del *hombre de las cavernas*, y más aún, de *cualquier* hombre de las cavernas. Los detalles medioambientales y arqueológicos están puestos con muy buen gusto. El abrigo es también fiel al real. Por cierto, las figuras humanas son un poquito demasiadas -¿acaso porque el artista fue pagado por cada figura? El abrigo de Chobshi (porque no es una cueva verdadera, sino un abrigo bajo la roca) tiene 17 figuras humanas (además de un perro, cuya existencia no está documentada en Ecuador hasta la época valdiviana, algunos miles de años después). De estas figuras humanas, 15 son de varones (incluyendo un niño), y dos de mujer. Dejando a un lado la consideración de que un lugar como Chobshi habría tenido una ocupación de 8 a 10 individuos como máximo, y no necesariamente integrados de esa manera, ¿qué hay de erróneo en esta escena? ¿se trata tal vez de una explicación tácita de que no había más paleoindios? Bueno, más probablemente no. Es mas bien un ejemplo claro de la imposición en la antigüedad de un subtexto androcéntrico. Los hombres están todos ocupados en hacer cosas importantes. ¿Las mujeres?, bueno, una está ocupada en la fogata y jugando con su bebé (no contado como figura separada) y la otra está acarreando leña. ¿Tenemos acaso alguna evidencia de que estas actividades estaban ligadas al sexo? ¿Por qué no están las mujeres cazando venados o fabricando utensilios de piedra? En efecto, sabemos que, en muchas culturas antiguas americanas, las mujeres cazaban y fabricaban artefactos líticos. O acaso el artista, los curadores y presumiblemente el director del museo, que aceptaron para exhibición esta pieza de tontería, pensaban que solo las actividades masculinas merecían ser representadas. En cuyo caso, ¿por qué los hombres no están ocupados del fuego, trayendo leña y jugando con el bebé? El calor, el fue-

go para cocinar y los bebés para la continuación del grupo son todos importantes en el esquema general de tratar de sobrevivir. Y ya que lo pienso... ¿dónde una banda de sólo varones habrá conseguido un bebé?

Los otros dioramas tampoco son muy buenos. De nuevo, el escenario físico de cada sitio está muy bien hecho, y el contenido cultural, risible. Real Alto tiene 37 figuras, de las cuales cinco son de mujeres. ¿Y qué están haciendo ellas? Bueno, una está arreglando el cabello de otra, otra es un cadáver (en el Osario que, según la arqueología, era la sepultura de una mujer extremadamente importante, aunque esto no está aquí nada claro: el cuerpo simplemente yace allí en la cima de la rampa) y las otras tres están tejiendo -una actividad masculina en casi todo Ecuador desde muy antes de la llegada de los europeos hasta el presente- una está preparando la comida, y la tercera está amamantando a un bebé. Y otra vez hay un niño jugando con un perro. En esto sí, al menos, la arqueología apoya la existencia del perro!

La Tolita es aún más grande y con más figuras -presumiblemente tratando de indicar tácitamente que las culturas se estaban volviendo más complejas. De las 69 figuras del diorama de La Tolita, diez son mujeres. Y talvez deberíamos sentirnos agradecidas, porque una ha sido promovida a tomar parte en una ceremonia o, al menos, a llevar la ofrenda hasta que el sacerdote/shamán/jefe la solicite. De hecho, hay tres más en la ceremonia ¿son las sacrificadoras o las futuras sacrificadas? Esto no está claro. Y, por cierto, ¿tenemos alguna información, en La Tolita, referente a mujeres como sacrificios humanos, o se trata solamente de otro vuelo de la imaginación? Talvez se deba señalar que, hasta el surgimiento de los estados más tardíos del Perú, la mayoría de los sacrificios era de varones. Las mujeres son demasiado valiosas como para hacerlas desaparecer en nombre de la religión.

Hay otra mujer que sigue al cadáver (acompañada del niño y su perro), y luego hay tres que están hilando y dos tejiendo. Bueno, ahora sabemos por qué la cultura tolita también se extinguió. Dos niños varones, un bebé de sexo no determinado y un perro no son suficientes para formar otra generación en esta aldea grande.

El diorama de Cochasquí tiene cerca de 200 figuras pequeñas, muchas tan pequeñas y sin detalle que vuelven difícil determinar su sexo, a pesar de que visten como los otavaleños contemporáneos, para los cuales el género se distingue en la

vestimenta. Cerca de 50 figuras son claramente de mujeres. La mayoría parece estar moliendo y llevando cargas. Y al menos una tiene su inevitable bebé. Otra está muerta. O sea, no hay reflexión sobre el rango de actividades que debieron tener hombres y mujeres en esta tardía sociedad prehispánica, excepto la molienda eterna. Al parecer, el artista confundió Cochasquí con el México central. Toda esa molienda no debería ser necesaria, si se está comiendo tortillas de maíz por docenas. El mote y las papas son alimentos de mucho menor trabajo intensivo. Sin embargo, este es un detalle menor... lo que es evidente en todos estos dioramas es que presentan como virtualmente no existente al 50% femenino de la humanidad. A las pocas que se les permite aparecer, se las ve atendiendo a los bebés o empeñadas en tareas rutinarias, muchas de las cuales no han sido atribuibles al género femenino en el registro etnohistórico –recoger leña tiende a ser tarea de niños y adolescentes; y el tejido es fuertemente atribuido al género masculino en los Andes ecuatorianos. Por supuesto, los individuos de ambos sexos hilan... pero no vemos varones hiladores en estos dioramas.

