



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ELEMENTOS COMUNICATIVOS PARA GENERAR DIRECTRICES EN EL
DISEÑO VISUAL E IDENTITARIO DE LA ZONA ARQUEOLÓGICA EL TAJÍN

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA

ANMI ESTEFANÍA CORTÉS CASTILLO

DIRECTOR DE TESIS

DR. MARCO SANDOVAL VALLE
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CDMX SEPTIEMBRE DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ELEMENTOS COMUNICATIVOS PARA GENERAR DIRECTRICES EN EL
DISEÑO VISUAL E IDENTITARIO DE LA ZONA ARQUEOLÓGICA

EL TAJÍN





AGRADECIMIENTOS

Me gustaría poder comenzar mencionando que esta tesis ha sido el resultado de años de investigación, esa sería una entrada interesante y sorprendería a mi lector; sin embargo no lo podría decir de esta manera, preferiría decir que es el resultado de *años de percepción*, tanto de la cultura y el entorno, como de mi propia manera de ver el mundo. Todo comenzó gracias a mis padres, profesionales de la arqueología de los que estoy eternamente agradecida, y sumamente orgullosa, ya que ellos me enseñaron, no solo la enorme riqueza e importancia de nuestro país, sino esa particular manera de concebir la vida como personas sensibles, de entender cómo funcionan los engranajes de este sistema tan complejo que es la vida, de hacer las cosas con pasión y sobre todo de guiarse siempre con el corazón; como ejemplo de ello, me obsequiaron el nombre de *Anmi*, que en lengua mam o máme (dialecto indígena casi extinto que se habla en las fronteras de Guatemala y Chiapas) significa *corazón*.

Por lo tanto, me condenaron a poseer esa gran virtud, a realizar las cosas siempre con el corazón, a guiarme de mis sentimientos y de mis percepciones en este enigmático y extasiante viaje que es la vida, es por ello que este trabajo se originó desde ese misterioso y profundo latido que han dejado en mí las vivencias y la convivencia con la antropología y el entorno. A mi madre y a mi padre, a ellos dedico esta investigación; igualmente a mi hermana, mi dualidad, mi eterna maestra, que con su arte y su *libertad* siempre me ha dado esa motivación para alcanzar incluso lo imposible; a mi familia que siempre ha visto en mí confianza y orgullo; a mis profesores, a cada uno de ellos, que con su sabiduría han sabido guiarme por el camino del éxito, a mis compañeros de maestría, por su amistad y ocurrencias; a la UNAM, mi alma mater que se ha convertido en un pilar de sostén.

Un agradecimiento cordial al Dr. Manuel Gándara y a todo el equipo de la ENCRyM por permitirme ser parte de esta grata experiencia conociendo al público; a Benjamin por permitirme utilizar sus extraordinarias fotografías que capturan la belleza emblemática de El Tajín; a Luis, por haberme acompañado a purificar mis ideas después de una intensa jornada laboral de estudio de público, y seguir a mi lado desde entonces; a todos ellos, infinitas gracias por confiar en mí, por ser parte de mi vida y darme esta oportunidad de dar mi humilde aporte con este estudio, el cual aunque solo sea un granito de arena puede transformar en realidad la *apreciación visual* de una zona arqueológica *Patrimonio de la Humanidad*.

ANMI ESTEFANÍA CORTÉS CASTILLO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1 DISEÑO DE IDENTIDAD UNA METODOLOGÍA MULTIDISCIPLINARIA

1.1 LA DISCIPLINA DEL DISEÑO Y SU UTILIDAD.....	14
1.1.1 MULTIDISCIPLINA COMO ESTRATEGIA EN EL DISEÑO.....	17
1.2 IDENTIDAD COMO FACTOR CULTURAL.....	20
1.2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA UN DISEÑO DE IDENTIDAD.....	23
1.3 COMUNICACIÓN VISUAL.....	28
1.3.1 LA CULTURA COMO FENÓMENO SEMIÓTICO.....	30
1.3.2 EL SÍMBOLO Y EL ÍCONO EN EL PROCESO DE COMUNICACIÓN VISUAL.....	34
1.4 COMUNICACIÓN GLOBAL EN LA CREACIÓN DE IDENTIDAD	37

CAPÍTULO 2 ZONA ARQUEOLÓGICA DE EL TAJÍN PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

2.1 PATRIMONIO E IDENTIDAD CULTURAL.....	44
2.1.1 PATRIMONIO CULTURAL TANGIBLE.....	45
2.1.2 PATRIMONIO CULTURAL INTANGIBLE.....	49
2.2 ÁREA DE ESTUDIO: EL TONACAPAN.....	51
2.2.1 EL TONACAPAN PREHISPÁNICO.....	53
2.2.2 LA CIUDAD DEL DIOS HURACÁN.....	57
2.3 LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA	60
2.3.1 LA ARQUITECTURA EN EL TAJÍN.....	64
2.3.1.1 EL EDIFICIO DE LOS NICHOS.....	65
2.3.1.2 EL JUEGO DE PELOTA.....	71
2.3.1.3 RELIEVES EN LOS TABLEROS DEL JUEGO DE PELOTA.....	74
2.3.2 LA ESCULTURA EN EL TAJÍN.....	81
2.3.3 LA PINTURA EN EL TAJÍN.....	83
2.3.4 LA DUALIDAD Y LA ICONOGRAFÍA INTEGRADA A LA PLÁSTICA DE EL TAJÍN	94
2.3.4.1 LA GRECA ESCALONADA.....	100

CAPÍTULO 3 UNA CULTURA VIVA

3.1 PAPANTLA DE OLARTE Y SU RELACIÓN CON EL TAJÍN.....	107
3.1.1 LA CULTURA Y EL ENTORNO INDÍGENA.....	111
3.2 MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LA VIDA COTIDIANA.....	116
3.2.1 LA ALFARERÍA.....	120
3.2.2 EL ARTE TEXTIL.....	124
3.2.3 DANZAS REPRESENTATIVAS DE LA REGIÓN.....	130
3.2.4 LOS VOLADORES DE PAPANTLA.....	138
3.3 EL FESTIVAL CUMBRE TAJÍN.....	142
3.3.1 RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL.....	147

CAPÍTULO 4 ELEMENTOS COMUNICATIVOS EN EL DISEÑO DE IDENTIDAD

4.1 PROYECTO DE DIAGNÓSTICO, MONITOREO Y EVALUACIÓN DE LOS EFECTOS DE DIVULGACIÓN EN EL SITIO PATRIMONIAL EL TAJÍN.....	155
4.2 LA IMPORTANCIA DE ESTABLECER DIRECTRICES EN EL DISEÑO SOCIAL Y DE IDENTIDAD.....	164
4.2.1 FASES DEL PROCESO PARA GENERAR DISEÑO SOCIAL.....	166
4.3 ELEMENTOS DE IDENTIDAD Y DISEÑO EN EL TAJÍN.....	171
4.3.1 CONOCER EL ESPACIO: ASPECTOS HISTÓRICOS QUE COMUNICAN.....	171
4.3.2 ASPECTOS GENERALES DE LA CULTURA Y EL ENTORNO ACTUAL.....	182
4.3.3 ASPECTOS GENERALES DEL PÚBLICO QUE VISITA LA ZONA ARQUEOLÓGICA.....	188

CONCLUSIONES / ANEXOS

ANEXOS

5.1 PERFIL DEL PÚBLICO QUE VISITA LA ZONA ARQUEOLÓGICA	
5.2 PERCEPCIONES DE LOS VISITANTES	
5.3 ENCUESTAS DE ENTRADA	
5.4 ENCUESTAS DE SALIDA	
5.5 EL APRENDIZAJE TRAS LA VISITA	
5.6 EL APRENDIZAJE SOBRE EL TAJÍN (MPP)	
5.7 EL VOCABULARIO ASOCIADO A EL TAJÍN	
5.8 CATEGORÍAS CONCEPTUALES ASOCIADAS A EL TAJÍN	
5.9 DOMINIO: FACULTAD GENERAL DE COMPRESIÓN DEL CONCEPTO	
5.10 POSIBLES APLICACIONES DE UN DISEÑO IDENTITARIO EN EL TAJÍN	

FUENTES CONSULTADAS

INTRODUCCIÓN

En México, se mantiene un interés permanente en el seguimiento constante de nuestro pasado, pero también de nuestro presente, y es a través de políticas públicas que se protege y resguarda lo relacionado a la memoria de la humanidad, en donde cabe: *El Patrimonio Cultural, tangible e intangible*, junto con el medio ambiente natural, que en combinación forman el hábitat de las comunidades indígenas, que aún representan y transmiten los valores ancestrales que contribuyen a la educación y a la cultura social de la colectividad. Asimismo, tiene un impacto económico importante porque, junto con el entorno natural, representa el prerrequisito básico para una próspera industria del turismo nacional e internacional, en este sentido, México cuenta con uno de los patrimonios culturales más ricos y diversos del mundo, que lo ubica entre los cinco países más importantes en esta materia. Es así que las zonas y sitios arqueológicos en las diferentes regiones de México son de tal magnitud que su potencial crea una expectativa como fuente de ingresos, con lo que pocos países cuentan. Por lo que representan un gran reto dentro en la investigación, exploración y conservación; tan solo en el estado de Veracruz se tiene un registro de 15,000 zonas arqueológicas de las cuales solo se encuentran abiertas al público una docena. (Información otorgada por el CENTRO INAH VERACRUZ).

Esto nos proyecta una gran diversidad que hoy se ve reflejada en nuestros pueblos indígenas, un ejemplo es Veracruz, como el tercer estado con mayor número de población indígena en términos absolutos, después de Oaxaca y Chiapas. A continuación se enlistan las lenguas con el mayor número de hablantes en el estado de Veracruz, para darnos un ejemplo de su diversidad:

- 1 Náhuatl, nahua o mexicano
- 2 Totonaco o tutunakú
- 3 Huasteco o tenek
- 4 Popoluca o núnthah'yi
- 5 Zapoteco o diidzaj
- 6 Chinanteco o tsa köwī
- 7 Otomí o ñühú
- 8 Mazateco o ha shuta enima
- 9 Tepehua o jamasapijní
- 10 Mixteco o ñuu savi
- 11 Zoque u o'de püt
- 12 Mixe o ayook

El grupo que forma parte de esta investigación ocupa el segundo lugar de mayores hablantes, nos referimos al grupo *Totonaco*, su nombre significa “Lugar donde abundan las plumas hermosas”.

Las antiguas culturas que están representadas por nuestros pueblos indígenas, han trascendido en el tiempo, manteniendo viva la relación entre los espacios arqueológicos, históricos y los contextos ambientales. Y es a través de la vida cotidiana, de las maneras de ser y de vivir en el mundo, que se ven reflejados en sus usos y costumbres las diferencias que los identifican con sus características, únicas y particulares. Junto con esta diversidad de culturas existen también las diferentes manifestaciones plásticas, artísticas, y sensoriales que forman parte de su cosmovisión y que son el legado inmaterial hacia la modernidad.

En el actual siglo XXI, en la zona arqueológica EL TAJÍN se desarrolla una investigación de alto nivel tecnológico en donde el PLAN DE MANEJO DE LA ZONA DE MONUMENTOS ARQUEOLÓGICOS DE EL TAJÍN, establece programas con líneas de investigación como arqueología del paisaje, arqueoastronomía y estudios ecoturísticos sustentables para las comunidades al interior del polígono de protección de la UNESCO, que incorporan de manera integral el desarrollo histórico cultural de la región y el conocimiento y desarrollo sustentable de la cultura viva, para que el actual visitante y las comunidades aledañas a la zona arqueológica aprendan a coexistir dentro de una nueva diversidad que marca un turismo frecuente en los días de mucha afluencia como son las vacaciones oficiales y en el periodo de equinoccio de primavera, en donde se registra una diversidad y una resignificación social en los visitantes, como son los grupos de New Age, que llegan con una visión errónea o transfigurada a los espacios sagrados que visitan.

Sin embargo y gracias a los remanentes de su antigua cosmovisión estas fiestas que se ven integradas a la cotidianidad, no han cambiado la esencia de sus tradiciones y costumbres. Este elemento que aún persiste en la cultura viva del totonaco, es el elemento que esta investigación procura rescatar, ya que es el grupo indígena vinculado a la ciudad sagrada del dios huracán.

La presente tesis forma parte de un estudio multidisciplinario que abarca aspectos tanto etnográficos, históricos y arqueológicos, así como la suma de nuevos estudios de público, que desarrollando nuevos métodos de investigación, nos permite tener interpretaciones y significaciones de lo que el público percibe en la visita a la

zona arqueológica a El Tajín y que vincula y analiza la imagen con relación al usuario a partir de una valoración de público, realizado en conjunto con la ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA “MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE”. Así como los factores sociales que interactúan con la zona de manera inmediata.

La investigación pretende buscar puntos de convergencia entre el usuario que visita la zona y el valor patrimonial que adquiere dicho sitio, así como aspectos simbólicos e interpretativos de sus habitantes que generen elementos comunicativos y directrices en el diseño social e identitario de la zona arqueológica.

El objetivo primordial de esta investigación es lograr la armonía perfecta de elementos conceptuales y descriptivos que sirven de referentes para el diseñador gráfico en un sentido más amplio, es decir, el diseñador no solo genera grafismos; ahora piensa en un diseño integral y multidisciplinario incorporado a una visión social formalizada a través de una corriente sistemática que se valora en un esquema de comunicación orientado a la conservación y difusión del patrimonio cultural y sus expresiones simbólicas, sociales, históricas, artísticas y sensoriales, para generar así un diseño integral e inclusivo.

Esta aproximación tratará de *dar cara* a la zona arqueológica de *El Tajín* y corresponderá con un estudio del imaginario diacrónico, es decir a través del tiempo y de su evolución, vinculando el presente que se vive en la comunidad totonaca; a su vez, el estudio de público conformado por la gente que visita la zona, nos permitirá tener un análisis vigente para aproximarnos a elementos identitarios, que caracterizan desde afuera la percepción del entorno y las características simbólicas de El Tajín.

La presente tesis se estructura en cuatro capítulos, en el *primero*, de manera introductoria se plantea un diseño de identidad a través de aproximaciones teóricas que nos acercan a la comprensión e importancia de un diseño integral incorporado a una visión global contemporánea, para generar y/o transmitir la apreciación y conservación del patrimonio tangible e intangible, a través de la comunicación visual que forma parte de la interpretación directa con el visitante y las comunidades aledañas que también perciben la riqueza iconográfica que encierra la enigmática ciudad del dios huracán. En el *segundo* capítulo se incluye un marco histórico resumiendo los antecedentes de la zona de estudio y contextualizando al Totonacapan y a El Tajín respectivamente, aportando los elementos etnográficos que ubican al

territorio, su entorno social, natural, cultural y espacial; se analiza de manera muy concreta, parte de la iconografía observada en las manifestaciones plásticas en la época prehispánica: arquitectura y bajo relieves, pintura mural e iconografía, como referentes comunicativos y significativos para clasificar elementos identitarios de la zona.

En el *tercer* capítulo se interpreta la cosmogonía presente en el modo de vivir totonaca, se buscan puntos de convergencia entre la comunidad inmediata que resultan de la CULTURA MATERIAL y de la TRADICIÓN ORAL adoptada a través del tiempo en la contemporaneidad, para observar si los referentes iconográficos del pasado, responden a las manifestaciones plásticas actuales del totonaco; como se relacionan estos con su entorno y como generan significaciones a través de sus representaciones gráficas que corresponden a sus tradiciones y costumbres.

En un *último* capítulo se integra la multidisciplinariedad a través de un análisis de público que visita la zona arqueológica considerando la metodología etnográfica, así como la de divulgación significativa en el modelo de conservación integral y la importancia de centrarnos en el público, a cargo del doctor en arqueología Manuel Gándara y el equipo de la ENCRYM (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía); se ocupa para este análisis principalmente, los instrumentos que comprenden encuestas de entrada y salida, así como los mapeos de significado personal (MPP). A su vez se desarrollan puntos de análisis que resultan de los capítulos anteriores, es decir, se contextualiza la investigación a partir de datos concretos que nos acercan a tener una interpretación comunicativa acorde al objeto de estudio, como parte de un marco práctico se genera el objeto de diseño, que esta vez no se trata de un “objeto”; responde más bien a un esquema de análisis en dónde se enfatiza la valoración patrimonial del sitio arqueológico, su espacio, su entorno y los actores sociales que conviven en él, esto nos permite tener una proyección en la ejecución de acciones planificadas en favor del equilibrio entre la preservación y el uso social de la zona arqueológica.

La metodología que se traduce en estudios históricos y sociales formará parte de una visualidad contemporánea que pretende acercar al público a la conservación de dicho patrimonio tangible e intangible heredado a través del tiempo y con una riqueza histórica inigualable; por ello es indispensable crear una comunicación identitaria que no solo pueda diferenciar, si no también modular y asimilar el impacto cultural que la zona adquiere actualmente y con el paso del tiempo.



1

CAPÍTULO

•
DISEÑO DE IDENTIDAD

ASPECTOS METODOLÓGICOS
EN EL DISEÑO

1.1 LA DISCIPLINA DEL DISEÑO Y SU UTILIDAD

En la actualidad, el diseño es parte fundamental de la vida diaria y es utilizado de manera consciente e inconsciente; constituye un inmenso potencial infrautilizado en la vida humana; la comunicación visual deriva del diseño, es una consecuencia de la creciente demanda que el consumo genera para nuestros tiempos, así como una demandante competencia de servicios y productos que a los diseñadores obliga a reflexionar sobre la responsabilidad que esto implica; Así nuestro deber es transmitir mensajes por medio de imágenes, tratando de ser lo más fieles y verídicos posibles a ellos; el contenido de un mensaje puede dominar la forma, pero la forma nunca debe dominar el contenido.

El diseño, puede definirse como la capacidad humana, que según Heskett¹ “tiene su importancia en la vida cotidiana, desde la manera de dar forma y motivo a los objetos prácticos, que combinan la utilidad y el significado. Y a su vez, pueden reflejar la identidad y aspiraciones de sus usuarios, más allá de los estilos y gustos se pueden distinguir como las diferentes culturas e individuos que personalizan sus objetos”.

El diseño es una de las características básicas de lo humano y un determinante esencial de la calidad de vida. Por lo tanto merece subrayar que las formas o estructuras del mundo inmediato que habitamos son, indiscutiblemente, el resultado del diseño humano; es decir, en su forma más general, diseño es el arte de lo posible. En términos más técnicos, diseño es el proceso consciente y deliberado por el cual elementos, componentes, potenciales, tendencias, se disponen de forma intencionada en el continuo espacio-tiempo con el fin de lograr un resultado deseado. En su expresión más potente, diseño es imaginar y alumbrar nuevos mundos. Podríamos decir que el diseño es una actividad muy humana.

En última instancia, todo diseño se origina en la fuente creadora de todo lo que es. Sea como consecuencia de la necesidad, la especulación, el deseo o la fantasía, surge una visión, un impulso creativo que aparece en la mente como un flash intuitivo de conocimiento, el impulso creativo toma forma.

¹ John Heskett, *El Diseño en la vida cotidiana* Barcelona: Gustavo Gili, 2008. p. 7

Si se prosigue en su conclusión, algún día este impulso creativo aparecerá al mundo como una expresión tangible de realidad, una realidad que empezó como una luz tenue en la imaginación de alguien. ¿Se podría llegar a decir que el diseño es la función de la actividad humana? obviamente, si el diseño consiste en usar el poder y el ingenio de la mente humana en una fuente universal de creatividad para alcanzar resultados deseados, es de suponer que la calidad y el carácter de las mentes individuales que hacen el diseño tendrán algún efecto en los resultados.

Es evidente que la creatividad personal puede ser alimentada y cultivada, pero en este punto lo que realmente guía y da forma a la articulación y manifestación del diseño en cada paso del proceso es el conocimiento y experiencia de cada uno, incluyendo aspectos difíciles de medir como valores, visión del mundo e, incluso, el sentido que cada persona da a su vida; confiada y segura en una base firme de teoría y praxis, la intuición es entonces libre para elevarse a alturas virtuosas.

Jorge Frascara define al diseño como una actividad humana volátil, una actividad abstracta que implica programar, proyectar, coordinar una larga lista de factores materiales y humanos, traducir lo invisible en visible, en definitiva comunicar, que incluye juicios de valor, aplicaciones de conocimientos, adquisición de nuevos conocimientos, uso de intuiciones educadas y la toma de decisiones.

Con la reflexión inicial, vale la pena intuir y aclarar que el diseño tiene diferentes ramas de comunicación para ejecutar dicho procesos y la manera en operar va más allá de simples grafismos; tenemos al diseño industrial, editorial, publicitario, de producto, de moda, gráfico, etc, es necesario comprender cuál es la rama que concierne a cada situación determinada, es decir: quién utiliza el diseño, quién lo establece, como se materializa en objetos y mensajes; cómo se introduce en el sistema social; quién lo recibe y lo consume finalmente, todo esto constituye los eslabones sucesivos de una verdadera cadena de comunicación²

El diseño entonces, no solo está presente en objetos y mensajes, ni como un impulso creativo de la actividad humana; lo encontramos en la vida diaria como parte de una funcionalidad que acompaña la vida humana de distintas maneras y se manifiesta de distintas formas; el diseño como un proceso

² Idem, p. 7

estratégico, el cual implica plantear, desarrollar y controlar las líneas y las experiencias artísticas traducidas al símbolo; recordemos las potencialidades del símbolo, ya que si es cierto que una imagen vale por mil palabras, *un símbolo vale por mil imágenes.*³

*...recordemos que el diseño tiene una realidad diferente de la que tiene para la empresa, para el diseñador y el analista; para el consumidor, el "diseño" como tal no existe. Sólo existen objetos, cosas, productos y mensajes: elementos funcionales y emocionales, más o menos útiles, más o menos estéticos, más o menos deseables.*⁴

Por lo tanto, se debe pensar en el diseño como un proceso de comunicación eficaz capaz de crear una interacción próspera entre diseñador y público.

También es necesario entender que definir el diseño puede llegar a ser un contrasentido, ya que la disciplina es una herramienta en constante transformación y siempre mirando hacia el futuro; es decir lo que era válido hace 20 años, ahora ya no lo es, o lo ha reemplazado una nueva visión o una nueva interpretación; así la definición exacta de diseño es incierta, tenemos que ir configurando de acuerdo a la etapa o al periodo histórico en el que nos encontramos, hoy en día hablar de diseño sería imposible si no incluyéramos en él, a las aplicaciones web y sus usos constantes; el diseño a través de softwares especializados, la nueva ola de promoción, desarrollo y seguimiento de productos a través de redes sociales; el diseño es una herramienta de comunicación en constante movimiento, por lo que apostar por el buen diseño incorporado a las nuevas tecnologías, es actualmente, una manera de innovación.

