
Escribir/pintar sobre guacales y la fotografía colonial de cuerpos/almas: hacia una teoría nahua de las imágenes a finales del siglo XIX, Izalco y Nahuizalco, El Salvador, C.A.

Writing/Painting on Gourds and Colonial Photography of Bodies/Souls:
Toward a Nahuatl Theory of Imagery at the End of the Nineteenth
Century, Izalco and Nahuizalco, El Salvador, CA

WOLFGANG EFFENBERGER

Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, Ciudad de México
w.effenberger@gmail.com

Resumen: El presente artículo procura un cauteloso acercamiento a las teorías nahuas de la imagen que sustentan la contestación a las prácticas antropométricas a finales del siglo XIX en El Salvador. Partiendo de las descripciones etnográficas del antropólogo y botánico sueco Carl V. Hartman del pueblo Nahuizalco, al occidente del país centroamericano, se esboza el concepto nahua de “alma”, la producción de pictografías centradas en la relación entre escritura, pintura y fotografía, junto con la comprensión de la imagen como forma de representación y presentificación.

Palabras clave: pictografía amerindia, El Salvador, nahuas “pipiles”, teoría nativa de la imagen, fotografía antropométrica

Abstract: This article seeks cautiously to approach Nahuatl theories of the image that contest anthropometric practices in El Salvador at the end of the nineteenth century. Based on the ethnographic descriptions of the Nahuizalco people residing on the western side of the country, descriptions made by Swedish anthropologist and botanist Carl V. Hartman, I outline the Nahua concept of the soul, the production of pictographs focusing on the relationships among writing, painting and photography, as well as with an understanding of the image as a form of representation and presentification.

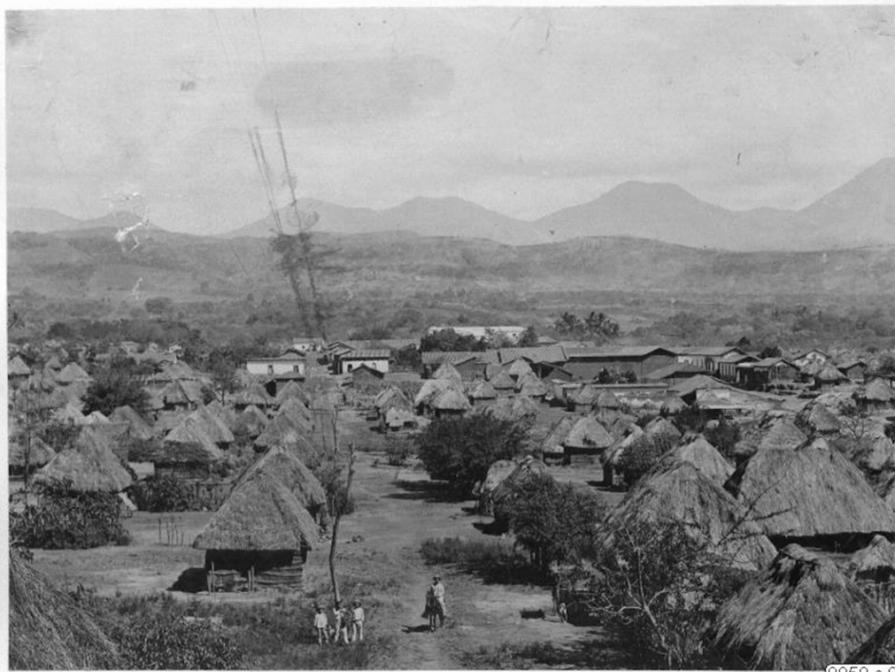
Keywords: Amerindian Pictography, El Salvador, Nahuatl “Pipiles”, Native Theory of the Image, Anthropometric Photography

Recibido: diciembre de 2021; **aceptado:** agosto de 2022.

Cómo citar: Effenberger, Wolfgang. “Escribir/pintar sobre guacales y la fotografía colonial de cuerpos/almas: hacia una teoría nahua de las imágenes a finales del siglo XIX, Izalco y Nahuizalco, El Salvador, C.A.”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 43 (2021): 49-73. Web.

Introducción

A finales del siglo XIX, el botánico y antropólogo sueco Carl Vilhelm Hartman sigue el consejo del famoso arqueólogo Daniel G. Brinton de contribuir al conocimiento de “las tribus de habla azteca [sic] del oeste de El Salvador” (Hartman, “Reconocimiento” 149) y viaja a ese país. Según su informe de trabajo publicado en 1901 en *Ymer*, la revista de la Asociación Sueca de Antropología y Geografía, Hartman vivió en diferentes asentamientos nahuas de 1898 a 1899, pero sobre todo en Nahuizalco.

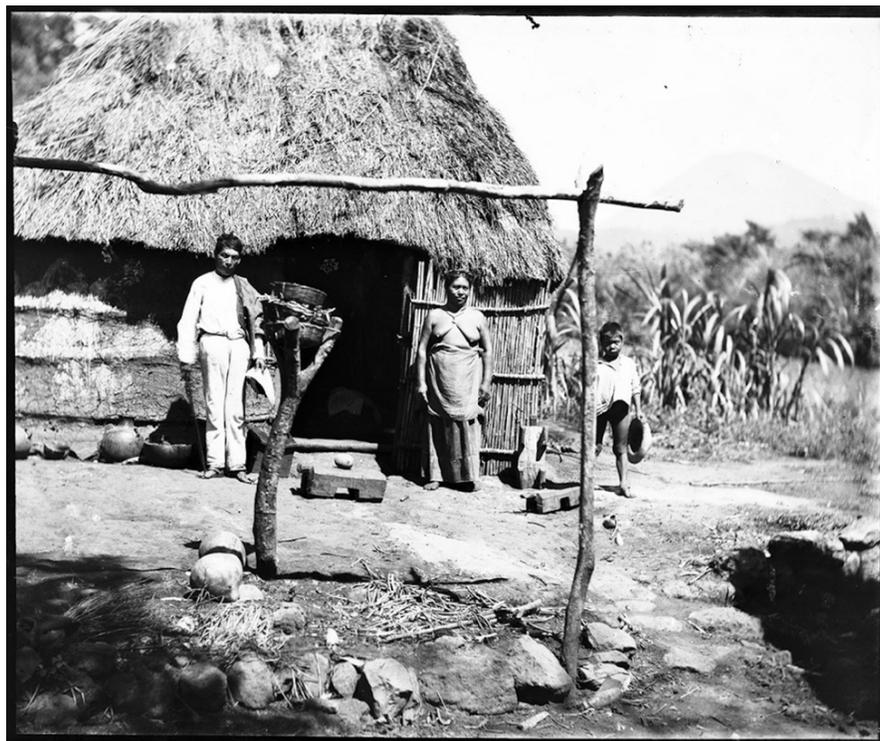


0059.c.05

NAHUIZALCO, A FINALES DEL SIGLO XIX; AL FONDO, LA SIERRA APANECA-ILAMATEPEQUE. FOTO: C.V. HARTMAN; COPIA DE LA IMAGEN SE ENCUENTRA EN LA FOTOTECA DEL MUSEO DE LA PALABRA Y LA IMAGEN, SAN SALVADOR, EL SALVADOR, COLECCIÓN LOS IZALCOS (CARL VILHELM HARTMAN), [HTTPS://MUSEO.COM.SV/FOTOTECA/](https://museo.com.sv/fototeca/). AGRADEZCO AL MUPI POR PERMITIRME UTILIZAR LAS IMÁGENES.

Al parecer, el poblado ubicado al pie de la Sierra Apaneca-Ilamatepeque en el occidente del país le impresionó mucho, pues Hartman lo reporta como que el asentamiento indígena más grande que jamás haya visto, con miles de casas y una población nahua de 8,000 habitantes (“Reconocimiento” 152). Durante su permanencia, como fiel representante de las prácticas antropológicas occidentales del siglo XIX y XX, Hartman registró la cultura material de los habitantes del pueblo, anotó sus costumbres, realizó fotografías antropométricas y utilizó

los métodos de los antropólogos físicos que construyeron sistemas de equivalencias anatómicas en la tipología racial con base a fotografías (ver Poole 138-141). No cabe duda de que las prácticas coloniales de Hartman y sus congéneres euroamericanos contribuyeron, como señala Deborah Poole, a que la noción de “raza” fuera comprendida como una “realidad empíricamente medible, materialmente tangible y sobre todo visible” (citado en Coleman y Martins 195; la trad. es mía, W.E.). Para lograr sus objetivos científicos, los investigadores recurrieron al unísono a instituciones poderosas para obligar a los indígenas a desvestirse ante la mirada blanca (ver Coleman y Martins 194-195, 211-213).



DIFERENTES FAMILIAS TUVIERON QUE POSAR EN FRENTE DE HARTMAN, EXPONIÉNDOSE A SÍ MISMOS Y MOSTRANDO SUS UTENSILIOS DE USO COTIDIANO. FOTO: C.V. HARTMAN; COPIAS DE LAS IMÁGENES SE ENCUENTRAN EN LA FOTOTECA DEL MUSEO DE LA PALABRA Y LA IMAGEN, SAN SALVADOR, EL SALVADOR, COLECCIÓN LOS IZALCOS (CARL VILHELM HARTMAN), [HTPS://MUSEO.COM.SV/FOTOTECA/](https://museo.com.sv/fototeca/).

