

El acrobata y el contorsionista:

breves encuentros de lo
sagrado y profano en el

arte mesoamericano y andino

Alma Elisa Delgado Coellar



Introducción

El estudio comparativo de la historia del arte es una herramienta valiosa que permite explorar encuentros e investigación sobre objetos de interés común. Estos encuentros surgen de líneas temporales compartidas, contrastes geográficos o elementos técnicos, estilísticos y culturales compartidos. Sin embargo, es importante reconocer la complejidad de los marcos de estudio, influenciados por las características únicas de cada objeto y las fuentes de información disponibles.

En este trabajo, proponemos un enfoque comparativo que examina dos piezas de arte de Mesoamérica y la región andina peruana. A pesar de estar geográficamente distantes, estas piezas pertenecen a períodos temporales sincrónicos: el horizonte preclásico inferior (1800 y 1300 a.C) en Mesoamérica y el horizonte temprano formativo (1700 al 200 a.C) en la zona cultural Andina Peruana. Aunque la división temporal en la región andina es más amplia según la cronología de Luis G. Lumbreras (1969), las piezas seleccionadas para el análisis representan períodos formativos en ambas culturas, lo que permite identificar temas comunes en su representación artística, grupos humanos: los Tlatilcas y Cupisniques.

Las piezas seleccionadas para el contraste destacan por su representación del movimiento y su alto grado de desarrollo técnico. Este movimiento se refleja en la corporalidad de la figura humana y en los avances técnicos de la cerámica utilizada, que va más allá de su función utilitaria para convertirse en escultura. La forma en estas piezas, no solo se aprecia por su belleza precolumbina, sino que también encierra un sentido profundo enraizado en prácticas culturales y creencias, representando un encuentro entre lo sagrado y lo profano a través de la complejidad de la representación del cuerpo humano.

Arte sagrado y profano

El concepto de lo **sagrado** se refiere a un orden de cosas separadas del mundo cotidiano, conocido como mundo **profano** (*pro-fanum*, que se halla fuera del lugar prohibido, lo que es accesible para todos). Esta dicotomía implica un distanciamiento y una demarcación entre dos espacios: uno reservado para lo sagrado y otro abierto para la vida cotidiana. Esta distinción, aunque implícita, plantea cuestiones sobre los límites y extensiones de ese espacio dentro de las creencias humanas. Además, el espacio no solo se define por su ocupación física, como un templo o una tumba, sino que también abarca las formas en que el ser humano interactúa con las dimensiones visible e invisible de las dimensiones de la realidad. De acuerdo con el Diccionario de Estética, es sagrado:

[...] lo que pertenece a un modo de existencia superior, respetado como si poseyera un valor absoluto y tuviera un poder sobrenatural. Por tanto, se entra en contacto con lo sagrado con respeto y siguiendo ritos especiales. Pueden ser sagrados hombres, cosas, hechos, lugares y momentos. Nadie se les acerca, ni los toca, ni participa de ellos más que bajo ciertas condiciones y reglas (Akal, 2010, p. 979).

El acceso al espacio sagrado, -se reitera-, no sólo se refiere a un espacio físico, sino más bien, a un espacio cultural, y este acceso se lleva a cabo mediante el rito. Lo sagrado es un *modo del ser* de algo y se convierte o accede a ello a partir de la ritualidad. Por su parte, el rito es la formalización de un acto "su cumplimiento, dependiente de la finalidad buscada y del contexto cultural, puede revestir una infinidad de aspectos. El rito posee un carácter repetitivo y comunicativo. Comporta un acto central elemental desarrollado con la finalidad de solemnizar (Akal, 2010, p. 959) De esta forma, la ritualidad aparece como un acto de conversión entre lo

profano -cotidiano o mundano- a su transformación y legitimación como componente del espacio sagrado. La solemnidad del rito transforma lo profano a partir de la firmeza, compromiso y formalidad que las personas transfieren al rito. Así, el paso de lo profano a lo sagrado está mediado por estructuras de sentido que las personas dotan a objetos, espacios, danzas, música, letras, imágenes y sobre todo actos.