En las ciencias sociales existe la rama de la antropología con varias especialidades por ejemplo, la arqueología y la antropología social, estos últimos se ocupan específicamente de las relaciones que existen entre seres humanos y su entorno, para el diseño que vamos a abordar en esta investigación, pensaremos en algo similar: la comunicación estratégica basada en un diseño social, partiendo de la idea de ser emisores de la comunicación, se debe pensar en un diseño íntegro y adecuado al entorno, manipulando los materiales que mejor nos beneficien y sean capaces de adaptarse a las exigencias de la mo-

³ Joan Costa. *Imagen global: evolución del diseño de Identidad*. Barcelona: CEAC. 1989. p.91

⁴ Idem, p.14

dernidad, ese sería el compromiso mínimo en el diseño social, sin dejar pasar por alto la calidad y veracidad de los mensajes de comunicación, ya que, como diseñadores visuales se tiene la fuerza de modificar comportamientos y actitudes en los receptores y el público al que va dirigido dicho mensaje; es decir, la comunicación no es neutral y si ejerce el poder de la influencia y se tiene la capacidad de modificar nuestra percepción de la realidad, ya que figuran y coparticipan las jerarquías de valores que mueven el mundo.

1.1.1 MULTIDISCIPLINA COMO ESTRATEGIA DE DISEÑO

Hoy en día, los problemas a satisfacer son cada vez más complejos, por lo que para el diseño social y el desarrollo de sistemas de comunicación, es necesaria la participación de especialistas en diferentes materias y disciplinas; ello presenta a su vez la necesidad de una adecuada comunicación entre estos distintos especialistas para que la integración de las disciplinas sea efectiva y eficaz; la mayoría de las disciplinas están adoptando esta estrategia de acción que conlleve la participación activa de diferentes áreas, para de esta manera hacer íntegro cualquier proyecto; se trata de una actividad de proyección en un doble sentido a través de sistemas complejos, por lo que se debe de preocupar siempre, por incorporar un estudio interdisciplinario, comprendiendo la magnitud y el impacto que esto conlleva; se complementa no solo el estudio en sí mismo, sino que hay un resultado mucho más íntegro, la óptica de diferentes especialidades que en su conjunto, logran un resultado integral.

La creación de un modelo de comunicación para generar directrices en el diseño social de una zona arqueológica, requiere de ciertos parámetros de estudio que implican la participación de disciplinas como son: la arqueología, la sociología, la psicología, la comunicación, entre otras; el planteamiento del problema surge de acuerdo a diferentes necesidades que no sólo el sector del diseño puede cubrir, así, con la participación de diferentes especialistas, se podrá crear un análisis funcional de trabajo cooperativo y retroalimentativo.

En este proceso, el diseñador es considerado dentro de este sistema autorregulado, donde es necesario abordar la importancia de aplicar métodos en la práctica del diseño. Esteve de Quesada menciona que inicialmente se presentan tres interrogantes:

¿Desde qué actitud filosófica abordar el proyecto? (metodología). ¿Cómo abordarlo? (estrategia) y ¿Cómo resolverlo? (métodos). Hay algo que une todo esto, y eso es una continua toma de decisiones. La estrategia en diseño no debe entenderse solo y exclusivamente como las trayectorias posibles a la hora de abordar un problema, sino, además, y sobre todo, como los modos de articular y relacionar los diversos aspectos que inciden en el diseño.⁵

El punto de partida de toda estrategia es, la expresión de una necesidad específica, en este caso la necesidad primaria es edificar un corpus de conceptos visuales procedentes de la cultura totonaca y su adaptación en la contemporaneidad, para después aproximarnos a un prototipo comunicativo que sea capaz de vincularse con la importancia patrimonial con la que cuenta la zona arqueológica; para ello es necesario una estrategia de diseño.

La estrategia de diseño la podemos definir como:

...la acción que describe el plan general de acción para un proyecto de diseño y la secuencia de las actividades particulares (es decir las tácticas o métodos de diseño) que el diseñador o el equipo de diseño esperan seguir para llevar a cabo el plan. Tener una estrategia consiste en estar consciente del lugar al que uno va y cómo pretende llegar ahí. El propósito de tener una estrategia es asegurar que las actividades permanezcan apegadas a la realidad con respecto a las restricciones de tiempo, recursos, etc; dentro de las cuales tiene que trabajar el equipo de diseño.⁶

A partir de esta operación y mediante sucesivos ajustes formales, tecnológicos y funcionales se irá concretando, sintetizando y evaluando el proyecto; el proceso creativo, comienza por identificar las variantes visuales que existen dentro de la zona arqueológica y sus alrededores, para con ellas acercarnos a significantes propicios que ayuden a concretar la identidad; Para formular este mensaje es necesario emplear un código que provea las reglas que atribuyen determinado significado al signo.

La facultad que los seres humanos tenemos para reinterpretar los signos es la capacidad de abstracción que generamos de elementos que encontramos en la vida cotidiana, es decir la capacidad de establecer una relación de significación entre una cosa y algo distinto; Como diría César González Ochoa:

⁵ Albert Esteve de Quesada. *Creación y proyecto: El método en diseño y otras artes*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2001.

⁶ Nigel Cross. *Métodos de Diseño. Estrategias para el diseño de productos*. México: Limusa, 2002. p 175.

...en estas condiciones, existirá una disciplina amplia que se ocupe de estudiar las propiedades y leyes de este aparato mediador, en su generalidad, y esta disciplina es lo que conocemos como semiótica general⁷.

Pero además, es necesario también contar con un bagaje amplio de disciplinas más específicas que se ocupen de analizar la significación, o la intervención del aparato simbólico que es el lenguaje, en un dominio particular, como lo es en este caso, el lenguaje cultural que ocupa un espacio de convivencia patrimonial y de importancia histórica como lo es la zona arqueológica de El Tajín; por ello se hace uso de un estudio multidisciplinario para enlazar este conocimiento y esta semiótica particular con la finalidad de crear una conexión utilitaria entre pensamiento e imagen, el cuál parte de un plano general a uno muy particular que será el resumen de todo este contexto visual en el que se amplía la investigación.

Estamos entrando así en el tema principal de nuestro estudio, la comunicación, la semiótica y sus estrategias. Pero antes debo advertir al lector que la comunicación estratégica ha sido estudiada desde múltiples enfoques, desde la retórica hasta la publicidad, pasando por la propaganda y la llamada “comunicación persuasiva”.

Todos ellos nos enriquecen, pero nuestra aproximación es claramente otra, la estrategia de comunicación va ligada a un enfoque de diseño social, a una propuesta integral basada en una metodología y un trabajo en equipo que logre integrar estos conceptos para llegar a una correcta reinterpretación de lo visual.



⁷ César González Ochoa. *Imagen y sentido: Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. 1986.

1.2 IDENTIDAD COMO FACTOR CULTURAL

Etimológicamente, identidad viene del latín *identitas*, *atis*, de *idem*, lo mismo.

Identidad: ente- entidad : sí mismo (idéntico)

Se habla de identidad al sentirse parte de un grupo, una cultura o un pueblo; aunque se cambie el lugar de residencia, se recuerda, comparte, valora y se utilizan objetos, ideas, conocimientos, lenguaje y demás elementos como parte de la misma unidad. Sin embargo, al llegar a otro lugar es posible utilizar y adoptar objetos, símbolos, y pensamientos ajenos en un principio, así la identidad está en constante cambio, es una transformación como la cultura misma.

“El problema es que, sobre todo en México, este concepto tiende a banalizarse, porque la gente lo invoca hasta la saciedad sin preocuparse en lo más mínimo por definirlo o someterlo a cierto rigor conceptual”.⁸ Sin ahondar en ello, tomaremos el concepto de identidad como un factor cultural que nos conduce a una visión integral de la que nos valemos para identificar elementos en común que formen una unidad de manifestaciones sociales que comparte una comunidad.

Muchos habitantes del municipio de Papantla, de la comunidad de Ojital y de Ojital Nuevo que son poblados aledaños a la zona arqueológica, conservan parte de su cultura original, aunque hay creencias, lenguajes, objetos y costumbres que se dejan de utilizar, o cambian al aprender otras costumbres, lo cual se llama aculturación⁹

Los tonacos de la región al visitar o vivir cerca de los monumentos arqueológicos, valoran el antiguo sitio ya que es parte de su herencia y nosotros, el público en general, como personas externas a la comunidad, reconocemos la importancia de esta ciudad sagrada en donde aún se percibe su magnetismo

⁸ Ignacio Grueso Delfín, Gabriela Castellanos, Mariángela Rodríguez. “Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas” *Revista Sociedad y Economía* no. 18 (2010)p 39.

⁹ Proceso de adaptación de un individuo a las normas de conducta del grupo al que pertenece/ Proceso de recepción de otra cultura y de adaptación al nuevo contexto sociocultural o sociolingüístico.

y singularidad, además de que esto se ha fortalecido desde la denominación de patrimonio de la humanidad por la UNESCO y patrimonio cultural por la nación; en el estado de Veracruz, el edificio de los nichos, actualmente es un ícono regional, un sello que representa al estado, ejemplo de ellos es la utilización como la imagen de fondo de las placas automovilísticas de los vehículos que transitan por el estado de Veracruz, o la de los voladores de Papantla en los autobuses regionales de la zona.

Para desarrollar un argumento de identidad es preciso recordar y reiterar el concebir al diseño como una planificación estratégica y logística, como desarrollo del plan a realizar, como proceso de trabajo gráfico y como programa normativo, exhaustivo y explícitamente definido. El grafista, el teórico y el consultor de diseño, así como el responsable de la comunicación, necesitan captar el sentido profundo de la noción de identidad: su sentido original e inmediato, para que este no se convierta en un mero ejercicio estético o estilístico, o en una operación superficial.¹⁰

*...la identidad de las cosas y los seres se hace evidente a los sentidos por la diferencia, puesto que la identidad comporta en sí misma una dialéctica de la diferencia. Supone, por lo tanto, la idea intrínseca de unicidad: la oposición de “lo único, lo mismo original e idéntico a sí”, frente a “lo otro” en sentido general y secundario. Toda percepción, o todo acto de identificación, conduce a una relación entre lo identificado y una serie de ideas: una serie de asociaciones empíricas de ideas”*¹¹

El proceso inmediato de la identificación obedece al aspecto mecánico de la percepción y a las resonancias funcionales y psicológicas que despierta. Lo que varía es la distinción de lo identificado.

“Cuando nos referimos a identidad en este caso una identidad cultural, estamos refiriéndonos al estudio de cuestiones sensoriales y vivenciales, pero el estudio de cuestiones cognitivas del pasado no puede reducirse a investigar el valor de los símbolos o de las medidas, ni a interpretar subjetivamente las narrativas en que convertimos sus rastros; sino que tiene un alcance mucho más profundo e inspirador: se trata de llegar a descifrar cuál es el tipo de

¹⁰ Joan Costa, *Imagen global: evolución del diseño de identidad*. Barcelona: CEAC.1989.p 83

¹¹ Idem p 87



categorías en las que basan su comprensión de la realidad, la construcción social del mundo en el que viven”¹² Así tenemos que la identidad es un rasgo de semejanza, de ser parte de una comunidad y proyectarse con una imagen de similitud entre grupos y culturas.

La identidad entonces, tiene dos significados básicos: el primero es un concepto de semejanza total: esto es idéntico a aquello. El segundo es un concepto de distinción que presume consistencia o continuidad a lo largo del tiempo (tenemos una identidad que nos particulariza y que se mantiene a lo largo de nuestra vida). Así, la noción de identidad establece dos posibles relaciones de comparación entre personas o cosas: “similaridad”, por un lado, y “diferencia”, por otro.¹³

En la zona de El Tajín, la identidad cultural que guarda el sitio genera una importancia histórica que hace de este espacio un lugar sagrado, que a un nivel de turismo nacional es uno de los 5 mas visitado, y a nivel mundial es un referente entre los 11 sitios que relaciona a México con el mundo.

Gracias a sus tradiciones identitarias, hoy cuenta con su segunda nominación intangible, la danza del volador; además el uso y trabajo con la vainilla, y la nominación de Pueblo Mágico para el municipio de Papantla.

Estas nominaciones nos marcan una vez más un argumento de identidad único, basado desde una cosmogonía representada por las construcciones y sus símbolos en la zona nuclear del sitio arqueológico; por ejemplo, los totonacos actuales tienen como punto de referencia sagrado y simbólico a la ciudad del dios huracán, incluso hoy se siguen practicando actividades rituales enfrente de la pirámide de los nichos para solicitar al dios del trueno las buenas cosechas.

Así, la identidad se vuelve parte de un discurso en el que se presenta lo diseñado como la manifestación de un universo de fenómenos que abarca desde su conceptualización hasta su materialización, en los actos de percepción, representación, semiosis y comunicación.

¹² Idem p 41

¹³ Almudena Hernando *Arqueología de la identidad*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2002. p 50

1.2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA UN DISEÑO DE IDENTIDAD

Para situar la hipótesis en una estrategia metodológica de diseño, es necesario cumplir parámetros que vinculen aspectos diseñísticos de índole visual e identitario, y permitan elaborar de manera eficiente y funcional los pasos a seguir para llegar a directrices acertadas que signifiquen aspectos simbólicos y elementos comunicativos en la investigación.

Esta investigación se desarrolló con base en un fenómeno particular muy notorio al visitar con frecuencia la zona arqueológica y sus alrededores, en dónde se observó la falta de comunicación visual que vincule a la zona arqueológica con el público que la visita; un ejemplo de ello es, que los visitantes se acercan al museo de sitio buscando un recuerdo de su visita a *El Tajín*, sin encontrarlo; por lo tanto se toman la foto junto al referente más inmediato: un letrero de una exposición temporal con el nombre de *El Tajín*, esto nos hizo reflexionar en la falta y carencia de diseño.

En la plástica del antiguo Tajín los habitantes no solo dejaron símbolos, si no la historia de sus hechos, de sus costumbres públicas y privadas y de sus ideas religiosas; por ello, en la primera parte de la investigación se destaca este espacio simbólico sagrado que presenta el sitio a partir de un análisis en su plástica, de esta manera se resaltan cualidades específicas enfocadas en la tradición y en sus íconos culturales, los cuáles fueron mostrados como parte de una difusión y un enfoque turístico que lleva un sello adquirido de un sitio sagrado que ha sobrevivido al transcurso de los años; posteriormente su proyección como sitio patrimonial ante el público.

A través de una breve exploración iconográfica de elementos recurrentes en la plástica antigua se localizarán aspectos de imagen desarrollados en el antiguo Tajín y algunas reinterpretaciones del sitio arqueológico, que son referentes visuales y coadyuvan a diferenciar a la zona arqueológica de El Tajín con el resto de Mesoamérica; si bien es cierto que nuestras zonas arqueológicas tienen muchos elementos en común, también es cierto que tienen características que las distinguen y las hacen únicas a nivel regional, esto adquiere un sentido simbólico que vale la pena rescatar, pues crea un sentido general de la cultura que se visita.

Una forma de poder resaltar la magnificencia que encierra el saber de nuestra cultura y de nuestro pasado, es plasmarla por medio de imágenes que nos comuniquen y nos acerquen a un espacio y a un tiempo determinado, y que dichas imágenes sean capaces de reproducirse a través del tiempo para resaltar cualidades históricas, culturales y sociales; esto como una expresión intangible de la realidad.

Todas estas tradiciones vivas, esta adaptación de rituales y costumbres a través de generaciones son el referente de desarrollo metodológico para reinterpretar la iconografía de El Tajín: para ello, es necesario basarse en dicho corpus visual que permitirá encontrar la raíz y la naturaleza primera de estos mensajes, los cuáles nos aproximarán a las directrices identitarias que representen no solo la apropiación y pertenencia indígena de este sitio, sino, una *presencia global* en el sitio; respetando dicha identidad milenaria, inherente al propio lugar y que sea también, comprensible para cualquier visitante que forme parte de la afluencia turística, incluso para las mismas personas de la zona arqueológica que laboran de manera permanente dentro de ella, como son los custodios, guías turísticos, los propios investigadores y los comerciantes de artesanías.

Lograr la armonía perfecta de elementos conceptuales y comunicativos a través de traducir un espacio simbólico, para la proyección de valores patrimoniales será el objetivo de nuestra propuesta, logrando la visión firme de alcanzar un análisis de comunicación que vincule al público que visita la zona, y que a su vez, sea una referencia cosmogónica de identidad; no sólo la imagen de un totonaco vestido de volador, el que de manera habitual represente a El Tajín en las noticias del país, o en los eventos culturales artísticos; por lo que hace falta, un análisis simbólico fundamentado en la imagen, que ayude a interpretar y a asimilar este sitio, además de transmitir una difusión adecuada y de posible proyección internacional.

Todas las formas y figuras que conforman nuestro entorno están hechas en base a imágenes que dan como resultado una composición y un lenguaje que son determinados a su vez por símbolos que identifican acciones, sentimientos y maneras de ver el mundo.

La imagen es lo que parece verdadero y puede creerse (verosímil) y por lo tanto crea en el que la experimenta un estado de certidumbre, ósea la convicción de que lo que piensa de la realidad es lo real y no una representación artificial de la realidad, es la transformación de un mensaje en imagen.

La percepción visual la entendemos como el complejo proceso de recepción e interpretación significativa de cualquier información recibida. Ojo y cerebro tienden a comprender y organizar lo que vemos imponiéndole un sentido racional aunque particularizado por la experiencia de cada individuo. Tras esa primera función de reconocimiento, nuestro sentido de la percepción entra en una fase analítica que comprende la interpretación y organización del estímulo percibido, mediante la cual se estructuran los elementos de esa información, distinguiendo entre fondo y figura, contornos, tamaños, contrastes, colores, grupos, etc. Igualmente por la percepción tendemos a complementar aquellos elementos que puedan dar definición, simetría, continuidad, unificación y “buena forma” a la información visual.

Independientemente de que se pueda o no, generar una construcción mental a partir de un proceso perceptivo, existen diferencias en la percepción del medio por la raza y/o cultura. La teoría de la percepción se enfrenta así al problema de los condicionamientos culturales. La agudeza visual varía de un individuo a otro, la percepción no será la misma en un indígena que en un europeo, o en un asiático, porque todos han desarrollado su cultura visual en diferentes ámbitos sociales y demográficos; es por ello, que este estudio abarca percepciones culturales de características y comprensión general, es decir accesibles al imaginario común, presente a través de un sentido integral para así poder ser visto desde diferentes y variadas realidades sociales. No obstante, debemos recordar que en nuestra sociedad, la imagen es excesivamente redundante, y es necesario fijar una meta para que la imagen trascienda hacia una identificación y apropiación visual de una zona arqueológica.

Esta imagen que se traducirá a un símbolo, será la que ayude a este discurso de identidad. Controlar la imagen será actuar sobre la identidad, es decir, crear o recrear un sujeto. Se impone entonces un distinto tipo de presencia de los emisores sociales que tienen que hacerse leer, entender, diferenciar, registrar, en condiciones absolutamente distintas a las conocidas previamente. Esto implica no sólo la alteración de las técnicas de comunicación, sino también, y éste es el efecto más fuerte, la alteración de los modos y procesos de identificación.

A través de estas aproximaciones de aspecto simbólico, se demuestra o en caso contrario, se refuta si, los cánones con que hace miles de años fue construida la imagen, siguen vigentes; es decir, se encuentran aptos para ser reproducidos

en la gráfica contemporánea. La recuperación de este bagaje visual puede ser realmente enriquecedora para diferentes disciplinas y diversos actores sociales como arqueólogos/antropólogos, investigadores, diseñadores, artistas visuales, artesanos y público en general que visita la zona arqueológica de El Tajín y que desea llevarse una impronta de su importancia patrimonial, así como un ícono que represente dicha importancia.

El poder destacar sus características esenciales, representará un apoyo visual para que los visitantes distingan y valoren esta zona patrimonial; mientras que para los habitantes locales y de las comunidades aledañas a la zona, contar con un elemento gráfico bien construido, ayudará a reforzar su cercanía y pertenencia con la zona arqueológica, ya que es a través de ella que se relacionan directamente con su identidad. Este es un acercamiento crítico de la visualidad tanto del pasado como de la actualidad, y cómo esta se vincula dentro del espacio simbólico que representa la zona arqueológica.

Investigar directrices simbólicas, tiene una complejidad y significación de elementos culturales que forman parte del patrimonio, deben de ser retomados y analizados desde una perspectiva analítica que tome en cuenta tanto la voz de los agentes inmediatos, que en nuestro caso es la comunidad misma; así como el desarrollo histórico del espacio social a trabajar, para llegar a una comprensión de las interrelaciones entre estos dos ámbitos y una adecuada interpretación capaz de generar elementos en el desarrollo de un diseño social y sus posibles aplicaciones en el ámbito cultural.

Es por ello que analizar el contexto arqueológico y geográfico en que se sitúa el estudio es comprender aspectos simbólicos del pasado en la integración plástica y la iconografía de la zona, para después identificar la identidad situándola en un espacio actual y en un contexto social de “cultura viva”, que siga arrojando aspectos simbólicos a través de manifestaciones artísticas de la vida cotidiana.

Una vez obtenidos los elementos identitarios recurrentes en las diversas manifestaciones plásticas prehispánicas, se llevará a cabo el trabajo de campo etnográfico para hallar el contexto social en el que se desarrollan actualmente los habitantes de Papantla. Finalmente un análisis de público que visita la zona arqueológica nos abrirá un panorama más amplio en donde se pretende generar en el espectador un diálogo de entendimiento en la experiencia de visitar el sitio, y conocer de igual manera, como se identifican y relacionan con el.

También es importante el estudio de la resignificación y el entorno cultural actual como un cambio social, ya que las manifestaciones artísticas se ven desvirtuadas a través de múltiples intereses y conflictos que no necesariamente benefician a toda la comunidad. Así, otro referente inmediato social, para el sitio arqueológico, es el evento anual *Cumbre Tajín*, que ha cubierto de manera sostenida la propaganda y publicidad, que año con año cambia y se establece a través de elementos regionales y culturales de la zona; ello no permite establecer un grafismo de comunicación temporal para la zona arqueológica. A quince años de celebrar este evento como una representación de identidad, en donde el turismo percibe solo una parte de la cultura totonaca, se pretende profundizar en un significado simbólico más profundo, que procure dar cara a un Tajín renovado, el propósito será el de preservar aún más su inquebrantable pasado; el poder llegar a futuras generaciones, por medio de uno o varios elementos gráficos podrá abstraer y representar dichos significados culturales.

De igual manera, es necesario el estudio de público, ya que el visitante es otro agente social que interactúa con el patrimonio y su percepción subraya un imaginario común del lugar que visita, así como sus aspiraciones y su manera de relacionarse con la zona arqueológica.

Tomar en cuenta todos estos aspectos y necesidades que requiere la investigación nos acerca a una mejor propuesta de comunicación, fundamentada en un análisis multidisciplinario inclusivo con el ámbito social.