Hartman, por ejemplo, pese a que expresa cierta simpatía hacia los nahuas, para la realización de sus estudios, recurrió sin dudar al poder del alcalde del pueblo y sus contactos con el Ejército, lo que le facilitó la disposición forzada de soldados indígenas que tuvieron que desnudarse frente a él para ser “medidos”. Finalmente, el antropólogo sueco logra “registrar” a 80 hombres y 20 mujeres (“Reconocimiento” 155), si bien el archivo visual capta esta situación

violenta, a veces por medio de estos vestigios dudosos también es posible notar el desacuerdo de muchos de los “retratados” (Coleman y Martins 194-195, 211-213). Con respecto a Hartman, su informe manifiesta que su proyecto fue ocasionalmente socavado, pues algunos se comportaban ante la cámara de forma contestataria, por lo que se les llamaba *bad sitters*, frase común de la época. Incluso hubo personas que rechazaron “to become an object [of] the purified focus of scientific gaze” (Delaplace 41) e incluso ser objeto de una mirada sexualizadora (ver Coleman y Martins 200). Una de las personas que cuestionó tales prácticas antropológicas fue una mujer nahua, cuya crítica fue aclarada por Hartman de la siguiente manera:

Sienten temor, según sus propias palabras, a ser pintados por la cámara porque poseen la creencia de que mediante la foto se les roba algo que pertenece a su interior. Es el *tounal* (fuerza, espíritu protector) el que temen perder [y] según creen aparece representada en la fotografía [que] llevan los hombres blancos a zonas lejanas, con fines desconocidos [...] pero malignos [...] Una muchacha de Nahuizalco [...] me respondió una vez que logré convencerla para que me dejase sacarle una fotografía: “¿Por qué debería dejarte que me quitase mi sombra por un peso, cuando de regreso en tu isla quizás la vendas por varios cientos?” (“Reconocimiento” 154)

Sin duda, el relato de Hartman es parte de la colonialidad del momento etnofotográfico, pues en el tropo recurrente de la pérdida de alma, presente en la cita y muy difundido entre muchos otros viajeros europeos de aquel entonces, subyace también el deseo positivista de retratar la “mente salvaje” de los indígenas y contrastarla con la superioridad del hombre blanco, sinónimo del homo rationalis (ver Warner 192). Esta mirada colonial implica, por un lado, que los reportes de los etnógrafos omitan las situaciones en que los indígenas no expresan temor al ser retratados y, más bien, hagan uso de la fotografía para propios intereses, como muestran por ejemplo los retratos de Toro Sentado, de los que emanan presencia, resistencia y heroísmo; un testimonio visual para futuras generaciones (ver Warner 193-194). Por otro lado, conlleva la supresión de la propia herencia cultural sobre la pérdida de alma, inscrita en la historia de la fotografía y el daguerrotipo (ver Warner 164, 190-196; Gell 146-147; Sontag 222-226), como la captura de espíritus, practicada por la fotografía espiritista, la cual surge al mismo tiempo que la fotografía antropométrica (ver Delaplace 39). Parece que la captura de un “fenómeno fantasmal” también estaba en la mente de Hartman, ya que justo de sus comentarios infero que su motivación fue condensar por medio de las imágenes rasgos de las formas de vida que, ante el impacto de la civilización europea, en un futuro cercano podían desaparecer (ver Warner 194-197), usando así a la fotografía como un “recordatorio de la muerte” (Sontag 105) o “retorno de lo muerto” (Barthes 39).



DOS MUJERES Y UNA REGLA GRADUADA PARA REALIZAR LAS ANTROPOMETRÍAS. FOTO: MUSEO DE LA PALABRA Y LA IMAGEN, SAN SALVADOR, EL SALVADOR, COLECCIÓN LOS IZALCOS (CARL VILHELM HARTMAN), [HTTPS://MUSEO.COM.SV/FOTOTECA/](https://museo.com.sv/fototeca/).

Ante estas conglomeraciones del deseo colonial, la reacción de desconfianza de algunos nahuas, más allá de que “casi todo el mundo tiene motivos para mantener cierto grado de control sobre las representaciones de sí mismo y no permitir que estas circulan libremente” (Gell 144), no emergió porque hayan sentido miedo a perder sus “almas”, sino que entendían muy bien el poder y agenciamiento de las imágenes, así como el mecanismo de las políticas de la asamblea entre el etnógrafo y la cámara que apuntaba hacia ellos (ver Warner 192). Aspecto que retomaré con más detalle.

Ahora bien, en los últimos años han surgido reflexiones sobre el uso de estos testimonios visuales, de la violencia colonial para la investigación histórica-antropológica y su uso artístico (ver Hernández Hernández 283, 288-293). En particular, me refiero al análisis que realizaron Coleman y Martins (ver 195) sobre el documental *Damiana Kryygi* (2015), del director argentino Alejandro Fernández Mouján. En su artículo los investigadores, por un lado, reflexionan sobre el uso del archivo colonial y la experiencia colonial que expone este material, previamente invisibilizado por las grandes narrativas de los estados, y, por otro lado, se cuestionan la manera en que las comunidades indígenas pueden apropiarse de estos productos y resignificarlos.

En el caso de mi investigación, mis planteamientos se relacionan con estas inquietudes, y en el presente texto me interesa la mirada/voz de la mujer nahua que fue fotografiada por Hartman y ahondar en su crítica, pues pienso que su intervención configura un conflicto entre diferentes modos de ver las prácticas ontológicas en el mundo (ver Dorotinsky 103; Poole 7-8). A mi entender, la contestación vislumbra regímenes alternativos y subalternos de la visión, es decir, una teoría nahua de la imagen a finales del siglo XIX, que podría desestabilizar la praxis y teoría visual dominante (ver Poole 19). Como punto de partida, realizaré el ejercicio de tomar las palabras de la mujer nahua en la cita de Hartman, para después indagar en los conceptos sombra y *tounal/túnal*; para ello, también escudriñaré el fenómeno de la pérdida de alma vinculado a la brujería, con el objetivo a responder a las siguientes preguntas: ¿En qué mundo es posible que el alma pueda ser extraída a través de las fotografías? ¿Qué significado tuvo la “imagen” para los nahuas de finales del siglo XIX? ¿Qué imágenes produjeron los nahuas hacia finales del siglo XIX en Nahuizalco? Y, debido a la “colonialidad del poder”, ¿qué otras violencias expresa la fotografía colonial producida en El Salvador?

Para poder articular la propuesta también haré uso de conceptos brindados por teóricos/as de la imagen, no para explicar los conceptos nahuas sino para crear senderos iniciales de reflexión hacia una teoría/praxis de la imagen. En respuesta a la crítica enfocada sobre si los planteamientos que proporciono derivan del pensamiento occidental, anticipo que el énfasis en este trabajo subyace en la preposición “hacia” y el adjetivo “iniciales”. Idóneamente en otro trabajo, expondré con mayor experiencia etnográfica e historiográfica, la respectiva teoría nativa, cuyo alcance sería, más que representar dicha teoría, re-conceptualizar el entendimiento convencional y hegemónico de las imágenes, tanto del periodo en cuestión como de la actualidad. Con este objetivo en mente, en este artículo comenzaré con la descripción de “alma” que, según Hartman, es lo que los nahuas temían perder. Después esbozaré teorías de la imagen basadas en reflexiones sobre pictogramas de Carlo Severi en *El Sendero de la Voz*. Finalmente, reflexionaré, inspirado en los trabajos sobre el Arte Huichol del antropólogo Johannes Neurath, entre otros, acerca de la relación entre representación y presentificación, para culminar en planteamientos acerca de la ambivalencia y delicadez de la imagen, o cierto tipo de imagen en el mundo nahua. Cabe mencionar que la propuesta de este trabajo también es de interés para el debate sobre la relación entre imagen y palabra en las artes visuales y campos culturales de Centroamérica, misma que Pablo Hernández Hernández plantea en su libro *Imagen-palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. En esta obra el autor explora el intersticio creado por la relación de áreas convencionalmente pensadas como separadas, y propone la noción de *imagen-palabra* para dar cuenta de diversas prácticas visuales en las que tiene lugar Centroamérica; a la vez el autor define la región como “una serie de sociedades con profundos procesos de crisis en sus dimensiones estética, cultural, identitaria, geográfica, política, económica y social” (24). De ahí, Hernández Hernández (ver 84-85) evoca a Centroamérica en plural. En este

sentido, aquí hablaré de otra Centroamérica en crisis que “tiene lugar en las relaciones entre las palabras y las imágenes” (87). Su presencia no sólo varía entre los momentos históricos de las diferentes manifestaciones artísticas en Centroamérica, propuestas por Hernández Hernández (ver 88-97), y que incluyen la diversidad de ideogramas, pictogramas, glifos e iconografías de los colectivos indígenas del istmo, las cuales introducen la relación entre la imagen y la palabra en Centroamérica, sino que también extiende la inquietud que arroja el libro de Hernández Hernández sobre “lo que debería ser la cultura escrita y visual” (89), las dimensiones ontológicas de lo que debe o puede ser el mundo (ver Holbrad y Pedersen 18) excluidas y marginadas del proyecto Estado-nación (ver Hernández Hernández 87).

Breve ontografía del *túnal*

En este punto, es necesario señalar que el *túnal* conforma una parte de un complejo entramado de componentes anímicos que habitan el cuerpo humano y que suelen ser subsumidos bajo el trinomio: *túnal-yúulu-uhiyu* (ver Lara Martínez, *Mitos* 9). No obstante, debido a su interrelación, e incluso a su relación compleja con el cuerpo humano, quizás es equivocado enfocarse solo en una sola parte de este conjunto. Es más, el problema se intensifica al considerar que esta heterogeneidad de componentes con frecuencia se subsuma bajo una sola palabra (ver “Reconocimiento” 154). Sea como sea, a continuación, citaré algunas obras que nos ayudan a aproximarnos a una comprensión preliminar del *túnal*, concepto que como veremos más adelante, en la época de Hartman no era desconocido. Walter Lehmann, por ejemplo, en la obra monumental *Zentral-Amerika* (1920) traduce *túnal* con las siguientes palabras: “sol (valor, fuerza mágica, espíritu fuerte), día” (1046). Cabe mencionar que estas traslaciones siguen vigentes en la actualidad (ver Cortez 57; Hernández 149). Otra traducción plasma que “[el] tunal es el yo” (Herrera Vega, *El indio* 64). Evidentemente, la ecuación entre *túnal* y yo es una analogía problemática, no obstante, no del todo equivocada si equiparamos el yo con subjetividad, volición e intencionalidad que el *túnal*, o en su variante mexicana, *tonal*, o *tonalli*, les otorga a los cuerpos de los existentes, como constatan muchas etnografías actuales (ver Romero, *Ser Humano* 92, 195; Chamoux 169).

