



HAL
open science

Mediaciones de un patrimonio cultural "intraducible"

Elisa Ullauri Lloré, Saralhue Acevedo de la Torre

► **To cite this version:**

Elisa Ullauri Lloré, Saralhue Acevedo de la Torre. Mediaciones de un patrimonio cultural "intraducible". Revista de Museología, 2022, 84, pp.41-53. hal-03991791

HAL Id: hal-03991791

<https://amu.hal.science/hal-03991791v1>

Submitted on 27 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Mediaciones de un patrimonio cultural “intraducible”

Mediations of an “untranslatable” cultural heritage

Médiations d’un patrimoine culturel “intraduisible”

Elisa ULLAURI LLORE y Saralhue ACEVEDO GOMEZ DE LA TORRE

Elisa Ullauri Lloré, Ph.D en Sociología del Arte con especialidad en museología y patrimonio de la Universidad de Aviñón y de los Países de Vaucluse, Francia (2017). Es investigadora asociada al Laboratorio Mesopolhis de la Universidad Aix-Marsella, Francia. Su investigación explora la dimensión afectiva del arte a través del concepto de "ceramofilia", las representaciones sociales y las escalas de legitimidad en los procesos de mediación cultural del arte.

Saralhue Acevedo de la Torre es asistente de investigación y mediadora educativa en el Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Master en Historia de América Latina y Mundos Indígenas de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Ha incursionado en el campo de la curaduría, de la cual resaltamos la exhibición temporal "La Huaca: espíritu o materia". Ha aportado al fortalecimiento de los discursos del museo a través del desarrollo de guiones que exploran diferentes perspectivas en cuanto a la colección que custodia.

Resumen: A través de un guión museológico que aborda la intraducibilidad del objeto patrimonial en general, y del arte precolombino en particular, este artículo propone revisar ciertas estrategias de mediación patrimonial, atravesadas por diversas disciplinas como la arqueología, la historia, el arte y la antropología. En base al análisis iconográfico de las piezas arqueológicas, la aplicación y la recepción del discurso empleado, revela que el valor patrimonial no se encuentra inscrito en los objetos, sino que en las correspondencias sociales de sus significados. En efecto, los procesos de interpretación de los objetos que conllevan las aproximaciones iconográficas, culturales y analogías temporales se manifiestan como aproximaciones del pasado desde distintos referenciales. Es entonces que, los usos y las formas que adquiere el patrimonio arqueológico se transforman sucesivamente según las mediaciones en las que se inserta.

Palabras clave: Patrimonio, Mediación, Museo, Precolombino, Intraducibilidad

Title: Mediations of an "untranslatable" cultural heritage

Abstract: Through a museological script that explores the untranslatability of the cultural heritage object in general, and pre-Columbian art in particular, this article proposes to review certain strategies of heritage mediation, crossed by various disciplines such as archeology, history, art and anthropology. Based on the iconographic analysis of the archaeological pieces, the application and reception of the discourse used reveals that the heritage value is not inscribed in the objects, but in the social correspondences of their meanings. In effect, the processes of interpretation of the objects that involve iconographic, cultural and temporal analogies are manifested as approximations of the past from different reference points. Thus, the uses and forms acquired by archaeological heritage are successively transformed according to the mediations in which it is inserted.

Keywords: Heritage, Mediation, Museum, Pre-Columbian, Untranslatability

Pensar el patrimonio cultural desde sus modos de existencia, implica revisar los discursos y técnicas de mediación, dentro del proceso de su puesta en valor, es decir su dimensión comunicacional (Davallon, 2017). Su capacidad de metamorfosis¹ (Navarro, 2015) se observa tanto en la dialéctica entre patrimonio material y patrimonio intangible como en sus configuraciones discursivas. El presente artículo analiza los mecanismos de transformación del patrimonio, a partir de un guion museológico especializado en los objetos arqueológicos de diversas culturas que habitaron el territorio que hoy es Ecuador y otras partes de Latinoamérica en épocas precolombinas. Su puesta en circulación, en el espacio social, implica un proceso de transformación patrimonial. La narrativa que propone, parte de la dificultad misma de comunicar los significados de

¹ Hacemos referencia al cuadro conceptual desarrollado por Nicolas Navarro en su trabajo de investigación sobre los distintos regímenes del patrimonio urbano “Le patrimoine métamorphe, circulation et médiation du patrimoine urbain dans les villes et pays d’art et d’histoire”, 2015. Navarro explora la mediación del patrimonio y sus formas de musealización a través de las políticas turísticas de la ciudad, para pensar la categoría del patrimonio urbano desde sus usos y prácticas.

los objetos patrimoniales en cuestión, por lo que apela a la memoria social como uno de sus recursos clave. Esta era memorial (Hartog, 2003) que caracteriza el periodo contemporáneo, emplea diversas prácticas que “reconstruyen, perennizan y mediatizan la memoria social ligada a un patrimonio inmaterial” (Tardy y Dobedei 2015, p.12). Es a través de una conjunción de operadores: aspectos históricos, materiales, contextuales, sociales, que se logra descifrar parte de la complejidad ontológica de lo que es y comunica el patrimonio cultural, como un proceso de conmemorar, cuestionar y recrear constantemente la memoria e identidad (Smith, 2011). El discurso del guión museológico, cuya vocación es ser aplicado oralmente frente a los visitantes del museo, reconoce los límites del objeto musealizado, “activando” (Cometti 2012: 2015) otros aspectos de su patrimonialización², sean estos formales, conceptuales y epistemológicos. Si bien, la mediación del patrimonio cultural activa el carácter socio-simbólico (Davallon, 2006) de los patrimonios, estos pueden ser activados desde la sociedad civil, siempre y cuando cuenten con el soporte del “poder”, como lo sostiene Llorence Prats (1998). En este caso, el poder reposa sobre la institución museal y la movilidad espacial y simbólica de los objetos, y su puesta en discusión con diversos grupos sociales, provoca una cierta mutación patrimonial. Y es en la utilización social del patrimonio cultural que, “las distintas versiones de la identidad representadas en los repertorios patrimoniales activados vienen a constituir, por decirlo así, la expresión de los distintos “nosotros del nosotros” (Prats, 1998).

