

1. Introducción

La posición del Ecuador en el centro del gran continente americano, a la que debe su nombre, tiene hoy, y al parecer tuvo también desde épocas prehispánicas, una repercusión en su capacidad de absorción de elementos de culturas de norte y sur. Así, hoy en día, la cultura ecuatoriana está impregnada por elementos de ambos hemisferios. Los tres grandes países México, Argentina y Brasil están presentes con igual peso en la cultura popular: la literatura, el cine, la música, las telenovelas. Mientras que en Argentina o Chile difícilmente se conocen, por ejemplo, las telenovelas mexicanas y en México poca gente identifica la música de Los Iracundos, en Ecuador, por su posición central y su calidad de país pequeño, hoy más receptor que donante, tienen su espacio todos los aportes. Ya desde épocas muy anteriores a la presencia de los incas se evidencia que en el “Área Intermedia” o “Área Septentrional Andina” hubo un flujo de ideas, tradiciones y productos que, a diferencia de la actualidad, fue posiblemente igual de dinámico en los dos sentidos, jugando la región a veces el papel de receptor y otras de donante, dentro de un sistema de constante movimiento. Así, en el período del que se ocupa el presente estudio, el Desarrollo Regional, y específicamente en el complejo cultural Tolita-Tumaco¹, están presentes – especialmente en la iconografía – elementos familiares a las culturas de Perú y Mesoamérica, híbridos aquí y por tanto con carácter propio. Parece imposible, o tal vez inútil, querer definir exactamente el origen de cada elemento y las vías por las que estos se trasladaron de una latitud a otra. Pero es interesante reconocer su presencia y reflexionar sobre la interacción que esto implica entre las sociedades precolombinas que estuvieron separadas por distancias considerables.

El estudio de la iconografía de una cultura, a través de la propuesta metodológica que fuere, parte de la premisa de que las imágenes no han de entenderse como una simple reproducción visual de la realidad (Weissenrieder / Wendt 2005: 4). Es una empresa que comprende, por tanto, más allá de la descripción de una “obra

de arte”, principalmente el estudio de los signos y símbolos en el arte (Panofsky 1970, Heck 1999). En este sentido va nuestro objetivo, aspiramos a conseguir una aproximación al mundo simbólico Tolita.

Si bien se han realizado algunos válidos y muy interesantes avances en el ámbito de la iconografía de esta cultura (Sánchez Montañés 1976, Di Capua 2002, Gutiérrez Usillos 2002, Bouchard 2004), éstos se han dedicado a un aspecto específico como las cabezas trofeo, las representaciones de la fauna, las placas rituales o el estudio de ciertos personajes híbridos, y no se ha llevado a cabo un reconocimiento del corpus completo² y una catalogación sistemática del mismo.

En el presente trabajo hemos tratado de recopilar la mayor cantidad posible de piezas arqueológicas con representaciones figurativas a través de una documentación fotográfica que se llevó a cabo en Ecuador, España y Alemania y comprende diez museos y una importante colección privada. Sobre la base de este corpus de cerca de seis mil fotografías correspondientes a 1687 objetos, se ha llevado a cabo un análisis iconográfico a través del que se abordan cuatro problemáticas:

¹ El material que analizamos corresponde a lo que en Ecuador se denomina Cultura Tolita y en Colombia Cultura Tumaco, y comprende un área cultural relativamente homogénea. Utilizaremos como abreviación el término Cultura Tolita ya que la mayor parte de las piezas documentadas aquí proceden de la isla La Tolita. Utilizamos el concepto de “cultura” dentro de la arqueología siguiendo la definición de Hodder, como un área geográfica con asociaciones recurrentes de artefactos (Hodder 1982: 1). Para una discusión sobre el término y sus diferentes acepciones en la historia de la investigación arqueológica, ver el capítulo introductorio de la obra de Hodder. Para la aplicación del término y la crítica al mismo en un caso americano, ver González (1998: 16).

² Completo en el sentido de que incluya todos los temas iconográficos, no en el sentido de incluir todas las piezas existentes, que deben alcanzar las decenas de miles. Hay que subrayar aquí que las piezas se encuentran dispersas en museos y colecciones privadas de distintas latitudes del mundo y son – sobre todo en lo que concierne a aquellas albergadas en colecciones privadas – de muy difícil acceso.