En cuanto al origen del *túnal*, escribe el misionero italiano Conte que “el espíritu del hombre es una emanación del sol, un átomo del ‘tunal’ que se desprende del gran tata para animar y vivificar el cuerpo del hombre” (219). Algo similar afirma Foster en su libro *Los Pipiles* (1907), cuando escribe que todos los indígenas de El Salvador “suponían [...] en el Sol memoria, entendimiento y voluntad [...] con su lumbre vivificaba á los animales y á las plantas [...] Suponían en el Sol las mismas pasiones de los hombres” (41). También varias etnografías contemporáneas de los pueblos nahuas en México confirman la procedencia solar del *túnal*. Estas explican que el *túnal*, *tonal* o *tonalli*, es introducido al nacer por la mollera y que es enviado por Dios o Dios-Sol (ver Chamoux 169; Romero, “Ser humano” 87, 91; Lorente 110).

Además del origen solar, el *túnal* también tiene aspectos nocturnos/oscuros que se expresan en la palabra “sombra” que usó la mujer nahua, y que aparecen, por ejemplo, en el relato nahua sobre el origen de los animales sobre la tierra. En este relato en una cueva a un joven les son entregados, en forma de huesos y plumas, los *tonaltin*, las fuerzas divinas del tiempo-destino-fuerza que constituyen a los existentes en el mundo (ver López Austin, 320-325). Así, al parecer, el *túnal* puede adquirir una forma humana pero también, como acabamos de ver, una forma animal (plumas y huesos). Este diafratismo ontológico asemeja variantes de las almas en otros colectivos mesoamericanos. Por ejemplo, el antropólogo Pedro Pitarch distingue diversos cuerpos y dos clases de alma tzeltal: un alma “asociada con un animal” y la otra “posee la figura del cuerpo humano” (*La cara oculta* 52). Según Lupo, entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla, la primera es llamada *tonal* y la otra *ecahuil*/sombra (cit. en *La cara oculta* 52).

Es importante reiterar que el *túnal*, albergado en contenedores que constituyen el cuerpo humano (ver Effenberger 48-50), proviene desde un cronotopo ontológico alterno y heterogéneo (ver *La cara oculta* 19-22); es decir, se origina tanto en una cueva, un ámbito aparentemente oscuro, como en lo celestial, aparentemente una esfera solar y luminosa. Ahora bien, como nos recuerda la antropóloga mexicana Laura Romero, la condición original ontológica del *tonal* o *túnal* causa que éste tenga “una especie de necesidad de abandonar el cuerpo, derivada de su pertenencia al mundo de lo no humano” (“Niñez, transformación” 34). Como consecuencia de la pérdida o abandono del *túnal*, Herrera Vega menciona que: “[si] el indio [sic] padece alguna enfermedad por mucho tiempo, y como es natural, pierde el apetito, el color y las energías, es que el Tunal ha huido de él” (*El indio occidental* 64). Esta pérdida equivale, entonces, a la reducción de la fuerza vital que finalmente puede desembocar en la muerte. Para mantener el *túnal* en el cuerpo hay que realizar ciertas prácticas, sobre todo al inicio de la vida. Una de ellas es el bautizo que consolida la relación *túnal*/cuerpo (“Niñez, transformación” 34). Al respecto, alrededor de 1915, el misionero Conte describe una solicitud que le hizo una mujer indígena en el pueblo de Tacuba en el occidente de El Salvador: “tata padre [...] quiero que me des un poco del agua que tú bendices, para que no se escape el ‘túnal’ de mi hijo enfermo” (219).

Ahora, esta frágil relación entre cuerpo y *túnal* también implica que sea objeto de deseo de espíritus que habitan cuevas, ríos, piedras, fauna y flora. Cautelosamente, se podría decir que estos objetos/sujetos tienen agencia porque al contrario de la teoría de la evolución occidental que constata que los humanos provienen de los animales, las teorías de la “evolución” amerindias afirman que fauna y flora, rocas y artefactos descienden de los humanos y que luego, por ciertos incidentes, se transformaron en lo que hoy aparecen ser (ver Viveiros de Castro 56). Nuevamente, el misionero Conte describe un poco esta relación entre humanos y no humanos: “[s]i una persona tropieza en una piedra y se golpea o si sufre alguna caída, hay que castigar inmediatamente la piedra del daño o el sitio de la caída para que el pedazo de espíritu que allí ha quedado vuelva a su puesto en el cuerpo doliente” (220).

Es importante destacar que esta condición cosmológica y cosmopolítica no deriva de una temporalidad/espacialidad lineal, ya que, bajo ciertas condiciones, la humanidad compartida es inteligible y son, sobre todo, los chamanes los que negocian entre los seres de la alteridad. Las formas de acceso al estado ontológico alterno pueden ser sueños, enfermedades, cuevas, barrancos, plantas “psicoactivas”, el mar, pero también artefactos como, por ejemplo, espejos. Llama la atención que los tzeltales consideran que lo que se ve en el espejo no es uno mismo sino “el interior de uno mismo, esto es, el Otro Lado de uno mismo” (ver *La cara oculta* 13-14). Además, nos recuerda Pitarch lo que le explicó un nativo de Nueva Guinea al antropólogo estadounidense Roy Wagner: “aquello que ves cuando te miras en la superficie del agua, o de un espejo, no eres tú y ni siquiera es humano” (cit. en Pitarch, *The Jaguar* VI). La antropóloga Laura Romero señala que entre los nahuas de la Sierra Negra en México ocurre algo similar. Ella menciona que cuando el tonal está fuera del cuerpo, adopta la forma de la persona con la que inevitablemente ha estado vinculada desde su nacimiento. Una colaboradora nahua de Romero explica que “[t]onal es igual, así como uno. Es como un retrato, así como una foto” (cit. en “Ser humano” 37).

Tomando en cuenta lo expuesto con anterioridad, lo que entonces se representa/presenta en la fotografía es un fragmento del *túnal*, es decir, la imagen fotográfica también es una extracción parcial del interior, una forma “espejo”. El hecho de que el *túnal* provenga del Otro Lado, si bien otorga al ser humano vida, poder y fuerza; también lo vuelve altamente delicado y por ende requiere intervenciones complejas para que mantenga una relación firme con el cuerpo de la persona a la que pertenece. Es importante señalar que justo la delicadez del *túnal* lo comparte con imágenes del arte ritual amerindio. De ahí, la condición ontológica de las imágenes obliga realizar una especie de control de su agencia (ver Neurath, *Someter* 30-31, 106). Es más, la delicadez, a la que me he referido antes, en colectivos amerindios desde Centroamérica a Suramérica es compartida con otras entidades que originan del Otro Lado, como por ejemplo los mitos, la piel de jaguar, los textos bíblicos, los cantos rituales de los chamanes, todas estas, prácticas y fenómenos relacionadas a la escritura o mejor dicho, como vamos a ver a continuación, a las escrituras/pinturas (ver Pitarch, *La palabra* 14; Cesarino, “A escrita” 84-87; la trad. es mía, W.E.).

Tecnologías nahuas, escribir y pintar

¿A qué se referían los nahuas que se encontraron frente al etnólogo sueco cuando aludían a la práctica de pintar? Primero, ante esta pregunta, conviene recordar que, por aquella época, en Nahuizalco el náhuatl todavía era una lengua dominante, o por lo menos existía paralelamente con el español. Si bien en náhuatl hay varias palabras que designan la acción de escribir *tawawasua* (ver Hernández 229), existe otra palabra que también refiere al verbo antes mencionado; es *ihkwilua* (ver Campbell 223, 436) o *tajkwilua* (ver Hernández 229) que se emparenta en su composición a *-kwikwilua*, “pintar de varios colores (rayas, trenchas, hacer dibujos)” (Campbell 321). Por consiguiente, el antropólogo sal-

vadoreño Rafael Lara Martínez señala que esta conceptualización de *escribir/pintar*, e incluso trenzar, manifiesta un “mestizaje” que deriva de los códices mesoamericanos y afirma sobre los relevantes dibujos del artista y nahuahablante Eugenio Valencia “más que calcar los sonidos [...] la ortografía estipula una visualización del significado. Escribir (tajkwilua/tawawasua) es pintar (kwikwilua), sin pincel ni brocha gorda [...] Valencia Hernández diseña la apariencia plástica de los objetos que nombra” (Lara Martínez, “Lengua”).

Ahora bien, gracias a los trabajos de Margarita Cossich, quien aporta al desciframiento de la escritura nahua proveniente de Centroamérica por medio de la escritura logo-silábica de los códices mexicanos, y las investigaciones de Kathryn Sampeck, sabemos que los nahuas que conocemos como “pipiles” usaban un pluralismo gráfico que hacía referencia al sistema calendárico mesoamericano, al género de la historia, al sistema tributario, así como a los protocolos rituales que, basándose en los cánones establecidos de anotación y enunciación, se exclamaban públicamente. La escritura nahua “pipil” era independiente a tal grado que Sampeck habla de una “identidad literaria” (274). Sin embargo, al contrario que los sistemas de escritura de los nahuas en el altiplano mexicano donde en la época colonial temprana se notaba una combinación entre la escritura alfabética y componentes visuales, por la guerra, los abusos coloniales, enfermedades y la inserción económica colonial, en El Salvador los nahuas se vieron obligados a dejar de hacer uso de este sistema (ver 475, 489-490).

A la luz de estos escritos, y para responder la pregunta inicial, quisiera retomar la idea de la pluralidad gráfica de Sampeck, ya que ésta hace alusión a la diversidad de registros y tecnologías de escribir. Pues, a mi entender, la afirmación de la mujer nahua evoca una técnica que, por un lado, se diferenciaba del grafismo precolombino y colonial al que hace alusión Sampeck y, por el otro, de la escritura alfabética, cuyo alcance encontramos en los comentarios efímeros de Hartman sobre la mnemotecnica de los nahuas (ver “Reconocimiento” 185). Para encontrar susodicha tecnología entre los nahuas de Izalco y Nahuizalco, habría que volcar la mirada hacia la cultura material que recopiló Hartman y en cuyo seno se encuentra una diversidad de “objetos”, desde juguetes, fajas, canastas a máscaras, herramientas para la cacería y petates, conformando así un acervo excepcional para conocer las prácticas de los nahuas finiseculares sobre los que carecemos fuentes etnográficas e historiográficas. Entre la diversidad de materiales se encuentran también guacales que son hechos de la cáscara de fruto del árbol de morro (*Crescentia alata* y *Crescentia cujete*). A primera vista, muchos de ellos son adornados con dibujos decorativos, sin embargo, sujetos a una observación más detallada, los ornamentos devienen pictogramas, o muestran la “post-vida” del uso de pictogramas.