El guión educativo al que referimos en este artículo, fue desarrollado para acompañar la exhibición temporal “El Tejido Hablado”³, de la artista brasileña Tamar Guimaraes, como parte del programa de investigación y curaduría “Zarigüeya Alabado contemporáneo”, del Museo Casa del Alabado. Esta exhibición propone un acercamiento hacia la colección desde el lenguaje artístico contemporáneo. El elemento central de la instalación era un tejido de 19 metros por 70 centímetros, que materializa las conversaciones que la artista y uno de los curadores de la muestra mantuvieron

² Si bien, dentro del guión museológico que funda el museo, los objetos pertenecen a una cultura y un periodo cronológico de la historia precolombina, responden a una materialidad y técnica de manufactura específicas, responden a una función, su puesta en discusión conlleva una negociación con el público sobre otras formas de entender el patrimonio, como veremos en lo que sigue del artículo. Estos diálogos con los públicos sugieren la transmisión de nuevos saberes que se construyen desde la memoria colectiva y acceden, o no, a una memoria social. Estos procesos pueden integrar, por lo tanto, modificar el discurso que se moviliza en torno a los objetos en futuras situaciones de mediación.

³ La exhibición tuvo lugar del 9 de noviembre de 2019 al 31 de diciembre de 2019 en el Museo Casa del Alabado.

durante meses sobre los artefactos arqueológicos del museo, y sobre lo que se puede saber de ellos. Las conversaciones se plasmaron en este tejido, que documenta el proceso, y cuyo patrón se basa en la representación gráfica del sonido de una de aquellas conversaciones. Al hablar sobre las obras precolombinas, los interlocutores hicieron uso de un psicoactivo, provocando un estado alterado de consciencia. Si bien, este aspecto no es visible en la obra, constituye un elemento de análisis no menos importante, puesto que hace referencia al uso de sustancias medicinales en las sociedades precolombinas y en ciertas sociedades originarias del presente, mediante la preparación de plantas consideradas sagradas como la ayahuasca, la coca, la wilca y la flor de guanto.



“El tejido hablado”, exposición de Tamar Guimarães, 2019. Cortesía del Museo Casa del Alabado

El guión busca generar un diálogo entre el objeto de la exposición temporal, con la colección que custodia el museo. Se trata de un acercamiento entre arte precolombino y creación contemporánea.

Si bien el guión se desarrolla para ser aplicado durante el tiempo que dure la exhibición temporal, este integra la oferta de recorridos temáticos⁴, una vez que la exhibición es desmontada. Los espacios de aplicación de dicho guión son múltiples. Desde su conceptualización y escritura, el guión se ha empleado con diversas adaptaciones del discurso, de acuerdo a los diferentes grupos sociales y segmentos de públicos del museo. Podemos citar la acción de vinculación con la comunidad que desarrolla el museo, con grupos sociales constituidos por comerciantes, artesanos, y vecinos que habitan el barrio de San Roque, en donde éste se emplaza. Otro contexto de su aplicación es la educación no formal, con públicos escolares. El guión integra una oferta educativa que se articula con el currículo educativo ecuatoriano, vigente desde el 2016. Mediante la adaptación de ciertos contenidos del museo, nociones lingüísticas, dinámicas, talleres específicos, el museo propone diálogos interdisciplinarios con los objetivos de aprendizaje y conceptos base de cada etapa escolar. Entre ellos, identidad, alteridad, interculturalidad. Es así que, desde las urnas funerarias de la cultura Napo y sellos de la cultura Jama Coaque, el guion de mediación, aborda cuestionamientos acerca de los lenguajes artísticos del pasado y las lecturas con las que los interpelamos en el presente.

⁴ El museo propone diez recorridos temáticos: “Arquitectura precolombina”, “La muerte, el rito y el ancestro”, “Sonidos y danzantes”, “Memoria, huella y adobe”, “Los tres mundos”, “La ruta del cacao”, “Inti Raymi”, “Fauna precolombina y conservación”, “La sabiduría de las plantas” e “Intraducibilidad”.



Mediación con la comunidad de “El tejido hablado”, exposición de Tamar Guimarães, 2019. Cortesía del Museo Casa del Alabado

¿Cómo se entiende el patrimonio cultural desde su plasticidad? ¿En qué medida el museo es un espacio metamórfico, en que diversas dimensiones de su patrimonialidad se activan a través de su mediación?

Para responder a estos cuestionamientos, este trabajo se configura bajo una metodología etnográfica aplicada que pone a prueba la investigación y el ejercicio de divulgación científica en un trabajo de campo que es la “visita mediada” (Amiel, 2010). La etnografía incorpora, mediante un trabajo de observación participante y de discusión informal, algunos significados que emergen del discurso de los actores implicados. Por otra parte, la investigación semiótica se presenta como una “herramienta de decodificación de los signos y códigos, imágenes y connotaciones” (Flon, 2008) e integra igualmente dimensiones simbólicas y sociales (Veron y Boutaud, 2007).

Un lenguaje para cada objeto, una experiencia para cada visitante:

La mediación artístico-patrimonial que se desarrolla en el Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado (el Alabado en adelante), articula habitualmente las narrativas de la colección arqueológica, las exhibiciones temporales y la Casa patrimonial del Siglo XVII que le acoge. La democratización del acceso a la cultura a través del arte, la transmisión del patrimonio precolombino, promover diálogos entre arqueología, arte y numerosas disciplinas, son algunos de los grandes objetivos y justificantes, que atraviesan la labor educativa del museo. Para esto, desplegar un programa educativo y cultural, que traduzca el legado patrimonial⁵ de las sociedades precolombinas de lo que hoy es Ecuador, a una gran diversidad de públicos, de manera temática y no cronológica, es el desafío que adoptó el Museo desde su apertura en el año 2010.

Su museografía se desarrolla a partir del postulado de un museo temático y no cronológico.

El precepto museológico gira en torno a las espiritualidades y ritualidades de los pueblos del pasado. Las perspectivas artísticas, arqueológicas, antropológicas e históricas dialogan con las experiencias de quienes las contemplan. Afirmar un conocimiento único, significaría cerrar puertas a los públicos diversos con los que el museo se interrelaciona y a nuevas posibilidades de aprendizaje. La misión educativa se desarrolla entonces a través de múltiples perspectivas: indagar, proponer, evaluar, rectificar, reintegrar y reproducir. Para ello, la colaboración entre las áreas internas de educación e investigación admite la articulación de contenidos científicos con el juego, la analogía etnográfica entre el pasado y el presente y la experimentación.