Ahora, ¿qué debe hacerse? Aquí tenemos una situación que obviamente presenta tontería, sexismo e ignorancia respecto a lo que la arqueología nos ha dicho acerca de nuestros antepasados. Los pequeños dioramas, a pesar de lo bonitos que son, están tan llenos de falsas concepciones, de falta de comprensión básica de la biología mamífera, y acaso de inspiración “talibana” en la reclusión de mujeres (no otra cosa podría explicar las tasas de sexo en estos dioramas), que deben ser removidos y re-modelados. Es un gran desfavor para todos los ecuatorianos ver su pasado representado de esta manera idiota y es un insulto para el 50% de ecuatorianos que son mujeres, verse representadas tan inútiles en el pasado que ni siquiera merecen una pегueña figura en el diorama!

Se aceptan pequeños artículos de difusión y comentarios de estudiantes, profesores y colegas arqueólogos



Los jardines colgantes de Babilonia

Considerados una de las maravillas del mundo antiguo, los jardines han eludido el escrutinio de los arqueólogos que han removido infructuosamente las ruinas de la famosa ciudad en busca de evidencias. No podía ser de otra manera, si se considera que los investigadores los estaban buscando en el lugar equivocado. Luego de muchos años de estudio, la investigadora británica Stephanie Dalley ha encontrado textos cuneiformes que indican que los jardines colgantes estaban ubicados en Nínive, a 480 Km. de su gran rival Babilonia. Al parecer, fueron los asirios del tiempo del rey Senaquerib los que los construyeron, hacia el siglo VII antes de Cristo. Inclusive hay una tableta en la que el rey mismo describe su maravilloso palacio con su sistema de propulsar el agua hacia arriba, anterior al sistema de Arquímedes en cuatrocientos años. Este milagro del agua formaba parte de un sistema de canales, represas y acueductos que traía a la ciudad agua de montaña ubicada a 80 Km. de Nínive. Por cierto, acaba de salir el libro de Dalley sobre el tema, que está listado en la bibliografía de CIRCULANDO, en este número del Boletín (Dalya Alberge, www.guardian.co.uk, mayo 5, 2013).

¿Qué se puede hacer con los colmillos del mamut?

En Siberia, donde el suelo congelado pone a luz, de tiempo en tiempo, mamuts completos o esqueletos, los pastores de renos los buscan con afán, esperando recoger las colmillos que, eventualmente, venden a intermediarios que los hacen llegar hasta Japón y China, siempre ávidos del antiguo marfil de estos proboscidios. Pero para el paleontólogo Dan Fisher (Museo de Paleontología, Universidad de Michigan), el asunto tiene otro cariz, porque los busca para sus investigaciones. En el laboratorio, Fisher corta los colmillos en secciones delgadas para averiguar la historia del animal extinguido, que se revela en la serie de líneas concéntricas que comprenden la estructura del colmillo, más o menos de la misma manera que se forman los anillos de los árboles, utilizados en dendrocronología para datación arqueológica. Las líneas más claras permiten una revisión del ciclo anual de crecimiento del elefante, mamut o mastodonte. Pero Fisher ha descubierto, que entre las líneas claras hay líneas menos perceptibles que curiosamente son 365, o sea que cubren todo el año de vida del animal. Por ende, justo como en el caso de los anillos de los árboles, las líneas más angostas señalan tiempos de stress y crecimiento pobre, mientras las más anchas marcan los tiempos de abundancia. ¿Cuándo se extinguieron los mamuts? Todavía hay mucho que hacer para averiguarlo, pero Fisher ha encontrado ya en la tundra un mamut que murió hace apenas 6000 años. En su análisis microscópico de las líneas de crecimiento de los colmillos, Fisher ha podido identificar ciclos de preñez y lactancia de hembras, o cuando un mamut llegó a su madurez sexual. Aunque estos datos son sólo individuales, el conjunto agregado de datos de una población puede llevar eventualmente a las grandes preguntas sobre estos animales: cuándo se extinguieron y por qué. Fisher ha encontrado instancias de hembras que han perdido a sus crías, de machos entrando tempranamente en celo (por muerte de adultos maduros), o animales muriendo en el otoño cuando debieron estar en su mejor momento vital, etc., todo lo cual apunta a la existencia de una especie bajo aguda presión, acaso por sobrematanza por los humanos (Alice Roberts, www.guardian.co.uk > mayo 18, 2013).

Una tumba real huari

Se ha confirmado que un descubrimiento a 280 Km. al norte de Lima corresponde a una tumba imperial huari, cultura que se extendió por los Andes Centrales entre los siglos VII y X a. C., antes del surgimiento de los incas. Según el arque-

ólogo Milosz Giersz, co-director del proyecto, en el sitio El Castillo de Huarmey, se han encontrado en el interior de una tumba más de 60 esqueletos, envueltos en fardos funerarios, la mayoría de mujeres, que incluyen tres reinas huaris enterradas con joyas de oro y plata y brillantes vasijas pintadas. Algunos cuerpos momificados se encontraban sentados derechos, un patrón típico de la cultura huari, particularmente en los ritos funerarios de la realeza. Curiosamente, unos 6 esqueletos de la tumba no estaban cubiertos de textiles, y además en extrañas posiciones sobre otros enterramientos, lo cual indicaría que talvez se trataba de individuos sacrificados. Se trata de la primera tumba imperial huari encontrada hasta el presente, que muestra además, el importante rol que tenían las mujeres en esta cultura (www.bbc.co.uk, junio 28, 2013).