Ahora bien, he considerado aspectos conceptuales sobre la escritura/pintura, pero hay otra cara importante que nos puede brindar luces para comprender más lo que está en juego cuando algo se pinta o escribe en el mundo nahua y que tiene que ver con lo que he mencionado al final del apartado sobre el *túnal*, a saber, la compleja relación entre escritura/pintura y el Otro Lado. Entre los tzeltales, por ejemplo, la escritura es delicado no solamente porque los espíritus

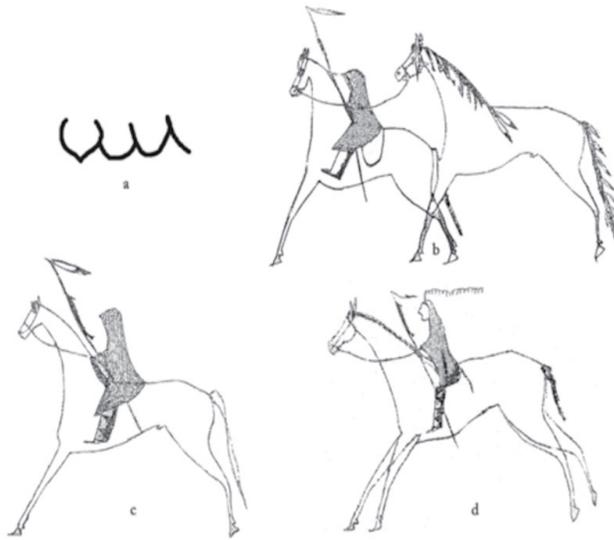
del Otro Lado (poderosos seres de la alteridad, habitantes del interior de los cerros y el mundo de los muertos) con frecuencia la usan para registrar la desventaja de los humanos sobre su conducta y asuntos, sino también, porque la escritura misma indica muerte y decadencia (ver Pitarch, *La palabra* 60-61). La escritura asemeja las manchas sobre diferentes tejidos (las hojas de las plantas, en las frutas, la piel de personas mayores, personajes sagrados, la luna, la piel del jaguar, mariposas, búhos). Y esto a su vez es un indicador de procesos de descomposición y su estrecha relación con el mundo “oscuro” del Otro Lado (ver Pitarch, *La cara oculta* 84-85; *La palabra* 60).

En este punto es importante reiterar que la escritura también es pintura, como vimos antes y además hay varias formas de escribir/pintar. Existen tradiciones más cercanas al sistema precolombino y otras más afines al sistema alfabético. Con respecto a la escritura mesoamericana desde la época precolombina es conceptualizada “en forma de manchas rojas y negras” (Pitarch, *La palabra* 60). De igual manera, la escritura en Mesoamérica también deviene en imagen; de modo que escritura, imagen y voz constituyen un conjunto peculiar y potente muy presente en las tradiciones pictóricas amerindias. Es más, cargada con esta procedencia delicada a menudo la brujería y los hechizos de los malos espíritus hacen uso de palabras, textos, imágenes, pues, una forma como estos se manifiestan es a través de la emisión de proyectiles de palabras y textos, llenos de vida y agencia, que penetran el cuerpo embrujado y comienzan a trabajar, es decir, causar enfermedad (ver Pitarch, *La cara oculta* 85; *La palabra* 60-61). A continuación, veremos que imagen/texto también conforman una relación peculiar en cantos de curación. ¿Y cómo podría ser de otra manera?, ya que brujería y curación conforman las diferentes caras de la cosmopolítica amerindia (ver Viveiros de Castro 44).

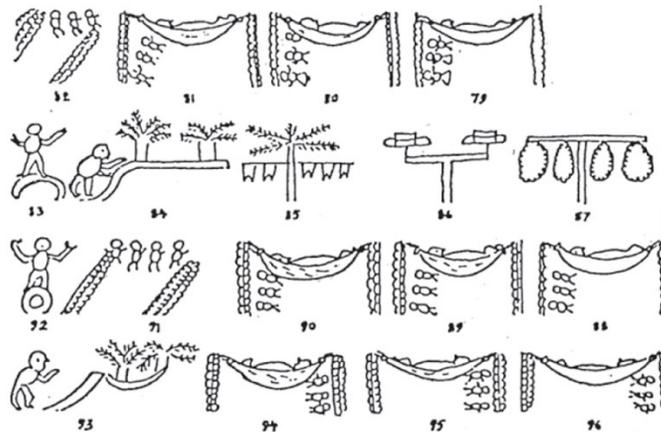
La pictografía y los guacales

Desde la época colonial, la pictografía amerindia ha llamado mucho la atención, pese a que hubo aproximaciones tempranas pertinentes, desde aquel entonces el consenso respecto a los pictogramas alternaba entre considerarlas como ornamento o simplemente como técnicas individuales y aisladas, con poco rigor en las representaciones gráficas; todas ellas como intentos hacia la escritura alfabética (ver Severi, *El sendero* 75-83). En cambio, a partir de la reflexión antropológica, a la que contribuyó considerablemente el estudioso italiano Carlo Severi en varias de sus obras, hoy sabemos que las pictografías amerindias no encajan en conceptos evolucionistas hacia la escritura (ver Severi, *La memoria* 201-202), sino más bien constituyen “un rendimiento conceptual propio” que es “acompañado por discursos epistemológicos que se refieren a parámetros específicos de saber” (Cesarino, “A escrita” 77, la trad. es mía). Cabe resaltar que la pictografía amerindia expresa una tradición iconográfica, que abarca tanto imágenes contemporáneas como pictogramas de finales del siglo XIX, extendidos a lo largo y ancho del continente americano. En las fig. 4 y 5 se ven dos ejemplos: una secuencia pictográfica de la Biblia Dakota, encontrada en

1870 en un pueblo sioux en la región de los Grandes Lagos, y un fragmento del Mu Igala, el Canto del Parto difícil, recopilado por los kuna en 1953. Aunque se encuentren separados por miles de kilómetros de distancia, ambos sistemas expresan convenciones visuales: los dibujos no son naturalistas sino simplificados, selectivos y esquemáticos (ver Severi, *El sendero* 182, 199). Si bien su estilo varía en algunas regiones, en las que los colectivos hablan diversas lenguas, la pictografía comparte elementos comunes respecto al código, figuración y simbolismo, características que manifiestan tradiciones iconográficas coherentes y distribuidas (ver 130-136). Además, Severi señala que los soportes de las pictografías también varían (cuero, biblia, madera, fotografías, etc.) y pueden adquirir una importancia particular (ver *El sendero* 146-147; 164).



SECUENCIA PARALELA DE LA BIBLIA DAKOTA, EN SEVERI EL SENDERO 182.



“PAGINA PICTOGRÁFICA DEL CANTO DEL PARTO DIFÍCIL (‘MU IGALA’), EN EL SENDERO 201.

Ahora bien, las pictografías se derivan y pueden expresar figuras aisladas que se relacionan con frecuencia a nombres de espíritus o humanos, o manifiestan la descripción secuencial de una acción. Además, conviene destacar que la evidente escritura repetitiva y sobresaliente es la parte gráfica de una técnica de memoria, que se denomina paralelismo (ver *El sendero* 219) y se define como “una especie de repetición (generalmente en un patrón binario) en la que un elemento se intercambia y el otro (generalmente la estructura sintáctica en sí) permanece constante” (cit. en Cesarino, “De duplos” 107; la trad. es mía, W.E.). Otro rasgo importante es que en el sistema gráfico hay visualizaciones redundantes, es decir, no todo está transcrito y no todo lo visualizado es narrado, así que pictografía y enunciación forman un conjunto heterogéneo. Es imprescindible mencionar que ambas son el medio para memorizar discursos rituales, prácticas del chamanismo amerindio en las que los participantes, en especial el yo del chamán, adquieren “identidades complejas, múltiples y contradictorias” (Carrillo Trueba 74). Bajo esta condición, se puede enfrentar a “seres ambiguos y en continua metamorfosis” (Carrillo Trueba 74) que Severi llama “quimeras” representados también en el discurso ritual (*El sendero* 220-222). Así, como señala Severi, fuera de fungir como estrategia verbal de memorización de los cantos chamánicos, la estructura paralela alberga una praxis ontológica y cosmológica tanto del sujeto y el receptor de la enunciación ritual, como del mundo, ya que el paralelismo induce también a la evocación de una dimensión sobrenatural, invisible y paralela al mundo cotidiano y diurno. Dicho esto, a mi entender, los guacales, elaborados por mujeres nahuizalqueñas, contenían pictografías que, como vimos, existían a finales del siglo XIX a lo largo y ancho del continente. A continuación, me enfoco en el posible uso ritual de los guacales, pero antes presentaré ciertos aspectos sobre la producción de los guacales en el occidente de El Salvador.

La ritualidad de los guacales

El uso de las cáscaras del árbol de morro o árbol de guacal data en El Salvador desde la época clásica (ver Beaubien 153-154). En el tiempo de Hartman y hasta mediados del siglo XX en El Salvador, los pueblos de Izalco y Nahui-zalco (ver Baratta 268; Urrutía 74) fueron muy conocidos por la producción de guacales, sobre todo realizados por la mano de mujeres (ver Hartman, “Die Baumkalebasse” 202). En cuanto al proceso de elaboración, en esta ocasión sólo quisiera mencionar que destacan dos técnicas. Una es la técnica batik y el encebado y la otra consiste en realizar incisiones sobre la cáscara que anteriormente fue teñida de negro. Para la coloración, en ambos casos se usa la semilla del nacascolote (*Caesalpinia coriaria*). Varios autores confirman que los dibujos -que en la primera técnica colocan antes de la aplicación del color y en la segunda después- son de “alacranes, cangrejos, arañas” (Herrera Vega, *El indio occidental* 29), “pajaritos, flores, patillos y muñequitos” y “pescados, patitos, pollitos, pájaros, ruedas y adornos decorativos” (Baratta 269).