Pensar a los visitantes como sujetos singulares, y a las piezas de la colección más allá de su categoría arqueológica, como ejes críticos de las lecturas del presente, muestra que hay tantas formas de experimentar un museo como diversidad de visitantes. Abrir puertas consiste entonces en inventar, para cada objeto, exposición y proyecto, nuevos lenguajes, como puentes entre la colección que el museo custodia, la casa en que éste habita, y los individuos que lo visitan. Si bien los procesos educativos sostenidos a lo largo del tiempo contribuyen a pensar y repensar el mundo desde perspectivas diversas -a través de recorridos temáticos, vacacionales, actividades manuales, talleres de

⁵ El Museo Casa del Alabado conserva alrededor de 5000 piezas, de las cuales exhibe permanentemente aproximadamente 700.

expresión creativa, encuentros culturales y actividades de divulgación científica- estos afirman la gran plasticidad que caracteriza al patrimonio cultural.

Con el fin de entender estos procesos, se propone observar la compleja relación socio-simbólica, que existe en la mediación como proceso de transmisión de conocimientos, de aproximación a los significados, de interpretación de lenguajes intraducibles, pero también de especulación. A través del guión sobre aquello que es traducible y aquello que no, intentaremos entender las relaciones que se tejen entre los sujetos y el arte, entendido como parte del patrimonio cultural, replanteando los esquemas de fabricación y circulación del patrimonio cultural.



Sala del Museo Casa del Alabado, Cortesía del Museo Casa del Alabado

El lenguaje del arte: lo visto y lo no visto

El arte, como uno de los lenguajes que utiliza el ser humano, puede ser asimilado a través de diferentes sentidos. Al tomar consciencia de nuestra interacción con diversas obras consideradas como artísticas, se genera el aprendizaje y la percepción sobre lo que experimentamos, como un sistema de producción de sentido y

un cruce de saberes (Pierce, 1888; Eco, 1990; Silva, 2017)⁶. La percepción de las obras, piezas, etc., se ve fuertemente influenciada por la experiencia colectiva y cultural de quienes nos relacionamos y enfrentamos a ellas; es decir, en qué sociedad vivimos, nuestra clase social, género, edad, familia, entre otras categorías. Pero también se construye desde la individualidad.

Las lecturas únicas, que se crean en los individuos, son posibles gracias a los signos⁷ que median entre el objeto y el sujeto; entre las obras y quienes están en constante interacción con ellas (Romeu, 2010). Cada obra es distinta, según quien la analiza.

Al enfrentarse a una obra, se genera un nuevo lenguaje interno, individual con el que cada individuo puede interpretarla, se crean nuevos símbolos personalizados a partir de sus símbolos; sin embargo, no se puede aspirar a traducirlas completamente.

Entonces surge una especulación y aproximación al objeto mediante la experiencia cultural.⁸ En algunas ocasiones, aquello que el contacto con el arte puede producir en una persona, es inefable. El lenguaje de las palabras, es ajeno a lo que puede producirse en la dimensión emocional, mental y psicológica de los sujetos al ponerse cara a cara con la creación. El percibir una obra de arte precolombino es enfrentarse a un lenguaje desconocido para nuestro tiempo. El material, las técnicas, las cualidades físicas de la obra y el contexto social bajo el cual fue creada, están cultural y temporalmente muy lejanas de nosotros. El lenguaje reconstruye entonces una realidad social distinta: estructuras lingüísticas distintas, crean distintas realidades. La cultura que envuelve al lenguaje, en este caso del arte precolombino, es ajena al traductor que habla el idioma

⁶ “Cuando Pierce decía que el significado de una proposición abarca todas las deducciones obviamente necesarias que se derivan de ella, quería decir que cada unidad semántica implica todos los enunciados en que puede insertarse” Eco, H. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, España: Lumen. “Podemos afirmar que existen herramientas conceptuales y metodológicas que permiten operar sobre la construcción de nuevos y viejos objetos de análisis...” en Silva, H. J. (2017). *Semiótica contemporánea: cruce de saberes y análisis de un caso*. *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, 21, 178 - 196.

⁷ Los signos son cambiantes de acuerdo al sujeto. En Romeu, V. (2010). *Semiótica y arte, el papel de la primeridad en los procesos de comunicación estética*. *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación* (72).

⁸ Como una significación simbólica del objeto, en la que, si bien no se conoce intelectualmente el significado científico, se experimenta desde el campo contemplativo de la consciencia, cognitivo y emocional. En Cañedo Rodríguez, M. (2000). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Jacques Maquet. *Revista de Antropología Social* (9), 230 - 235.

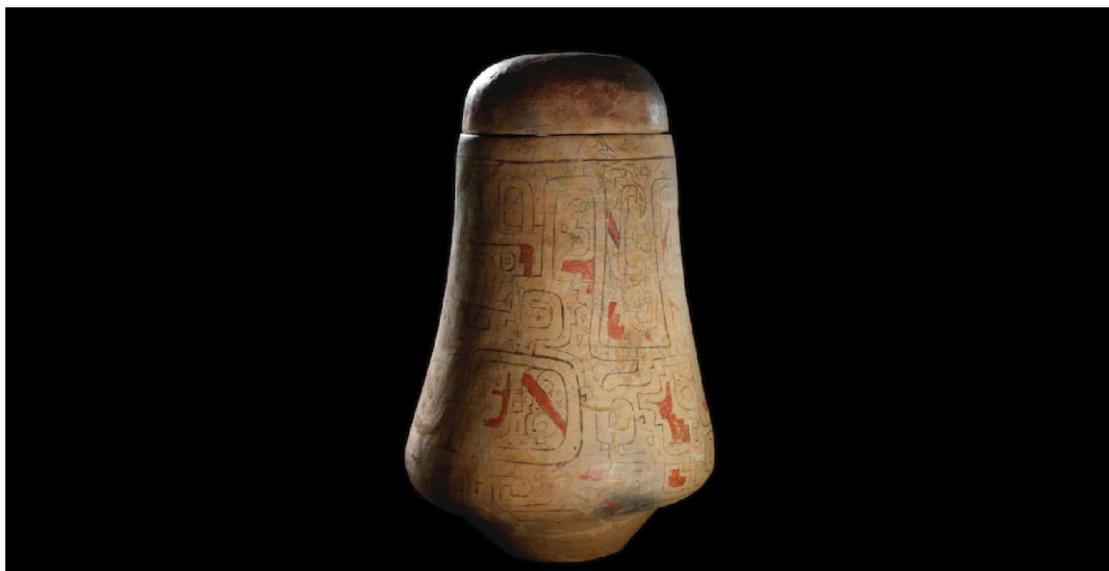
externo sin el contexto cultural que este implica; al no estar inmerso en esos parámetros culturales (Bassnet, 2005).