Una batalla prehistórica

Macabra evidencia de las guerras de los antiguos americanos ha salido a luz en la excavación de una cueva en Utah, USA. Decenas de cuerpos, que datan del primer siglo d. C., muestran claros indicios de combate mano a mano: cráneos aplastados a garrotazos, piernas rotas al tiempo de la muerte, armas (puntas de piedra, leznas de hueso y cuchillos de obsidiana) todavía clavadas en la espalda, el pecho o la pelvis de algunas víctimas. Las señales de violencia son visibles en 58 de los 90 cuerpos encontrados en la cueva, la mayoría de los cuales era de hombres, aunque también habían unas 16 mujeres y unos 20 niños. El lugar, conocido simplemente como Cueva 7, fue descubierto por el arqueólogo aficionado Richard Wetherill, hace más de cien años y, desde entonces, no había duda de la gran violencia desatada, aunque su significado era todavía incierto ¿Fue el lugar simplemente una fosa de caídos en diversos conflictos locales o individuales, a lo largo de los siglos, o mas bien el cementerio de un sólo conflicto bélico entre pueblos? Wetherill opinó en su tiempo que se trató de la violenta destrucción de una comunidad de Canasteros (Basketmakers), cuya cultura floreció entre 500 a. C. y 750 d. C. Recientes dataciones de radiocarbono, señalan que, aunque hay en los esqueletos un apreciable rango de varios siglos en la datación de su muerte, las víctimas de mayor violencia parecen datar del mismo período, al punto que podría tratarse de un solo evento de matanza en masa. En estudio reciente los investigadores Phil Geib (Universidad de New Mexico) y Winston Hurt (arqueólogo de Utah) agruparon los esqueletos hallados en cuatro conjuntos, de los cuales tres, que

incluyen el conjunto de los cuerpos que sufrieron mayor violencia, murieron entre hace 1915 y 1950 años (Blake de Pastino, <westerndigs.org>, septiembre 3, 2013).



CIRCULANDO...

Adams, Jenny L., 2002, *Ground stone analysis: a technological approach*, University of Utah Press.

Adams, Mark, 2012, *Turn right at Machu Picchu: rediscovering the lost city one step at a time*, Plume.

Ambrose, Timothy y Crispin Paine, 2012, *Museum basics*. Routledge, Tercera edición.

Bintliff, John, y Mark Pearce, eds., 2011, *The death of archaeological theory?*. Oxbow Books.

Bousman, C. Britt, y Bradley J. Vierra, eds., 2012, *From the Pleistocene to the Holocene: human organization and cultural transformations in prehistoric North America*, Texas A&M University Press.

Burns, Karen Ramney, 2012, *Forensic anthropology: training manual*, Pearson. Tercera edición.

Childress, David Hatcher, 2000, *Technology of the gods: the incredible sciences of the ancients*, Adventures Unlimited.

Coe, Sophie D., y Michael D.Coe, 2013, *The true history of chocolate*, Thames & Hudson, New York.

Conolly, James, y Mark Lake, 2006, *Geographical information systems in archaeology*, Cambridge University Press.

Conyers, Lawrence B., 2012, *Interpreting ground-penetrating radar*. Left Coast Press, Walnut Creek, CA.

Cowley, Dave y Rachel S. Opitz, 2013, *Interpreting archaeological topography: lasers, 3D data, observation, visualization and applications*. Oxbow Books.

Cuno, James, ed., 2012, *Whose culture?: The promise of museums and the debate over antiquities*, Princeton University Press.

Dalley, Stephanie, 2013, *The mystery of the hanging garden of Babilon: an elusive world traced*. Oxford University Press, USA.

Dean, Carolyn, 2010, *A culture of stone: Inka perspectives on rock*. Duke University Press Books.

Dillehay, Thomas D., 2001, *Settlement of the Americas. A new prehistory*. Basic Books, New York.

Evans, Susan Toby, 2013, *Ancient Mexico and Central America: archaeology and culture history*, Thames & Hudson, New York. Tercera edición.

Fagan, Brian M., 2004, *A brief history of archaeology: classical times to twenty-first century*. Pearson.

Fagan, Brian M., 2009, *Floods, famine, and emperors: El Niño and the fate of civilizations*, Basic Books.

Farrington, Ian, 2013, *Cusco: urbanism and archaeology in the Inka world*. University Press of Florida.

Flannery, Kent, y Joyce Marcus, 2012, *The creation of inequality: how our prehistoric ancestors set the stage for monarchy, slavery, and empire*. Harvard University Press.

Goodman, Dean, y Salvatore Pio, 2013, *GPR remote sensing in archaeology*, Springer, New York.

Gremillion, Kristen J., 2011, *Ancestral appetites: food in prehistory*. Cambridge University Press.

Hodder, Ian, 2011, *The leopard's tail: revealing the mysteries of Catalhöyük*. Thames & Hudson, New York.

Janes, Robert R., 2013, *Museums and the paradox of change*, Routledge, Tercera edición.

Knell, Edward J., y Mark P. Muniz, 2013, *Paleoindian lifeways of the Cody complex*, University of Utah Press.

MacQuarrie, Kim, 2008, *The last days of the Inca*, Simon & Schuster, New York.

McNeil, Cameron L., ed., 2009, *Chocolate in Mesoamerica: a cultural history of cacao*. University Press of Florida.

Marcos, Jorge G., César I. Veintimilla Bustamante, Oswaldo Tobar, Richard Luniss, y Marcos Suárez Capelo, 2013, *La sociedad prehispánica manteña en los Cerros Hojas-Jaboncillo*. Proyecto Arqueológico Cerro Hojas-Jaboncillo. Boletín Arqueológico 1, Centro Cívico Ciudad Alfaro, Montecristi.

Meltzer, David J., 2010, *First peoples in a New World: colonizing ice age America*, University of California Press.

Mithen, Steven, 2006, *After the ice: a global human history 20,000-5000 BC*, Harvard University Press.