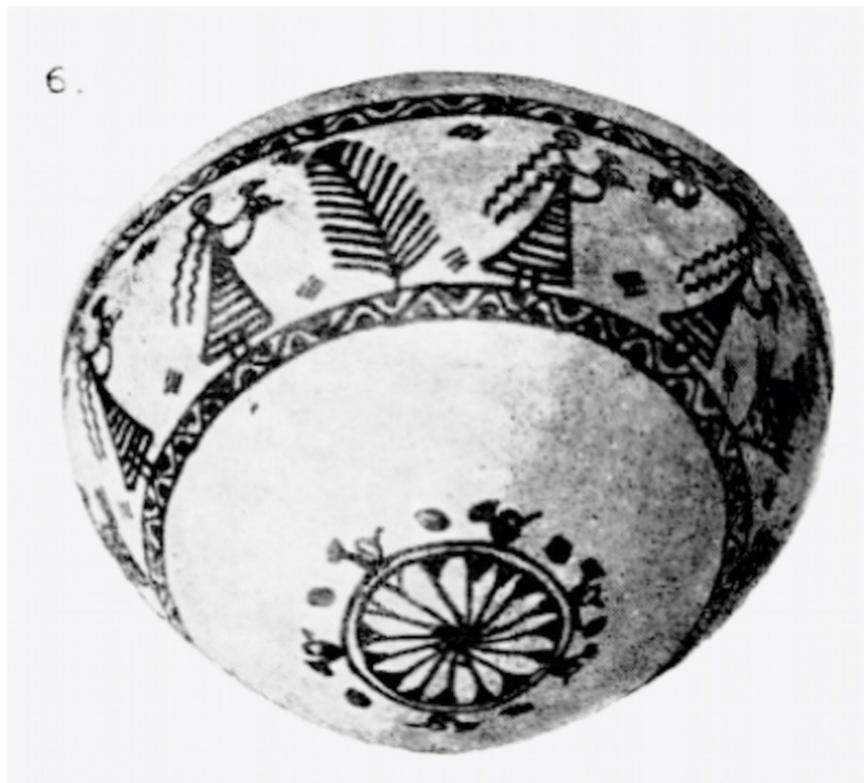


IMAGEN DE UN GUACAL LABRADO DE IZALCO ALREDEDOR DE 1898, PUBLICADO EN HARTMAN, DIE BAUMKALEBASSE, PLATE XIV.

En vista de la popularidad de la elaboración de guacales hasta quizás alrededor de los años cincuenta del siglo XX, no es para nada desacertado inferir que las mujeres fotografiadas conocían tanto las técnicas de producción como los procesos de comercialización a los que Hartman alude a veces (“Die Baumkalebasse” 202; “Reconocimiento” 182). No cabe duda de que la frase como la que recopiló María de Baratta en los años treinta en Izalco o Nahuizalco era frecuente. Baratta apunta “Ne cihuápil quicpía buajcalsh ca cuícuil/La joven tiene un guacal pintado” (285). Por lo tanto, es muy probable que cuando la mujer nahua, que criticó a Hartman, hablaba de “pintar” para referirse a la fotografía, aludía a un conjunto de prácticas pictóricas que incluían, entre otras, la escritura/pintura en los guacales, práctica muy común y visible en la región de estudio. Hoy en día existen diversas imágenes de estos guacales, en esta ocasión solamente quiero referirme a un guacal que coleccionó Hartman y cuya imagen se encuentra en la publicación “Die Baumkalebasse im Tropischen Amerika. Ein Beitrag zur Ethnobotanik”, del año 1906. Más adelante también hay una fotografía que es reproducida en un libro sobre artesanías en Guatemala y El Salvador al que me voy a referir después. En las imágenes vemos lo que he descrito antes. Secuencias repetitivas con ciertas variaciones y la interrelación entre las figuras, además de la importancia del soporte. Si bien hay una diferencia

de casi 60 años, es posible apreciar la continuidad en el estilo y la forma de las pictografías. En el guacal de Hartman observamos mujeres/una mujer refajada de cabello rizado. Ella camina en un entorno acuático y hacia la derecha en sus manos, vemos un “ave” y luego nuevamente dos mujeres en frente de ellas un pez grande. El tamaño del pez indica que la procesión está dirigida hacia él, como si las mujeres ofrendaran los aves al pez. Ex hypothesi considero que este tipo de guacales pudieron haber jugado un papel mnemotécnico en rituales dirigidos a los dueños o espíritus femeninos y masculinos del agua, que son visualizados por medio del pez gordo y la mujer refajada con cabello rizado. A la vez, es imprescindible mencionar que el guacal o el árbol de guacal mismo nace del cuerpo muerto de un espíritu femenino poderoso. Precisamente la transformación y el control de los seres de la alteridad es parte importante de los rituales amerindios. Esto incluye también a imágenes que surgen como productos del arte ritual. En otras palabras, los “objetos de arte” no son representaciones, o no solamente se limitan a serlo, sino que son los seres mismos quienes miran al espectador a través de la imagen, el cuadro o la escultura, hecho que los vuelve potencialmente peligrosos (ver Neurath, *Someter* 38-42). Con respecto a las jícaras o calabazas mesoamericanas destaco que en la enunciación ritual a lo largo y ancho del continente, las jícaras o calabazas se convierten no solamente en dioses y ancestros, sino también en niños o mujeres (ver Romero, “Ser humano” 48; Pacheco Bribiesca 149, 223, 228; Neurath, *Arte huichol* 26, 44). Solamente podemos insinuar que estas configuraciones ontológicas del ritual estaban presentes en las acciones nahuas de las que sólo tenemos efímeras descripciones y que resumiré a continuación.

Antes del etnocidio de 1932, la comunidad nahua de Izalco aún administraba las aguas del pueblo. Al inicio de cada estación seca (*tunalmil*), una comisión realizaba la limpieza de los regadíos para prepararlos así para la apertura de las esclusas. Encargado de esta labor era el mayordomo de agua y a veces el alcalde de común, la autoridad indígena local. El acontecimiento de la apertura era celebrado como las cofradías suelen celebrar a los santos con cohetes, chicha y sahumerio de estoraque. Al salir el agua, la mujer del mayordomo de agua o el alcalde de común echaba sahumerio a ésta y se regaban coloridos pétalos de flores guardadas en un *guacal encerado* para así bendecir el agua y recibir el permiso de Dios para su uso (ver Rodríguez Herrera 91; Herrera Vega, *El indio occidental* 327-328; énfasis añadido, W.E.). En otra versión, el no humano involucrado en esta acción no era Dios sino el Zizimite quien fue el espíritu de las piedras en los lugares donde comienza la acequia (ver Herrera Vega, *El indio occidental* 327-328). De ahí, podemos inferir que el ritual permisivo de la apertura se dirige a apaciguar a diversos no humanos o tutecos (del náhuat *tuteco*/ nuestro señor), como llaman a los espíritus acuáticos en la región (ver Crespín 94-95, 103-104) y que es a la vez el nombre que se usa para decir Dios.

Otro ritual que se realizaba antes era ir a una cueva ubicada en el cerro de Julupe a unos 10 km de distancia del casco urbano del pueblo de Izalco. Interesante al respecto es el testimonio de Leonor de la Cruz Sinto. Ella narra “que quien salía de la cueva era ‘un viejito’ que pedía un cirio, un peta-

te y un huacal lleno de flores” (cit. en Avelar; énfasis añadido, W.E.). Cabe mencionar que el cerro Julupe y la cueva se ubican en el lugar donde se hallaba la imagen del Padre Eterno que hoy se encuentra en una de las cofradías mayores de Izalco. Varios relatos en el pueblo confirman que el cirio, un petate lleno de frutas y un *guacal encerado* eran dedicados al Padre Eterno quien pertenece a los tepehuas, los dueños de los cerros, también encargados de las lluvias, el maíz, fauna y flora del mundo. Lo interesante es que justo los tepehuas nacieron del fruto del árbol de morro, el guacal, que, a su vez, emana del cadáver de una mujer bruja (Siguanaba) (ver Campbell 894-906). Un uso ritual diferente menciona Lilly de Jongh Osborne quien también poseía guacales de Izalco [ver fig. 7]. Ella destaca que en Guatemala las jícaras y calabazas tienen connotaciones religiosas. Las jícaras largas son usadas por brujos y curanderos. En las superficies de éstas se encuentran figuras simbólicas –léase pictogramas– además en su interior contienen “cabello, trozos de tela, botones, semillas o baratijas pertenecientes a la persona que ha pedido intercesión para llevar el bien o el mal a alguien, o que desea fortuna.” (331; la trad. es mía, W.E.). También en El Salvador guardar en un contenedor pertenencias de la persona a la que se quiere “hacer un trabajo”, es decir, cometer un acto de brujería o realizar un hechizo, es una práctica muy común en El Salvador entre los pueblos indígenas y no indígenas. Estos residuos similares a los “vellos caídos, uñas cortadas, restos de comida, excreciones, etc.” (145) que Gell menciona en su famoso libro *Arte y agencia* (1998); en El Salvador también se mezclan con chile, tabaco y, precisamente, fotografías de la persona que se quiere embrujar.