Más allá de la dimensión física de la obra, es decir, de lo que se puede ver, palpar, escuchar, existe una dimensión de lo no visto. Las intenciones de los artistas del pasado e incluso de muchos del presente son desconocidas, por lo tanto, intraducibles. En el caso del legado material de las culturas precolombinas, no se desconoce solamente la intención artística al crear las obras, sino cómo se desarrolló su proceso creativo, y cuáles fueron las dinámicas sociales en las que las personas que las produjeron, estaban inmersas.

¿Qué representaciones escogerían estas personas para dotar de significado a su obra? ¿Cómo hubieran escogido el material? ¿Qué aspectos de su sociedad les influyeron para crear esa obra? ¿Qué lengua habló su sociedad? ¿Heredaron el conocimiento en cuanto a técnicas de manufactura?; lo que hicieron ¿Lo aprendieron en un proceso comunitario? ¿Qué rol cumplió su obra dentro de su cultura?

Todas las respuestas desconocidas a estas preguntas, más muchas otras, conforman la dimensión de lo no visto en la obra. Se trata de la intraducibilidad entre los lenguajes del arte, como la profunda dificultad de comprender a cabalidad el pensamiento de sociedades de otro tiempo.

El lenguaje iconográfico de las urnas de Fase Napo



Urna funeraria, Urna funeraria de la Cultura Napo (1110-1500 d.C.), Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado

Fase Napo es la denominación genérica-arqueológica que se utiliza para referirse a varios grupos poblacionales que entre 1000-1500 d.C, habitaron distintas zonas del territorio que hoy corresponde a la provincia de Napo y algunas áreas de Pastaza en el Ecuador. Dentro del corpus cerámico de estas poblaciones destacan las urnas funerarias, que son objetos partícipes de enterramientos secundarios en donde se guardan determinados huesos de los difuntos. El análisis iconográfico y de interpretación simbólica de estos artefactos, es muy útil para ejemplificar cómo se manifiestan los múltiples acercamientos del presente hacia las expresiones artísticas precolombinas.

Las diferentes urnas pertenecientes a estos grupos llevan representaciones pictóricas a las que Tamia Viteri llama “pintura corporal” (Viteri, 2019). La pintura corporal está demarcada por líneas horizontales que determinan el espacio de la representación pictórica de las urnas, es decir, que denotan un sitio específico de diseño dentro de las piezas. Los tipos de trazos que se encuentran en las urnas son líneas primarias, que pueden ser continuas o intermitentes y de las cuales se derivan líneas secundarias, como sucede con la ramificación de raíces. El tercer tipo de trazo son las que la misma autora ha denominado figuras aisladas, que no se juntan con los dos primeros tipos de líneas. Escaleras, cruces asimétricas, triángulos con ángulos abiertos, círculos, rectángulos y

cuadrados no cerrados son algunas de las categorías que podríamos utilizar para describir los múltiples símbolos y signos que se presentan en esas urnas.

Las composiciones simbólicas son irrepetibles en cada urna de la Fase Napo, los trazos pueden ser parecidos, pero no conforman patrones constantes, ni ritmos uniformes. Las líneas siempre realizan un recorrido diferente y las figuras aisladas son distintas en todos los casos. Este aspecto se repite en la tradición cerámica de indígenas de nacionalidad Kichwa en la Amazonía ecuatoriana, tanto para los Canelo Runa al norte en la provincia de Pastaza, como para los Napo Runa en la provincia de Napo. Dentro de estas culturas, son las mujeres las que se dedican al arte cerámico y las que enseñan y heredan a las jóvenes una rutina de pasos, así como una serie de técnicas para crear las representaciones. Por tanto, el rito de la creación que se estructura de la secuencia de pasos es un proceso que puede llamarse unificado, pero el resultado, las imágenes y las nociones que éste contiene son completamente diferentes entre sí (Viteri, 2019). Las urnas están plasmadas con un sinnúmero de trazos y formas que para nosotros contienen infinitud de posibilidades en cuanto a significados. Según Barreto (2008), este tipo de entierro en que se procesan los restos separando los huesos de la carne, o dejando que el cuerpo se descomponga hasta que estos queden expuestos, tiene que ver con que el difunto adquiriera una nueva identidad o con la transmutación de su espíritu a otro cuerpo.

El testimonio de Angélica Alomoto⁹, curandera, ceramista Kichwa de la provincia de Napo y profesora de Artes en la Universidad Central del Ecuador, con respecto a la interpretación de las urnas Napo, constituye una de las interacciones que han enriquecido el discurso sobre estos objetos. Durante una visita con sus alumnos, la ceramista compartió que, para los maestros en el arte del curanderismo de su comunidad, los códigos, símbolos y signos que se encontraban en las urnas funerarias de los “Omagua”, nombre con el que también se conoce desde la etnohistoria a una de las sociedades que se estudian desde la arqueología como Fase Napo; correspondían a elementos que conforman parte de su entorno natural y cultural amazónico: desde una gota de agua en una fuente, hasta el patrón diminuto que se encuentra en la corteza de

⁹ Alomoto, A. (10 de mayo de 2018). Comunicación personal durante la mediación educativa. Experiencias personales y académicas en cuanto a las urnas funerarias precolombinas de la cultura Napo, según la perspectiva de la medicina ancestral en la nacionalidad indígena Kichwa de Napo. *Mediación educativa*. (S. Acevedo, mediadora educativa) Quito, Ecuador: Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado.

un árbol, las figuras en la piel de la serpiente o los filamentos de las hojas (Alomoto, 2018).