Mithen, Steven, 2012, *Thirst: water and power in the ancient world*, Harvard University Press.

Preucel, Robert W., y Stephen A. Mrozowski, eds., 2010, *Contemporary archaeology in theory: the new pragmatism*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ.

Price, T. Douglas, y Gary Feinman, 2012, *Images of the past*. McGraw-Hill. Séptima edición.

Protzen, Jean-Pierre y Stella Nair, 2013, *The stones of Tiahuanaco: a study of architecture and construction*. The Cotsen Institute of Archaeology Press.

Rojas, José Luis de, 2012, *Tenochtitlan: capital of the Aztec empire*. University Press of Florida.

Salgado, Sebastião, 2005, *Workers: an archaeology of the industrial age*, Aperture.

Sánchez Mosquera, Amelia M., y Yolanda Y. Merino Martínez, 2013, *Formas cerámicas en contextos regionales del neotrópico ecuatoriano*. Serie Arqueología Aplicada, vol. 1. Texto en castellano y en inglés. Editora Quadrivium, Multimedia Cultural, Guayaquil.

Smith, Michael E., ed., 2011, *The comparative archaeology of complex societies*, Cambridge University Press.

Stone, Rebecca R., 2011, *The jaguar within: shamanic trance in ancient Central and South American art*, University of Texas Press.

Sullivan, Sharon y Richard Mackay, eds., 2013, *Archaeological sites: conservation and management*, Getty Conservation Institute.

Sutton, Mark, y Brooke Arkbush, 2013, *Archaeological laboratory methods: an introduction*. Kendall Hunt Publishing.

Tarlow, Sarah, y Liv Nilsson Stutz, eds., 2013, *The Oxford handbook of the archaeology of death and burial*, Oxford University Press, USA.

Taylor, Ken, 2012, *Celestial geometry: understanding the astronomical meanings of ancient sites*, Watkins.

Tung, Tiffany A., 2013, *Violence, ritual, and the Wari empire: a social bio-archaeology of imperialism in the ancient Andes*, University Press of Florida.

Ugalde Mora, María Fernanda y Alden Yépez Noboa, 2011, *Investigaciones arqueológicas en Azuay y Morona Santiago*, Serie Estudios, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Cuenca.

Valdez, Francisco, 2013, *Primeras sociedades del la alta Amazonía. La cultura Mayo Chinchipe-Marañón*. En colaboración con Alexandra Yépez y Julio Hurtado, INPC, IRD, Quito.

White, Tim D., Michael T. Black y Pieter A. Folkens, 2011, *Human osteology*, Academic Press, New York, Tercera edición.

Wingate, Richard, 2011, *Atlantis in the Amazon: lost technologies and the secret of the Crespi treasure*, Bear & Company.

Wrangham, Richard, 2010, *Catching fire: how cooking made us human*. Basic Books, New York.



EL MUERTO DE LA PLAZA

Florencio Delgado-Espinoza

En un soleado día austral, los transeúntes pasaban por la plaza de Santo Domingo de la majestuosa Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca. Asentada sobre la antigua Tomebamba, esta ciudad creció a partir de un centro conformado por la iglesia, la picota y otros elementos típicos de las ciudades fundadas por los españoles en el siglo XVI. Hoy, las plazas, junto a las iglesias, son un espacio público donde se presenta una serie de actividades. Pero, en la administración municipal de un ex prefecto, no tan perfecto en la protección del patrimonio cultural, y en el punto más alto de su gestión, el centro histórico más bien se convirtió en un centro histórico, ya que, en el afán de regenerarlo, se abrían trincheras por doquier, dizque para el alcantarillado, dizque para mejorar las conexiones de luz, de teléfono y hasta de internet. La ciudad se encontraba bajo el ruido de la máquina, el tránsito alterado y las construcciones abiertas en amplias zonas. Los letreros fosforescentes reemplazaron toda señalética que hasta entonces había en el centro histórico. Cintas de plástico amarillo con letras grandes que decían “cuidado”, daban vueltas a las manzanas, y letreros de “hombre trabajando” eran comunes en la otrora pacífica zona patrimonial.

En base a una ley, discutida pero parcialmente acatada, que señala que, antes de cualquier acto de remoción de tierra, se deben realizar estudios que permitan saber si se afectarían o no vestigios arqueológicos, estos programas de “regeneración” del centro histórico de Cuenca, luego de varios errores administrativos, cuen-

tan hoy con estudios arqueológicos previos. Uno de los ejes de este plan de regeneración fue la recuperación de ciertas plazas del centro histórico para el uso público. En este programa, los estudios que los contratistas del municipio debían realizar eran variados, pero irónicamente no requerían estudios arqueológicos, sino más bien la contratación de historiadores que pongan en contexto la historia de las plazas a intervenir. Al parecer, los arquitectos contratados para realizar los estudios no tuvieron suerte de encontrar historiadores que quisieran realizar las mencionadas investigaciones, con tan bajo presupuesto y poco tiempo. Frente a la desazón de los arquitectos, a alguien en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Cuenca se le “prendió el foco”, como se dice en el argot popular, y sugirió a los preocupados arquitectos que deberían realizar más bien arqueología histórica. Apparently, los arqueólogos somos menos exigentes en términos económicos, y acaso optimizamos más el tiempo que los historiadores o, a lo mejor, somos menos ocupados que los primeros. Cualquiera que fuera la razón, casi como un favor personal, decidimos realizar una prospección arqueológica en cuatro plazas emblemáticas del centro histórico de Cuenca. Hay que decir, sin falsa modestia, que este hecho realmente marca los posteriores esfuerzos del municipio por crear una unidad de arqueología urbana.