La ambivalencia de la imagen

Ahora bien, de las prácticas rituales mencionadas podemos inferir que existía la memoria de una “escritura/pintar” ritual entre los nahuas de Nahuizalco semejante a los rituales entre los kuna, que se usaba para la curación, a la vez que la brujería. Esta se funda en una conceptualización que el antropólogo Gell denominó “persona distribuida”, presente en el uso complejo de la pictografía, donde lo que está en juego al pintar el *túnal*, es un rapto del principio vital del cuerpo luminoso (ver Severi, *La memoria* 235) por medio de su “pictograma doble” (192). Pues, como vimos, el *túnal* proviene parcialmente del sol o es fractal solar; así los mundos conceptuales nahuas expresan una teoría de luz y sombra que, como vimos, manifiesta una humanidad compartida, la luz solar es animada, llena de vitalidad.

La fotografía sería, así, una *túnalgrafía* que tiene diversas implicaciones, entre otras, como varios autores señalaron, que artefactos u “objetos de arte” pueden verse como personas, “fuentes y objetivos de la agencia social” (Gell 137). Desde luego, por medio del concepto de la persona distribuida, Gell muestra que a través de los intercambios de objetos o artefactos –situación que subyace al encuentro entre la mujer nahua y Hartman– “las prestaciones o dones se consideran extensiones de la persona en la teoría del intercambio de Mauss” (40). El temor de ambos colectivos deriva de que, “como personas sociales,

estamos presentes no solo en nuestros cuerpos individuales, sino en todo lo que alrededor nuestro testimonia nuestra existencia, nuestros atributos y nuestra agencia” (144). De ahí, Gell muestra esta relación al reflexionar sobre la brujería y la hechicería de la imagen; “en la que se elabora una imagen de la víctima, generalmente de cera u otro material débil, y se le infligen daños o se destruye, lo que provoca que tal víctima sufra esas mismas lesiones o fallezca directamente” (143).

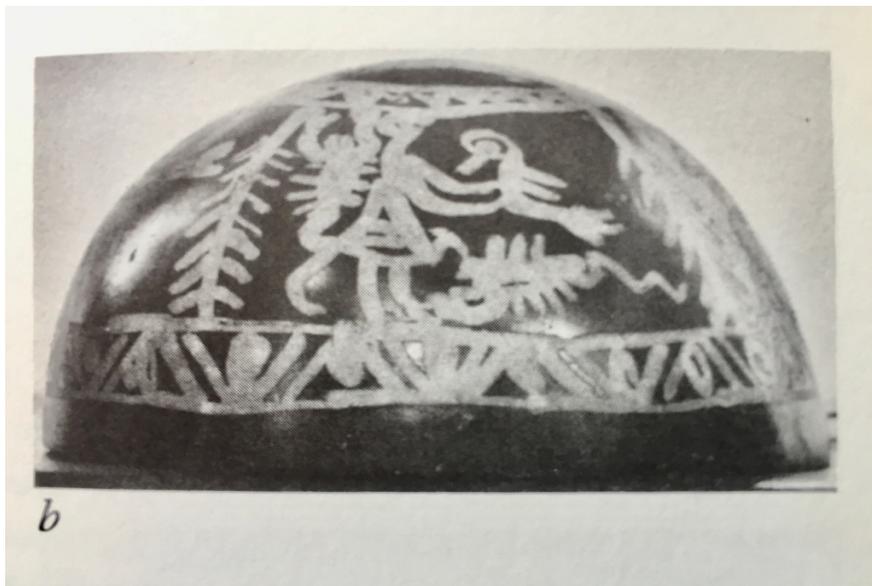


IMAGEN DE GUACAL LABRADO DE IZALCO APRÓX. 1960, EN OSBORNE 329.

La fabricación de un cuerpo/imagen también subyace a lo descrito en el tercer ejemplo. Los pictogramas, el soporte material y el contenido apuntan a crear un cuerpo, una imagen de la persona que se quiere embrujar. Los “objetos” que están en el interior de la jícara en algunos casos son aspectos inmediatos del cuerpo p.ej. uñas o cabello, que en la antropología nahua están especialmente cargados con *túnal*. Esto me hace pensar que la jícara constituye el cuerpo contenedor del *túnal*, parecido al cuerpo del ser humano (ver Effenberger). En ese sentido los guacales funcionan de una manera similar a los envoltorios, a los que se refiere Ana Díaz en su estudio sobre los libros de adivinación (*tonalamatl*) de los nahuas del altiplano mexicano. Estos son hechos a base de la corteza-piel-papel y construyen “un espacio donde se organizan y acumulan las fuerzas” (48). La fotografía también se puede pensar a manera de dibujo/pintura sobre papel. Similar a la “presencia icónica” (Belting 1990), la teoría nahua de la fotografía como acto de pintar un doble, una reproducción técnica del *túnal* (lumen), figura ser un paralelismo visual, una imagen especular del cuerpo que condensa la potencialidad ontológica de transformación, pues, imagen y pin-

tura/escritura están estrechamente relacionados con la alteridad quimérica y el ámbito innato del mundo (ver Neurath, *Arte huichol* 29). Así, ambos conceptos, tanto imagen fotográfica e imagen pictográfica forman un isomorfismo entre cosmos, cuerpo, canto y pictograma; entretejiendo una “imagen compleja” (Severi, *El sendero* 226-227). A partir de esto, la tungalgrafía a finales del siglo XIX, podría ser similar al *amoxtli* o *tonalamatl* que son intervenidos por medio de la acción ritual (ver Díaz 48). Los *tonalamatl* no eran libros que registraban datos, sino “objetos que contienen fuerzas sutiles que deben ser tratadas de manera adecuada”, es decir, necesitaban “un especialista que tiene el conocimiento para manipular correctamente los objetos” (35). En otras palabras, la potencialidad del *tonalamatl* no reside en la materialidad en sí, sino en la praxis, es decir la relación establecida entre la materia y el conocimiento de las personas involucradas (ver Díaz 17-18, 38). De ahí, por emanar del Otro Lado, sólo especialistas en rituales pueden controlar la agencia ambigua de estos seres (ver Neurath, *Someter* 30-31, 106). Por consiguiente, el *túnal*, o la imagen del *túnal*, en manos de un extranjero, contrae una vulnerabilidad enorme. Es más, la preocupación se intensifica al considerar que, en muchas cosmologías indígenas, los forasteros son identificados con espíritus, enfermedades y catástrofes “naturales” (ver Severi, *La memoria* 104; Neurath, *Arte huichol* 19, 21; Pitarch, *La cara oculta* 68) y, a la vez, considerados torpes (ver Neurath, *Arte huichol* 20). En El Salvador y otras partes de Mesoamérica, la imagen del blanco aparece antes de 1932 en la figura del hacendado, el dueño del cerro, que posesiona las almas de los indígenas en explotación y en la actualidad, en Santo Domingo de Guzmán, el hombre blanco/*ne takat istak*, se denomina *kuhkul*, que es el diablo que subordina a los indígenas que trabajan para él en una cueva (ver Lemus 145-147). Es con el *kuhkul* que los brujos forjan alianzas. En Nahuizalco, en varias ocasiones, Hartman fue visto como brujo (ver “Reconocimiento” 153), quien, similar a un mal espíritu, captura al *túnal* para llevarlo a un lugar distante del cuerpo, lo que provocaría enfermedad, sufrimiento y, finalmente, la muerte.

Pero hay otra brujería vinculada con la alteridad y que está presente en este encuentro donde la imagen funge ser un augurio visual. Para ello hay que señalar que lo anterior expuesto acerca de la cosmología y el ritual es sólo un lado de la moneda; pues sería caer en una ilusión creer que las prácticas indígenas expresan una estructura homogénea, reproduciendo así un “cosmos” en el sentido de la filosofía alemana y griega. Más bien, como señala Neurath en su estudio sobre el arte/ritual amerindio, “[t]anto la acción, como las relaciones y las formas expresivas del ritual solamente se entienden cuando se analizan en su dimensión cosmopolítica, donde hay un debate sobre estatus ontológico de personas, animales y objetos” (*Someter* 23).

Por consiguiente, no ha de extrañar que, en la segunda parte de la contestación sobre la fotografía antropométrica, la mujer nahua cuestiona no solo la fotografía en sí, sino también, cambiando el registro ontológico, las circunstancias. Hay un giro que va de la preocupación por el robo del *túnal* hacia un enfoque de la representación. Lo que se expresa en esta yuxtaposición de miradas sería una tensión ontológica manifiesta en el arte/ritual amerindio, pero también

en el seno de muchas otras prácticas; por ejemplo, entre presentificación y representación, entre escenificación cosmogónica-magia y entre arte-teatro-diversión (ver Neurath, *Arte huichol* 125-128; *Someter* 84-85). Una manifestación de esta tensión en Mesoamérica son las jícaras wixarika que, por un lado, en los rituales presencian seres existentes ctónicos poderosos y ambivalentes cuya agencia requiere ser controlada; por otro, las jícaras con cierta variación en iconografía, simetría y reducción del sintagma pueden ser comercializadas y vendidas a la población no indígena, ya que las jícaras dejan de ser personas (ver Neurath, *Arte huichol* 39, 44-45, 56, 77).

Así que, si en un primer momento indagué sobre la agencia de la imagen como acción personal, aquí destacaré la imagen retirada de este estatuto ontológico, de ahí, la crítica de la mujer nahua contra el antropólogo sueco se vierte en cuestionar la falacia de la “mercancía”, es decir, una crítica por el pago injusto que le ofreció Hartman. Como ya mencioné antes hay condiciones que hacen posible la venta de “objetos” delicados. Es decir, por un instante la crítica no se dirige a la venta del *túnal* en sí, pues, muchos colectivos amerindios perfectamente pueden vivir en diversos mundos ontológicos como vimos para el caso de las jícaras. Pero, reitero que la venta de imágenes “poderosas” en sí no es del todo imposible. Así que más allá de la preocupación por su *túnal*, o una inclinación personal de la mujer a no permitir que simplemente le tomarán una fotografía, momento al que voy a volver luego, considero que la mujer indígena, insinuaba que la imagen podría convertirse cuasi “into a priceless and desired *objet d’art*” (Warner 196). De este modo, iba a circular en otro país adquiriendo otro valor de cambio que el valor negociado en El Salvador. Así el “hombre blanco” generaba un excedente o plusvalía a la que la mujer nahua, desprovista económica no iba poder acceder.