Este estudio de caso, se procura seguir desarrollando en un futuro, estableciendo un registro y un análisis del reconocimiento y la aceptación por parte de los visitantes y de las comunidades indígenas aledañas; pretende ser un parteaguas para la investigación de elementos comunicativos que generen directrices en el diseño social de un sitio arqueológico, y el poder implementar este estudio en otras zonas que estén reconocidas como Patrimonio de la Humanidad en la República Mexicana, ya que estas deben tener un enlace del pasado a través de una búsqueda en la comunicación visual y un contexto social con las comunidades indígenas, además de ampliar su identidad y conocer la percepción del público que visita dicho patrimonio.

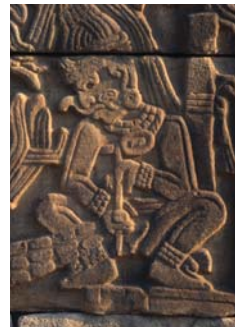


FIGURA 1 TLÁLOC AUTOSACRIFICÁNDOSE

1.3 COMUNICACIÓN VISUAL

Estamos en el siglo de la imagen. Para bien o para mal, sufriremos más que nunca la acción de la imagen.

Bruno Munari nos dice que la comunicación visual es:

*...prácticamente todo lo que ven los ojos, desde una planta hasta las nubes que se mueven en el cielo. Cada una de estas imágenes tiene un valor distinto, según el contexto en el que estén insertadas.*¹⁴

La comunicación visual evoca a todo lo que nuestros sentidos pueden captar, sobre todo al sentido de la vista, ya que por medio de la vista aceptamos o refutamos algo, de ahí el dicho “de la vista nace el amor”.

La comunicación visual es una de las maneras más efectivas de transmitir un mensaje simbólico, de modo que lo entiendan todos los sentidos. El estudio de la percepción y la comunicación visual, coadyuvan a entender la forma en que percibimos el mundo exterior y todos los mensajes que nos manda. De esta manera se puede estructurar y diseñar de manera coherente y clara dichos mensajes que pueden ser codificados por el receptor.

También debemos recordar que, antes de ser consumidores, público o target, las personas somos seres que se comunican con los sentidos, y las experiencias, y que una de las maneras más eficaces de transmitir una idea es a través de lo visible, a través del sentido de la vista, que concierne al ojo. A partir de aquí, todo cuanto configura el entorno artificial es objeto y sujeto de comunicación.

“Y en este contexto que incluye lo gráfico pero lo desborda, el individuo deja de ser espectador pasivo para ser intérprete y actor de sus percepciones y experiencias visuales”¹⁵

Debido a la globalización que hoy vivimos, un gran número de países está afrontando nuevas condiciones para su desarrollo, por lo que sus empresas e instituciones apuestan más por una efectiva comunicación visual y sus ventajas compe-

¹⁴ Bruno Munari. *Diseño y comunicación visual: Contribución a una metodología didáctica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

¹⁵ Joan Costa *Diseñar para los ojos*. Tiana, Barcelona: Costa Punto Com, 2008. p. 48

tativas a fin de generar productos con un alto valor agregado, es decir, productos y servicios bien diseñados, innovadores y competitivos.¹⁶ Todo ello reforzado con una adecuada comunicación interna.

La comunicación visual no es un movimiento aislado. Es un epifenómeno que avanza paralelamente con la tecnología hacia el futuro. Con la sociedad del conocimiento y de los valores. Con los movimientos sociales interculturales y medioambientales; la intervención en la esfera pública, las libertades y la cultura.

Es posible asimilar a la comunicación visual como un agente de la innovación, prioritario en los países que desean acelerar su desarrollo o mantener su liderazgo. Y así será cada vez más en el futuro, donde la noción de proyecto crecerá para extenderse, más allá de «lo gráfico», a la dimensión visual del ser.¹⁷ Entonces, se debe concebir al diseño y a la comunicación visual como estrategias de producción que elevan las potencialidades de una empresa, un producto o una imagen, sin olvidar que una adecuada comunicación visual coadyuva a modos de relacionarse entre las personas y el entorno, contribuyendo al bienestar e identidad social.

*La comunicación visual es entonces, parte de un elemento importante para el beneficio social, una estrategia cultural, que comunica identidad y se manifiesta como un valor constitutivo de los productos, servicios y organizaciones. En efecto, el diseño y la comunicación visual son un valor constitutivo y no un valor agregado, como generalmente se les presenta, porque forman parte del ser de los productos y servicios desde el momento de su creación.*¹⁸

La comunicación visual cumple un papel fundamental en la sociedad y su historia, siempre está presente y deja un legado de conocimiento a las nuevas generaciones, por ello la comunicación visual traducida al símbolo puede crear sentido de pertenencia y empatía, en este sentido, la profesión del diseñador es traducir la imagen en un sentido más amplio e inclusivo hacia la sociedad.

¹⁶ Julio Frías P. *The Strategic role of industrial designers in developing innovative products*, (Ph.D. thesis, Nottingham University Business School). England, 2005.

¹⁷ Joan Costa. 27 de noviembre de 2012 “Cambio de paradigma: la comunicación visual” *FonoAlfa* (sitio web) consultado el 23 de septiembre de 2015, <https://foroalfa.org/articulos/cambio-de-paradigma-la-comunicacion-visual>

¹⁸ Alejandro Rodríguez Musso. 02 de octubre de 2006 “El diseño como estrategia cultural” *FonoAlfa* (sitio web) consultado el 30 de septiembre de 2015, <https://foroalfa.org/articulos/el-diseño-como-estrategia-cultural>

1.3.1 LA CULTURA COMO FENÓMENO SEMIÓTICO

“En la cultura cada entidad puede convertirse en fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura”.

Humberto Eco

La semiótica, en cuanto proceso signífico, es un proceso de mediación. El interpretante es la modificación producida en el pensamiento por un signo. Pero pensamiento no debe entenderse en principio como fenómeno psicológico individual, sino que tiene que ver con el proceso discursivo que se da en el ámbito de la comunidad humana.

En principio, “significación” etimológicamente es la acción de *significar* que equivale a producir o interpretar significado con el signo, desarrollar un proceso signífico, lo cual implica trasponer de un plano de significante a un plano de significado, buscar y producir el sentido para interpretarlo y poder a su vez comunicarlo.

Existen dos grandes herencias históricas del signo: de un lado, la saussureana, que plantea un modelo binario o digital (significado/significante), y por otro lado, el pensamiento ternario o tricotómico de la significación de Peirce (Interpretante/Signo/Objeto). La primera corriente, que dio lugar en los años 60 a la semiología francesa, corresponde a un estudio estructural de la cultura basado sobre el modelo de la *lengua* y constituye, en tanto, el surgimiento de la *lingüística* como ciencia de la lengua. La segunda, que se identifica con la semiótica anglosajona, permanece ajena a la lingüística y tiene aspiraciones *empiristas*: al ampliar los fenómenos de la producción de sentido más allá de la emisión consciente (humana) de mensajes, se propone como clasificación ontológica de los signos naturales/culturales presentes en la biosfera-semiosfera.¹⁹

Sin embargo, existe una insuficiencia de la semiótica, como explica Jorge Frascara, y esto es porque más que una estrategia para la construcción de mensajes, la semiótica fue elaborada como una herramienta para su análisis, y normalmente no se ocupó de públicos específicos.; La semiótica, originada en la lingüística, y en la lingüística de Saussure (la estructura abstracta del lenguaje) más que de

19 Eliseo Verón. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1933.

su parole (la comunicación oral), tiende más hacia el análisis del sistema de lenguaje que hacia el análisis de las comunicaciones concretas.²⁰ No obstante, este elemento comunicativo funciona como estudio y análisis sociocultural desde una perspectiva identitaria que actúa como una semiótica interpretativa para analizar elementos simbólicos inherentes dentro de la investigación, este instrumento argumenta la producción *a posteriori* a través de un esquema de comunicación en el diseño social, que considera e incluye al usuario en el proceso proyectual.

Abordaremos el campo de la semiótica desde la perspectiva del escritor y filósofo Humberto Eco, el cual estudia a la semiótica como horizonte constructivo en el elemento comunicativo, como sistema de comunicación que se da en relación con todos los elementos que una cultura posee como signos o símbolos interpretativos.

No hace falta insistir en el hecho de que captar el mundo no es en absoluto independiente de captar el sentido de las cosas que lo constituyen. El campo de la semiótica de lo visual, tiene sin duda relación estrecha con el campo de los signos interpretativos. Basta tener en cuenta que el sentido de la vista pone al humano en contacto con innumerables textos que siendo percibidos visualmente no denominaría, de forma intuitiva, imágenes.²¹

La propuesta que realizó Umberto Eco en los años sesenta está basada en la idea de que la cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación, lo que tiene como principal consecuencia que humanidad y sociedad existan sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación, es decir, la semiótica cubre todo el ámbito cultural, por lo tanto, el conjunto de la vida social puede verse como un proceso semiótico o como un sistema de sistemas semióticos; estas primeras consideraciones le van a permitir plantear las tres hipótesis referidas: a) “la cultura por entero debe estudiarse como fenómeno semiótico; b) todos los aspectos de la cultura pueden estudiarse como contenidos de una actividad semiótica y c) la cultura es sólo comunicación y la cultura no es otra cosa que un sistema de significaciones estructuradas”²²

20 Jorge Frascara. *Diseño gráfico para la gente* Buenos Aires: Infinito, 2000 p 93

21 Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen* España: Catedra/Universidad del País Vasco, 1998 p 55

22 Umberto Eco y Stefan Collini. *Interpretación y sobrinterpretación* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Para Eco, la primera hipótesis convierte a la semiótica en una teoría general de la cultura y, en un momento dado, en un sustituto de la antropología cultural.

No obstante, el reducir toda la cultura a comunicación no significa reducir la vida material a una serie de acontecimientos mentales puros, es decir, no quiere decir que la cultura sólo sea comunicación sino que ésta puede comprenderse mejor si se estudia e investiga desde el punto de vista de la comunicación.

Por su parte, la segunda hipótesis implica tan sólo una posibilidad, una forma de aproximación al fenómeno de la cultura. Por último, la tercera hipótesis es la más seria, dado que implica a la semiótica no como forma de aproximación sino como forma de estructuración, como elemento de organización y configuración de la cultura. Aunque Eco reconoce esta tercera hipótesis como la más radical, su desarrollo posterior parece transitar en este sentido, es decir, más que en el análisis, en la construcción de un modelo semiótico de la cultura. De esta forma, lo que emerge al final es, implícitamente, una forma especial de comunicación

Para Eco, el código asocia un vehículo del signo con algo llamado su significado o su sentido, es decir, un signo es cualquier cosa que determina que otra diferente se refiera a un objeto al que ella misma se refiere en el mismo sentido, de forma que el interpretante, se convierte a su vez en un signo y así sucesivamente hasta el infinito; estas ideas y códigos en la producción de signos, son contradictorios a los expuestos por Peirce y Saussure.

*...en este continuo movimiento, la semiosis transforma en signo cualquier cosa con la que se topa. Comunicarse es usar el mundo entero como un aparato semiótico*²³

Este análisis de los signos en relación al objeto o idea al cual remiten, distingue entre iconos, indicios y símbolos. Traducida a nuestros objetos esta condición nos previene que hace falta emplazar las relaciones imagen-concepto, es decir objeto que significa y significado, dentro de un contexto social-cultural determinado que admita la posibilidad del acto de comunicación.²⁴

²³ Idem

²⁴ Josep Ballart. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. España: Ariel Patrimonio, s.a p 85

Para que exista dicha comunicación debemos situar los objetos del pasado que guardamos, por ejemplo en los museos con la perspectiva de los signos. Los objetos del pasado no acarrear un significado único. Al contrario, pueden acumular niveles de significado diferentes, dichos objetos pueden operar como símbolos.

Como ejemplo emplearemos a la *pirámide de los nichos*, objeto material arqueológico, objeto del pasado que a través de diferentes analogías percibidas funciona también como semiótica cultural; símbolo de la cultura totonaca, de una herencia ancestral y como numen de la zona arqueológica. Lo más importante es constatar cómo dicho objeto, mantiene su carácter de signo porque es parte de unos hechos que han pasado, sigue actuando en el imaginario social, conforme avanza el tiempo, para producir nuevos significados que se perciben en la actualidad como símbolos.

*De esta manera el objeto histórico va ganando vida propia, mientras se aleja de los hechos originales, contribuyendo, por intercesión de los seres humanos que atribuyen valor y significado, a modelar con nuevas visiones e interpretaciones la vida y las circunstancias del tiempo sucesivo y por tanto del tiempo presente.*²⁵

Aunque las posibilidades de interpretaciones simbólicas a través de los bienes del patrimonio histórico para comunicar son enormes. Como dice S. Peirce, la capacidad de los objetos del pasado de ser simultáneamente signos y símbolos, de transportar una verdadera porción del pasado hacia el presente, pero también de arrastrar interpretaciones y reinterpretaciones simbólicas, es lo que constituye la esencia de su peculiar y extraordinario poder.²⁶

El signo funciona en este caso, como transmisor de una cultura y un lenguaje que nos acerca a comprender esta inmensa relación entre imagen y concepto, subrayando que la pirámide de los nichos opera en el presente, como un sustitutivo, como un símbolo que representa a la cultura totonaca, a una historia y un pasado que no regresará, pero está ahí para recordárnoslo. A través de estas representaciones y objetos es posible entrar en un proceso de comunicación en el cual existe un código, que será el sistema de significación, una construcción semiótica autónoma.

²⁵ Idem

²⁶ Charles Peirce. *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus. 1987

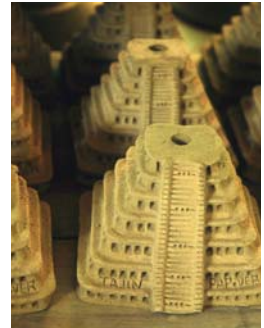


FIGURA 2 REPRODUCCIÓN EN ALFARERÍA

1.3.2 EL SÍMBOLO Y EL ÍCONO EN EL PROCESO DE COMUNICACIÓN

Comunicarse es una necesidad esencial para la subsistencia de los grupos y comunidades, para lo cual cuentan con el valioso apoyo del lenguaje hablado y escrito. Poseen códigos y símbolos, que constituyen la forma en como el ser humano categoriza la realidad, construye el conocimiento y transforma la experiencia cultural y social en significados, para intercambiarlo en las diversas actividades y contextos de la vida cotidiana; estos significados surgen en la base del pensamiento humano que se establecen a través de símbolos que todo el tiempo se reciben de manera directa o indirecta y han estado presentes en todas las culturas y en todos los tiempos, son ellos los que han marcado representaciones de la realidad.

Su significado no es limitado o concreto como en el caso de los signos, sino que son algo más subjetivo

Los símbolos tienden a acumular lentamente sus significados a lo largo de cientos de años y la capacidad de inventar, manejar y comprender los símbolos a un nivel abstracto es una de las principales características que adquiere el ser humano. La lógica, la creatividad y la estética proceden todas ellas de esa capacidad, que es la piedra angular de la noción antropológica de «cultura»²⁷

Hemos aprendido a abstraer el contorno lineal de las formas, y lo hemos hecho por medio de la representación de tales formas por medio de bocetos o esbozos; el artista del Neolítico creó la habilidad visual para percibir esas líneas en la naturaleza: el bisonte no tenía contorno hasta que lo inventaron los pintores de las cavernas, creando representaciones realistas de animales y formas abstractas; así dichos símbolos se volvieron más tarde en íconos.

El concepto de código es un conjunto de reglas o normas establecidas que pertenecen a una cultura dada y en el cual los integrantes comprenden perfectamente la estructura de dicho código; el ícono, puede ser entendido como símbolo, los íconos en las iglesias eran cuadros o bien ventanales con una imagen hechas con

27 David Fontana. *El lenguaje secreto de los símbolos; una clave visual para los símbolos y sus significados*. Londres: Duncan Baird Publishers, 1993. p 23

cristales de colores y plomo, también retablos, por ejemplo la imagen de la última cena es un ícono que representa una acción o hecho histórico; así los íconos son la base de la comunicación visual; podemos leer la imagen porque la reconocemos como una imitación de la realidad, hay en ellos una analogía, una similitud que hace asociarlos directamente con su significado.

Desde el punto de vista simplificador de Morris, quien define los signos icónicos como aquellos que poseen una o algunas de las propiedades del objeto representado, el bisonte de Altamira sería un signo icónico. Esto es una significación, según Eco.²⁸

*Los mensajes icónicos se aprenden a leer a través de un proceso de adaptación, llegando a comprender el entorno a través de nuestro bagaje de conocimientos, y con el poder de simplificar la imagen; si la comprensión de lo visual se basa en convenciones históricas y socialmente variables, tendremos entonces que plantear el problema de la existencia de códigos en los mensajes icónicos.*²⁹

Es decir tenemos que emplear una comunicación cuyo objeto de estudio sea lo icónico en los mensajes visuales. En el caso de los mensajes icónicos, lo importante será determinar de qué manera pueden caracterizarse sus códigos; es decir, verificar si una imagen está en correlación con su contenido de la misma manera que los elementos de un enunciado lingüístico lo están con su propio sentido; y si no es así, determinar cómo.³⁰ Hay alguna cualidad o elemento común que une el signo y el objeto: es la condición de identidad de la representación en relación con el objeto representado. Los íconos por tanto, son signos que no precisan de ninguna interpretación para existir. “Se leen tal como se presentan”.³¹

El ícono, como habíamos mencionado y hecho énfasis en el apartado anterior, debe ser tomado y analizado desde una perspectiva relacionada con la cultura (material) en la que se desarrolla el estudio; es decir, para que este signo se desempeñe como tal, es necesaria la incorporación de ajustes históricos y sociales que ya analizaríamos, relacionados con los habitantes de las zonas aledañas a la zona arqueológica y el público que visita dicha zona.

28 César González Ochoa. *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. p 15

29 Idem p 16

30 Idem pg 16

31 Rafael Ráfols y Antoni Colomer. *Diseño Audiovisual*. España: Gustavo Gili, 2003



FIGURA 3. JUGADORES DE PELOTA

Una imagen necesita, para convertirse en ícono, una síntesis gráfica, es decir adaptar el conjunto de cualidades que hacen que sobresalga de las demás, y de ellas extraer su concepto general. Un ejemplo de imagen convertida en ícono, son los relieves pictográficos del juego de pelota; de por sí todas estas imágenes de personajes clave se encuentran ya reducidas a íconos muy particulares que habrá que descomponer o abstraer para unir sus elementos.

Así, por ejemplo en una escena ritual abstraemos a los personajes principales del juego de pelota para convertirlos en íconos visuales: los mismos *jugadores de pelota*; tomando en cuenta la iconografía de la atmósfera y el contexto en que estos personajes desarrollan sus actividades, para así sintetizar la escena en un ícono que muestre la idea principal de ella.

Otro ejemplo de un ícono propio de la ciudad de El Tajín, es la *greca escalonada*, que se encuentra como elemento decorativo constante en toda la plástica de la zona arqueológica, hasta llegar a su mayor expresión como el edificio que forma con sus muros la gran greca o *xicalcolihqui* que se establece como el símbolo visual o númen característico de la zona; su gran proporción es un motivo artístico que por su propia naturaleza tiene un valor icónico dentro de la zona arqueológica. Este desarrollo lo observamos en el siguiente capítulo donde se analiza la iconografía representada en la zona arqueológica.

A partir de aquí se pueden abstraer objetos iconográficos del sitio, en base a convenciones que asocien al grupo totonaco y al visitante para generar códigos nuevos adaptados al lenguaje universal contemporáneo; es decir generar la abstracción de la realidad representada en la iconicidad.

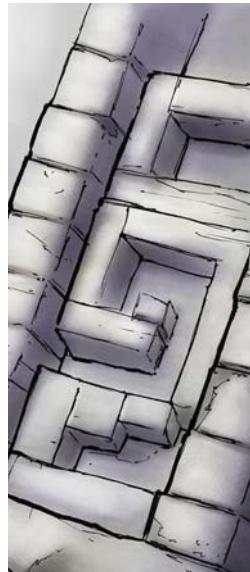


FIGURA 4. GRECA ESCALONADA

1.4 COMUNICACIÓN GLOBAL EN LA CREACIÓN DE IDENTIDAD

La comunicación global es parte de una amplia cadena de comunicación que interactúa con diversos entornos y realidades sociales, ya que integra una visión amplia dentro del sistema de comunicación.

La formación de los profesionales de la comunicación y del diseño, debe ser hoy más integral que nunca. El comunicador global debe ser como el director de una orquesta sinfónica, quien sabrá interpretar una gran variedad de instrumentos musicales, sin ser necesariamente experto en todos, pero que le permite indicarle a cada uno de sus músicos que hacer dentro de ese complejo engranaje musical. De igual manera el profesional de la comunicación social, debe considerarse un profesional multidisciplinario y técnico a la vez, quien deberá conocer muchas ciencias y técnicas de producción para dirigir integralmente una orquesta de comunicación global.³²

Cuando se habla de globalización, para la mayoría de personas significa algo respecto al comercio internacional y a la transculturización. El concepto moderno de la “globalización” nace en los años sesenta cuando el sociólogo canadiense Marshall McLuhan inventa el término de “aldea global” para describir la interconectividad humana a escala global generada por los medios de comunicación masiva. McLuhan decía que el mundo se convertiría en algo muy pequeño en distancias, debido a sus modernos sistemas de comunicación masivos y alternos donde se transmitiría un mismo mensaje al mismo tiempo y en diferentes idiomas ubicados en casi cualquier lugar del mundo.

Acorde con lo mencionado por el autor, las tecnologías de este siglo hacen posible una interacción más cercana y vivencial con el entorno en el que se desarrollan las investigaciones históricas y/o sociales, ya que al estar en contacto con nuevas maneras y posibilidades de comunicación es posible ampliar el panorama de difusión entre el canal de construcción identitaria y los sujetos, a través de nuevas herramientas tecnológicas.

³² Dante Jacobo González Morales. *Comunicación Global: Comunicadores Globales para hoy y mañana*. (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008. p. 15

En las ciencias sociales existe un conjunto de cambios sociales y económicos, producto de la globalización, que nos lleva a reflexionar sobre la elección de las metodologías de estudio. El desafío consiste en reducir la brecha entre lo social, estudiado a través de las metodologías cuantitativas, y la socialidad, marcada por las metodologías cualitativas. La ética surge de la cultura, ésta nos dice sobre el inconsciente colectivo de un pueblo. Es así que la investigación debe abordar las formas apropiadas y validadas de aprehender la realidad. He aquí la evidencia más estrecha de la trilogía: cultura/ética/investigación. Actualmente, lo que surge desde las raíces de la vida en comunidad es una ética asociada con la socialidad y por esto es importante repensar las metodologías de investigación en las ciencias sociales.

Evidentemente, según Pacheco³³ uno de los principales factores de la globalización lo constituye el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, encabezados por la televisión, el internet y por la telefonía.