Aquellos elementos tienen que ser visitados por el espíritu de ese muerto, o éste tiene que convertirse en dichos elementos, lo que coincide en cierta forma con la reflexión de Barreto. Según Alomoto (2018), solo las personas que han construido un camino espiritual a través de la toma de la bebida *ayahuasca*¹⁰, son capaces de descifrar los significados en estos símbolos en las urnas. En ese caso, lo que conecta a los Kichwa Napo Runa del presente con los Omaguas en el pasado, es justamente el consumo de *ayahuasca* o planta sagrada, como medicina y el conocimiento adquirido por herencia cultural, pero, sobre todo, por experimentación personal. Aquella relación entre los Napo Runa y los habitantes de la Fase Napo no es traducible ni explicable bajo los parámetros de nuestras sociedades occidentales, incluso compartiendo el presente con los Runa. Pero la relación entre estas dos sociedades también tiene un grado de intraducibilidad, en el sentido en que las personas dedicadas a la cerámica ancestral no habitan más este tiempo ni territorio, para poder explicar directamente qué contenido tienen los símbolos plasmados en las urnas funerarias y si estos coinciden realmente con el entendimiento que los Runa tienen sobre ellas.

La pintura facial se presenta solo en las urnas antropomorfas y las híbridas. Esta representación de los rostros tiene que ver con la conservación de la identidad del difunto, posiblemente de la que tuvo en vida o de la que adquirirá en la muerte. (Viteri, 2019). En cuanto a las obras híbridas (es decir que mezclan figuración tanto humana como animal, como en las que solamente muestran características zoomorfas) Viveiros de Castro (1998) realiza un análisis desde el enunciado del multinaturalismo. En otras palabras, este fenómeno ritual considera que existe la capacidad de los espíritus humanos y la consciencia humana, de mutar a diferentes contenedores, que son los cuerpos. Dentro de estas migraciones corpóreas, los humanos vivos pueden experimentarse a sí mismos como animales, como elementos naturales, como espíritus,

¹⁰ “Por este término se conoce una mezcla vegetal de poderosos efectos enteógenos, y al mismo tiempo es también el nombre popular de uno de los componentes vegetales que entran en la composición de la pócima, la liana *Banisteriopsis caapi*, la palabra “ayahuasca” es de origen quichua. Proviene de los términos “aya” (o cuerpo muerto) y “huasca” (o sogá), así que ayahuasca significa “la sogá que permite ir al lugar de los muertos”. En Hinojosa, M., López-Fernández, A., Estrella, L., & Gutiérrez, I. (2015). El documental antropológico sobre el ritual de la ayahuasca en Zamora Chinchipe. *EAC (Educación, Arte y Comunicación)* (4), 80 - 89.

etc. La muerte parece ser ese momento en que el espíritu puede liberarse del cuerpo para adquirir nuevas formas (Viveiros de Castro, 1998) o quizá sólo relacionándose con estos elementos naturales (la hoja, la gota, la fuente, la escama, la pluma) y adquiriendo nuevos aprendizajes a partir de ellos, concibiéndose de maneras distintas.

Otro ejemplo de la percepción de ciertos pueblos o nacionalidades indígenas amazónicas en cuanto a la relación de los vivos con respecto a los muertos, es el caso de la cultura Airo Pai, también conocida como Secoya, que habita el noreste de la selva amazónica del Perú y noroeste del Ecuador. Para los Secoya, la “gente verde o poco madura” que son los muertos, ven a las mujeres vivas como loros y a los hombres vivos como oropéndolas (Belaunde, 1994). Un aspecto que va más allá de cómo se constituyen las miradas entre vivos y muertos, es la transmutación del cuerpo, que se logra excepcionalmente en vida, pero que por lo general, se suscita una vez llegada la muerte. Un caso externo al territorio ecuatoriano, pero también amazónico en el que puede apreciarse una postura interesante en cuanto a la vida después de la muerte, es el de la cultura Guayaqui/Guayaki o Aché, de lengua Tupi-guaraní que habita la selva oriental del Paraguay. Los Guayaqui consideran que las personas de alma común se transforman en estrellas y que solo los de alma fuerte, se transforman en jaguares (Hocquenghem, 1997).

Los símbolos compartidos y la serpiente



Urna funeraria de la Cultura Napo, (1110-1500 d.C.), Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado

A pesar de que los patrones, secuencias y “mapas” que se encuentran en las urnas Napo hayan sido realizados instantáneamente y que las composiciones sean irrepetibles, existen íconos que, a pesar de no pintarse siempre de la misma manera, aparecen constantemente en las urnas y que se conectan con el resto de trazos en formas similares. Por ejemplo, la representación de la serpiente, aparece algunas veces más figurativa que otras. Este animal se compone como imagen a través de símbolos no conectados por líneas continuas, como rombos, triángulos, espirales, que, al ensamblarse, o mantenerse a una distancia cercana los unos de los otros, articulan el símbolo de la serpiente. Definitivamente en las urnas Napo, este es el animal más representado (Viteri, 2019).

La serpiente también está presente en la iconografía de la cerámica Shipibo-Konibo¹¹. De hecho, cumple un papel fundamental en su cosmovisión y manifestación artística, ya que es ella la que enseña a las mujeres el arte de crear cerámica, porque es dueña y señora del barro (González, 2016). A través del canto, las mujeres Shipibo relatan la historia de la gran boa que dio origen a todos los tipos de vida que habitan el río Ucayali (afluente del Marañón) en la Amazonía peruana¹². Lo hacen mientras consumen ayahuasca y pintan rombos que representan a la boa sobre la cerámica previamente moldeada (Gutiérrez Usillos, 2002). Esta ceremonia se estructura desde varios lenguajes, el sonoro y musical, el oral y el lingüístico. El material, únicamente logra reflejar el visual. Este tipo de fenómenos complejos, u otros distintos, podrían estar escondidos en esa dimensión de “lo no visto” que existe tras los trazos, figuras y patrones que ahora vemos en las piezas que presenta el Museo Casa del Alabado. La cerámica Shipibo-Konibo, tanto como la Kichwa y la de la Fase Napo, comparten una característica interesante denominada por Alfred Gell (1998) como *Trap minds*; un sistema en que los distintos pigmentos, las formas enredadas, los variados espesores de las líneas, la necesidad de rellenar espacios con figuras aisladas y las composiciones laberínticas, crean una sensación de dinamismo en las representaciones y atrapan la atención de quienes las miran (Viteri, 2019). Esas representaciones en la cerámica

¹¹ La cultura Shipibo-konibo, está conformada por 48 pueblos/grupos que comparten un mismo lenguaje y rasgos culturales. Habitan las fronteras de la selva amazónica peruana, boliviana y brasileña. (Morin, 1998)

¹² Departamentos de Ucayali, Madre de Dios, Loreto y Huánuco.