Luego de excavar dos plazas, tocaba el turno a la de Santo Domingo, donde el trabajo transcurría sin mayores alteraciones, ya que los arqueólogos se confundían con el personal municipal que abría zanjas y rompía veredas. Nada hacía presumir que la población estaba enterada de que en la plaza se realizaba una prospección arqueológica. Pero el tercer domingo de mayo, cuando el reloj marcaba un poco menos de las 11 a. m., los arqueólogos avistaron en la unidad de excavación 2N-3E, ubicada junto a la vereda, un cráneo humano que, luego de varias horas de excavación, resultó ser parte de un esqueleto que yacía debajo del piso de la plaza. Hacia el medio día, los transeúntes comenzaron a darse cuenta de que no se trataba de un hueco más por parte del personal del municipio, sino de una excavación arqueológica, suceso ante el cual la paz de la urbe se vio trastornada. Es que, en la urbe cuencana, los domingos son más bien tranquilos: las familias salen a darse una vuelta por el centro, o van a los poblados de los alrededores, como Gualaceo y Paute, o a algunos lugares de la costa. En su defecto, el día transcurre entre gente que va a ver el fútbol y personas que entran y salen de misa. Pero este domingo, en particular, habría de ser diferente, ya que las conservadoras costumbres de los cuencanos se exaltaron cuando, un poco después del medio día, se regó como pó-

vora la noticia de que se había encontrado un muerto en la plaza de Santo Domingo.

Sólo entonces, los transeúntes lograron diferenciar a los arqueólogos de los demás empleados municipales que realizaban complejas y caóticas rutinas de “rompe veredas”, “saca ladrillos”, “cubre tuberías”, y qué se yo cuantos menesteres más ocupaban su laboriosa jornada. No era difícil escuchar el acento del norte del Perú entre la jorga de trabajadores, de seguro indocumentados del vecino país del sur que constituían la fuerza de trabajo de los contratistas del gobierno municipal, aun cuando este, por supuesto, negaría siempre que emplea indocumentados. Entre historias de episodios del “Cholito” y del “reality show” de la “Señorita Laura”, el día de los obreros era bastante ajetreado, aunque los transeúntes, algunos con complejo de atenienses, no reparaban en reproches y palabras duras para los obreros municipales. Sea como fuere, el trabajo de los arqueólogos transcurría con bajo perfil, hasta que el muestreo aleatorio estratificado que se había elegido como herramienta metodológica de la prospección, le “achuntó”, como dicen mis coterreños morlacos, a uno de los rasgos más importantes de nuestro proyecto, razón por la cuál se cuenta esta historia.

Casi como un símil de las historias que García Márquez cuenta de Macondo, la noticia de la aparición del muerto se volvió “viral”, como dicen ahora, y, ya para las 2 de la tarde, la plaza estaba llena de transeúntes, periodistas y turistas, todos los cuales querían ver al muerto “arqueológico”. Por ello, tuvimos que establecer un cerco de protección, pues más de un turista quería entrar a la excavación con cámara en mano. Nuestra total falta de experiencia ante estas situaciones no nos hizo reparar a tiempo que nuestros equipos de trabajo estaban desapareciendo, como sucedió con nuestra cámara fotográfica que, simplemente, se esfumó en medio de la aglomeración del populacho. De pronto, en medio de esta algarabía, un representante de la fuerza pública se bajó de un patrullero, seguido de otro gendarme que venía en moto, y se cuadró frente a nosotros, indicándonos que se llamaba el sargento Saquicela y que, conforme había sido informado, venía a hacer el reconocimiento del occiso y proceder al levantamiento del cadáver. Tratando de aparecer serios, informamos al sargento, que tenía acento más bien norteño, que no se trataba de un muerto reciente, sino más bien de uno de al menos 300 años que, por tanto, era asunto de arqueólogos y del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), antes que jurisdicción de la policía. La muchedumbre se rió, al parecer no

tanto por lo que decía el sargento, cuanto por su acento, que resultaba “raro” para los cuencanos. De todas formas, el sargento, ayudado por el gendarme de la moto, llenó un documento, pidió la cédula a los arqueólogos y se marchó en medio de la suspicaz sonrisa de los concentrados en la plaza.

Poco después, irrumpieron los periodistas, escépticos de las respuestas de los arqueólogos, ya que venían en busca de los datos “duros” del asunto: ¿quien era el muerto? ¿era nativo? ¿era español? ¿era inka?, entonces ¿de qué época? Y, como siempre pasa en Cuenca, también aparecieron entre los curiosos, algunos que se hacían llamar arqueólogos: uno dijo que había “trabajado” con un coleccionista local, y otro que había liderado una campaña de excavación en Narrío, razón por la que estaban facultados a dar las explicaciones científicas del hecho. Lo interesante es que, al día siguiente, la prensa cubrió la noticia del muerto, incluyendo sendas entrevistas a estos dos personajes. De nada sirvió que les dijéramos a los periodistas que estos señores no eran arqueólogos sino huaqueros y que lo que hacían era una actividad ilegal: igual estuvieron en primera plana. No se dijo mucho sobre las hipótesis que se manejaban, el contexto en el que se encontró el esqueleto y la determinación de edad y sexo que se había realizado. El informe entregado al INPC señala que el hallazgo se refiere a un individuo de unos 35 años, varón, cuya estatura y contexto arqueológico nos llevaron a inferir que se trataba de un cura o monje español.