La paradoja que intentaremos ilustrar en esta reflexión es en relación, por un lado, con el avance de los métodos de observación social y, por otro, con la escasa participación de la población en cuanto conjunto de sujetos autónomos y activos de estas investigaciones. En rigor, se podría pensar que, en la medida que aumenta la conciencia de la importancia de la participación de los sujetos, junto con el mejoramiento de las técnicas de observación, debería ocurrir que las personas que son objeto de la investigación tendrían mucho más que decir sobre la forma, para el caso de encuestas sociales por ejemplo, de plantear las preguntas, el tipo de preguntas y de qué manera los resultados podrían ser útiles para los fines originalmente perseguidos.³⁴

Este fenómeno genera un amplio concepto de comunicación no solo a nivel regional, si no también apunta hacia un modelo más amplio, es decir; una comunicación global que es capaz de trascender los medios primarios, actualmente contamos con posibilidades más profundas de extender la divulgación del patrimonio y generar una mayor comprensión e interpretación hacia diversos públicos. En la actualidad el término “global” es más común para todo mundo. Está de

³³ Pablo Pacheco. *Los retos del comunicador social*, (Tesis de Licenciatura en Comunicación), Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación, USAC, 2003.

³⁴ Lorenzo Agar Corbinos. “La ética de la investigación en ciencias sociales en el contexto de la globalización: de la investigación cuantitativa a la cualitativa” *Acta Bioethica* vol. 10, no. 1 (2004), consultado el 15 de enero del 2016. <http://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2004000100008>

moda agregar el concepto “global” en todo tipo de actividades, sin embargo, este concepto ha obtenido un espacio preponderante en el mundo actual, el cual ha sido significado por diferentes especialistas de formas muy diversas y en algunas oportunidades hasta antagonismos han surgido. La noción de esta tipología conceptual de la palabra “comunicación global” puede ser de entendida de la siguiente manera:³⁵

- A) La que trata sobre la comunicación e información en un mundo globalizado.
- B) La que sentencia la coherencia entre el decir y el hacer, proponiéndola como una cuestión tanto ética como de eficacia y
- C) La que insta la articulación y la coherencia que debe existir entre los procesos de la comunicación interna y externa de toda organización.

Los visitantes deben, al entrar a la zona arqueológica, llevarse dos informaciones muy claras y comprensibles: **1)** Elementos comunicativos entendidos o resumidos como uno o varios grafismos de identidad, percibidos inmediatamente por el público y que a su vez, refuerzan el sentido de representar un patrimonio cultural tangible e intangible, y **2)** el porqué de ese sello regional y con que finalidad el público lo relaciona con el espacio geográfico-cultural de la zona arqueológica; esto formará parte de un discurso de identidad, o un diseño de identidad social.

De esta manera, se puede crear una identidad corporativa ubicada en un sentido integral del patrimonio cultural que abarca distintas etapas y es necesario establecerla como un conjunto de pasos formales para promocionar, recordar y mantener la imagen, es decir no solo basta con adquirir un logotipo o imago-tipo, es necesario también preocuparse por conformar una unidad de identidad visual, a su vez, es indispensable establecer esas pautas de manipulación respecto a la imagen, es decir la ineludible creación de un manual de identidad cultural que abarque no sólo reglas para el uso correcto e incorrecto del grafismos, sino también que abarque espacios más amplios de comunicación y se inserte dentro de nuevas y variadas tecnologías que ayuden a la divulgación y al con-

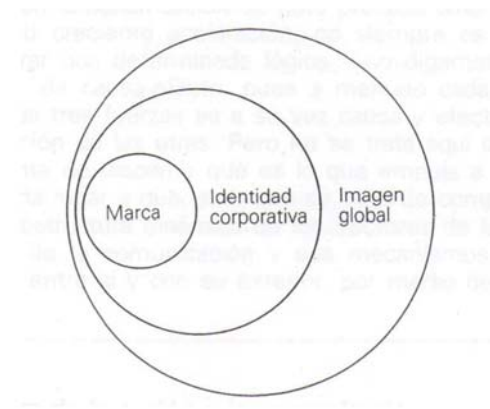
³⁵ Rammy Fernando Sánchez Cuevas. 31 de octubre de 2014 “Lineamientos estratégicos para la comunicación global efectiva de mi marca” *Presentaciones y charlas públicas SlideShare* (sitio web) consultado el 30 de enero de 2016, <http://es.slideshare.net/audemarruiz/lineamientos-estrategicos-para-la-comunicacion-global-efectiva-de-mi-marca-40970248>

cepto adecuado del patrimonio pensando en un amplio alcance al mundo virtual que sirva como un eslabón de piezas que marquen un sistema de adaptación del mismo grafismo y abran una nueva dimensión para el diseño social.

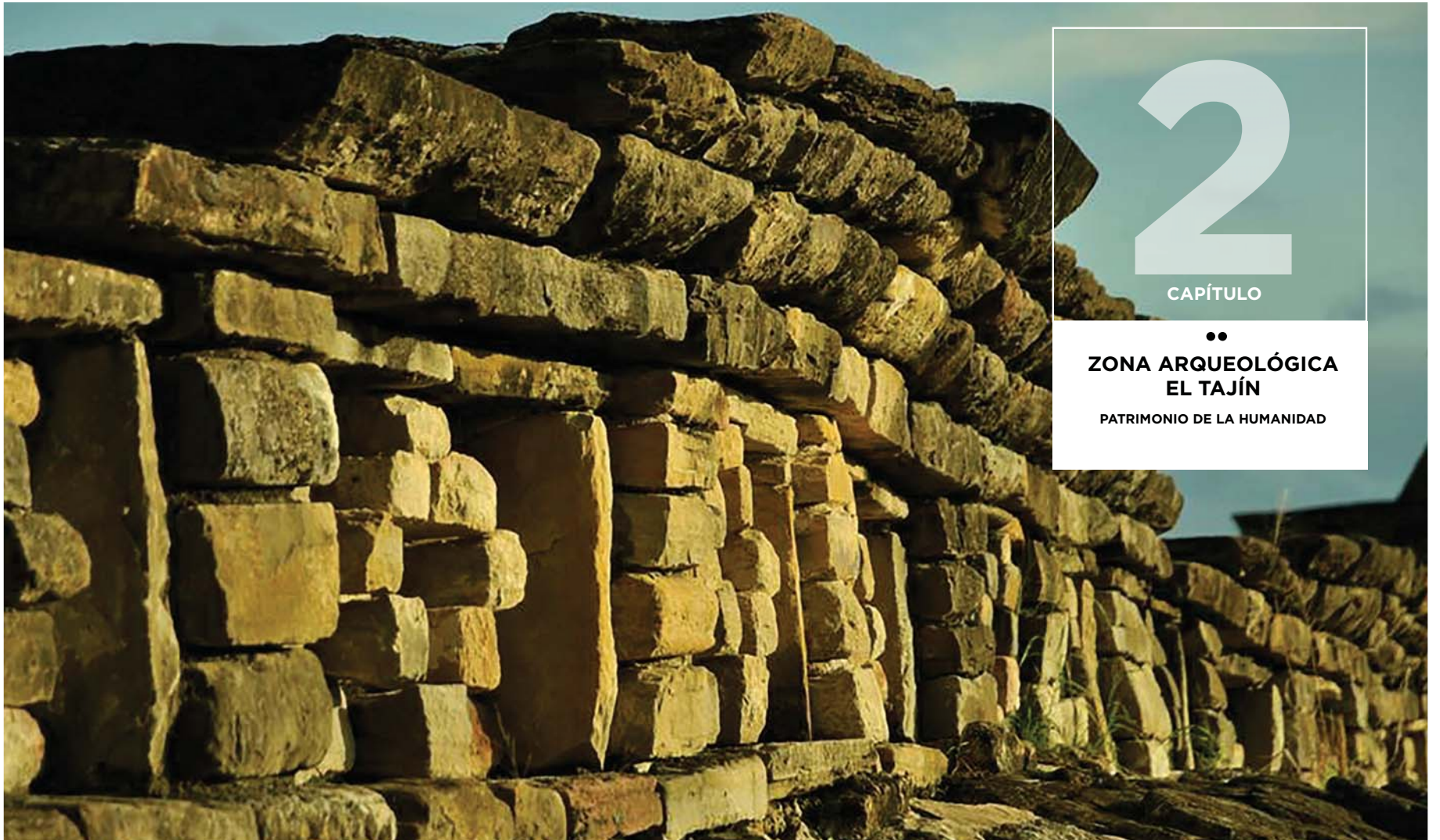
Partiendo de la comunicación, para comprender la identidad cultural y poder en un futuro pensar en la cultura global como lo marcan los estudios de mercado, que el intercambio de productos y servicios crece, el diseño global en la contemporaneidad debe estar comprometido con la identidad individual y la social, cuando se hable de desarrollo. Destacando lo único, lo diferente, lo que puede transmitir identidad de quien lo usa.; y para poder sumergirse en el mundo global se incorpora ahora una dimensión mayor, ya no se tratará únicamente de identificar, sino de crear en la mente del público una imagen total, integrada y duradera, que será el efecto de coordinar todos los recursos de comunicación por medio del diseño ³⁶.

De esta manera, se pueden crear caminos para resguardar lo auténtico de la cultura intangible, al otorgar nuevos significados de interpretación en el marco de la comunicación en la revitalización identitaria de alcance global.

³⁶ Ignacio Grueso Delfín, Gabriela Castellanos, Mariángela Rodríguez. "Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas" *Revista Sociedad y Economía* no. 18 (2010) p 39.



MODELO DE COMUNICACIÓN GLOBAL ADOPTADO POR EL AUTOR EN SEMIÓTICA JOAN COSTA



2

CAPÍTULO

••
**ZONA ARQUEOLÓGICA
EL TAJÍN**
PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

2.1. PATRIMONIO E IDENTIDAD CULTURAL

El patrimonio es una forma de cultura de producción en el presente que se cimienta en el pasado³⁷. Entonces tenemos que el patrimonio es una forma de cultura, una manera particular de interpretar y hacer uso de los tiempos pasados que le dan un sentido de pertenencia a los sujetos en una comunidad mayor.

En la actualidad, se considera que el patrimonio constituye una serie de elementos asociados con las raíces, la identidad, la ubicación espacial y la filiación de las personas; refiere además, a los usos contemporáneos del pasado para una gran variedad de metas estratégicas, sea de índole económica, o de particular relevancia para las construcciones identitarias; el patrimonio cultural es una construcción social, ya que no es algo dado, no existe en la naturaleza y se concibe en relación con un proceso colectivo en el seno de una sociedad o colectividad particular que es la que le otorga sentido conforme a fines determinados, mismos que varían según los intereses que surjan o las circunstancias que se susciten³⁸.

Como construcción discursiva, el patrimonio cultural se deriva de cánones socialmente establecidos en épocas y lugares particulares y a partir de ciertos elementos valorativos que resulten de ellos; se tiene como referencia el pasado como constructor de identidad tanto individual como grupal.

Conforme a lo que estipula la UNESCO, el patrimonio tanto tangible, como intangible representa una fuente vital de identidad, profundamente arraigada en la historia para diversos grupos que abarcan desde naciones hasta comunidades; el Patrimonio de la Humanidad por lo tanto, es el título conferido a sitios específicos del planeta que han sido propuestos y confirmados para su inclusión en la lista mantenida por el programa Patrimonio de la Humanidad, al poseer características que los hacen únicos y merecedores de dicho título.

³⁷ Barbara Kirshenblatt-Gimblett. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1998

³⁸ Llorenç Prats. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Grupo Planeta, 1997

Este patrimonio, que es una fuente vital de reconocimiento y de creencia de valores, está integrado en este mismo proceso social que une a la cultura con la identidad; El fenómeno de la identidad cultural es un proceso afectivo por el cual los individuos o grupos sociales se conciben como parte de dicha entidad, de igual manera se perciben como parte constitutiva y poseedora de una serie de rasgos que los asimilan y, al mismo tiempo, los diferencian de los demás individuos o grupos sociales³⁹. Esta constitución de dichos rasgos culturalmente diferenciales permiten a los individuos adscribirse a las entidades grupales delimitadas social y simbólicamente; las cuales se encuentran ontológicamente fundadas en las memorias legitimadoras de dichos subgrupos culturales.

Al igual que el patrimonio, la identidad es una construcción, un proceso relativo en el sentido de que cuenta con diversos niveles de inserción del sujeto a momentos y circunstancias de su vida, además de que es relacional para la persona dentro de una o más colectividades donde se desarrolla cotidianamente e interactúa con otros individuos; La identidad, al igual que la cultura, se basa en lógicas simbólicas a través de los cuales los grupos sociales se distinguen entre sí y diferencian de otros, tienen en común que comparten un código común de pertenencia y un núcleo de símbolos y representaciones sociales.

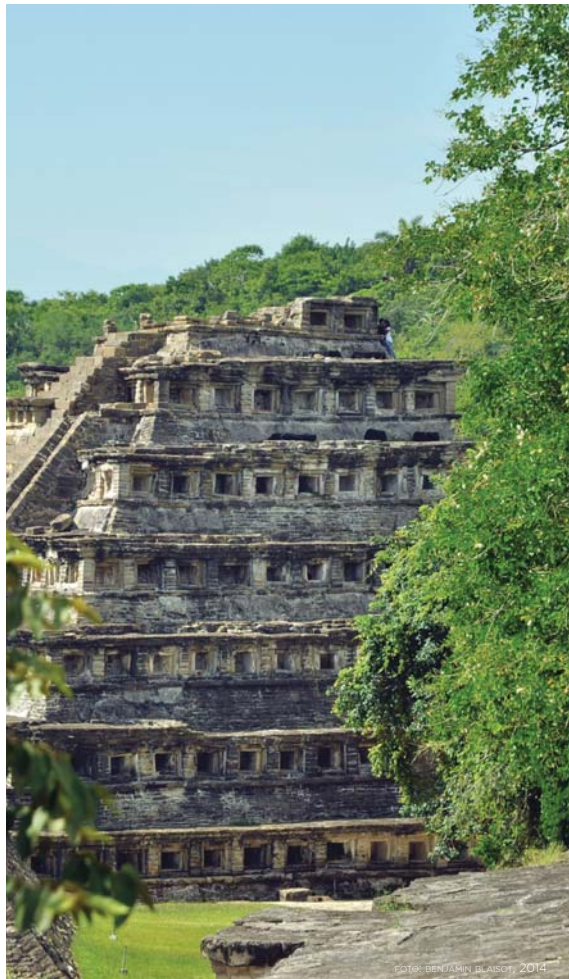
El patrimonio cultural se conforma de los bienes culturales que la historia ha dejado a una nación, así como los que en el presente se crean y la sociedad les concede importancia histórica, científica, simbólica o estética. Se dividen en tangible e intangible.

2.1.1 PATRIMONIO CULTURAL TANGIBLE

Es la expresión de las culturas a través de grandes realizaciones materiales, y son los bienes muebles e inmuebles. Todos son propiedad de la nación, así como inalienables e imprescriptibles.

A) Bienes Muebles: Los objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y de origen artesanal o folclórico que constituyen colecciones importantes para las ciencias, la historia del arte y la conservación de la diversidad cultural del país.

³⁹ Stanislaw Iwaniszewski y Silvina Vigliani. *Identidad, Paisaje y Patrimonio*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011



b) Bienes Inmuebles: Los lugares, sitios, edificaciones, obras de ingeniería, centros industriales, conjuntos arquitectónicos, zonas típicas y monumentos de valor relevante desde el punto de vista arquitectónico, arqueológico, histórico, artístico o científico, reconocidos y registrados como tales.⁴⁰

El Tajín es una de las zonas arqueológicas más relevantes de México, con su extraordinaria calidad de monumentos constituye una expresión excepcional de la arquitectura universal, esta cualidad es reconocida para su designación como ciudad prehispánica en la lista de Patrimonio de la Humanidad; de acuerdo con los especialistas en síntesis armoniosa entre espacio, naturaleza y arquitectura, ello lo llevó a ser la ciudad pluriétnica más grande del noreste de Mesoamérica después de la caída de Teotihuacan y el corredor comercial más importante de la Costa del Golfo a lo largo del Período Clásico (600-900 d. C) y el llamado período Epiclásico (900-1 100 d.C)⁴¹.

En esta zona se encuentra uno de los acervos arquitectónicos más notables de la época prehispánica, conformado por numerosos basamentos, palacios, juegos de pelota, plataformas y templos, todos levantados y decorados en un estilo característico y en muchos sentidos único en Mesoamérica. El ejemplo más sobresaliente, es sin duda la Pirámide de los Nichos, emblemático edificio llamado así por presentar 365 nichos distribuidos en sus cuatro fachadas.

Otro aspecto que distingue a Tajín es la profusión de relieves y pinturas murales que narran hechos históricos y cosmogónicos, como ejemplo podemos mencionar el Edificio de la Gran Greca o Xicalcolihquí (caracol cortado, atributo de Quetzalcóatl); el corpus simbólico de El Tajín representa con excepcionalidad la historia dinástica de los personajes importantes, la comunicación entre los dioses y hombres, así como los rituales relacionados con el juego de pelota. Su importancia artística y arquitectónica es testimonio de la majestuosidad y grandeza de las culturas del México precolombino, de sus rasgos característicos destacan el sistema constructivo único en Mesoamérica basado en la habitación de amplios espacios internos de hasta dos o tres pisos con techos gruesos soportados por columnas. El tajín ha sido siempre escenario de la fusión de estilos, de manifestaciones artísticas significativas de la propia cultura .

40 S.A. "Tipos de Patrimonio" consultado el 08 de febrero de 2013, <http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.htm>.

41 S.A. *Plan de Manejo, zona de monumentos arqueológicos El Tajín*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.



2.1.2 PATRIMONIO CULTURAL INTANGIBLE

El contenido de la expresión “patrimonio cultural” ha cambiado bastante en las últimas décadas, debido en parte a los instrumentos elaborados por la UNESCO. El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.

*...el patrimonio cultural intangible es aquel que arropa las identidades, los sentimientos compartidos y los imaginarios futuros; son formas visibles de convivencia con sentido que permiten saber lo que otros piensan, sentir lo que sienten e intercambiar lo que necesitamos*⁴²

Su vigencia como valor no es por su inmovilidad, por el contrario, está sujeto a cambios, alteraciones e influencias, integrando otras formas culturales, por ello tiene movimiento y está sujeto al tiempo y al espacio. Es un patrimonio vivo; se absorbe de manera inconsciente y es la forma como expresamos e interpretamos el mundo, nuestro mundo como ideología, abriendo la posibilidad de encontrar nuestras diferencias y convergencias con los otros frente al mundo y el cosmos.

En los últimos 5 años se designó otra nominación como Patrimonio Intangible de la Humanidad a la Danza Ritual de los Voladores, que no solamente se establece en esta región, si no que corre hasta la zona de Puebla y baja hasta Centroamérica. Este es un valioso legado cultural que nos ha dejado el Totonacapan de la Costa y también, todas aquellas infinitas manifestaciones culturales con las que cuenta.

Esta riqueza cultural la podemos apreciar en todo el país y en las comunidades indígenas que, a pesar de una destrucción sistemática a la que fueron sometidas sus sistemas lingüísticos, eco-espirituales y filosóficos en la actualidad, como

⁴² Lourdes Arizpe. *El patrimonio cultural inmaterial de México: Ritos y festividades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Miguel Ángel Porrúa, 2009. p 8

menciona Arizpe: a la combinación de culturas mesoamericanas, europeas y algo de asiáticas se sumó la pródiga inventiva mexicana que hizo mestizas a las culturas de México. De este mestizaje surgieron los diseños, artesanías, música, artes visuales, gastronomía, y telas que le han dado a nuestro país un rostro y una identidad tan distintiva frente al resto del mundo⁴³, que adquieren valores y significados universales que articulan toda la identidad de un pueblo, en este caso del pueblo totonaco, que hasta la fecha ha sabido mantenerse casi intacto a la globalización y contemporaneidad actual; es por esto que debemos adquirir un conocimiento de valoración integral del patrimonio y de la cultura, lo que requiere un cambio en la estrategia de comunicación y presentación empleada en museos y sitios patrimoniales⁴⁴.

Uno de los retos que tenemos los que nos dedicamos a la comunicación, es mejorar estrategias visuales a través de enfoques que incluyan al público/usuario y lo incorporen en un entendimiento íntegro y necesario para el mejoramiento del entorno y del aprendizaje generado por experiencias sensoriales y educativas.

También es importante como ciudadanos, poseer una indiosincracia de conservación para poder disfrutar mejor nuestros sitios arqueológicos y nuestros valores patrimoniales, para ello es necesario saber cuales son y comprenderlos sin desvirtuar el valor original de estos elementos que hacen de estos lugares espacios ricos en significados, cargados de simbolismos únicos que adquieren en el espacio físico y sensorial al que entramos al visitar la zona arqueológica de El Tajín.

El conocimiento de estas denominaciones tanto tangibles como intangibles y la correcta interpretación podrán servir como marco legal y educativo hacia un ejercicio conciente de valoración patrimonial; así como, poder contar con un manejo integral de sistemas patrimoniales, el cual nos permite tener una proyección en la ejecución de acciones planificadas en favor del equilibrio entre la conservación, la investigación y el uso social.

Como parte fundamental de la estrategia en comunicación, es debido continuar el consenso a través de la convocatoria y participación efectiva de los diferentes grupos y actores que se vinculan con la valoración, usos y beneficios en torno a un

⁴³ Idem p 21

⁴⁴ Manuel Gándara. "De la interpretación temática a la divulgación significativa del patrimonio arqueológico" *Interpretación del Patrimonio Cultural*. México: ENCRyM / INAH, S.A. pp: 9-48.

Plan de Manejo que desde el año 2009 se aplica de manera sistemática en el sitio arqueológico; el objetivo principal del Plan de Manejo de El Tajín, es establecer un equipo interdisciplinario e interinstitucional que ejecute de manera programada a través de los diferentes campos de manejos, proyectos que permitan garantizar su conservación integral a través de un marco estratégico, que guíe su gestión y desarrollo en la investigación, ya que las afectaciones se vislumbran no solo en el sentido tangible, si no intangible como es la ruptura de la identidad totonaca, los vínculos y la cohesión social, orillan a un desentendimiento del entorno y el patrimonio que se visita.

2.2 ÁREA DE ESTUDIO: EL TONACAPAN

La región conocida como Totonacapan se caracteriza por una variada geografía. En ella coexisten diferentes tipos de climas, altitudes y recursos naturales, que se extienden desde la Sierra Madre Oriental, hasta el Golfo de México, es decir, podemos encontrar totonacos en la sierra poblana y en la costa veracruzana.

La zona montañosa de mayor altura, ubicada en la Sierra Norte de Puebla, se caracteriza por tener clima templado y presencia de bosques de encinos y de pinos, mientras que en la región veracruzana del totonacapan constituida por la parte montañosa conocida localmente como Sierra de Papantla y la planicie costera, el clima es caluroso con abundantes lluvias en verano.