Mircea Eliade (1964) plantea la pregunta fundamental sobre cómo lo profano puede convertirse en sagrado y ¿en qué medida una existencia secularizada, sin Dios ni dioses, del terreno profano es susceptible de constituirse como sagrado? Y a esta pregunta central, se añade ¿cómo se transfieren estos espacios, ¿cuáles son las fronteras y que caracteriza a cada territorio? Al respecto, Eliade (1964) señala:

[...] la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una “fundación del mundo”. No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo. Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el “punto fino”, el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía [manifestación de lo sagrado en una realidad profana] cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna *orientación*, la hierofanía revela un “punto fijo” absoluto, un “Centro”. (Eliade, 1964, p. 12)

Con ello observamos que la manifestación de lo sagrado representa una ruptura del espacio profano, dejando detrás la linealidad de la existencia cotidiana, por lo que, lo sagrado se

opone a la realidad constituida por la subsistencia general de la vida social. Lo sagrado marca el espíritu inquieto del hombre, sus matices y una naturaleza divergente frente a la sobrevivencia diaria. Eliade apunta que: “Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades naturales” (Eliade, 1964, p. 6).

Lo sagrado y también lo profano, se vincula a la cosmovisión de los grupos humanos, que para López Austin (en Arroyo, 2004, p. 20) “puede entenderse como el conjunto articulado de sistemas ideológicos relacionados entre sí en forma relativamente congruente, con el que un individuo o un grupo social, en un momento histórico, pretende aprehender el universo”. En sí, la cosmovisión permite descubrir, nombrar, aludir, designar al mundo desde la cual el sujeto la concibe en el mundo visible e intangible. Partiendo de la cosmovisión damos forma a nuestra estructura de comprender y manifestarnos sobre el mundo, y con ello, producir sobre el mismo. Entonces el **arte sagrado es**

[...] aquel que se integra en el ejercicio de un culto. No aspira en primer lugar a satisfacer necesidades estéticas, a fascinar o a emocionar; su primer objetivo es su función litúrgica o contribuir a un modo de vida consagrado. Así pues, no se debe confundir con el arte religioso, concepto más amplio, que abarca todo lo que se inspira, en su contenido o en su espíritu, en las creencias de una religión (Akal, 2010, p. 979).

El arte religioso, entonces, puede ser sagrado, aunque no todo arte religioso necesariamente responde al espacio sagrado.

[...] cada pueblo posee su expresión específica de lo sagrado, y constituye de ese modo un inmenso e irremplazable terreno para la estética. Si el arte sagrado tiende a la perfección es porque lo que contribuye al servicio de la divinidad debe reflejar su esplendor. El arte sagrado puede alcanzar el más elevado nivel estético (Akal, 2010, p. 979).

Tlatilco en Mesoamérica

Paul Gendrop (1990), las evidencias más palpables de la civilización sedentaria en el horizonte preclásico o formativo en la zona centro de Mesoamérica se encuentra en aldeas de mediana importancia como El Arbolillo, Tlatilco y Zacatenco, situadas a las orillas de la cadena de lagos que abarca gran parte del Valle de México.

Tlatilco es representativo de la vida aldeana, que perdura hasta nuestros días en ciertas regiones y que representa poblaciones humanas conformadas por viviendas sin orden determinado, generalmente cerca de lagos, ríos y manantiales, construidas con materiales perecederos. La vida aldeana se basa en una economía auto-suficiente en términos de producción y obtención de alimentos, así como el aprovechamiento de recursos naturales de la región. En Tlatilco se desarrolló la cerámica, la cual evolucionó y se refinó con el tiempo. La cerámica no solo era esencial para la actividad doméstica, sino también constituía un elemento fundamental de la vida ritual.

La producción económica de estas aldeas se sustentaba en los recursos proporcionados por la caza, pesca y recolección de la zona lacustre, así como el cultivo del maíz. Por su lado, el desarrollo de la cerámica se aprecia tanto en su utilidad como en su importancia ritual, comenzando a adquirir cada vez más relevancia y sofisticación.