El problema más grande que enfrentaron los arqueólogos fue que, para la noche, se había planificado un mitin político de un concejal opuesto al alcalde. El concejal llegó a las 2 y media de la tarde y quiso, casi por la fuerza, obligar a que los arqueólogos tapen las unidades de excavación, pues esperaba, según sus propias palabras, alrededor de 5000 simpatizantes. Parece que su premura se debía a que a este importante representante del gobierno cantonal le llevaron la noticia de que la excavación era una pantomima creada por el alcalde para boicotear la gran reunión de la noche. Esto explicaría la exacerbada actitud del señor concejal, quien al irrumpir en la excavación y detectar el acento “mono” del jefe de campo, usó algunos epítetos fuera de lugar, tanto para la situación como para tan alta autoridad cantonal. Finalmente, llegamos a un acuerdo: acordonaríamos el espacio de la tumba, y le pondríamos encima un piso de madera, de forma que esté protegido de la muchedumbre. En la noche, fuimos al lugar, no porque nos interesara el mitin, sino con angustia de asegurarnos de que la tumba no se destruya en el fervor político.

Afortunadamente, la calma nos llegó a pocos minutos de instalarnos en la plaza, ya que al mitin no llegaron más de 200 personas.

Los días posteriores transcurrieron de forma más tranquila en la excavación. De cuando en cuando, salían los vecinos de los locales comerciales a ver si habíamos encontrado más tumbas. Algunos decían que ya escribieron al alcalde para que se excave toda la plaza, pero otros estaban preocupados porque no se excave más, a fin de que se termine la obra y los turistas puedan volver a comprar en sus tiendas. Al final, todo este tumulto tuvo resultados. Luego de esto, el Municipio de Cuenca formó la unidad de arqueología urbana, a través de la cual un colega cuencano tuvo a cargo importantes investigaciones del centro histórico. Hoy en día, la regeneración urbana incorpora ya los estudios previos de arqueología urbana e histórica en la ejecución de las obras.

Y en cuanto a nuestro asunto, luego de los datos obtenidos, el esqueleto quedó discretamente donde siempre estuvo, y nadie que pasa por Santo Domingo parece acordarse de este episodio... excepto en las tenebrosas horas en que las almas salen de sus tumbas. Dicen por ahí, que a veces los borrachitos lo ven a media noche, pero nadie sabe si esto es producto de los draques o de su imaginación. Bueno, entre nos, creo que algo habrá de cierto porque nosotros sí sabemos que... el muerto yace en la plaza!

*Lea on-line nuestros Boletines anteriores
en <arqueo-ecuadoriana.ec> y, a partir del N° 19,
también en <www.usfq.com> Sección Publicaciones*



EL RETORNO DE LOS YUMBOS

Ernesto Salazar

Nadie conoce el Noroccidente de Pichincha mejor que Ronald Lippi, arqueólogo estadounidense que, desde 1984, ha caminado por los vericuetos de esta montuosa zona, en busca de vestigios precolombinos. Ha descubierto sitios cerámicos, fuentes de sal, sitios con montículos artificiales (funerarios y residenciales), pucarâes, y “culuncos”, esos viejos caminos hundidos en el suelo por el trajín de humanos y bestias de carga, a través de los siglos. Su libro “Una exploración arqueológica del Pichincha Occidental, Ecuador” (Lippi 1998) resume el enorme trabajo re-

alizado, constituyéndose en lectura obligada de cualquier interesado en la arqueología de la zona.

Por cierto, el Noroccidente fue la tierra originaria de los yumbos que ocuparon un extenso territorio en las estribaciones occidentales del Pichincha, desde el río Guayllabamba (norte) hasta el Toachi (sur). Conocidos en la Colonia y república temprana como mercaderes entre la costa y la Sierra, los yumbos acabaron diezmados drásticamente, unos transformándose culturalmente hasta devenir en los actuales tsáchilas y otros emigrando a la región amazónica, donde su presencia determinó que el término yumbo fuera aplicado indistintamente a varios pueblos amazónicos. Según las investigaciones de Lippi, los yumbos del Noroccidente habrían ocupado la zona desde el 900 d. C., viviendo en relativo aislamiento hasta la llegada de los incas, con quienes lograron un entendimiento pacífico, por su condición de mercaderes de productos exóticos: algodón, sal, pescado y varios productos agrícolas tropicales, como coca y frutas (Lippi, Gudiño y Pazmiño 2011). El sitio que evidencia más la presencia de los incas es el pucarâ de Palmitopamba (junto al pueblo homónimo) que muestra varios andenes en la ladera y un edificio inca cuadrangular en la cima, que aparentemente quedó inconcluso. El Proyecto Palmitopamba, comenzó en 2000 con un grupo de estudiantes de la Universidad Católica bajo dirección de Ronald Lippi, Alejandra Gudiño y Estanislao Pazmiño. Así mismo, excavaciones en el sitio José Antonio Espinel Coronel, ubicado cerca de Palmitopamba, han permitido descubrir una necrópolis yumba con tumbas de pozo. Y en el plano de la puesta en valor de los sitios descubiertos, se está tramitando ya la adquisición de terrenos, con miras a poner en funcionamiento un parque arqueológico y un museo de sitio, que serán administrados por el Gobierno Parroquial de Nanegal, con consultoría técnica de los investigadores del proyecto arqueológico, a fin de que los visitantes no reciban información inventada, como a menudo sucede en nuestros sitios arqueológicos, sino una derivada del estudio riguroso de los lugares y de su cultural material.