En esta zona crece el bosque tropical perennifolio siempre verde, compuesto por árboles de ébano, caoba, cedro, zapote, hule, moral, jonote, entre otros; a lo largo del siglo XX ha tenido lugar un proceso de deforestación de estos bosques, debido a factores como la tala inmoderada de maderas preciosas y la expansión de los cultivos y pastizales, lo que ha ocasionado transformaciones en el paisaje.

El concepto del totonacapan surge para el siglo XX y denomina a las actuales culturas asentadas en la región; desde el punto de vista arqueológico, las culturas asentadas en esta área se reconocen como *Cultura Tajín*, aunque solamente Quiahuiztlan está registrado como un asentamiento totonaco por los españoles en el siglo XVI, por lo que al hablar del totonacapan, los investigadores se refieren a las actuales comunidades que viven en la región; aunque también haya que considerar la integración regional hacia el sur con sitios como los del área de Misantla y Cempoala.⁴⁵

⁴⁵ Jaime Cortés Hernández. (comunicación personal) Veracruz, México, 2014



PROYECTO TLAMACHQUI, DISEÑADO POR EL ARO. JUAN MONSIVAIS, 2013

Los autores difieren acerca de la etimología de la palabra “totonaca”. Para celestino Patiño es una derivación de esta lengua, dado que en la variante de Papantla la palabra *tutu* significa “tres” y *nacú* significa “corazón”, por lo que en sentido figurado esta mención a “tres corazones” puede referirse a la existencia de tres centros de poder político en la época prehispánica.

Pasando por otro lado a las versiones sobre el origen o asentamiento de los totonacos, son contradictorias según Elio Masferrer: Torquemada planteó en su *Monarquía Indiana* que salieron de Chicomoztoc o Siete Cuevas, pasaron por Teotihuacan y luego se dirigieron hacia Atenamitit (actual Zacatlán), para luego extenderse por toda la serranía llegando a los llanos de Cempoala, junto al actual Veracruz (lib. 111, cap. XVIII). Las versiones de las *Relaciones geográficas* son contradictorias; en Tlacolula los informantes mencionan “*aver salido de la mar, que fueron quatro, de los cuales salieron muchos Indios de esta lengua totonaque y poblaron trece pueblos*”; En San Esteban, localidad dependiente de Tetela, los informantes nahuas explican que la nación totonaca tiene este nombre porque vinieron de hacia donde sale el sol”⁴⁶

Por lo tanto, poco se conoce acerca del origen de los totonacos; otra versión los ubica como procedentes de la costa del Golfo de México, mientras que la más extendida —basada en fray Juan de torquemada, quien vivió en Zacatlán (Puebla) hacia el año 1600— plantea que llegaron procedentes de la Sierra norte de Puebla, después de haber intervenido en la construcción de las pirámides de teotihuacan. hacia el siglo IX de nuestra era habrían arribado a la zona de el Tajín, donde se supone que se asentaron cuando esta ciudad estaba en pleno desarrollo⁴⁷

2.2.1 EL Totonacapan Prehispánico

Antes de la migración totonaca, otros pueblos y culturas estuvieron asentados en la región, donde hacia el año 2000 a. c. habían surgido las primeras aldeas agrícolas y posteriormente se construyeron centros ceremoniales que dejaron ricos vestigios arqueológicos. Debido al aislamiento geográfico no tuvo lugar allí el proceso de aculturación más acentuado que sí ocurrió en la planicie costera.

⁴⁶ Elio Masferrer. *Los dueños del tiempo. Los tunanakú (totonacos) de la Sierra Norte de Puebla*. México: Fundación Juan Rulfo, 2009. pp. 84

⁴⁷ José García Payón. *Los enigmas del Tajín*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973.

Hacia 1523 comenzó la evangelización por parte de frailes franciscanos que se asentaron en la Sierra norte de Puebla, a los que se agregaron los agustinos en 1533 y el clero secular, pero su labor misionera se enfrentó con dificultades debido a la dispersión y disminución de la población indígena; El tiempo en que El Tajín fue construido y habitado corresponde a un periodo en el que se desarrollaron varios centros urbanos en Mesoamérica. La gran urbe de Teotihuacán había decaído y su población se había reducido significativamente hacia el año 650 de nuestra era.⁴⁸

El Totonacapan se ha identificado con una influencia histórica, cultural y lingüística, que llegó a través de otros grupos originales que se establecieron en diferentes sitios del Golfo de México, en la dirección noroeste de Mesoamérica; Esta región fue una extensa área que se distinguió por su avanzada civilización y su alto contenido de simbología que representaba el mundo mítico en el que los antiguos totonacos solían vivir; los arqueólogos han hecho diferentes descubrimientos de esta zona y de sus estilos artísticos; los primeros exploradores, identificaron como "totonacos" a los pobladores nativos de la costa veracruzana. Es así que, a partir de ese gentilicio, habían nombrado a esta región *El Totonacapan*.

El área del totonacapan, gozaba de una colorida y atractiva región que va desde una cadena montañosa hasta el mar. Sin duda, esta combinación de mar y montaña ejerció un gran atractivo sobre los primeros habitantes que ahí se establecieron, quienes tenían como aliados a la naturaleza y al entorno en el que habitaban. Por el corazón del Totonacapan, corre el río Tecolutla, que al igual que el río Cazonas, nace en la fragosa sierra de Puebla, y riega los terrenos cercanos a Yohualichan, ciudad hermana de El Tajín. Sin duda, este río fue aprovechado por los fundadores de El Tajín como un importante recurso natural para la producción de alimentos y como medio de comunicación en sus tramos navegables.⁴⁹

Esta característica les permitía contar con una amplia red de redistribución tributaria de bienes y servicios, desde la costa hasta las inmediaciones de la serranía del macizo montañoso de la Sierra madre oriental, incluyendo límites estatales actuales, principalmente de Veracruz, Puebla, Hidalgo y Tamaulipas.

48 Sara Ladrón de Guevara. *Hombres y dioses de El Tajín*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2007, p. 5

49 Ma. de Los Ángeles González Callado y Alejandra Cerdeño Lance. *El arte de ser totonaca*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2009.

Actualmente, la población totonaca conserva su idioma y sus costumbres, entre las cuales destacan la danza y los trajes regionales; principalmente se conserva la danza-ritual del volador, vinculado con los cuatro puntos cardinales.

*...esta región se arraiga porque sus raíces son sólidas, se afianza en la cultura totonaca, que cada año es creadora en hallazgos que van desde la memoria que fluye en historia oral hasta las palabras en su lengua que se acomodan en libros que viajan lejos, o en imágenes cómplices que nos acercan a los rincones más íntimos de su vida cotidiana, del arte de ser totonacas.*⁵⁰

La presencia de el totonacapan, revoluciona la forma en que se percibe la cultura indígena, permite tejer historias que comunican la vida actual de este pueblo ancestral, desde danzantes hasta artesanos, que con sus particulares historias llegan a atraer la mirada, incluso de otros continentes; los ritos, las danzas, todo se concentra en una imagen que permanece en la memoria de los visitantes; es un lugar de encuentro dónde el misticismo adquiere relevante importancia, y que cambia la percepción de ver a la cultura y al patrimonio como algo lejano; es posible pensar en una susceptibilidad cultural despertando la sensibilidad del mismo entorno, al estar en contacto con una "cultura viva".



FOTO: BENJAMIN BLAISOT, 2014

50 Idem



2.2.2 LA CIUDAD DEL DIOS HURACÁN

Tajín, el trueno, el mito, el sacrificio. Y después, nada.

Efraín Huerta. El Tajín

El sitio se encuentra a 250 metros de altura sobre el nivel del mar, enclavado en las faldas de la Sierra Madre Oriental, limitado por el río Cazones al norte y por el río Tecolutla al sur, mismo que nace de la Sierra de Puebla. Como ya se mencionó, la provincia fisiográfica en la que se ubica el sitio de Tajín es la llamada “Llanura Costera del Golfo Norte”, incorporada a la subprovincia denominada “Llanuras y Lomeríos”⁵¹

Tomando en consideración que autores como el arqueólogo José García Payón trajo para los años 50 el nombre de Tajín como *huracán* o *viento tempestuoso*, de aquí la denominación de la ciudad del dios huracán.

La traducción del nombre que nosotros usaremos es la que refiere los últimos trabajos del Dr. Daniel Nahmá en su artículo *¿Quién es Tajín?* el nos menciona que el nombre de Tajín se refiere a “humo poderoso o lugar que humea”.

La ciudad prehispánica de El Tajín considerada por el actual grupo totonaco como la ciudad del trueno o rayo, es el centro ceremonial más importante de la Costa del Golfo, estuvo y está sujeta a frecuentes tormentas y ciclones, por lo que en la antigüedad se le consideró como *la ciudad sagrada del dios huracán*, el cual era dios de la tempestad y de los nortes; a estas condiciones climáticas se enfrentaron los antiguos habitantes de Tajín, debido a esto los totonacos a su llegada a la zona en el siglo XVII, la denominaron precisamente Tajín, el lugar de truenos o relámpagos.⁵²

Si nos remontamos a las primeras referencias del sitio arqueológico de El Tajín estas se dan a partir del siglo XVIII, el 12 de julio de 1785, en la *Gaceta México No.42*. Su descubridor fue el cabo de la Ronda de Tabaco en Papantla, Don Diego Ruiz.

⁵¹ Patricia Castillo Peña. *La Cultura Arqueológica de Tajín* (Mecanoscrito) , S.E, 2009.

⁵² Román Piña Chán y Patricia Castillo Peña. *Tajín: La ciudad del dios Huracán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. pg 17

A partir de esta fecha, se inició la larga historia de uno de los sitios más importantes de la costa del golfo, en el estado de Veracruz.

Ya en el siglo XIX, se dio a conocer la primera publicación a manera de ensayo, en donde se describe el Edificio de los nichos, que era el único conocido hasta el momento y que por su característica arquitectónica sería por mucho tiempo el que diera a conocer la zona arqueológica y un símbolo para el estado de Veracruz.

Para el año de 1816, se conoció a El Tajín y se hizo famoso por las memorias del Barón Alexander Von Humboldt⁵³. Ante esta noticia, se interesaron numerosos investigadores, exploradores y fotógrafos, entre los que destaca Karl Nebel (en la tercera década del XIX) y para finales de dicho siglo se realizaron los primeros levantamientos por la Comisión Científica Exploradora a cargo de Francisco del Paso y Troncoso (1891-1982). Para la tercera década del siglo XX (1924), se realizó la primera intervención a una estructura para su conservación, ejecutada por Gabriel García Velázquez, ayudante técnico de la Secretaría de la Agricultura y Fomento. En la tercera década, la Sra. Spinder (1931) realizó la primera descripción e interpretación iconográfica de los relieves del Juego de pelota sur; posteriormente, Juan Palacios volvió a hacer una descripción de los mismos en el año de 1932. Posteriormente, en 1934, se realizaron trabajos de investigación arqueológica con técnicas de reconocimiento y excavación, a cargo del ingeniero topógrafo Agustín García Vega, quien fungió como encargado del sitio arqueológico. Dicho investigador realizó trabajos de excavación, encontrando varios fragmentos de escultura en bajorrelieve en la base y alrededor del Edificio de los nichos. Estos fragmentos fueron estudiados por Enrique Juan Palacios. Mientras tanto, dicho edificio era restaurado por el arquitecto Agustín García Vega, quien a su vez realizó trabajos de exploración y conservación en los edificios del Tajín Chico y en la zona del Edificio de las columnas; también armó los tableros del Juego de pelota sur. Durante los trabajos de campo de la temporada de 1936, se realizaron dibujos de los relieves.

El apogeo de Tajín comenzó en el Epiclásico (800-900 d.C.), en ese entonces la ciudad llegó a cubrir un área de 1.5 km² y a albergar una población de entre 15 000 y 20 000 habitantes. Naturalmente, un asentamiento de tales dimensiones debió ejercer su dominio sobre los sitios cercanos y controlar tanto las producti-

53 Laura Pescador Cantón. *Las Canchas del juego de pelota y su articulación a la estructura urbana en El Tajín*. (Tesis de Licenciatura en Arqueología) México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992

vas tierras de la región como las rutas comerciales que iban de la costa del Golfo al Altiplano Central. Como otras ciudades mesoamericanas, El Tajín sufrió una paulatina decadencia y fue abandonada hacia el Posclásico Temprano (900-1200 d.C.); Desde la visita de Diego Ruiz hasta los albores del siglo XX, la atención se centró en la Pirámide de los Nichos. Hasta entonces, las intervenciones se habían limitado a la limpieza de la vegetación que cubría la pirámide de los nichos; fue hasta 1924 que se realizaron los primeros trabajos de conservación, a cargo de la Secretaría de Agricultura y Fomento.⁵⁴

Después de esta primera intervención le siguió la de García Payón, a quien se debe en gran medida la imagen que ahora presenta el sitio al visitante. En las últimas décadas del siglo XX, Jürgen K. Brüggermann dirigió un proyecto que, además de dejar al descubierto diversos edificios y/o monumentos como los de la Plaza del Arroyo, permitió un acercamiento más integral al sitio, al investigar no sólo la arquitectura y los materiales asociados a la zona monumental, sino otro tipo de contextos, como el simbólico.

La zona arqueológica de El Tajín, es una notable expresión urbana que ayuda a resumir la arqueología de la costa veracruzana en particular y de mesoamérica en general, pues representa la síntesis de un proceso social y cultural que parte del establecimiento de un centro ceremonial hasta convertirse en un asentamiento de tipo urbano.⁵⁵ Las representaciones arquitectónicas que se ven en la antigua ciudad han sido analizadas y representadas con variantes de grecas, que por diferentes investigadores han sido interpretadas como: el viento, la lluvia, el aire tormentoso y el mismo huracán, dando mayor peso al significado de la ciudad del dios huracán.



FOTO: BERHANN BLASOT, 2014

54 S.A. "Tajín Veracruz, Guía Visual." *Arqueología Mexicana* no. 60 Edición especial (febrero 2015)

55 Sara Ladrón de Guevara. *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005. p. 29



2.3 LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA EN LA ZONA ARQUEOLÓGICA

“El arte en Tajín parece estar dedicado a la reproducción del discurso religioso, que durante este periodo en Mesoamérica es también el discurso del poder”

Patricia Castillo Peña, 2013

La importancia de poder definir una cultura a través de su integración plástica, nos permite establecer las diferencias históricas en uno de los periodos de mayor desarrollo y expansión cultural en Mesoamérica, que corresponde al Epiclásico (800-900 d.C.)

Las artes visuales en el antiguo Tajín, comprendían la arquitectura, la escultura y la pintura, representaban un acontecimiento inicial e inherente de la expresión de los habitantes que conformaban esta antigua sociedad. El corpus simbólico de El Tajín representa con excepcionalidad la historia monárquica de los antiguos personajes, la comunicación entre los dioses y hombres, así como los rituales relacionados con el juego de pelota. Su importancia artística y arquitectónica es testimonio de la majestuosidad y grandeza de las culturas del México prehispánico.

FIGURA 5 DIOS DUAL OBSERVADO EN LOS TABLEROS CENTRALES DEL JUEGO DE PELOTA SUR.

...esto fue el resultado de la capacidad de creación y de su tecnología, que llegó a alcanzar la voluntad colectiva, en la búsqueda por reforzar su significado, a través de estos medios plásticos, y realizar plenamente su vida, tanto cotidiana y política, como social y religiosa. Dentro de la voluntad colectiva de expresar credos y costumbres de modo integral, a toda esta unidad conceptual definiremos como Cultura Tajín.⁵⁶

El *Estilo Tajín*⁵⁷ nos habla de un alto nivel de desarrollo arquitectónico y cultural a través de sus edificios, sus relieves y sus pinturas murales de gran calidad y diseño. En Tajín, sobresalen tanto los espacios internos, como los espacios abiertos, que se pueden definir como espacios visuales; el uso de estos términos sirve para designar las disciplinas que hacen de las artes visuales una integración plástica, en donde se intentan distinguir las cualidades, y en la que cada disciplina tiene sus límites y alcances, por ejemplo: la arquitectura, la escultura y la pintura, exhiben

56 Román Piña Chán y Patricia Castillo Peña. *Tajín: La ciudad del dios Huracán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. p 35

57 El estilo o cultura Tajín se trata de una recurrencia en los diseños, la composición y el ritmo, es decir, en los aspectos formales de diseño.

cada una su lenguaje y mensaje particular, su integración es un fenómeno que que representan su particular estilo visual. Este estilo consiste, en términos generales, en la repetición rítmica de motivos, entrelaces y grecas, así como en la simetría y en la ocupación de todo el espacio sin dejar huecos.⁵⁸

La *Cultura Tajín*, se desarrolla en lo que considera el investigador Arturo Pascual Soto como la ciudad del Noreste Veracruzano, y la más culta del oriente de Mesoamérica.⁵⁹

La versatilidad de los antiguos constructores de El Tajín se evidencia con la gran variedad de edificios que muestran múltiples variantes en cuanto a tamaño y estructura de sus juegos de pelota, en la planeación de espacios tanto abiertos como cerrados, la Gran Xicalcolihqui es un ejemplo de estos espacios abiertos.

Tres son los puntos de la ciudad donde se han encontrado los mensajes más abundantes: los juegos de pelota, el edificio de los Nichos y los palacios de Tajín Chico. En los dos primeros casos, las imágenes corresponden al carácter ceremonial y público que contienen escenas míticas y ceremoniales. En el tercer caso, se trata de un área privada donde las imágenes hablan de escenas bélicas y rituales, escenas míticas como se muestra en el Edificio I de Tajín, lo que nos remite a su función como palacio.⁶⁰

Los artistas plásticos en la antigüedad proyectaban escenas de la vida real, enmarcándolas en un sentido cuatripartita en donde el arriba significaba el cielo, lo de abajo el inframundo, el intermedio se dividía en dos partes: el centro donde viven los hombres y en un extremo opuesto la muerte que significaba la continuación de la vida. La vida y la muerte formaban un equilibrio. En las escenas centrales era donde los hombres creaban todos sus rituales, así podemos acceder al mundo de los mitos.

Ante un corpus plástico tenemos que reconocer dos niveles de análisis para poder comprender las artes visuales dentro del sitio arqueológico:

58 Román Piña Chán y Patricia Castillo Peña. *Tajín: La ciudad del dios Huracán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. p 35

59 Arturo Pascual Soto *El Tajín: en busca de los orígenes de una civilización* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. p 45

60 Rubén B. Morante *La pirámide de los Nichos de Tajín: los códigos del tiempo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. p 53

1.-El manejo de los símbolos como un discurso sagrado

2.-Los eventos de personajes reales, como un relato histórico

...estas dos niveles de análisis corresponderían al significado-significante en la lingüística. El significado es una representación mental que puede ser pronunciada o escrita con distintos sonidos y diseños. Los significantes (en el caso de El Tajín, nuestro corpus escultórico y pictórico) se rigen por un sistema independiente de los significados (el sistema de creencias)⁶¹

Dentro de las artes visuales se encuentra una temática que corresponde a un contexto. Los cuales se pueden interpretar desde el tipo *realista, simbólico y abstracto*; El realista es todo el quehacer del hombre, el simbólico todo el quehacer de los dioses y el abstracto es el símbolo como tal, una abstracción de un concepto, que puede ser la lluvia, el viento, etc.

Analizando las artes visuales a partir de estas tres representaciones, tendríamos las escenas ejecutadas por los hombres que vivieron en el Tajín, con personajes reales con nombres calendáricos que pueden ser perfectamente identificados en diferentes escenas como son las del juego de pelota, de guerra, de rituales y escenas del último gobernante que tiene el nombre calendárico de *13 conejo*.

En la representación simbólica que es donde se ejemplifican a los dioses, estos van a ir acompañados de objetos que determinen sus cualidades, como por ejemplo el rayo representado por una serpiente, el torbellino o la voluta representando el huracán, el cuchillo de pedernal u obsidiana, representando el trueno, según los últimos análisis realizados por la Doctora Patricia Catillo.⁶²

La abstracción está representada directamente en la arquitectura y esta la podemos observar en el Edificio en donde los Nichos muestran al caracol cortado; en la Gran Xicalcolihqui, que en todo su conjunto se observa una greca (caracol cortado o insigne del dios Quetzalcoatl), así como los motivos decorativos (bandas, grecas, volutas y entrelaces) que están adosados a la arquitectura.

61 Sara Ladrón de Guevara. *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005. p 29

62 Patricia Castillo Peña. *Plantamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje en el antiguo Tajín. Espacio, agencia y tiempo* (Tesis de Doctorado en Arqueología) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2016. p 35

Los mensajes que se utilizaron se encuentran como menciona Rubén Morante, entre la proclama pública y la información secreta, entre la demagogia y la sabiduría, entre quien legitima el poder mediante la conquista y quien lo hace a través del conocimiento del mundo misterioso de la naturaleza y los dioses siempre vinculados.⁶³

Gracias a esta integración plástica, es posible ingresar a una zona intangible de símbolos que nos transportan a un mundo en dónde el cosmos está ligado con el dominio esencial del hombre sobre la naturaleza y dónde el puede crear plásticamente los medios constructivos para vivir y expresar formalmente sus creencias.

2.3.1 LA ARQUITECTURA EN EL TAJÍN

La arquitectura en El Tajín jugó un importante papel en el desarrollo visual de la ciudad y, como un agente transmisor de ideologías; su función es semiótica, cada expresión artística es un universo en sí, pero en relación a la ciudad es una manifestación particular, que sumadas a las otras manifestaciones (pintura y escultura) forman un todo, una estructura.

La arquitectura en el sitio permite identificar la iconografía mayormente utilizada y el corpus plástico dentro de ella; Esta manifestación tiene un patrón constructivo peculiar y su conexión principal es con el paisaje inmediato. La ciudad tiene un eje principal que está marcado por el cerro del oeste dónde se crea un evento solar, en donde desciende la luz por cada cuerpo (nicho) en un minuto, el evento en total es de siete minutos, cuando todo es obscuridad, solo se ilumina el edificio de los Nichos.⁶⁴

No obstante, el punto focal de todo el sitio se encuentra marcado con el Edificio de los Nichos, este tiene ejes visuales y ejes astronómicos que delimitan en sus esquinas el registro del paso del sol, esto permite que la arquitectura se vuelva un símbolo como tal, para ciertas épocas del año. Esto está siendo interpretado en la antigüedad como un puente de comunicación entre los hombres y el cosmos.

63 S.A. *Fragmentos del pasado: Murales prehispánicos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. p

64 Esta investigación tiene tres años que se viene registrando con un grupo de arqueastrónomos en el sitio, encabezado por el Doc, Stanislav Iwanisensky, en donde se determinó que el paisaje en todo el desarrollo de la construcción de la arquitectura en El Tajín tiene representaciones astronómicas y simbólicas.