Shipibo-Konibo, al igual que en la cultura corporal, surgen de visiones que tienen el potencial de curar, porque se ornamenta, tanto el cuerpo del humano como el cuerpo cerámico, con símbolos que remiten a la energía de ciertos elementos naturales que cuentan con la capacidad de sanación (Belaunde, 2009).

Análisis iconográfico en los patrones de los sellos



Sello, Sellos planos y cilíndricos, Cultura Manteño Huancavilca (600 - 1532 d.C.), Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado

En los sellos de la cultura precolombina Manteño Huancavilca se representan formas que parten de la imitación de la naturaleza pero que trascienden a ella, es decir, que han pasado por un proceso de abstracción. Esas formas abstractas y geométricas, esconden códigos iconográficos que podrían haber constituido un poderoso medio de comunicación a nivel intercultural entre sociedades contemporáneas de la costa ecuatorial en el período de integración (Fernández-Salvador, 2014). Los grafismos de los sellos, al igual que en las urnas, son únicos e irrepetibles. Sin embargo, explorar la posibilidad de que varias personas, por determinados motivos, utilicen el mismo sello para la pintura corporal, significa que se ha trascendido de la individualidad de aquel sello, a una colectividad, en la que varias personas portan algún tipo de mensaje codificado en la piel. La hipótesis más frecuente con respecto al uso de sellos se inclina

hacia lo económico y político dentro de las culturas del litoral de los períodos de Desarrollo Regional (400 a.C. - 400 d.C.) e Integración (400 - 1532 d.C.), ya que se postula que las marcas en la piel son distintivos de rangos jerárquicos (Gutiérrez Usillos, 2002). Si bien esta es una posibilidad que no debemos dejar de lado, se debe tener en cuenta que quizá el propio determinismo de las conductas del pasado, en similitud a las que se tienen en el presente, pueden influir fuertemente en las nociones que se construyen sobre ese pasado. Lo no visto e intraducible en los sellos también existe, y es bastante oportuno cuestionarse si se utilizaron en un momento ritual, a manera de emblemas bélicos, en ceremonias de toma de medicinas naturales, en ritos de paso, o de manera cotidiana; dado que existe la posibilidad de que estos objetos no hayan servido exclusivamente para marcar la piel, sino también para plasmar grafías en un soporte textil.

Más allá de que los sellos, no sean producciones en serie al igual que las urnas, si no que cada uno tiene su única representación; los tipos de trazos, las líneas, los colores y las técnicas, pueden ser culturalmente aprendidas bajo modelos sociales preestablecidos y heredados, como en el caso de los Kichwa. Por tanto, existen signos que indiscutiblemente se van a repetir entre los sellos, así estos ensamblen composiciones diferentes. Uno de estos símbolos, que además es constantemente representado, no solo en la cultura Manteño Huancavilca sino en muchas otras del mundo entero, es el espiral. Existe también una relación entre los símbolos que se presentan en los sellos cilíndricos y planos de la cultura Manteño Huancavilca y los que se ven en sus vasijas cerámicas plasmados a través de la técnica de incisión. Que ambos objetos contengan los mismos símbolos es un indicador más de que estas figuras icónicas seguramente no son representadas al azar, y de que su posicionamiento con respecto a otras líneas y figuras, al ser variado, crea secuencias con distintos significados.

Situaciones de la experiencia museal y correspondencias sociales

Si bien, la mediación constituye uno de los principales campos de aplicación de estos conocimientos, la situación de transmisión representa también un espacio de inter-aprendizaje. Algunos ejemplos de mediación en el museo, ilustran este proceso.

- 1) Durante una visita realizada con los moradores y comerciantes del museo Casa del Alabado, se abordó la relación entre la obra artística “El tejido hablado” y las urnas funerarias, mediante un ejercicio de lectura iconográfica que privilegia la interpretación personal de los símbolos. Una de las participantes del recorrido, comentó que, en su pueblo natal, en el sur de Colombia, solo las mujeres trabajan el barro, y que, cuando una pieza se rompe durante la quema, es porque un hombre habría amasado la arcilla.
- 2) Durante otra visita, un visitante originario de la cultura Kichwa Salasaca, en la provincia de Tungurahua, al sur del Ecuador, replicó con cierto disgusto que, una de las piezas que puntualizan el recorrido, tenía por “verdadera función, el portar la bebida sagrada durante las celebraciones”. Esta afirmación se confrontaba a lo expuesto por la mediadora, sobre la probable función de la pieza en calidad de urna funeraria.
- 3) Como parte de las experiencias educativas del programa educativo Educualabado, desarrolladas con colegios y escuelas del Ecuador a lo largo del año escolar, se realizan talleres manuales, entre los cuales se encuentra la realización de sellos con materiales caseros (corcho de botella, manzana, papa, etc.). Las formas obtenidas mediante la estampación de los sellos, son consideradas un lenguaje propio, una alianza o un compromiso. Estos significados se insertan luego en una discusión sobre la construcción de la identidad singular y colectiva, articulándose con los conceptos establecidos en el currículo educativo (identidad, alteridad, interculturalidad) con aquellos contenidos sobre el pasado precolombino, que el Museo Casa del Alabado se da por misión de transmitir y poner en valor.