La cerámica votiva muestra un estilo maduro y una técnica muy elaborada, como se puede ver en las vasijas zoomorfas y a través de la riqueza de algunas ofrendas y de la variedad misma que brindan las figurillas de barro, ya se nota una marcada estratificación social: shamanes o hechiceros, músicos, bailarines y acróbatas, enanos, guerreros, jugadores de pelota, mujeres encintas cargando su niño o jugando con su perro, ataviadas para las danzas rituales, etc. (Gendrop, 1990, p. 10).

Según Justino Fernández (1958) en Tlatilco se puede observar la influencia de la denominada cultura madre, la Olmeca, pero sobre todo el desarrollo de la cerámica principalmente con carácter naturalista que representa la extensa fauna y flora explotada en el territorio lacustre del Valle de México. Fernández (2009, p. 9) señala que “no se han descubierto ni grandes esculturas ni imágenes de deidades [...] se trata de un arte que se ocupa ante todo de la vida, con sorprendente refinamiento”.

Por su lado, Patricia Ochoa (2004) señala que en la vida aldeana se celebran festividades y rituales, donde participan músicos, bailarinas y distintos personajes, como lo evidencian algunas piezas de cerámica que representan más que una estratificación, una caracterización social. Algunos personajes en la representación cerámica mostraron malformaciones, que llevan a plantear para Ochoa la posibilidad de una veneración por parte de la comunidad. Al respecto señala:

Los contorsionistas y acróbatas eran un elemento central, ya que tal vez representarán a chamanes, lo que se deduce por el empleo que hacían de la música, de la danza, el ejercicio físico extenuante y el consumo de algún alucinógeno, para alcanzar estados de éxtasis, y en ese proceso, curar a un enfermo, predecir el futuro o comunicarse con los antepasados y las deidades.

La parafernalia asociada al chamanismo es evidente en Tlatilco. El entierro 154, que se exhibe en la sala [del Museo Nacional de Antropología e Historia] muestra gran parte de estos elementos: orejeras de piedra verde, espejos de pirita, un botellón efigie que representa a un “acrobata”; un pequeño metate -implemento de molienda- de tezontle-piedra volcánica porosa-, al parecer utilizado para moler los alucinógenos que consumía el chamán, objetos prismáticos de cuarzo a los que, según estudios etnográficos, les atribuían poderes mágicos; cerámicas fungiformes o faliformes y punzones de hueso, usados generalmente en el auto sacrificio. (Ochoa, 2004, p. 11-12)



Figura 1. El acróbata

Material: Cerámica.

Tamaño: 25 x 16 cm

Periodo: Preclásico mesoamericano (1200-600 a. C.)

Descubrimiento: Tlatilco, Estado de México,

Enterramiento 154.

Ubicación actual: Museo Nacional de Antropología

Ciudad de México, México

Pieza en el catálogo oficial del Museo Nacional de Antropología.

El acróbata es una de las piezas centrales de la sala del preclásico del Museo Nacional de Antropología e Historia, por la finura técnica de su ejecución. En la pieza aún se observan rastros de pintura roja en el rostro, igualmente, los rasgos de la cara se atribuyen a influencias Olmecas; la pieza se localizó en el entierro 154 y destacó de los otros objetos del enterramiento. Dada su posición, se atribuye la hipótesis de chamanismo a la pieza por parte de especialistas, particularmente por P. Ochoa, ya que funge como un acompañante, guía en el proceso de cambio entre la vida y la muerte.

Figura 2. El acróbata en el Entierro 154

[Infografía] Nacional de Antropología
Ciudad de México, México

Recuperado: <https://mna.inah.gov.mx/media/infografias/acrobata.pdf>



ENTIERRO 154

Entre todos los entierros excavados en Tlatilco, el número 154 destacó por los objetos de gran calidad que acompañaban al individuo. Se ha llegado a pensar que se trataba de un chamán.

1. Machacador y cajete de cerámica.
2. Objetos de cerámica en forma de hongo.
3. Botellón similar a los usados por los olmecas.
4. Orejeras de piedra verde.
5. Pulidores de cuarzo.
6. Metates para moler.



Ochoa (2004), señala que el acróbata, por su belleza, calidad y simbología es la más representativa de las culturas preclásicas del Centro de México. “El contorsionismo fue una de las técnicas empleadas en este horizonte para arribar a estados alterados de conciencia y tener comunicación con lo sobrenatural” (Ochoa, 2004, p. 25).