Es cierto que no se puede saber del todo que motivó a la mujer nahua a realizar la crítica. Incluso, es muy probable que el texto fue una reelaboración de Hartman con base en varias críticas, malestares y burlas por parte de las mujeres y hombres que el sueco iba a fotografiar, con el fin de entretener al público europeo con estas anécdotas etnográficas.

Contrariamente, es posible que la actitud de la mujer provenía de experiencias individuales/colectivas (de los nahuas) frente a la avaricia, engaños y poca moralidad de la población no indígena y extranjera,¹ y sus vínculos con el Estado. Hartman, como mencioné al principio del texto, formaba parte de una asamblea sospechosa: cámara fotográfica, extranjero, políticos y sus soldados. Ante esta concentración de poder la mujer nahua tenía que cuestionar lo que sucedía en frente de sus ojos. Es más, tal vez la asamblea que ella miraba también estaba relacionada con los cambios que ocurrían en el país.

En concreto, me refiero a la abolición de las tierras colectivas y ejidales. Si bien varios estudios muestran que a consecuencia de la expropiación de las tierras ejidales muchos ex comuneros recibieron parcelas individuales, el con-

¹ Varios viajeros, incluso el propio Hartman, reportaban sobre la presencia de europeos y estadounidenses en pueblos de El Salvador (ver “Reconocimiento” 152, 158; Falcke 120-136, 150-165).

trato social-económico inicial paulatinamente se tornó en desventaja para los pueblos nahuas en El Salvador. Las tierras se concentraron en manos de los grandes terratenientes (ver Ching, López Bernal y Tilley 18-24). Insertados en complejos procesos de ladinización y desindigenización, vinculados a la construcción del Estado-nación que influyó en la transformación de las identidades y el hacer mundo de los nahuas, estos cambios económicos y políticos implicaban desplazamientos del poder local entre indígenas y ladinos a favor de los grupos no indígenas (Gould y Lauria Santiago *Rebelión en la oscuridad* 150-162). Por la participación de los comuneros indígenas en la parcelación y el uso individual de las tierras, que estaba presente antes de la abolición, la protesta contra la privatización era mínima (Ching, López Bernal, Tilley 18-19; López Bernal 1789). No fue hasta las primeras décadas del siglo XX que surge una memoria de que dicho proceso fue engañoso y maligno (Gould y Lauria-Santiago, “Nos llaman ladrones” 302). Por todo ello es curioso leer el comentario de Hartman a propósito de estos procesos. El hombre sueco escribe lo siguiente:

Antes de que la tierra se parcelara, unos treinta años atrás, todos los habitantes de la aldea trabajaban el campo en forma conjunta y después se ofrendaba al dios del maíz. Para ello se reunían todos los trabajadores con sus herramientas y, dirigidos por los ancianos de la comunidad y los líderes, desfilaban por el campo al sonido de las flautas de bambú y de los tambores. Las mujeres los acompañaban cargando abundantes alimentos que preparaban al aire libre y chicha de maíz. Lo mismo se repetía cuando era la época de la cosecha [...] El reparto de la tierra en todos estos países fue, sin excepciones, poco afortunado para los indígenas, quienes de improviso debieron pasar de un sistema comunal a otro individualista, dando posibilidad a los blancos para introducirse y convertir a los indígenas en su fuerza de trabajo esclava. (“Reconocimiento” 164)

Lo interesante de este comentario crítico, sin duda con rasgos de idealización, es que Hartman anticipa la proletarización de poblaciones nahuas en los años 20 del siglo pasado, además reproduce un tropo que supuestamente surge, según los historiadores que acabo de mencionar, 20 años más tarde,² a saber, la memoria de una vida colectiva alrededor de las tierras ejidales y comunales y la transición hacia una forma de vida más individualizada vinculado con la pérdida de las tierras (ver Gould y Lauria-Santiago, “Nos llaman ladrones” 302). Entonces, mi lectura, a contrapelo de los recientes e importantes aportes historiográficos, sugiere que en esta cita hay un sustrato de voces críticas de aquel proceso que Hartman escuchó durante su estancia en Nahuizalco. En otras palabras, el proceso no fue tan tranquilo como a veces podemos inferir de nuestras lecturas historiográficas (ver Ching, López Bernal y Tilley 18-19). Sin embargo, pese a que Hartman crítica la expropiación de las tierras comunales no crítica ni la expropiación del *túnal* ni las posibles consecuencias de su etnofotografía. Pues, si consideramos, como sugiere Susan Sontag, que coleccionar fotografías no solamente es almacenar almas y cuerpos sino también mundos (ver 15-17), la toma fotográfica es tanto una negociación del mundo como un mundo en disputa. Justo esta disputa, como hemos aprendido, estaba en plena marcha.

² Un ejemplo es la novela *Cafetos en Flor* (1947) donde el autor lamenta sobre la pérdida de la vida colectiva en Nahuizalco.

Finalmente, las tensiones que nacen a partir de la transición política, social y económica a principios del siglo XX desembocaron en el levantamiento y subsiguiente etnocidio de 1932. Como manifestación de lo que ya se mencionó antes sobre la “economía visual” (Poole 5), las fotografías de Hartman contribuyeron a la racialización de colectivos enteros y a las prácticas de *othering* (ver Poole 22-23). Para el caso de El Salvador, sabemos que las representaciones visuales y literarias de colectivos indígenas a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, sentaron la base epistemológica e intelectual para el etnocidio de 1932 (ver Lara Martínez, *Balsamera* 111-112; Baldovinos 260-261).

En tal sentido, las fotografías de Hartman participaron en un archivo del capitalismo global (ver Coleman y Martins 195) que sentó las bases del etnocidio, pues, como señala Jens Andermann, la fotografía desde sus inicios acompañó a los proyectos imperiales y a la acumulación capitalista (ver 185-186). En países como Argentina y Brasil, por ejemplo, las invasiones de territorios indígenas fueron registrados visualmente para promover la legitimización y naturalización de la expansión, apropiación e imposición del Estado capitalista emergente. A la captura visual de este proceso Jens Andermann la denominó “visual primitive accumulation” (186). Es más, el archivo resultante puede comprenderse como un intento de controlar y fijar la inestabilidad del significado, inherente al modo de existencia de las imágenes (ver Andermann, 186; Coleman y Martins 195). A la vez esta condición ambigua y ambivalente, como señalan Coleman y Martin (ver 213) en su análisis del documental *Damiana Kryygi*, permite reconstruir la violencia fundacional de la imagen fotográfica, realizada en un mundo colonial de alta intensidad, pero también posibilita que actores, entre ellos colectivos indígenas y antropólogos, transformen los productos del racismo científico y concreten nuevas memorias y prácticas en torno a las imágenes coloniales.

Algo similar a las imágenes de Hartman, ocurrió en el proyecto del MUPI (Museo de la Palabra y la Imagen), que alrededor del año 2010 aportó para crear un museo en Nahuizalco, donde las imágenes y la cultura material que Hartman “coleccionó”, fueran re-imaginadas, resignificadas y reproducidas en talleres con miembros de organizaciones indígenas; no obstante, aún falta indagar el alcance local de esta empresa. Otra práctica de contestación es la obra artística *La mirada crítica*, del guatemalteco Luis González Palma (ver Hernández Hernández 276-277) donde se deconstruye, por medio de la *imagen-palabra*, la mirada dicotómica que constituye el régimen antropológico y etnográfico colonial, y posiciona invenciones visuales horizontales, a modo que haya una comunicación simétrica. A esto, yo agregaría el ejercicio de crear prácticas “nuevas” para recordar que ver una fotografía es mirar una tungalgrafía, y ello implica insertarse en esta condensación de relaciones presentes en la *imagen-túnal*, de esta forma comenzaríamos a comunicar, con ese fragmento que expresa una teoría/práctica de la luz solar sensible y viva, y que al mismo tiempo alberga reflexiones sobre la dimensión especular de los/las existentes. Además, si el paralelismo entre pictografía, fotografía y tungalgrafía es pertinente, es la última disposición, la tungalgrafía/pictografía que alberga el potencial de hablar de otra relación entre imagen y palabra. Cómo ya señalado esta relación es parte de las

tradiciones indígenas que hacen uso de la pictografía (ver Severi, *La memoria* 258; Hernández 88-97) cuyo rasgo saliente es la formación de una paradoja visual: una imagen que condensa múltiples y antagónicas disposiciones ontológicas vinculada a la formación de una identidad compleja (Severi, *La memoria* 320). Justo un ritual indígena en El Salvador donde la presencia de imágenes fotográficas es importante y que tiene que ver con la comunicación con seres alternos, es el Día de los Muertos. Entre los colectivos nahuas de Nahuizalco la comunicación con los túnales de los fallecidos es una práctica bastante común que se realiza cada inicio de noviembre y que Hartman mismo describe en su etnografía a finales del siglo XX:

En los altares de cada casa había una mesa o un tronco cubierto con una estera de junco multicolor. Allí habían puesto bebida y comida para los muertos. Alrededor de los altares colgaban guirnaldas hechas con las flores amarillas de los muertos, con las hojas relucientes y multicolores del *Tradescantia zebrina* y con las bandas brácteas de tono rojo fuego del *Poinsettia pulcherrima*. En los altares había plátanos, zapotes, chirimoyas, naranjas, granos de cacao y cestos llenos de tortillas y tamales, otras comidas derivadas del maíz y una vasija con chocolate e incienso encendido que esparcía su olor por el cuarto. (“Reconocimiento” 186-187)

Así surge la pregunta ¿cómo podemos hacer una mesa para el *túnal* de la mujer nahuizalqueña, cuyo comentario crítico yace en el corazón de este ensayo? Una respuesta desde la antropología podría ser desestabilizar nuestras propias conceptualizaciones y proyectos de hacer mundos e “imágenes”. En otras palabras, otras imágenes son posibles, y por lo tanto, como nos recuerda Pablo Hernández Hernández (ver 269-296), otras formas de encontrar, confrontar e intercambiar miradas. Posiblemente las imágenes y las miradas nos sitúan en lo que Severi (ver *La memoria* 270) identifica como un aspecto importante de la acción ritual amerindia, a saber, la capacidad de evocar una incertidumbre permanente, que también nos lleve a tener presente, entre otras cosas, la pregunta ¿cómo escribir sobre ella, la mujer de la “fotografía”, y su mundo sin nuevamente capturar cuerpos ni túnales?