El equipo de educadores del Museo Casa del Alabado, recupera constantemente los testimonios de las personas que aportan con sus propios saberes y experiencias de vida al discurso que se maneja en este espacio, enriqueciéndolo considerablemente, haciéndolo real, empático y cercano. En la primera situación que describimos, la creencia como otras anécdotas que surgen durante los encuentros, nutren el repertorio del patrimonio cultural en cuestión. En la segunda, la afirmación de un conocimiento opuesto al impartido durante la experiencia museística, implica la necesidad de adecuar la experiencia de acuerdo al horizonte cultural del visitante, considerando la información impartida en cada experiencia, como una hipótesis, la misma que puede

generar nuevas hipótesis. En la tercera situación, los visitantes escolares realizan una lectura completamente diferente a la que supone la interpretación arqueológica de los objetos. Si la mediación opera desde una perspectiva científica, esta no descarta las hipótesis ampliadas a la experiencia social, individual o colectiva, sobre la razón de ser de los objetos. Incluso, en ocasiones las reintegra permanentemente en el discurso y las replica, como es el caso del aporte de la ceramista Angélica Alomoto sobre la ritualidad en torno a las urnas Napo.

Para terminar, la multiplicación de usos del patrimonio opera constantemente un desplazamiento de sus significados. Si bien no podemos afirmar los usos de los objetos en el pasado, los acercamientos, las aproximaciones y la pluralidad de formas de hablar de la misma pieza: movilizand o discursos históricos, antropológicos, puentes etnográficos con el presente, analogías, vincularlos con valores sociales, son algunas de las situaciones que permite la experiencia museística. Los múltiples usos del patrimonio arqueológico y cultural en general conllevan discursos variables y estrategias específicas, que dan cuenta de la plasticidad intrínseca del patrimonio. A través del prisma de este guion especializado, y sus múltiples posibilidades de aplicación, el museo da cuenta de su gran maleabilidad patrimonial y, por ende, comunicacional.

La experiencia de aproximación a la simbología del pasado, tanto en las Urnas funerarias de la Cultura Napo (1000 d.C- 1530 d.C), como en los sellos de la Cultura Manteño Huancavilca (700 - 1532 d.C.), demuestra que existen constantes iconográficas que indican relaciones simbólicas. Tanto los estilos gráficos como las técnicas pictóricas, diferentes entre una cultura y otra, constituyen un método de clasificación. Parte fundamental de la organización del material arqueológico, se da a través de la iconografía. Ergo, es consecuente pensar que, posiblemente, tales estilos en el pasado también conformaron la identidad estética, visual, simbólica, política y espiritual de las sociedades; de manera interna y de manera externa, ante otras. Además del discurso, el generar una experiencia significativa en el visitante involucra la traducción de conceptos en creencias, sistemas ideológicos y vivencias palpables. Pero, ante todo, esta lectura del pasado sitúa al espacio del museo dentro de una red de

interacciones lingüísticas, que opera para producir nuevos significados en el presente del visitante a partir de los creados sobre el pasado.

Como se puede ver, el desarrollo del guion comporta un importante trabajo de documentación interdisciplinar. Los fundamentos teóricos que presenta, cruzan trabajos de investigaciones arqueológicas, antropológicas e históricas. Mediante lecturas iconográficas, se exploran las interpretaciones simbólicas de varios artefactos arqueológicos, tales como urnas funerarias y sellos. Igualmente, se incluye el análisis antropológico sobre las posibles relaciones del objeto con formas organizacionales, rituales y domésticas. El guion intercala así al pensamiento académico con elementos extraídos de las discusiones con los públicos, como paréntesis reflexivos. Es por tanto que la metodología se genera en la praxis del equipo educativo del Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado mediante la recopilación de experiencias en el espacio del museo como campo de la investigación, a través de la acción participativa y métodos de captación de datos cualitativos vinculados al patrimonio cultural. Es así que, apartándose de los postulados que determinan la narrativa del guion museológico, particularmente basado en la perspectiva artística y arqueológica, este guion especializado, propone un análisis de los objetos desde la lectura iconográfica.

El museo podría entenderse como uno de los “mundos del arte” (Becker, 1982), cuya fuerza reside en la colaboración de sus agentes, a través de los dispositivos y soportes de mediación cultural del arte y del patrimonio que producen. El patrimonio se traduce, por lo tanto, a través de una multiplicidad de acciones como ejemplifica este guion de mediación educativa, pero también se fabrica en un extenso panorama de espacios, que sean el museo o el aula, y provoca una pluralidad de efectos en una gran diversidad de públicos. Es por tanto que su función adquiere un nuevo sentido según su aplicación (Caillet, 1995). Cada experiencia educativa activa cuestionamientos críticos y reflexivos no sólo en el visitante, sino dentro del equipo educativo. Más allá de lo traducible, lo visible y lo invisible, la reflexión se genera en torno a aquello que se puede transgredir en un museo y aquello que no. La afirmación de un patrimonio intraducible, genera entonces grandes movimientos, verdaderos intersticios epistémicos, desde la perspectiva de un patrimonio metamórfico.

La dimensión de lo no visto, que, a través de los símbolos e iconografía de sellos y urnas, proponemos aproximar, busca provocar discusiones que nutran el discurso y los prolonguen. Las situaciones de comunicación que construyen las mediaciones museales transmiten saberes de los cuales surgen nuevos conocimientos que luego serán replicados en otras mediaciones. Abordar el patrimonio desde su dimensión intraducible busca justamente ser catalizador de producción de nuevos conocimientos, que ponen en discusión la idea del patrimonio. Así, considerando la capacidad del sujeto receptor, de objetivar un sentimiento de identidad cultural a través de los objetos patrimoniales que considera propio, el proceso discursivo deviene una herramienta de la transmisión que aporta a su perpetuación (Turner, 1991). Los actores sociales reformulan, reconstituyen el patrimonio cultural desde la reflexividad. La lectura iconográfica de las piezas seleccionadas en este texto, partiendo de su carácter “intraducible”, y los significados que se generan durante la situación de mediación, esboza un cuadro conector socio-simbólico entre diversos grupos sociales y un patrimonio cultural en movimiento y en metamorfosis constante. Es así que, a partir de esta puesta en reflexión sobre la iconografía y materialidad tanto de las urnas y los sellos, como de una obra artística contemporánea, se activan nuevas narrativas situacionales que vislumbran otros usos de los patrimonios.