Cupisnique en la zona Andina del antiguo Perú

Existen diferentes propuestas para dividir cronológicamente el desarrollo cultural del área andina. Una de las más importantes define periodos sobre la base de los cambios estilísticos evidenciados principalmente por la cerámica. Las cronologías de John H. Rowe (1962) y de Luis G. Lumbreras (1969) se encuentran:

la cultura Chavín y Cupisnique. Una asentada en la costa norte (Cupisnique) y la otra en la sierra de Huaraz, que se vinculan por prácticas ideológicas y representación de felinos, serpientes, aves de rapiña, lagartos y caimanes.

El contorsionista, objeto de contraste de la cultura Cupisnique, es representante de un estilo del Formativo (1700-200 a.C).

Con más de tres mil años de antigüedad, esta botella representa a un hombre en contorsión. Los tatuajes que lleva en el rostro y en el cuerpo muestran imágenes estilizadas de rostros humanos. Aunque no conocemos quién fue la persona retratada, es posible que se trate de un individuo con el síndrome de Marfan, mal congénito que se manifiesta en una laxitud de las extremidades. Si bien es difícil saber cómo era visto un personaje así, su representación en la cerámica sugiere que ejerció un papel importante en la sociedad en que vivió. La excavación de rescate de una tumba saqueada en el cementerio de Puémape permitió a los arqueólogos recuperar un fragmento de cerámica que coincidía exactamente con el abdomen del contorsionista. (MALI, 2015)

Cronología de John H. Rowe (1962)	Cronología de Luis G. Lumbreras (1969)
<ul style="list-style-type: none"> ● Pre-Cerámico 15,000-1,700 a.C ● Periodo Inicial 1,700-1,200 a.C ● Horizonte Temprano 1,200-700 a.C ● Intermedio Temprano 200 a.C-500 d.C ● Horizonte Medio 550-800 d.C ● Intermedio Tardío 800-1,400 d.C ● Horizonte Tardío 1,400-1,532 d.C 	<ul style="list-style-type: none"> ● Lítico 10,000-7,600 a.C ● Arcaico 7,600-1,700 a.C ● Formativo 1,700-200 a.C ● Desarrollos Regionales 200 a.C-600 d.C ● Wari 600-900 d.C ● Estados Regionales 900-1,400 d.C ● Imperio Inca 1,400-1,532 d.C

Tabla 1. Cronologías de la zona Andina.
Fuente: Museo de Arte de Lima (2015, p. 18).

En el arte del periodo Formativo predominan imágenes de animales y seres divinizados con colmillos, que aparecen principalmente en la cerámica. Se trata de un sistema iconográfico complejo relacionado con las creencias religiosas e ideológicas, principalmente en las élites de

Se observa que el contorsionista no es solo una pieza cerámica formada con un fin utilitario (contenedor), sino también integra grabados finos con motivos en zig zag en el pie izquierdo y rostros felínicos enmarcados en hexágonos en el torso del personaje, así como tatuajes en la cara.

Carlos Elera (1993, 2009) especuló que el personaje no se trataba de una representación realista, sino simbólica, considerando los elementos grabados de serpiente y los diseños corporales.



Figura 3. El contorsionista
 Material: Cerámica.
 Botella de asa estribo con representación de contorsionista.
 Modelado e inciso. 37 x 14.3 x 20.7 cm.
 Donación de la Colección Petrus.
 Ubicación actual: Museo de Arte de Lima (MALI)

Encuentros entre el acróbata (Tlatilca) y el contorsionista (Cupisnique)

Elementos que nos permiten encontrar convergencias entre el acróbata y el contorsionista, atienden la observancia en los siguientes puntos: la línea cronológica en la que se ubican, ambos en el denominado formativo (Andino) o preclásico (Mesoamericano), las dimensiones promedio de las piezas, la funcionalidad como contenedores en ambos casos, recipientes que son rebasados en función, por su carga simbólica; las dos piezas se encuentran en enterramientos, acompañadas por otras piezas, en el caso del contorsionista Cupisnique, el saqueo de la tumba no permitió tener más detalle de los objetos acompañantes que vistieron el entierro.