1. ¿Qué personajes existen en la iconografía de la Cultura Tolita?
2. ¿Qué representan las figurillas? ¿Las tenemos que asumir como representaciones naturalistas de la vida cotidiana de aquella sociedad, o podemos considerarlas como “metáforas”³ de un sistema ideológico-religioso?
3. ¿Cuál es la naturaleza de la iconografía? ¿Qué aspectos de la sociedad expresa, es posible a través de ella obtener informaciones sobre la organización social? ¿En qué medida se pueden combinar las investigaciones iconográficas con las arqueológicas para acercarse más al conocimiento de esta sociedad?
4. ¿Se pueden establecer, a través de la iconografía, vínculos con otras sociedades que vivieron en la misma época (aspecto sincrónico)? ¿Se reconocen elementos iconográficos en manifestaciones culturales anteriores o posteriores; hay indicios de influencias estilísticas o eventualmente de un antecesor común (aspecto diacrónico)?

Siendo estos nuestros planteamientos fundamentales, más que un trabajo de historia del arte y definición del estilo, pretendemos una aproximación al contexto ideológico de una sociedad. Para esto tendremos que, primero, tratar de definir a qué sociedad nos estamos refiriendo, qué territorio ocupó, durante cuánto tiempo, y a través de qué manifestaciones materiales (entre las que se incluyen los objetos analizados) se la puede reconocer. Ya esta definición conlleva dificultades en vista del relativamente escaso material disponible en cuanto a patrones de asentamiento, patrones de enterramiento y una cronología clara de la ocupación y la atribución a la misma de los elementos estilísticos que se reconocen en las piezas.

Al hablar de ideología nos referimos a los sistemas de valores y a lo que una sociedad entiende por orden de las cosas; y por consiguiente al comportamiento de dicha sociedad en función de estos factores. En este sentido, el concepto de ideología está estrechamente relacionado con las creencias religiosas y la vida ritual de una sociedad. Sus manifestaciones artísticas así como otros registros simbólicos se convierten en portadores materiales de dicha ideología (Demarest 1992: 4, Sharer / Ashmore 1987: 463 ss., Grove / Gillespie 1992: 15)⁴.

La sociedad Tolita, a través de su iconografía, nos permite reconocer un momento de cambio cultural. La explosión de personajes y temas en las representaciones artísticas, en compara-

ción con aquellas del período Formativo, son indicadores de una transformación ideológica, de un cambio en las creencias y en los comportamientos de los individuos. Si bien, como concluiremos al final de este trabajo, entendemos a las representaciones figurativas como parte de un sistema de legitimación de poder, no creemos que este sea el único aspecto reconocible a través del material analizado. Nos parece más bien que las piezas contienen un sistema de símbolos que son parte de una estructura compleja en la que hay varios niveles con diferentes funciones⁵. La legitimación del poder es uno de ellos, otro nivel es aquel que, como una continuación de tradiciones religiosas del Formativo, mantiene a una o varias deidades femeninas, probablemente alrededor del culto a la fertilidad. Un tercer nivel que nos parece reconocer es aquel de unas posibles deidades “primordiales” relacionadas con el entorno natural (selva, río, mar-manglar). Consideramos que el período en el que se desarrollaron la cultura Tolita y aquellas sincrónicas de la costa ecuatoriana es un período de transformaciones, y que la ideología no puede considerarse como un aspecto estático, sino que hay que entender el proceso de las transformaciones de la ideología y sus efectos en el comportamiento

³ Utilizamos el término metáfora restringiéndolo a la definición de Tilley en su libro “Metaphor and Material Culture”, según la cual la metáfora se refiere en general a la figuralidad. Como tal, constituye un componente fundamental de la comunicación humana y provee la base para una comprensión interpretativa del mundo (Tilley 1999: 4).

⁴ Para un análisis sobre el reflejo de ideologías en la cultura material en el Formativo ecuatoriano, ver Stothert 2003.