Lista de imágenes

Pg. 4 - Figura 1 “El tejido hablado”, exposición de Tamar Guimarães, 2019. Cortesía del Museo Casa del Alabado

Pg. 5 - Figura 2 Mediación con la comunidad de “El tejido hablado”, exposición de Tamar Guimarães, 2019. Cortesía del Museo Casa del Alabado

Pg. 6 - Figura 3 Sala del Museo Casa del Alabado, Cortesía del Museo Casa del Alabado

Pg. 8 - Figura 4 Urna funeraria, Urna funeraria de la Cultura Napo (1110-1500 d.C.), Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado

Pg. 12 - Figura 5 Urna funeraria de la Cultura Napo, (1110-1500 d.C.), Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado

Pg. 12 - Figura 6 Sello, Sellos planos y cilíndricos, Cultura Manteño Huancavilca (600 - 1532 d.C.), Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado

Bibliografía

- Amiel P. (2010). *Ethnométhodologie appliquée. Éléments de sociologie praxéologique.*, Paris, France: Presses du Lema.
- Alderoqui S. y Pedersoli C. (2011) *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes.* Buenos Aires: Paidós SAICF
- Barreto, C. (2008). *Meios Místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga.* São Paulo: Universidad de São Paulo.
- Bassnet, S. (2005). *Translation Studies* (3ra ed.). Londres y Nueva York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Belaunde, L. (2009). *Kené: Arte, ciencia y tradición en diseño.* Lima: Instituto Nacional de Cultura-Imprenta Talleres de Forma e Imagen Billy Víctor Odiaga Franco.
- Belaunde, L. E. (1994). *Parrots and Oropendolas: the aesthetics of gender relations among the Airo-Pai of the Peruvian Amazon.* París: Musée de L'Homme.
- Becker H. (1982), *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico.* Quilmes, Argentina
- Eco, H. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje.* Barcelona, España: Lumen.
- Caillet E. (1995), *A l'approche du musée, la médiation culturelle,* Lyon. Prensas universitarias de Lyon
- Cañedo Rodríguez, M. (2000). La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte. Jacques Maquet. *Revista de Antropología Social* (9), 230 - 235.
- Cometti, J. (January 01, 2012). La fabrique de l'art. *Aisthesis*, 4.
- Davallon J. (2004) « La médiation : la communication en procès ? ». MEI « Médiation et information » Avignone, France: *Revue internationale de communication*, 19, *Médiations & médiateurs*, 37-59.
- (2017). Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle. Avignon, France: *Sciences De La Société*, 15-29.
 - (2006). Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation, Paris, Lavoisier : Hermès science (coll. « Collection Communication, médiation et construits sociaux »), 222 p.

- Fernández-Salvador, C. (2014). *El ornamento: entre la imitación y la abstracción*. En J. G Carmen Fernández Salvador, *El Ornamento*. Quito, Ecuador: Universidad San Francisco de Quito, Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado.
- Flon E. (2008). La médiation entre production et réception : Analyse sémiotique et approche communicationnelle, *Communication & langages*, no 158, 13-24.
- Gell, A. (1998). *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- González, P. (2016). La tradición de arte chamánico Shipibo-conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura diaguita chilena. Santiago de Chile, Chile: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 27-47.
- Gutiérrez Usillos, A. (2002). *Dioses, Símbolos y Alimentación de los Andes*. Quito, Ecuador: Abya Ayala.
- Hartog F. (2003). *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, France: Éditions du Seuil.
- Hennion A. (2002), *La pasión musical. Una sociología de la mediación*. Barcelona, España: Colección Ciencias Humanas
- Hinojosa, M., López-Fernandez, A., Estrella, L., & Gutiérrez, I. (2015). El documental antropológico sobre el ritual de la ayahuasca en Zamora Chinchipe. Loja, Ecuador: *EAC (Educación, Arte y Comunicación)* (4), 80 - 89.
- Hocquenghem, A. M. (1997). Los colmillos y las serpientes, la autoridad absoluta de los ancestros. En S. E. Marco Vinicio Rueda, *Cosmos, hombre y sacralidad* (pág. 264). Quito, Ecuador: Abya- Ayala.
- Morin, F. (1998). Los Shipibo-Conibo. En G. D. Kenneth Kensiger, *Guía etnográfica de la alta Amazonía*. Quito, Ecuador: Abya-Ayala.
- Navarro N. (2015). *Le patrimoine métamorphe : circulation et médiation du patrimoine urbain dans les villes et pays d'art et d'histoire*, Tesis doctoral, Sciences de l'Information et de la Communication, Université d'Avignon, Université du Québec à Montréal et École du Louvre.

- Pierce, C. (1888). *Tricotomía*. (U. R. (1999), Trad.) Pamplona, España: Universidad de Navarra.
- Prats, Ll. (1998). Política y Sociedad. Revista de la Universidad Complutense. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. 27, 63-76. Madrid
- Romeu, V. (2010). Semiótica y arte, el papel de la primeridad en los procesos de comunicación estética. *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación* (72). Artículo disponible en línea en: www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Monotematico/11_Romeu_72.pdf
- Silva, H. J. (2017). Semiótica contemporánea: cruce de saberes y análisis de un caso. Tucumán, Argentina: *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, 21, 178 - 196.
- Smith, L. J. (2011). El "Espejo Patrimonial". Ilusión narcisista o reflexiones múltiples. Bogotá, Colombia: *Antípoda* (12), 39 - 63.
- Tardy C. et Dobedei V. (eds.). (2015). Mémoire et nouveaux patrimoines, Marseille, France: OpenEdition Press, [online], URL: <http://books.openedition.org/oepe/453>
- Turner T. (1992). Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video, *Anthropology Today*, Vol. 8, no 6.
- Veron E. et Boutaud J.J. (2007). Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication, Paris, France: Lavoisier, 194
- Viteri, T. (2019). Análisis de la pintura corporal de las urnas funerarias de la Fase Napo. Una aproximación iconográfica y etnoarqueológica. *Disertación previa a la obtención del título de Antropología con mención en Arqueología*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian and Perspectivism. Londres, Reino Unido: The Journal of the Royal Anthropological Institute.