Según Elera (1993) salvo la cultura Cupisnique, ningún otro pueblo del antiguo Perú representó personajes adoptando posiciones de contorsión, o “caprichosas”, como Elera los llamó.

Lo interesante (o alucinante) es que en la misma época en la que se fabricó esta pieza [el contorsionista Cupisnique] otras culturas de otras partes del continente modelaron sus propios contorsionistas, como el de la Cultura Chorrera (Ecuador) o de la cultura Tlatilco (periodo preclásico, meseta del Anáhuac, México). [...] Claro que, en cada caso, se siguió el estilo artístico de cada región, por lo que no se puede hablar, de ninguna manera, de una integración cultural. Pero ¿fue una simple coincidencia? ¿o es un vago indicio de algún tipo de intercambio de costumbres, creencias o conocimientos? No lo sabemos. Es un tema poco investigado, no por falta de voluntad de los investigadores sino porque las evidencias materiales son escasas. Lo que sí resulta curioso es que las culturas que vinieron después, en cada una de estas regiones, dejaron de representar contorsionistas en su arte. (Elera, 2009)





Figura 5. Acróbata Chorrera
Material: Cerámica.
Cultura Chorrera (1300-500 a.C.)
Ubicación actual: Museo Banco Central de Quito,
Ecuador

Un cierre anticipado

En este texto, observamos dos piezas particulares que se encuentran en el marco de un acercamiento comparativo que muestra el arte precolombino y algunos encuentros, no como intercambios culturales, porque como señala Elera es complejo aseverar por la falta de otros datos y fuentes, pero si se observan puntos de convergencia entre las piezas, los periodos, la destreza técnica, la vinculación de la pieza con el enterramiento y el movimiento estilizado del cuerpo humano y su alusión a otro estado de realidad. El potencial radica en la expresión que es la esencia de la forma y en ese sentido tanto Boas como Paz en una larga forma de construcción conceptual nos permiten el acercamiento

conceptual a un arte precolombino que dista de una posición estética que se atesora o fundamenta en la belleza de la pieza. Porque esta belleza queda relegada frente a la forma y frente al poder simbólico y expresivo del alto grado de desarrollo técnico y motivado por una agencia de sentido en el tiempo del hombre.

Valga este cierre anticipado para adelantar no conclusiones, sino más bien, rutas que permitan seguir abonando en las formas para mirar el arte precolombino.

La palabra que le conviene al arte mesoamericano es expresión. Es un arte que dice pero que lo que dice lo dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo. Expresar: exprimir el zumo, la esencia, no sólo de la idea sino de la forma. [...] Fusión de lectura y contemplación, dos actos disociados en Occidente. (Paz, 2009, p. 20)

Referencias

- Akal (2010). Diccionario de Estética. Ediciones Akal, Madrid, España.
- Arroyo, S.R. (2004). Elogio del cuerpo mesoamericano, la concepción del cuerpo en Mesoamérica. Los cuerpos y los siglos.
- Boas, F. (1947). El arte primitivo. México: Fondo de Cultura Económica, México.
- Elera, C. (1993). El complejo cultural Cupisnique. *Senri Ethnological Studies*, No. 37. Osaka.
- Elera, C. (2009). La cultura Cupisnique a partir de los datos arqueológicos de Puémape. En *De Cupisnique a los Incas. El arte del Valle de Jequetepeque*. MALL, Lima.
- Eliade, M. (1964). *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Guadarrama.
- Fernández, J. 1958 (2009). *Arte Mexicano*. 8a Edición, Ed. Porrúa, México.
- Gendrop, P. (1990). *Arte Prehispánico en Mesoamérica*. 3a Edición, Ed. Trillas, México.
- Gell, Alfred (1998), *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires: SB.
- Museo de Arte de Lima (2015). *Guía del MALL*. Perú
- Ochoa, P. (2004). *Preclásico*. Museo Nacional de Antropología, México.
- Paz, O. 1977 (2009). *El arte de México: materia y sentido*. En *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*. Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

Alma Elisa Delgado Coellar. Académica de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán. Doctora en Arte y Cultura y doctora en Educación. delgadoelisa@cuautitlan.unam.mx