Obras citadas

- Andermann, Jens. *The Optic of the State. Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007. Impreso.
- Avelar, Edgar. “Padre Eterno Izalco”. *Izalco Piadoso*. Web.
- Baldovinos, Ricardo R. *El cielo de lo ideal. Literatura y modernización en El Salvador (1860-1920)*. San Salvador: UCA Editores, 2016. Impreso.
- Beaubien, Harriet F. “From Codex to Calabash: Recovery of a Painted Organic Artifact from the Archaeological Site of Cerén, El Salvador”. *Journal of the American Institute for Conservation*, 32.2 (1993): 153–164. Impreso.
- Baratta, María de. *Cuzcatlán típico: ensayo sobre etnofonía de El Salvador: folklore, folkways y folkway. Primera parte*. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1951. Impreso.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Belting, Hans. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag CH Beck, 1990. Impreso.

- Campbell, Lyle. *The Pipil Language of El Salvador*. New York: Mouton de Gruyter, 1985. Impreso.
- Carrillo Trueba, César. “Hacia una antropología compleja. Carlo Severi y la antropología de la memoria”. *inter.c.a.mbio* 5.6 (2008): 63-84. Impreso.
- Cesarino, Pedro. “De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios”. *MANA* 12.1 (2006): 105-134. Impreso.
- Cesarino, Pedro. “A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo”. *Revista de Antropologia USP* 55.1 (2012): 75-137. Impreso.
- Chamoux, Marie Noëlle. “Persona, animicidad, fuerza”. *La noción de vida en Mesoamérica*. Eds. Perig Pitrou et. al. México: UNAM, 2011. 155-180. Impreso.
- Ching, Erik, Carlos Gregorio López Bernal y Virginia Tilley, “Introducción”. *Las masas, la matanza y el martinato en El Salvador. Ensayos sobre 1932*. San Salvador: UCA Editores, 2007. 11-34. Impreso.
- Coleman, Kevin, y Julia Irion Martins. “Buried: Race, Photography, and Memory in Damiana Kryyg”. *Race and Transnationalism in Latin America*. Eds. Benjamin Bryce y David Sheinin. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2021. 192-213. Impreso.
- Conte, Antonio. *Treinta años en tierras salvadoreñas, vol. 1*. San Salvador: Asociación Congregación de la Misión Paulinos, 2008 [1934]. Impreso.
- Cortez, Carlos. *Ne nawat yultuk*. San Salvador: Dirección Nacional de Pueblos Indígenas, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la República de El Salvador, 2014. Impreso.
- Cossich Vielman, Margarita. “La escritura jeroglífica de los nahuas”. México. *Noticonquista*. Web.
- Créspin Rivera, Ismael. “El agua en la tradición oral salvadoreña: Percepciones, tradiciones y personajes”. *Alrededor de la Lluvia: Imágenes pasadas y presentes en la América*. Coord. Maria Elena Ruiz Gallut. México: MUNA, 2016. 88-115. Impreso.
- De Jong Osborne, Lilly. *Indian Crafts of Guatemala and El Salvador*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1965. Impreso.
- Delaplace, Gregory. “More than Corpses, Less than Ghosts: A Visual Theory of Culture in Early Ethnographic Photography”. *Visual Anthropology Review* 35.1 (2019): 37-49. Impreso.
- Díaz Álvarez, Ana. *El maíz se sienta a platicar. Códices y formas de conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros*. México: Universidad Iberoamericana, 2016. Impreso.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah. “Imagen e imaginarios sociales: Los indios yaqui en la revista Hoy en 1939”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 31.94 (2009): 93-126. Impreso.
- Effenberger, Wolfgang. “¡Sukit yultuk!” (¡el barro está vivo!) Analogías ontológicas entre el cuerpo humano y la producción de artesanía de barro entre la población nahua de El Salvador”. *Cuerpo y persona: Aportes antropológicos en México, El Salvador y Venezuela*. Coord. Patricia Gallardo Arias. México: INAH, 2020. 27-55. Impreso.
- Falcke, Martin Percy. *Salvador of the Twentieth Century*. New York: Longmans, Green & Co., 1911. Impreso.
- Foster, Hugo León. *Los Pipiles*. S.l.: Omega, 1907. Impreso.
- Gell, Alfred. *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB, 2016. Impreso.
- Gould, Jeffrey, y Aldo Laura-Santiago. “Nos llaman ladrones y se roban nuestro salario”: hacia una reinterpretación de la movilización rural salvadoreña, 1929-1931”. *Revista de Historia* 51-52 (2005): 287-355. Impreso.

- Gould, Jeffrey, y Aldo Laura-Santiago. *1932: Rebelión en la oscuridad*. San Salvador: Museo de la Palabra y la Imagen, 2008. Impreso.
- Hartman, Carl Vilhelm. “Die Baumkalebasse im Tropischen Amerika: Ein Beitrag zur Ethnobotanik”. *Boas Anniversary Volume: Anthropological Papers Written in Honor of Franz Boas*. Ed. Berthold Laufer. S.I.: G. E. Stechert, 1906. 196-207. Impreso.
- Hartman, Carl Vilhelm. “Reconocimiento etnográfico de los aztecas de El Salvador”. *Mesoamerica* 22.14 (2001): 146-191. Impreso.
- Hernández, Werner. *Nawat Mujmusta*. San Salvador: Secretaría de Cultura de San Salvador, Editorial Municipal, 2019. Impreso.
- Hernández Hernández, Pablo. *Imagen-palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012. Impreso.
- Herrera Vega, Adolfo. *El indio occidental de El Salvador y su incorporación social por la escuela*. San Salvador: Tipografía Comercial, 1935. Impreso.
- Herrera Vega, Adolfo. *Expresión literaria de nuestra vieja raza: folklore*. San Salvador: Dirección de Publicaciones, Ministerio de Educación, 1961. Impreso.
- Holbraad, Martin, y Morten Axel Pedersen. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. Impreso.
- Lara Martínez, Rafael. *Balsamera bajo la guerra fría. El Salvador 1932: historia intelectual de un etnocidio*. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2009. Impreso.
- Lara Martínez, Rafael. *Mitos en la Lengua Materna de los Pipiles de Izalco*. Traductor e intérprete: Rafael Lara-Martínez, de: Leonhard Schultze Jena. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2014. Impreso.
- Lara Martínez, Rafael. “Lengua y mundo según Eugenio Valencia Hernández”. *Diario CoLatino. Tresmil, suplemento cultural*. 9 de enero 2020. Web.
- Lehmann, Walter. *Zentral-Amerika. Teil 1. Die Sprachen Zentral-Amerikas in ihren Beziehungen zueinander sowie zu Süd-Amerika und Mexiko*. Berlin: D. Reimer, 1920. Impreso.
- Lemus, Jorge. “La cueva del diablo – Iustut ne takat istak”. 3 de agosto 2015. Web.
- López Austin, Alfredo. “Las dos posibles interpretaciones de un mito pipil”. *Anales de Antropología* 25.1 (1988): 315-328. Impreso.
- López Bernal, Carlos Gregorio. “Las reformas liberales en El Salvador y sus implicaciones en el poder municipal, 1871-1890”. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia* (número especial, 9º Congreso Centroamericano de Historia) 9 (2008): 1770-1800. Web.
- Lorente Fernández, David. “Medicina indígena y males infantiles entre los nahuas de Texcoco: Pérdida de la Guía, Caída de Mollera, Tricia y Mal de Ojo”. *Anales de Antropología* 49.2 (2015): 101-148. Impreso.
- Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI). *TRASMALLO 2.1* (Identidad, Memoria, Cultura. 2. Memoria de los Izalcos) (2010). Impreso.
- Neurath, Johannes. *Arte huichol. La vida de las imágenes*. México: CONACULTA, 2013. Impreso.
- Neurath, Johannes. *Someter a los dioses, dudad de las imágenes*. Quito: SB, 2020. Impreso.
- Pacheco Bribiesca, Ricardo Claudio. “La navegación del tambor y el vuelo de los niños: Complejidad Ritual Huichol”. Tesis de Doctorado en Antropología. México: UNAM, 2016. Impreso.
- Pitarch, Pedro. *The Jaguar and the Priest. An Ethnography of Tzeltal Souls*. Austin: New Jersey: University of Texas Press, 2010. Impreso.
- Pitarch, Pedro. *La cara oculta del pliegue. Antropología indígena*. México: CONACULTA, 2013. Impreso.

- Pitarch, Pedro. *La palabra fragante. Cantos chamánicos tzeltales*. México: Artes de México, 2013. Impreso.
- Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, 1997. Impreso.
- Rodríguez-Herrera, América. “Agua e identidad étnica en Izalco, República de El Salvador”. *Agricultura, Sociedad y Desarrollo* 4. 2 (2007): 83-103. Web.
- Romero López, Laura. “Ser humano y hacer el mundo: La terapéutica nahua en la Sierra Negra de Puebla”. Tesis de Doctorado en Antropología. México: UNAM, 2011. Impreso.
- Romero López, Laura. “Niñez, transformación y consumo de maíz entre los nahuas de la Sierra Negra de Puebla”. *Trace* 78 (2020): 20-42. Impreso.
- Sampeck, Kathryn E. “Pipil Writing: An Archaeology of Prototypes and a Political Economy of Literacy”. *Ethnohistory* 62. 3 (2015): 469-495. Impreso.
- Severi, Carlo. *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*. Quito: Ediciones Abya Yala, 1996. Impreso.
- Severi, Carlo. *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Quito: SB, 2010. Impreso.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006. Impreso.
- Urrutia, Carlos Gustavo. *Historia de la América Central*. San Salvador: Ministerio de Defensa, 1952. Impreso.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón. 2013. Impreso.
- Warner, Marina. *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 2006. Impreso.