Luego de pasar un tiempo en laboratorio, una muestra de restos humanos fue “repatriada” a su lugar de origen para su reenterramiento en el suelo ancestral. A este efecto, el Gobierno Descentralizado Parroquia Nanegal y el Proyecto Arqueológico Palmitopamba organizaron, el viernes 5 de julio pasado, un evento llamado “El Retorno de los Yumbos” que celebraba el retorno físico de los yumbos desenterrados y el simbólico empoderamiento de un ancestro venido a menos en el siglo

XX, pero desvelado a los ojos contemporáneos por las investigaciones de Lippi y su equipo de trabajo. En efecto, hoy, los grupos humanos del Noroccidente están en proceso de reivindicar su ancestro precolombino y en revitalizar la legendaria cultura yumba.

En el patio del Colegio de Palmitopamba se concentraron autoridades, arqueólogos, estudiantes y público local, además de delegaciones de tsáchilas y quichuas del Oriente, descendientes de los antiguos yumbos. Discursos de rigor, presentaciones de las nacionalidades indígenas invitadas, en vestimenta tradicional, que tuvo un interesante giro didáctico con la explicación nativa del vestido y de los adornos corporales de sus integrantes; en fin, música nativa con marimbas y violines y el resonar de tambores, que dieron el tono étnico de la celebración. Al final de la sesión, una interesante propuesta de los quichuas, aceptada en Palmitopamba, de que en julio se celebre cada año el “día del encuentro” de las nacionalidades involucradas.

La ceremonia del enteramiento estuvo a cargo de dos shamanes, uno tsáchila y otro quichua, con sus respectivos acompañantes, y se realizó en un pequeño montículo yumbo muy cerca del pucará de Palmitopamba. En ámbito ritual marcado por una pequeña fogata y dos lanzas clavadas en el suelo, el shamán tsáchila desplegó su “mesa” de trabajo, en una tela negra que contenía ramas secas, hachas precolombinas y granos de achiote, procediendo a untar la sustancia roja en el cabello de un acompañante. El shamán quichua, fumando profusamente, dio vueltas sobre el montículo agitando el sonajero de ramas secas para limpiar el lugar y a sus acompañantes. En emotivo silencio, los numerosos asistentes presenciamos la ceremonia, bajo el sol de mediodía que destacaba el colorido de las vestimentas nativas. Y al final, una limpia de buena suerte para los gestores del evento Alexandra Gudiño y Ronald Lippi. El Ronald, solemne y consciente de su tarea, parecía encarnar el peso de la cultura milenaria que, con ejemplar perseverancia, había arrancado del polvo de los siglos para entregarla a una comunidad motivada por buscar sus raíces y enaltecerlas. En aquel día fue, sin duda, el más yumbo entre los yumbos, extendiendo a sus vecinos de años el tesoro de una cultura perdida para beneficio local y de todo el país. Gracias Ronald.

Referencias citadas y bibliografía de las investigaciones

- Lippi, Ronald D., 1986, La arqueología de los yumbos. Resultados de prospecciones en el Pichincha occidental. En *Arqueología y etnohistoria del sur de Colombia y norte del Ecuador* (45° CIA), José Alcina Franch, Segundo E. Moreno Yáñez, comps., *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 6:189-207.
- Lippi, Ronald D., 1988, Paleotopography and phosphate analysis of a buried jungle site in Ecuador, *Journal of Field Archaeology* 15(1):85-97.
- Lippi, Ronald, 1988, El re-descubrimiento de los pueblos yumbos. En *Nueva Historia del Ecuador*, Enrique Ayala Mora, ed., 2:73-74. Corporación Editora Nacional / Grijalbo, Quito.
- Lippi, Ronald, 1998, *Una exploración arqueológica del Pichincha Occidental, Ecuador*. Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Consejo Provincial de Pichincha, Quito.
- Lippi, Ronald D., 1998, Encuentros precolombinos entre serranos y costeños en el país yumbo (Pichincha Occidental, Ecuador). En *Intercambio y comercio entre la Costa, Andes y Selva*, Felipe Cárdenas-Arroyo y Tamara L. Bray, eds., p. 115-134. Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Lippi, Ronald D., 2000, Caminos antiguos en el Pichincha Occidental (Ecuador), En *Caminos precolombinos: las vías, los ingenieros y los viajeros*, Leonor Herrera y Marianne Cardale de Schrimpf, eds., pp. 117-135, ICAH, Bogotá.
- Lippi, Ronald, 2004, *Tropical Forest Archaeology in Western Pichincha, Ecuador*, Wadsworth / Thomson Learning, Belmont, CA.
- Lippi, Ronald D., 2004, La expansión de las poblaciones en el noroccidente del Ecuador, *Revista de Arqueología del Área Intermedia* 6:249-276, Bogotá.
- Lippi, Ronald D., y Marcos Suárez Capello, 1985, Sondeos pedológicos en Nambillo: un método de prospección subterránea. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 5:7-34.
- Lippi, Ronald D.; Alejandra M. Gudiño, 2010, Palmitopamba: yumbos e incas en el bosque tropical, al Noroeste de Quito (Ecuador), *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 39(3):623-640.
- Lippi, Ronald, Alexandra Gudiño, y Estanislao Pazmiño, 2011, *Palmitopamba, tierra de yumbos e incas*. Tríptico de información sobre el Proyecto Arqueológico Palmitopamba, Parroquia de Nanegal. Distribución gratuita.