...entre los elementos característicos del estilo Tajín se encuentran las cornisas sobre los taludes decorados con nichos, estos proporcionan a los edificios un juego de luz y sombra que aligera la pesadez que habitualmente tienen las enormes masas que conforman los edificios.⁶⁵

La concepción de templos es similar a la que se ocupa en todas las ciudades prehispánicas mesoamericanas. Se trata, generalmente de estructuras piramidales y por el frente escaleras limitadas por alfardas.

Para poder entender la arquitectura del sitio se toman estos dos ejemplos: el edificio más representativo y emblemático: el eje de toda la ciudad, el Edificio de los Nichos, y el juego de pelota sur, uno de tantos juegos encontrados en la zona arqueológica.

2.3.1.1 EL EDIFICIO DE LOS NICHOS

El edificio número 1, como lo llaman los arqueólogos, o *Edificio de los Nichos*, es actualmente el referente contemporáneo visual más común que se utiliza para representar la identidad de todo el conjunto arquitectónico de la zona arqueológica, y quizás es el edificio identitario más importante para las personas que visitan el sitio arqueológico.

El recinto superior tiene base cuadrada, como lo registra el arqueólogo José García Payón, el cuál también realiza una de las mejores reconstrucciones hipotéticas, al lado de Ing. Ignacio Marquina, que esta publicada en su libro *Arquitectura Prehispánica*⁶⁶

Menciona que desde las excavaciones de García Vega, en los años treinta, este edificio llamó mucho la atención y se registraron fragmentos de piezas en bajorrelieve en los diferentes cuerpos de la estructura, siendo en mayor número esculturas en forma de frisos que van seguidos por los tableros y solo se cuenta con dos piezas en alto relieve, que son esculturas representando a sacerdotes que se colocaron al frente de su acceso principal a manera de escultura en bulto, en la fachada de oriente (ver figura 8)

65 Sara Ladrón de Guevara. *Hombres y dioses de El Tajín*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2007.

66 Ignacio Marquina. *Arquitectura prehispánica*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964. p 432

El elemento característico e iconográfico que define esta estructura es el nicho, que a manera de cadena une todo un cuerpo. Se observa en los siete cuerpos que lo conforman. El nicho está soportado por un talud y un tablero, que crean un juego óptico que se puede observar desde el frente o de cabeza. Esto nos permite observar una simetría tanto en la base como en la cornisa por medio de un talud, un nicho y la cornisa. El centro lo forma el nicho que a su vez representa un caracol cortado, y es donde se crea el juego de claro oscuro, de acuerdo a la autora Patricia Castillo, el caracol es el emblema del dios Quetzalcóatl.

En la parte central de estas formas ataluzadas se pueden apreciar de frente y de cabeza, en donde se aprecia la simetría, este juego se repite en cada fachada de manera ininterrumpida, por lo que García Payón al igual que Ignacio Marquina establecen, que este edificio está conformado por 365 Nichos en total, de los cuales se observan 325, ya que el resto queda detrás de la escalinata que cubre el frente de su fachada oriente, la escalinata mide 10 metros de ancho y se limita por alfardas decoradas con motivos de grecas escalonadas, en donde su escalón o cola cae, (figura 5 y 6), dicha greca escalonada se encuentra representada en el interior de los nichos, o como parte de la decoración en los palacios de Tajín Chico, y solo en el edificio de los Nichos se ve la alfarda decorada por la greca escalonada.

En el centro de la escalinata se repiten a distancias iguales 5 motivos formados por tres nichos de menor tamaño, esto como decoración de la escalinata central.

Este tipo de greca tiene la posibilidad de unirse en el centro y formar la lengua bifida, y si se observa desde su negativo y positivo, se nota la unión del concepto dual que hace que se forme una espiral y se unan por el centro.

De acuerdo a varios autores, el nicho adquiere un valor semántico, Brüggemann sugiere que el arreglo y la repetición de este elemento adquiere una función estética en la fachada del edificio, ya que hace notar la intención del juego óptico de claro oscuro para aligerar la pesadez de la estructura.⁶⁷

Gracias a estos significantes los arqueólogos y estudiosos de dicha área, definen esta arquitectura como *Estilo Tajín*, que es como se ha mencionado al inicio de este apartado, la repetición armónica de elementos que sugieren simetría en las grecas y en los motivos empleados en el antiguo sitio.

⁶⁷ Juergen Brüggemann. *Aspectos fundamentales de la investigación arqueológica*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982

Las cornisas voladas, a las que García Payón nombró “cornisa volante”, desafían la gravedad y tienen gran elegancia. En cuanto a los nichos, que son elementos que aligeran las estructuras, los tenemos cuadrados, alargados y sostenidos por columnas. En algunos casos se buscó decorar los espacios abiertos hacia el interior de los nichos, los vanos de las puertas, así como los cabezales

y las alfardas de las escalinatas, con figuras geométricas de piedracaliza⁶⁸ y estuco que forman grecas, cruces, vírgulas y rombos.⁶⁹

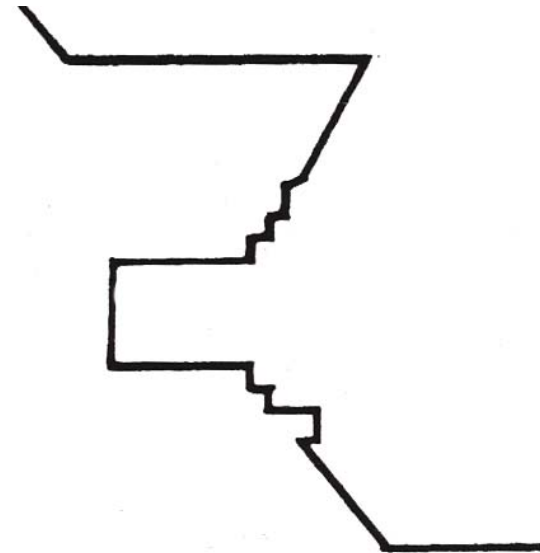


FIGURA 6. CORTE TRANSVERSAL DEL NICHOS

⁶⁸ El uso de las rocas calizas es muy extenso, su mayor utilización es en la construcción, se emplea en el revestimiento de carreteras y mezclado con cal y arcilla es un buen cemento que fue usado en la construcción de antiguas ciudades mayas como Chichén, Uxmal, Kabah, Labná.

⁶⁹ Rubén B. Morante *La pirámide de los Nichos de Tajín: los edificios del tiempo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 51

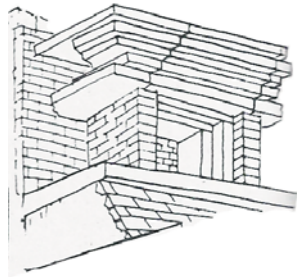


FIGURA 7 SISTEMA CONSTRUCTIVO DEL NICHU

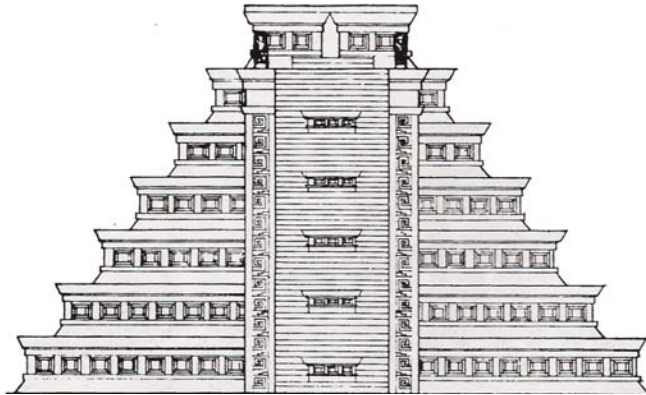


FIGURA 8 DIBUJO DE ELEVACIÓN, SEGÚN MARQUINA Y RECINTO SUPERIOR CON LA ESCULTURA FRONTAL



FIGURA 9 SECUENCIA DEL ALZADO DEL RECINTO, ASÍ MISMO SE OBSERVA LA ESCULTURA FRONTAL EN EL REMATE DE LA ALFARDA

FIGURA 10 ESTRUCTURA INTERNA DEL NICHOS

FIGURA 11 DIBUJO HIPOTÉTICO DEL SITIO ARQUEOLÓGICO, DONDE SE OBSERVA LA PIRÁMIDE DE LOS NICHOS

FIGURA 12 PLANTA ARQUITECTÓNICA DE LA ESTRUCTURA I, (DIBUJO DE IGNACIO MARQUINA)

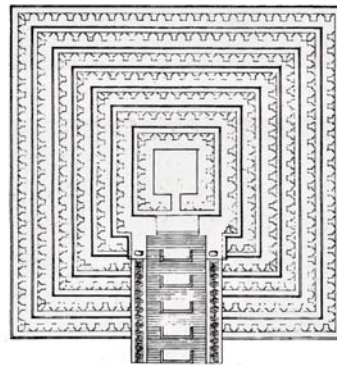
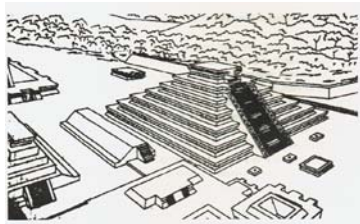
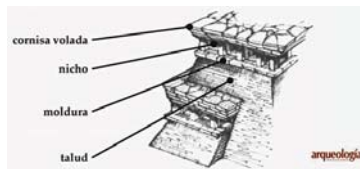


FIGURA 13 DIBUJO EN PERSPECTIVA DEL EDIFICIO DE LOS NICHOS (IGNACIO MARQUINA)

2.3.1.2 EL JUEGO DE PELOTA

Los edificios que son emblemáticos y se distinguen por su número en el sitio son los Juegos de Pelota que hasta las últimas investigaciones han sumado un total de 20⁷⁰.

Las canchas del juego de pelota, son espacios significativos en los que se representa, mediante sus bajorrelieves una narrativa mítica y los rituales hechos por el hombre hacia los dioses.

Es indudable la importancia del ritual del juego de pelota en El Tajín, ya que en el sitio se han encontrado 20 canchas dedicadas a tal fin, en donde en la mayoría de estas canchas se encuentran decoraciones escultóricas en las estructuras que van desde bloques monolíticos de las canchas en el sur del sitio, hasta los asombrosos tableros en los bajorrelieves hechos sobre varios bloques de piedra superpuestos, bloques que forman parte de los parámetros de las canchas. Se tienen dos tipos de juego el ritual y el de competencia, en el Tajín se observa un mayor número de canchas de tipo ritual, asociadas con bajo relieves y con tránsitos al interior y exterior de la antigua ciudad.

...en general, en El Tajín las canchas del juego de pelota son de planta en forma de I, las estructuras que las delimitan son paralelas, de planta rectangular y perfil de paredes rectas sobre las que se halla un talud de suave pendiente que seguramente servía para que la pelota regresara al centro de la cancha.⁷¹

La estructura del juego de pelota tiene una estrecha relación con el simbolismo dentro de la arquitectura ritual de el Tajín, mezclando el aspecto urbano con sus implicaciones ideológicas. Los numerosos juegos de pelota se asocian en tres distintos grupos: los que corresponden a las estructuras más tempranas, asociadas a los extremos de las plazas, creando una concepción del espacio dividido en cuatro rumbos, en una fase intermedia se observa la multiplicación de estructuras de menor tamaño, asociadas con Quetzalcóatl; y en la fase más tardía se observan estructuras de mayores dimensiones asociadas a plazas o ubicadas al centro de ellas.⁷²

⁷⁰ Patricia Castillo Peña. *Planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje en el antiguo Tajín. Espacio, agencia y tiempo* (Tesis de Doctorado en Arqueología) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016. p 30

⁷¹ Sara Ladrón de Guevara. *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005. p 79

⁷² Cédula informativa dentro del museo de sitio de la zona arqueológica El Tajín.

El ritual del juego de pelota está íntimamente ligado a la continuidad de la vida. Es una ceremonia que presenta el constante movimiento y el equilibrio de las fuerzas de la naturaleza y del cosmos teniendo un mismo fin, sin importar el tipo de instrumentos y características para el juego. Esto es, para los antiguos habitantes, el proseguir, el ciclo del movimiento en la alternancia de los opuestos, daba como resultado el equilibrio constante del cosmos y en consecuencia de la vida humana. Todo esto está muy presente en las diferentes manifestaciones iconográficas, que desde la fundación del asentamiento, se manifiestan en sus imágenes como el principio del concepto dual, que a su vez representa el movimiento constante. El juego de pelota es considerado un ritual agrario que con la decapitación el hombre ofrendaba lo máspreciado que poseía, su sangre.

Si tomamos en consideración que el concepto de que la cancha es la bóveda celeste y la pelota el sol, que se presenta de oriente a poniente a lo largo del día y que circunda por el horizonte a través de las estaciones del año, tenemos un esquema ritual del orden reproductivo y agrícola, que a su vez indica el tiempo de sembrar y de producir. Debemos tener en cuenta que la cancha más importante el J.P. Sur, tiene su entrada principal en el oriente y que sus alegorías centrales están referidas al crecimiento y producción de la planta del maguey, que se establece como el líquido precioso del sustento del hombre.⁷³

Las ideas que se transmitieron de generación en generación, por las diferentes fuentes, debieron sufrir transformaciones en el devenir histórico; hay que tener en cuenta que las diferencias regionales de expresión también marcaron variantes, sin embargo, las creencias cosmogónicas se encuentran presentes en el tiempo y espacio a través de estas representaciones iconográficas que observamos en los relieves del Juego de Pelota Sur.

Siguiendo la lectura de las escenas rituales que realizan los jugadores y los sacerdotes como parte del ritual de juego de pelota, se plantea que la lectura de los tableros sea cruzada, siguiendo la forma del símbolo que con mayor frecuencia se representa en el sitio: es decir, el signo de *ollin*⁷⁴, que indica el movimiento.



FIGURA 14 OLLIN: MOVIMIENTO

⁷³ Patricia Castillo Peña. *Planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje en el antiguo Tajín. Espacio, agencia y tiempo* (Tesis de Doctorado en Arqueología) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2016. p.186

⁷⁴ El símbolo más importante del juego de pelota es el entrelace, conocido por los nahuas, como *ollin o movimiento*; el símbolo *ollin* es la manifestación gráfica más clara del mundo prehispánico, equivalente al símbolo chino que unifica los opuestos.



FOTO: SINLHE MEDINA, 2015

2.3.1.3 RELIEVES EN LOS TABLEROS DEL JUEGO DE PELOTA

Los relieves del Juego de Pelota Sur han sido muy estudiados por diversos autores e iconografistas. Se han propuesto diferentes interpretaciones de su significado y se ha reconocido un orden de relato en los cuatro relieves de las esquinas. En ellos se puede observar cuatro momentos del ritual del juego de pelota, mientras que en los dos relieves centrales se presentan escenas en las que se reconocen ideas religiosas y cosmogónicas.

Los motivos del friso superior en la cancha, son similares en los cuatro casos: se puede observar un ojo de volutas ornado de plumas y enlazado con el glifo de olin al interior. Dos direcciones opuestas se encuentran en el concepto primordial del uno, subyacente en la cultura mesoamericana y que se evidencia en una de sus más trascendentes manifestaciones: EL JUEGO DE PELOTA.

A continuación se presenta la interpretación iconográfica hecha por varios especialistas que en ocasiones tienen diferencias en sus interpretaciones, sin embargo son los únicos que han hecho descripciones más formales de estas piezas; Describen al antiguo ritual del juego de pelota a través de las representaciones de sus imágenes en bajorrelieve, dentro de las canchas del juego.

(1) TABLERO SURESTE DEL JUEGO DE PELOTA SUR

El relato que corresponde al inicio de la lectura es en la esquina sureste, siguiendo el movimiento del sol saliente. Por aquí entra el sol en los cambios de estación.

La escena en donde se representa la vida de los hombres y sus rituales está compartida en su extremo derecho por un descarnado que indica dualidad -entre la vida y la muerte- como parte del desarrollo de la vida misma; Justo enmarcando la parte superior de este descarnado, tenemos la abstracción del símbolo del ojo venusino, con la boca de pico de pato, plumas y chalchihuites. Dichos conceptos se manejan de manera dual, ya que este símbolo se puede observar de frente y de cabeza y es la abstracción máxima del concepto.

Respecto a la descripción de la escena de los hombres, los personajes están dispuestos de la siguiente manera:

El primero -que hemos denominado fantástico- comparte los dos planos, el de los hombres y el del inframundo. Está sentado sobre las fauces de una serpiente que sale de la tierra y se eleva como una planta o árbol estilizado que remata con plumas, indicando lo precioso.

Los otros dos personajes se tratan del *soberano* y de un *sacerdote*, por el tipo de atuendos, tienen grandes tocados de perfiles de serpientes. Al parecer, le solicitan el líquido precioso, ya que arriba de la cabeza del sacerdote hay una vasija de donde sale un líquido o pluma (sagrada). Como segmento de la contraparte, está el descarnado que emerge de otra vasija que esta sobre el agua o líquido, ¿caso es el guardián del líquido precioso?

En la lectura final del primer tablero encontramos a un representante del dios Tláloc que proviene del inframundo, en donde están las aguas y comunica que si los hombres no le tributan un sacrificio a través del ritual agrario para solicitar el sustento y el equilibrio de las fuerzas naturales, el agua puede ser muy abundante o escasear, matando a la vegetación, perjudicando al hombre, causando inundación, sequía, pobreza, hambre y muerte.

El intermediario, que está en el centro, lo escucha y aconseja al soberano -que está sentado en el trono o asiento alto- para celebrar los rituales del juego de pelota. Para esto, el sacerdote joven queda destinado en calidad de jugador o como organizador-supervisor del evento. Todo este ceremonial está presidido por el guardián de las aguas.

(2) TABLERO NORESTE DEL JUEGO DE PELOTA SUR

El siguiente tablero corresponde al No. 054 del catálogo de escultura (Patricia Castillo, 1995) y también tiene la división en tres secciones: la superior o celeste, que está representada por dos perfiles; la escena intermedia o central -la de los hombres- se comparte con el representante de la muerte o custodio del agua, que emerge de la vasija de barro y observa la escena principal al interior del patio del juego de pelota. La escena está presidida por dos personajes importantes, uno hincado sobre la zona de espectadores, con una máscara que

le cubre la cabeza y lo establece como el representante de la deidad tutelar del juego (Xólotl). Al lado opuesto de la cancha se encuentra un personaje que parece ir descendiendo hacia el centro de la escena. En la mano izquierda tiene un corto bastón de mando o un rollo.

Al parecer, junto a su rodilla está plasmado el glifo Cinco Viento, posiblemente denotando su nombre calendárico. Hay que recordar que en las fuentes se menciona que el dios tutelar era puesto en bulto antes de iniciar el evento, y el de la derecha -que tiene un rollo o bastón de mando (el juez)- desciende a la cancha.

Los dos personajes que se encuentran en el centro de la cancha están ricamente ataviados con tocados de serpiente y ambos están de frente, al interior de la cancha. En medio de ellos se observa la pelota y el símbolo de ollin, representado por dos brazos entrelazados. De la boca de los personajes sale la virgula de la palabra, por lo que se establece un diálogo. El de la derecha, tiene los brazos cruzados y el otro los muestra extendidos, sosteniendo en su mano izquierda un gran cuchillo de obsidiana que marcará el final del ritual con una ofrenda de vida, por decapitación.

...el emblema que sostiene la cola de plumas tiene el símbolo de ollin, por lo que se relaciona directamente con los jugadores de El Tajín, pues, al parecer, este símbolo los representa en el juego y en toda la iconografía de la antigua ciudad.⁷⁵

La interpretación de este segundo tablero es la siguiente: en la cancha del Juego de Pelota Sur —en el cual se observan sus banquetas verticales y remates de talud-cornisa— se reúnen las autoridades encargadas de llevar a cabo el juego y establecer las reglas, así como las ceremonias a realizar. Por eso desciende Cinco Viento a la cancha, con sus insignias o bastón de mando que le da validez al evento y actúa como juez en el partido.

Los jugadores, estableciendo las reglas, instauran que se realizará el juego ritual, porque tendrá que haber un sacrificio ya que el jugador de El Tajín lleva el cuchillo en la mano. La imagen del dios tutelar preside el inicio del evento.

⁷⁵ Patricia Castillo Peña. *Plantamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje en el antiguo Tajín. Espacio, agencia y tiempo* (Tesis de Doctorado en Arqueología) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2016. p.218

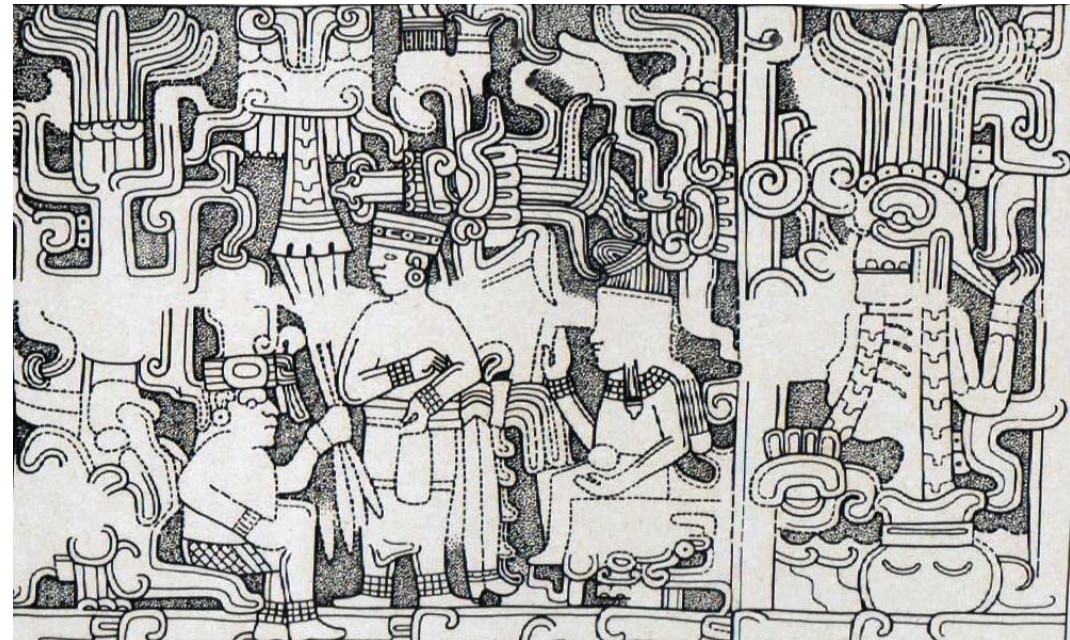


FIGURA 15 TABLERO SURESTE JUEGO DE PELOTA SUR (1)

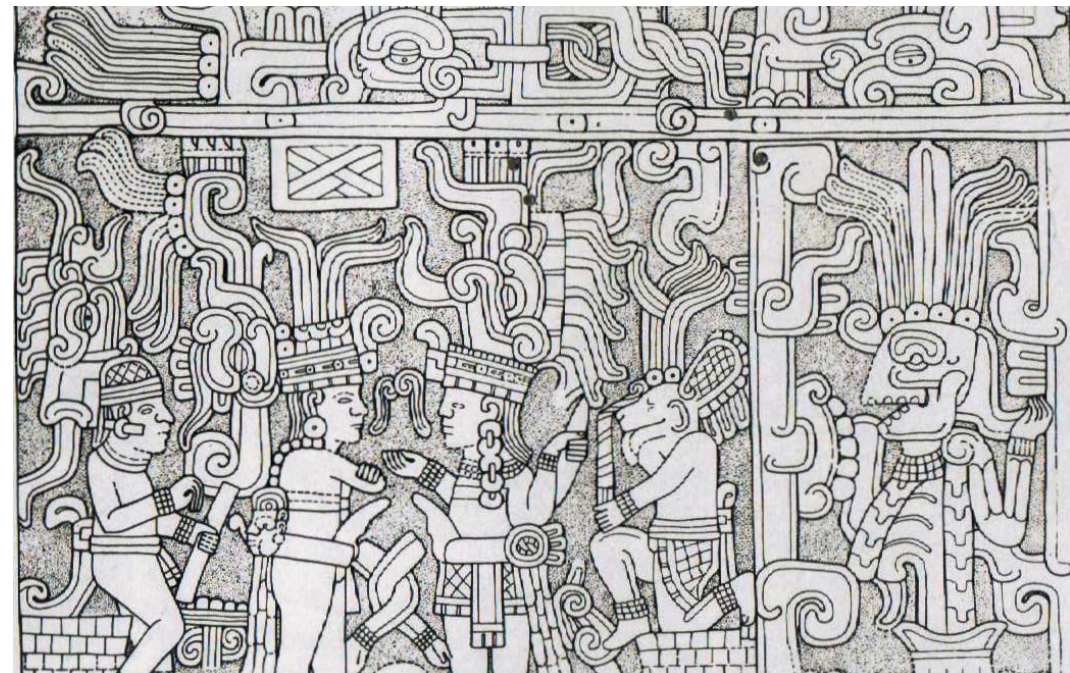


FIG.16 TABLERO NOROESTE JUEGO DE PELOTA SUR (2). AL CENTRO EL SÍMBOLO OLLIN DEL MOVIMIENTO

(3) TABLERO SUROESTE DEL JUEGO DE PELOTA SUR

Después de haberse efectuado el juego de pelota y teniendo al jugador que sería sacrificado, se le prepara con la danza del guerrero solar, (sacerdote con vestimenta de águila), amenizado por la música producida por el tamborcillo y las sonajas. Se está invocando a la deidad Quetzalcóatl, como señor del Sol, de los mantenimientos, el que transita desde las alturas y pasa por el inframundo para que los hombres puedan reproducirse y vivir en armonía. Este movimiento, lo realiza cada día.