⁵ Como postula Morphy, ante un repertorio tan amplio y variado tenemos que aceptar antes de comenzar el trabajo la probabilidad de que estemos frente a varios sistemas diferentes y que cada uno puede tener múltiples funciones (Morphy 1989: 2). Al hablar de estructura nos referimos a que entendemos al conjunto de representaciones como un universo concebido como un todo ordenado de acuerdo a normas de un sistema clasificatorio coherente (Lévi-Strauss 1973). En este sentido, la búsqueda de la estructura significa preguntarse acerca de la sintaxis de las fuentes visuales. Weissenrieder / Wendt proponen tres cuestionamientos para abordar este tema: (1) ¿Cómo están organizadas las partes individuales de la fuente visual? ¿Podemos discernir formas básicas de este tipo de organización? (2) En referencia a estas formas básicas, ¿podemos decir algo acerca de las condiciones de desarrollo? De acuerdo con esto, ¿cómo pudieron ser los ‘horizontes de expectativas’ de los receptores? (3) ¿Refleja el artefacto el sistema estructural de aquel tiempo? (Weissenrieder / Wendt 2005: 19).

humano como una parte integral de la evolución cultural (Tilley 1984, Sharer / Ashmore 1987: 478 ss., Grove / Gillespie 1992: 16). Por esto, se vuelve indispensable un análisis diacrónico para conseguir un acercamiento al proceso.

Hemos estructurado el trabajo en nueve capítulos. El segundo contiene una breve introducción a la región de estudio. El tercer capítulo reseña las investigaciones arqueológicas que se han llevado a cabo hasta el momento y el cuarto los trabajos que se han ocupado de la iconografía del estilo. En el quinto capítulo resumimos el marco teórico que hemos utilizado y expresamos las razones por las cuales consideramos una aproximación a través de la semiótica la más adecuada para el análisis. En el sexto capítulo presentamos nuestra clasificación del material documentado a través de un catálogo y una base de datos que incluye todas las fotografías de las piezas. En el séptimo presentamos el análisis de cada uno de los temas de acuerdo a la metodología descrita. En el octavo capítulo abordamos a la sociedad en la que contextualizamos las piezas, desde una perspectiva diacrónica, a partir del registro arqueológico. En el noveno, finalmente, resumimos los resultados del análisis y proponemos algunas hipótesis.

Una incógnita recurrente en las investigaciones sobre el área de estudio gira alrededor de la naturaleza de la sociedad que ocupó ese territorio. Las interpretaciones coinciden

básicamente en considerar a la isla La Tolita como un centro cultural y ceremonial (Valdez 1987, 2006; Bouchard 1995a), eventualmente con carácter de gran necrópolis (Bouchard 1995a, Bouchard / Usselman 2003) y hablan más bien en contra de que ejerciera el rol de centro administrativo (DeBoer 1996). Son divergentes las opiniones sobre el grado de complejidad social y mientras unas interpretaciones favorecen la existencia de una organización política de tipo cacical (Patiño 2003, 2006), otras guardan sus reservas al respecto (Bouchard / Usselman 2006, Valdez 2006).

La iconografía, en nuestra opinión, constituye un discurso coherente que ofrece valiosos indicios (en combinación con los resultados de las investigaciones arqueológicas) alrededor de esta temática, que hasta ahora no se han tomado suficientemente en cuenta⁶. Nuestro acercamiento constituye, de un lado, la primera recolección de piezas en este volumen y su documentación fotográfica en detalle, tomando en cuenta no solo la vista frontal sino entendiendo al objeto en la totalidad de su concepción plástica. De otro lado, nuestra aproximación metodológica es novedosa en el área ya que hasta el momento no se ha intentado abordar el tema de la iconografía de un determinado complejo cultural como conjunto estructurado y entendida en el marco del pensamiento andino como base común a una vasta región, por lo demás muy diversa.

⁶ Las pocas excepciones a esta observación se han concentrado en el período Formativo; ver Stothert 2003 para el Formativo Temprano y Cummins 2003 para el Formativo Tardío. Ambos autores han conseguido valiosos acercamientos a la ideología y cosmovisión de las sociedades de esos períodos.