HUAQUEANDO EN LA TOLITA

Fray Juan de Santa Gertrudis, OFM [ca. 1775]

Por este tiempo, se estrechó conmigo con mucha amistad don Pablo Quiñones, y entre otras cosas me contó que estando mandando fabricar una piragua, que es una especie de barco, cuya quilla toda la sacan de una pieza de a cuarenta o cincuenta varas, dándole de cada lado una vara y media de plan, tajado a proporción de popa a proa, y sobre ello plantan las falcas para entablarle el cuerpo, y está en un río que cae entre punta de Manglares y Esmeraldas, bajó a ver la obra con dos negros y fue a dar a la bocana del río en que hay un pueblo que llaman La Tola, pueblo de indios y mestizos. Lllaman a este pueblo La Tola, porque todo está lleno de tolas, que quiere decir montones de tierra, y así es porque yo lo he visto, como diré a su tiempo. Estas tolas son entierros de los indios antiguos, y como ellos se enterraban con cuanto tenían, en alguna se ha encontrado bastante riqueza. Allí el mar tiene sus mareas, y cuando sale queda un pedazo de playa de lo que el agua se retira delante del pueblo, y entonces van los indios a ver si hallan alguna cosa de las tolas que poco a poco va lavando el mar cuando entra de varias tolas que están en la raya, y poco a poco se las va comiendo el mar con sus entradas. Hállanse allí por lo regular varias figuritas hechas de barro con mucha perfección. Yo he visto algunas como diré a su tiempo. Hállanse también hechas de oro con los ojos de esmeralda; hállanse también unas cuentecitas de oro hechas de filigrana, tan chicas como la cabeza de un alfiler, y la obra tan perfecta que al verlas se llevan toda la atención. En Barbacoas hay dos señoras que tienen su par de manillas de estas cuentecitas. Yo he visto unas que las tiene doña Casilda, esposa de Juan Quiñones. Yo pienso que hoy día no se hallaría artífice ninguno que se atreviese a fabricar una de estas cuentecitas, obra, la considero tan singular por lo diminuto que es, lo perfecto y hecho de oro en filigrana. Y lo más raro que yo en ello considero es que esto lo fabricaron los indios antiguos sin instrumentos de fierro, porque es cierto que no los tuvieron; y así aquí se para el juicio en pensar que el diablo los fabricaba, teniéndolos sujetos en la idolatría. Contóme pues don Pablo que un día que se paró en La Tola, a vuelta de viaje, fuese a desmoronar con sus negros con un barretón una de estas tolas. Al estar pues el negro desmoronando tierra y arena, vio don Pablo caer

un tolondroncito. Mira, mira, negro, dijo, lo que es aquello. Baja el negro a cogerlo, y sacudiéndole la tierra y arena de que estaba envuelto, hubo de ser un cangrejo de oro, un poco menor que la palma de la mano, tan perfecto que parecía hechura natural de la misma naturaleza, y pesado tuvo sólo una onza. Prosiguió el negro barreteando, y a poco rato descubrióse asomando la boca de un clarín, el redondo de cosa de un real de plata. Mandó entonces don Pablo que poco a poco, excavando con la punta de un machete, se fuera descubriendo lo que era. Así fueron profundando el hoyo, y se descubrió que el clarín que era de barro nacía de la punta de la torre de una iglesia, toda de barro con su pretil y escalera. En proporción su claraboya con un remate puntiagudo; una torre con sus cuatro ventanas de cada parte; una galería corrida de torre a torre; la torre del campanario que era muy alta, de cuyo remate nacía el clarín. Y toda la iglesia enteja de teja, y todo del todo perfecto. Toda la iglesia tenía de largo media vara, y a proporción de ancho y alto. Ello se lo llevó a Barbacoas, y ya en su casa fue a romperle la puerta para registrar lo que tenía adentro la iglesia, sospechando si tendría adorno y altares, y adentro hubo de encontrar otra iglesia de oro tan acabada y perfecta como la de barro, con la circunstancia de que la puerta era movediza con sus goznes para cerrarse y abrirse, y no tenía de alto la iglesia sino un jeme, pero obra totalmente perfecta. Se pesó la iglesia y no tuvo sino cuatro onzas de oro. Estas dos alhajas se llevaron a Quito y hubo un marqués que dio por ellas cuatrocientos pesos, y las remitió a Madrid. Y ahí encontró también algunas cuentecitas de oro hechas de filigrana de las que llevo referidas, y éstas la mayor parte de las que se hallan en Barbacoas, son halladas en estas playas de La Tola. A la punta del desemboque de este río de La Palma hay una playa de arena de un lado y otro, y a la parte que va para Tumaco, caminando un día un indio hubo de encontrar enterrado en la arena a un indio entero y seco, con la cabeza de oro, y en lugar de ojos tenía dos esmeraldas. El le quitó la cabeza y con una piedra la aplastó y le sacó los ojos y se vino con ellos para Barbacoas, y vendió el oro y las esmeraldas... El como ignoraba lo que vendía las dio por catorce pesos cada una, y según lo que yo he visto apreciar a otras a sujetos entendidos, valía cada una trescientos pesos. La una la compró doña Casilda, y la tiene engastada en una joya de peso con una gruesa cadena de oro. La otra la compró don Julián Cabezas, su hermano, y la tiene engastada sobre un pomo de oro en la mano del bastón.

Tomado de *Maravillas de la Naturaleza*, de Fray Juan de Santa Gertrudis, 1970 [1775], tomo 3:192ss. Biblioteca Banco Popular, Bogotá.

Índice

Replicación de la pintura iridiscente <i>Kathleen M. Klumpp</i>	3
Cómo producir una exposición arqueológica <i>Santiago Ontaneda</i>	13
La cita de “Apachita” <i>Francisco Valdez</i>	22
La lucha continúa <i>Karen Olsen Bruhns</i>	23
Noticias Frescas	28
Circulando	31
El muerto de la plaza <i>Florencio Delgado-Espinoza</i>	36
El retorno de los yumbos <i>Ernesto Salazar</i>	41
Huaqueando en La Tolita <i>Fray Juan de Santa Gertrudis, OFM</i>	45