En la escena central, también comparten el día y la noche; la vida y la muerte, la dualidad que está simbolizada por la franja izquierda, en donde se encuentra el guardián del agua y los sustentos (el descarnado), mientras que la vida está donde se desarrolla el ritual a través de los hombres que solicitan los sustentos. A través del sacrificio aseguran el bienestar de toda una ciudad y de los pueblos que vienen a realizar sus peticiones.

(4) TABLERO NOROESTE DEL JUEGO DE PELOTA SUR

Siguiendo el análisis de lectura de manera cruzada, corresponde al tablero final que se encuentra, nuevamente al inicio de la cancha del juego de pelota; aquí se observa el final de la ceremonia, porque se está efectuando una decapitación. Intervienen tres jugadores de pelota ricamente ataviados que realizan el final del ritual al interior de la cancha.

De nuevo, como espectador sentado en una grada, está el juez con el rollo o bastón de mando en su mano derecha. La escena se desarrolla al interior de la cancha de un juego de pelota, que al parecer se trata de la misma cancha de donde hacemos esta descripción, es decir, juego de pelota sur, ya que se puede observar el perfil arquitectónico formado por las banquetas, el talud-cornisa y la grada del extremo derecho, que son muy similares al construido. Únicamente tres personajes presentan el tocado con perfil de serpiente, los que se mantienen con vida y que corresponden a los primeros dos jugadores que realizan el ritual de la decapitación. El tercer tocado, lo porta el juez de mayor edad, que se deduce, porque presenta arrugas en la cara y está certificando el final de la ceremonia.

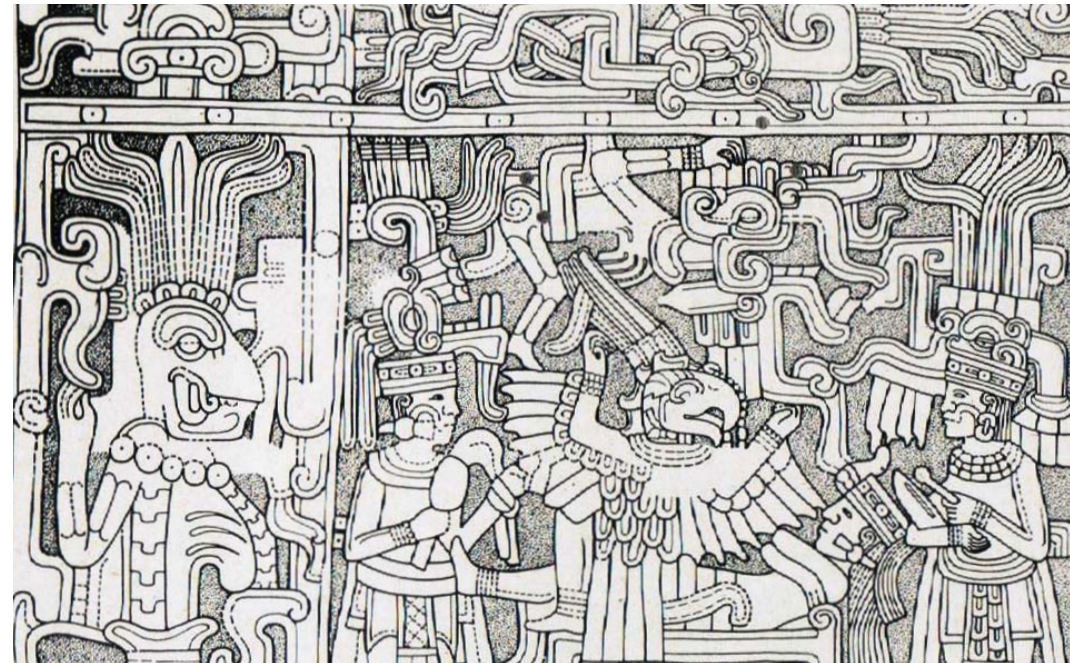


FIG.17 TABLERO SUROESTE JUEGO DE PELOTA SUR. (3) ENTRE LOS PERSONAJES HAY UNO CON RASGOS HUMANOS Y CABEZA DE AVE

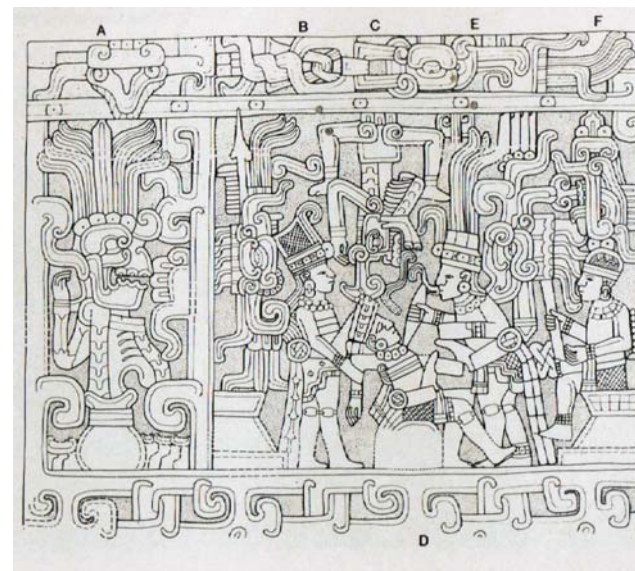


FIG.18 TABLERO NOROESTE JUEGO DE PELOTA SUR. (4)





ESCU LTURA DEL DIOS TAJÍN.
FOTO: ANMI, CORTÉS

2.3.2 LA ESCULTURA EN EL TAJÍN

La escultura en Tajín ha llamado la atención de iconografistas, restauradores, arqueólogos, estudiosos del arte y público en general por su calidad y su riqueza iconográfica, y sobre todo por sus bajorrelieves; el bajorrelieve consiste en que en lugar de hacer esculturas en tres dimensiones, de bulto, se hace un dibujo sobre una superficie y luego se le da relieve a las figuras, con poca profundidad. Por su forma y función, las esculturas que aparecen asociadas a la arquitectura son: columnas formadas por tambores cilíndricos, utilizadas para sostener los techos; tableros cuadrangulares de un solo bloque (como los de la Pirámide de los Nichos) o formados por varias piezas (como los del Juego de Pelota Sur); frisos de forma rectangular alargada decorados a menudo con motivos entrelazados y grecas y, altares con forma de prisma rectangular y esculpidos por varios de sus lados, quizás utilizados en ceremonias de sacrificio.⁷⁶

Las piedras utilizadas para esculpir son en general areniscas (sedimentarias). Unas cuantas piezas fueron esculpidas en rocas más duras, la del “Dios Tajín” fue tallada en roca basáltica (ígneas) y los yugos fueron hechos en anfíbolita (roca metamórfica)⁷⁷

Dentro del diseño escultórico son notorios los bajorrelieves que relatan episodios del ritual del juego de pelota, así como las jerarquías sociales y la importancia de Quetzatcoatl al menos en la época de florecimiento de El Tajín. El resultado es la creación de espacios, en donde el espectador o receptor entra mental y físicamente en el mundo de la representación y participa en una realidad vinculada estrechamente con el paisaje y con los dioses, ceremonias religiosas y políticas en un lenguaje muy particular de acuerdo con sus necesidades conceptuales y sus habilidades técnicas y artísticas.

El bajorrelieve se realizaba en formatos de tableros, columnas y un altar, y presenta dos planos superpuestos: el del fondo, que aparece totalmente plano, y el de relieve, a unos 3 cm sobre el nivel del fondo y que se trabajaba en tres profundidades distintas; la más profunda es el fondo de la escena en la que se encuentran las

⁷⁶ Sara Ladrón de Guevara. *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005. p 25

⁷⁷ Idem p 65

formas más sobresalientes como son los personajes; la mediana divide las formas en partes, define los elementos de los cuerpos y sus vestimentas; y finalmente, la menos profunda se hizo en forma de ranuras muy finas, que definen detalles como el diseño del vestuario o el pelo de los personajes.

Los formatos están pensados generalmente de manera cuadrangular. La composición es clara, bidimensional, sin efectos de profundidad ni de perspectiva y casi no deja espacios vacíos. Nuevamente percibimos el “estilo Tajín”.

Por lo tanto, en El Tajín la escultura constituyó, de manera general, un elemento arquitectónico y, por lo mismo, las formas se limitaban a encuadres rectilíneos de las elevaciones arquitectónicas en las que se integraban. Los encuadres se ven ocupados por escenas en las que intervienen varios personajes.

Si clasificamos a los bajorrelieves podemos ubicarlos por su forma y por su función; así tenemos las categorías de tableros, frisos, columnas y un posible altar.



...por su constitución, tenemos esculturas monolíticas y esculturas armadas a partir de varios bloques. Como ejemplo de ellos tenemos los tableros de la Pirámide de los Nichos que fueron trabajados sobre un solo bloque de piedra, mientras que los tableros del Juego de Pelota Sur o las columnas se hicieron sobre la superficie de varios bloques unidos por las líneas del relieve. Es evidente, en este caso, que primero se armaban los bloques y después se trabajaba el relieve, para lograr así la coincidencia perfecta de líneas.⁷⁸

La otra posible clasificación, de acuerdo a Ladrón de Guevara, es por su ubicación, pues es claro que existe una coherencia en los grupos de relieves que tienen una misma procedencia. Esta correspondencia se observa tanto en las variables estilísticas como en el tratamiento de la pieza, su forma y función. Los relieves proceden de la Pirámide de los Nichos, El Juego de Pelota Sur, El Juego de Pelota Norte y El Edificio de las Columnas.

FIGURA 19 ESCULTURA MONOLÍTICA EN LA ESQUINA DEL JUEGO DE PELOTA EN DONDE SE OBSERVA UN DESCARNADO EN LA PARTE SUPERIOR Y ABAJO LA CABEZA DE SERPIENTE.

78 Idem



FIGURA 20 PINTURA MURAL EN EDIFICIO

2.3.3 LA PINTURA EN EL TAJÍN

La otra vertiente de la plástica en El Tajín, toma un lugar muy relevante porque es toda la manifestación de pintura con la técnica al fresco, utilizando tintes naturales extraídos de plantas, arcillas y minerales. El manejo en la perspectiva de la pintura mural tiene una relevancia muy importante y el manejo de las imágenes en miniatura permiten cubrir hasta el mínimo espacio; algunos de los autores hablan de tener, como en el estilo barroco, un *horror vacui*, que es un latinismo y literalmente se traduce como “miedo al vacío”⁷⁹. En el mundo de la historia del arte esta expresión se utiliza para la técnica que mediante el uso de constantes diseños, rellena cada uno de los espacios en la obra. En la técnica antigua de El Tajín, la pintura mural cumple esta cualidad, porque se pintan el piso, las paredes, las escalinatas, hasta el interior de los nichos, como es el ejemplo del Edificio I, que tuvo su función como palacio.

Los elementos que se expresan en la arquitectura que son las rítmicas repeticiones de cuerpos, nichos y grecas igualmente se encuentran en la pintura, donde se aprecia la preferencia por utilizar todos los espacios que el encuadre permite. En el Tajín, sus edificios eran decorados con diferentes tonos de rojo, azul, verde y amarillo que contrastaban con la selva tropical que los rodeaba, sin embargo este es un elemento plástico sujeto a la destrucción por remodelación o vandalismo, así como también por agentes de erosión por estar a la intemperie; lo que aquí se presenta es una restauración de los colores que se empleaban en la época prehispánica hecha por el restaurador Benjamin Jean-Marc Blaisot

Los diseños pictóricos, consisten en una sucesión de representaciones de grecas inversas y lenguas bifidas, enmarcadas por cenefas. Dentro de la “lengua bifida”, se aprecian símbolos relacionados con las deidades de Tláloc y Quetzalcóatl. Sobre el fondo azul de la escena, sobresale una paleta de colores rojo, ocre, rosa y amarillo. Y es probable que los tonos marrones se hayan obtenido del uso de óxido de hierro.⁸⁰

79 Aventuras de Kirlian (pseudónimo) “Miedo al vacío.” *Mazorca triste con pelo largo de otra cosecha.* (sitio web) publicado el 18 de marzo 18 de 2014 (consultado el 20 de julio de 2015) <https://alcanforde lasinfantas.wordpress.com/2014/03/18/miedo-al-vacio/>.

80 Benjamin Jean-Marc Blaisot, “Rescatan milenaria pintura mural de El Tajín” *INAH Noticias*. Publicado el 11 de octubre de 2012 (consultado el 11 de noviembre de 2014) <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/1636-rescatan-milenaria-pintura-mural-de-el-tajin>.



FIGURA 21 VISTA FRONTAL DE LA FACHADA PRINCIPAL QUE DA AL ORIENTE, EN UNA RECONSTRUCCIÓN HIPOTÉTICA DEL EDIFICIO DE LOS NICHOS; ESTÁ DEBIO DE SER SU IMAGEN DURANTE EL APOGEO DEL EPICLÁSICO

IMAGEN REALIZADA POR EL ARQ. JUAN MONSIVÁIS

En El Tajín, al igual que en otros centros ceremoniales mesoamericanos, predominaron los colores vivos en los edificios, hoy perdidos en su gran mayoría, pero gracias a diferentes hallazgos arqueológicos hoy se puede tener un registro que atestigüe esta decoración. Las fachadas de los edificios fueron pintadas de azul, amarillo y verde (ca. 1000 d.C), aunque más tarde sólo de rojo y azul (ca. 1100 d.C) Siempre sobre fondos de color liso, se pintaron toda suerte de líneas entrelazadas y de espirales. Dibujos azules sobre peldaños amarillos y verdes; líneas de color azul intenso o verde sobre fondos azul claro; trazos rojos sobre áreas azules. La ciudad vista a distancia, tendría un intenso color rojizo.⁸¹

Entonces, podemos suponer que la pintura en El Tajín se utilizó como decorado de edificios sobre los acabados de muros, tanto en interiores, como en exteriores. Algunos edificios eran pintados de un solo color y, en este caso, la pintura era aplicada con brochazos burdos. Así, el Edificio 3 todavía muestra restos de color azul, y el 5, de rojo.⁸²

Los colores predominantes eran el rojo y el azul y los pigmentos empleados eran de origen mineral y se mezclaban con aglutinantes de origen vegetal, algunos tintes eran rebajados para obtener varios matices (como el rojo y el azul), aún así los colores se aplicaban puros, no se hacían mezclas al interior de los diseños para dar efectos de profundidad.⁸³

Con la ayuda de arqueólogos y restauradores se han podido efectuar trabajos de reconstrucción y/o restauración de la pintura mural que fue encontrada a finales de los años treinta, debido a hallazgos en excavaciones realizadas en El Tajín Chico por García Vega y García Payón. Durante estos trabajos se encontraron numerosos fragmentos monocromos y policromos procedentes de varios edificios. El hallazgo más importante lo conforman los murales policromos completos localizados *in situ* en las estructuras de los edificios 11 y 1.

81 S.A. "Tajín Veracruz, Guía Visual." *Arqueología Mexicana* no. 60 Edición especial (febrero 2015).

82 Sara Ladrón de Guevara. *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005. p 47

83 Idem pg 49

La aplicación de pintura monocroma fue hecha con instrumentos más burdos que los empleados en el caso de la pintura policroma, donde, como es lógico, se cuidaba más la calidad del detalle; por ello diversos especialistas han deducido que se trata de murales hechos para apreciarse de lejos, con trazos y diseño grandes, como los del edificio 10 y 11; y otros que fueron hechos con sumo detalle, apreciable a corta distancia, o de cerca, como los del Edificio I, donde incluso, a veces se han descubierto diseños y elementos con la ayuda de una lupa, pues el trazo lineal es de menos de un milímetro de grueso.

Los murales que adornan las cámaras del Edificio I son pequeños; en cambio, los del Edificio 11, que era parte de una cancha de juego de pelota, son de grandes dimensiones, es decir, los murales de edificio I, muestran detalles finísimos, trazos perceptibles con lupa, miniaturas y diseños ocultos en los complicados entrelaces, mientras que el Edificio 11 presenta una greca escalonada doble, que si se observa de cerca no se reconoce. Su magnitud exige la toma de distancia del espectador.

Esto es coherente, según Ladrón de Guevara, ya que esto nos delimita la función del edificio en el que se hallan dichos murales. Así, los edificios 10 y 11 se encuentran dentro del área ceremonial y de culto religioso (área central) a las que tendría acceso un mayor número de personas, mientras que el edificio I (Tajín Chico) pertenece a la élite en el área residencial, cuyo acceso sería restringido. Esto confirma la hipótesis de dividir el sitio por áreas de actividad, sugerida por espacios arquitectónicos y urbanísticos de acuerdo al plano de Laura Pescador. (ver figura 1.1)

Los pigmentos que se utilizaron en la época prehispánica eran de origen mineral, con aglutinantes de origen vegetal, lo que originó varios matices de colores como el rojo y el azul, al igual que varios tonos de dichos colores. En El Tajín reconocemos pintores de gran maestría con dominio de sus materiales y con un estilo propio, coherente con el de los relieves escultóricos y la arquitectura del sitio; este estilo consiste en la utilización de todo el espacio por pintar, en las repeticiones de los diseños y en la simetría axial de los murales, se trata de formas sugeridas por una o dos líneas por lo general negras y, en ocasiones, rojas o verdes, en cuyo interior hallamos un color aplicado de forma plana, es decir, sin matices que den ilusiones de redondez ni efectos de luz y sombra.



FIGURA 22 RESTAURACIÓN DE PINTURA MURAL



FIG.23 PINTURA MURAL DEL EDIFICIO 11 BIS

FIG.24 PINTURA MURAL DEL EDIFICIO 11 BIS EN DONDE SE OBSERVA LA IMAGEN DUAL DE LA GRECA EN TONO AZUL



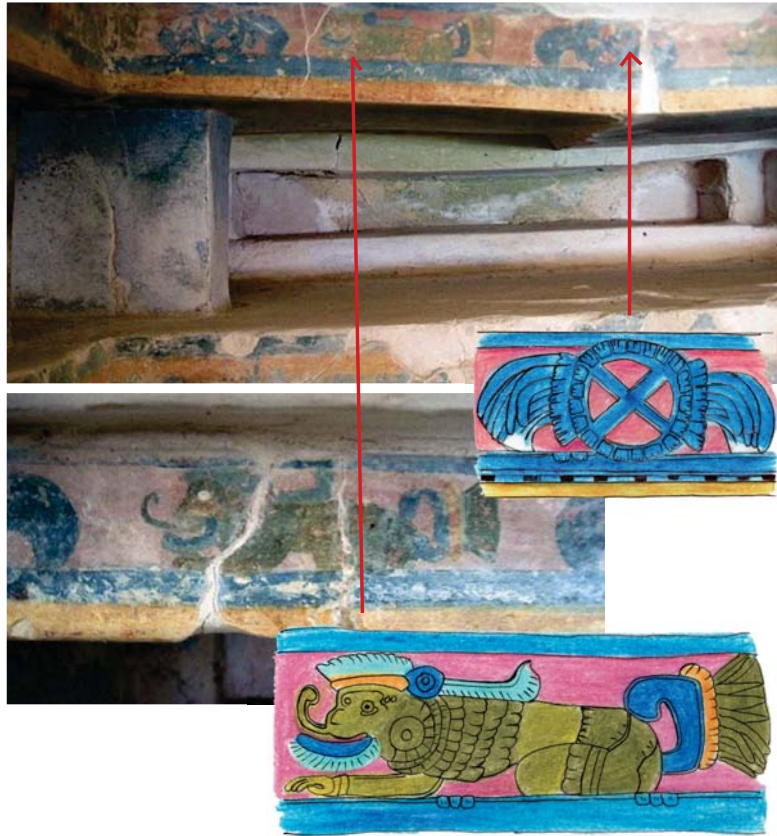


EN LA PINTURA DEL EDIFICIO I, VEMOS LA ABUNDANCIA DE COLORES, ESTE TIPO DE PINTURA AL FRESCO, CUBRE TOTALMENTE LAS ÁREAS AL INTERIOR DEL PALACIO, AQUÍ SE OBSERVA EN LA IMAGEN SUPERIOR EL TALUD EN COLOR AZUL MAYA QUE REPRESENTA UNA FRANJA DE AGUA, Y EN EL PEQUEÑO TABLERO OTRAS REPRESENTACIONES CON PERSONAJES EN DONDE FUEN LAS CORRIENTES DE AGUA Y SE VEN DE FRENTE DOS ANIMALES FANTÁSTICOS DESCARNADOS, UNO DE ELLOS SEÑALADO CON LAS FLECHAS EN COLOR ROJO Y EL DIBUJO, SEGUIDOS DE OTRO PERSONAJE FANTÁSTICO DENTRO DE UN QUINCUNE O CRUZ, QUE SE COMBINA CON UNA LÍNEA AMARILLA Y UNA EN COLOR AZUL.

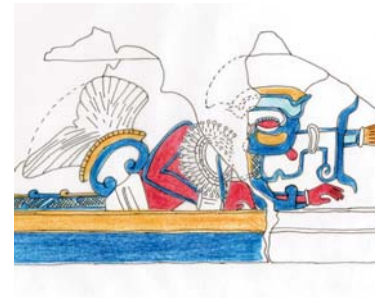
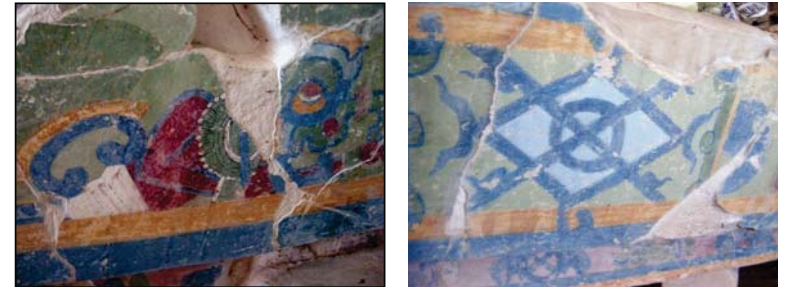
(PATRICIA CASTILLO, PLANTEAMIENTOS Y PERSPECTIVAS PARA LA ARQUEOLOGÍA DEL PAISAJE EN EL ANTIGUO TAJIN)



SIGUIENDO LA SECUENCIA DESPUÉS DEL TALUD Y COMO PARTE DE ESTA PROCESIÓN DE ANIMALES FANTÁSTICOS DESCARNADOS, COMBINADO POR LAS IMÁGENES DE LOS PERSONAJES, DAN LA IMPRESIÓN DE SER UNA PROLONGACIÓN DEL MISMO ANIMAL, YA QUE ESTE TAMBIÉN TIENE SU CUERPO EN COLOR VERDE, PORTA UN GRAN PENACHO DE LARGAS PLUMAS DE QUETZAL Y UN FALDELLIN BLANCO. SE ENCUENTRA DENTRO DE UN MARCO CON LOS COLORES: AMARILLO DEL SOL Y EL AZUL DEL AGUA, LO MÁS REPRESENTATIVO ES QUE DE FRENTE DE SU TOCADO CAE UNA CORRIENTE DE AGUA AZUL CLARO.



SI OBSERVAMOS LA LECTURA DE ABAJO HACIA ARRIBA, VEMOS EL DETALLE DE LA FRANJA SUPERIOR DEL NICHILLO ALARGADO, EN DONDE SE ENCUENTRA UNA PEQUEÑA CENEFA CON PINTURAS EN MINIATURA, SE TIENE UNA SECUENCIA DE UN ESCUDO CON EL SIGNO DE OLLIN EN EL CENTRO TODO PINTADO EN COLOR AZUL, SEGUIDO POR UN ANIMAL FANTÁSTICO QUE TIENE SU CUERPO EN COLOR VERDE Y GRANDES ARREGLOS DE PLUMAS; SE ENCUENTRA RECOSTADO SOBRE UNA CORRIENTE DE AGUA Y ENCIMA DE EL NUEVAMENTE OTRA LÍNEA DE CORRIENTE DE AGUA, FORMANDO LA BANDA SUPERIOR.



EN EL REMATE ARQUITECTÓNICO QUE CORRESPONDE A LA CORNISA DEL INTERIOR DE LOS MUROS, SE PUEDE APRECIAR OTRA SECUENCIA DE PERSONAJES FANTÁSTICOS QUE TIENEN UNA CABEZA CON CARACTERÍSTICAS DE PERFIL DE SERPIENTE Y OJOS QUE RECUERDAN A LAS REPRESENTACIONES DE TLÁLOC, PORTAN UN GRAN TOCADO Y A DIFERENCIA DE LOS PERSONAJES ANTERIORES, PRESENTAN EL CUERPO EN COLOR ROJO CON UN RIBETE AZUL.

EN LA PARTE INFERIOR Y SUPERIOR APARECE UNA CORRIENTE DE AGUA; ESTOS PERSONAJES SE DIVIDEN POR SÍMBOLOS QUE FORMAN UN ROMBO QUE SE CRUZA A SU VEZ POR LÍNEAS QUE TIENEN EN SU TERMINACIÓN UNA ESPECIE DE CORRIENTES DE AGUA.

SABEMOS QUE ENTRE LA ICONOGRAFÍA DEL SITIO, LAS VOLUTAS REPRESENTAN MOVIMIENTO O EL FLUJO DE LOS ELEMENTOS.

EL FONDO DE ESTAS REPRESENTACIONES ES AZUL CLARO.





Hay que recordar que en El Tajín, la comunicación que se establece es de los dioses⁸⁴ con los seres humanos a través de un puente de comunicación que es la naturaleza (como ejemplo tenemos el cerro de los mantenimientos, que es el telón de los edificios y el que marca toda la concepción de la ciudad a través de este númer o hito. El azul se relaciona directamente con las deidades. Los dioses viven en el cielo. El azul es el color que los rodea; por eso es, en muchas religiones, el color de los dioses; es por ello que no ha de extrañar que los artistas de la época de auge en la ciudad hayan elegido el tono azul, parecido al llamado “azul maya”.

La utilización del rojo también fue de suma importancia, ya que lo vemos en distintos murales y es un color con una característica sumamente fuerte, y es que representa un líquido precioso en la época prehispánica que es la sangre, la que se derrama en ofrenda a las deidades.

...el simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias fundamentales: el fuego es rojo, y roja también es la sangre; fuego y sangre tienen, en todas las culturas de todos los tiempos, un significado existencial. Por eso son símbolos universales y por todo el mundo conocidos, pues todo el mundo comprende vitalmente el significado del “rojo”⁸⁵

La utilización del color en el antiguo Tajín, debió tener un relevante valor para los que habitaron el lugar, tanto comunidad como élite. La sangre, por ejemplo era considerada como uno de los líquidos más preciosos, como ejemplo los sacrificios con derramamiento de sangre para agradar a los dioses al ofrecer un líquido valioso.

El efecto psicológico y simbólico de la sangre hace del rojo el color dominante en todos los sentimientos vitalmente positivos. El rojo, el más vigoroso de los colores, es el color de la fuerza, de la vida. En el acorde rojo-azul se unen fuerzas corporales y espirituales. Rojo-azul-oro es el acorde de -lo atractivo, el valor y el mérito; de todas las cualidades ideales resultantes de la superioridad corporal y espiritual⁸⁶

⁸⁴ Eva Heller. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. España: Gustavo Gili, 2009

⁸⁵ Sara Ladrón de Guevara. *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.p 46

⁸⁶ Idem pg 54

2.3.4 LA DUALIDAD Y LA ICONOGRAFÍA INTEGRADA A LA PLÁSTICA DE EL TAJÍN

“El Ying y el Yang que existe en las culturas orientales,
también existe en la cocepción prehispánica mexicana”
Mauricio Orozpe

En El Tajín, al igual que en el resto de las zonas arqueológicas de Mesoamérica, el concepto de dualidad se halla presente tanto en el ámbito cotidiano como en el sagrado; Desde esta óptica es que se visualiza una estructura universal compuesta por elementos contrarios que se complementan, teniendo como acabamos de analizar, equilibrio en la arquitectura y en toda la plástica de El Tajín.

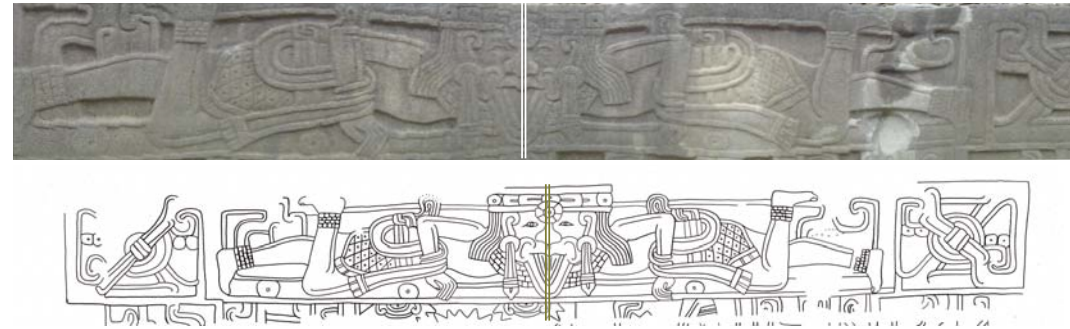
Como ya observamos anteriormente, los tableros y las columnas contienen franjas llenas de símbolos y personajes ajenos a la escena principal pero de algún modo presentes en el relato gráfico (niveles superiores e inferiores de representación de contrarios que divide la existencia de seres de la naturaleza distinta a la de aquellos que deambulan por la tierra).

Se puede observar la gráfica dual en una representación sobresaliente en el sitio, esta es la deidad que se encuentra en la parte superior de los relieves centrales del Juego de Pelota Sur, al conformarse por la unión de dos cuerpos y su rostro se forma por la unión de dos perfiles. Este ser preside las escenas centrales de dicha cancha, haciendo alusión a la deidad creadora del universo, la deidad dual por excelencia, los dos complementos necesarios para formar la entidad.

De igual forma, en los frisos procedentes de la Pirámide de los Nichos y que conforman un buen número de metros lineales, encontramos la representación de rostros dobles como los analizados anteriormente, unidos por el único ojo que comparten. Ambos rostros aparecen de perfil, uno de cabeza respecto al otro. Se trata de una variante del ojo de volutas que identifica a la deidad omnipresente y que en esta representación alude de manera recurrente a su carácter dual. Así como Venus o Quetzalcóatl es una deidad dual, también el dios del “viento” es doble, benéfico y maléfico como huracán.⁸⁷

87 Patricia Castillo Peña. *Planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje en el antiguo Tajín. Espacio, agencia y tiempo* (Tesis de Doctorado en Arqueología) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2016 p 185

FIG.25 IMAGEN EN PIEDRA Y EN DIBUJO DE DIOS DUAL, UNA DE LAS MÁXIMAS REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS DE LA ZONA



El desdoblamiento de una representación iconográfica; se refiere al dios tutelar que comparte una sola cabeza y se despliega en dos cuerpos, son imágenes espejo, porque pueden ser divididas a la mitad, tienen las mismas dimensiones y pueden representar a un personaje de perfil si lo partimos en dos, además de dar la sensación de movimiento o giro constante, de acuerdo a la Dra. en Arqueología Patricia Castillo.

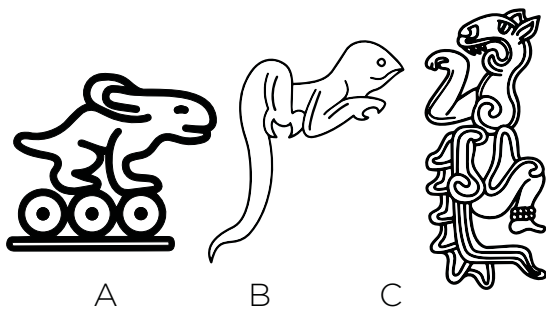
Esta representación iconográfica en la zona arqueológica, es la máxima expresión de la dualidad y de la combinación de Quetzalcóatl en la advocación de viento en movimiento por su símbolo de OLLIN en los extremos.

Asociación simbólica entre HOMBRE-NATURALEZA

A.-Nombre calendáricode 13 CONEJO, un agente social importante, reconocido como el último gobernante de El Tajín y su advocación es un conejo. Representación de síntesis como unidad sobre el número 13.

B.-Lagartija

C.-Jaguar/Serpiente



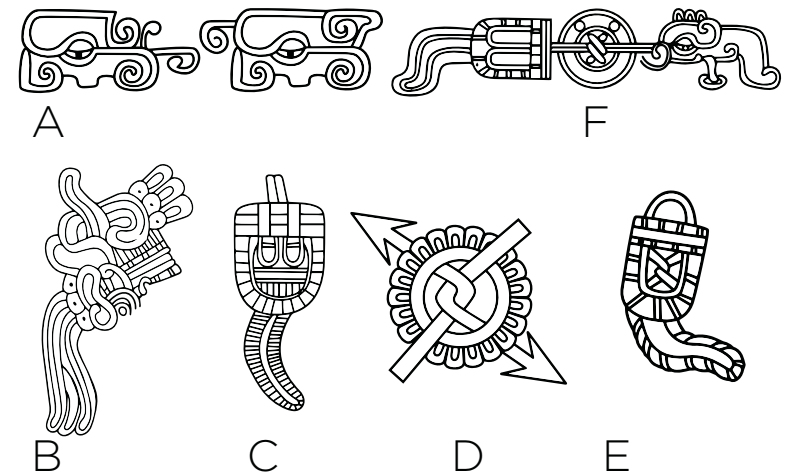
Asociación simbólica OBJETOS, SIMBOLOS Y ARTEFACTOS DE USO COMÚN

A.- Representación iconográfica en forma de ojos como volutas, advocación del viento; Abstracción del símbolo del ojo venusino, manejados de manera dual Aquí por ejemplo, observamos un friso que debió estar en la parte superior e inferior de los tableros del juego de pelota, observamos el ojo venusino en el friso.

B.-Penacho/Tocado utilizado por los guerreros en ciertas ceremonias y rituales, también podían ser utilizados en los eventos referentes al inicio o término del juego de pelota.

C,E,F- Bolsas de copal ritual, la F está unida al perfil de serpiente y a un escudo.

D.-Escudo de guerra con las flechas cruzadas que crean el símbolo de movimiento (ollín).

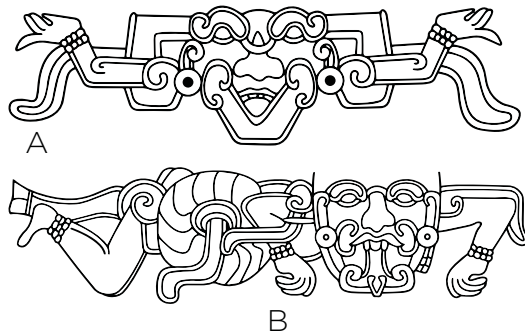


Representación iconográfica DEIDAD DUAL

A.- Representación del inicio del personaje que empieza a desdoblarse primero con sus dos manos.

B.- imagen del juego de pelota norte, en donde el personaje tiene el primer desdoblamiento con su cuerpo izquierdo, que a su vez puede ser interpretado como si estuviera recostado o sostenido por su brazos, por la representación que lleva en su cintura puede ser interpretado como torbellino o viento, Piña Chan y Castillo señalan que es una deidad que conjunta a Tláloc-Quetzalcóatl, señor del viento tempestuoso, del agua y niebla, fenómenos que se dan cuando hay ciclones y nortes en la costa durante el invierno, con lo que esta deidad, el uno pie, adoptó la forma de Huracán*

* Román Piña Chán y Patricia Castillo Peña. Tajín: La ciudad del dios Huracán. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. p 35



Representaciones de diferentes PERSONAJES Y ACTORES SOCIALES

- A.-Dios tutelar *Xolotl* que se pone de bulto en las canchas antes de iniciar el juego ritual.
- B.-Cautivo, tomado por el cabello, esta degradado al no llevar su ropa de guerrero.
- C.-Juez.-Personaje importante en los eventos rituales como el juego de pelota
- D.-Sacerdote del culto a Tláloc.-Es relevante en los rituales agrarios.
- E.-Sacerdote con vestimenta del dios *Xolotl*, presente en el juego de pelota.

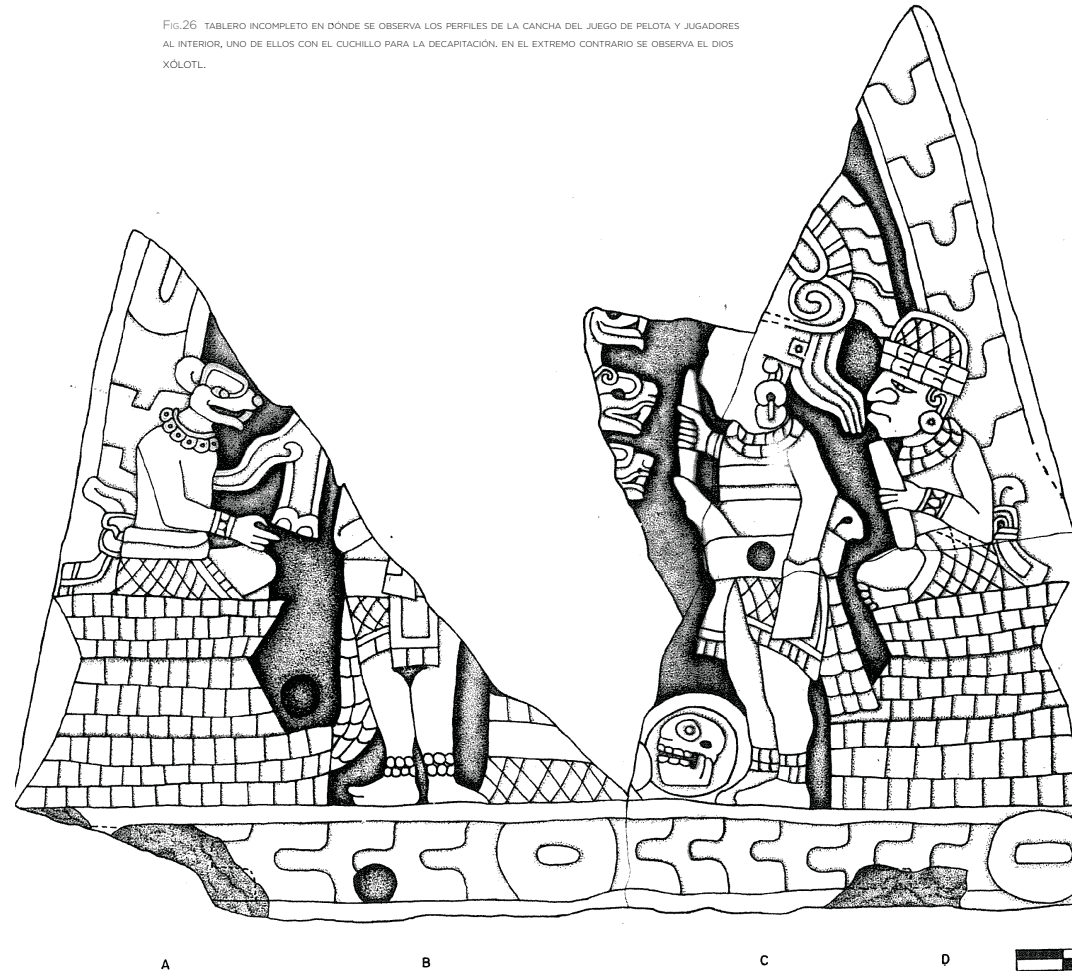
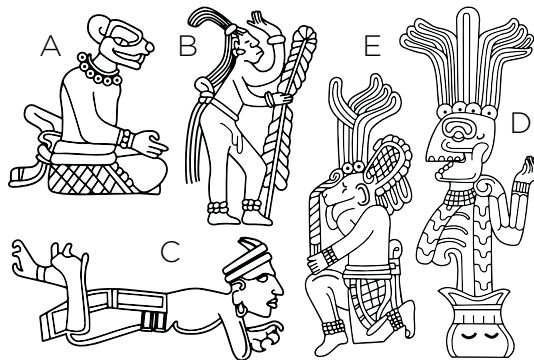


FIG.26 TABLERO INCOMPLETO EN DONDE SE OBSERVA LOS PERFILES DE LA CANCHA DEL JUEGO DE PELOTA Y JUGADORES AL INTERIOR, UNO DE ELLOS CON EL CUCHILLO PARA LA DECAPITACIÓN. EN EL EXTREMO CONTRARIO SE OBSERVA EL DIOS XÓLOTL.

A

B

C

D



2.3.4.1 LA GRECA ESCALONADA

La greca escalonada, o la Xicalcolihqui⁸⁸ (en lengua náhuatl) es un elemento gráfico muy recurrente en el diseño de las antiguas ciudades prehispánicas, por lo que su importancia ha llamado la atención de artistas, arqueólogos e investigadores de todo el mundo; La greca escalonada, completa o en las diferentes partes que la componen, es un símbolo fundamental de la plástica mesoamericana y existe en diferentes interpretaciones que van desde las muy sencillas hasta las más complejas.

Algunos investigadores creen que el significado es más complejo de lo que a simple vista parece y generalmente hace alusión a un símbolo que se encuentra dentro de la naturaleza; para comprender este símbolo dividen a la greca en diferentes partes, encontrando tres, cuatro o cinco elementos, de acuerdo al autor Mauricio Orozpe, los más comunes son: la escalera, el gancho, la espiral y la masa conoide o piramidal y atribuyen a cada elemento una función especial.

En El Tajín la espiral representa al movimiento, que tiene que ver desde su principio fundamental con la dualidad y el movimiento de los elementos naturales como la lluvia, el viento, el fuego; la misma vida humana; el emblema de la greca escalonada como la abstracción máxima de Quetzalcóatl y el movimiento dual, representado por el positivo y el negativo de la imagen en la greca escalonada en un equilibrio de contrarios, es la más reciente interpretación, realizada por la Dra. Patricia Castillo.

Dentro de interpretaciones más complejas que realiza Mauricio Orozpe, marca en un segundo o tercer nivel de representación gráfica, es decir, donde se materializan símbolos, se ha propuesto que representa al juego de pelota (en su talud y anillo), al dragón serpiente-jaguar, al complejo hombre-pájaro-serpiente-jaguar, a la dualidad cósmica y su lucha de contrarios; y del mismo principio a la conexión cielo-tierra, o al movimiento del sol por el firmamento (espiral blanca) y por el inframundo (espiral negra), al seno de la madre tierra,

⁸⁸ La gran Xicalcolihqui o «voluta de jícara» es una estructura de forma cuadrangular alusiva al símbolo sagrado del caracol. Se trata de un espiral de líneas y es representada en Tajín en distintas grecas escalonadas que se encuentran en los edificios de la ciudad.

e incluso que representa al caracol cortado conocido como ehecacózcatl o joyel del viento, convertido en el emblema del dios Quetzalcóatl en su advección de Ehécatl, o deidad de los vientos.⁸⁹

Otras interpretaciones se han dado de este glifo simbólico tan difundido en América, muchos lo atribuyen como un elemento de goze estético; sin embargo, parece inverosímil que una figura tan difundida, tan permanente en lo esencial y tan variada en la forma, y tan armonizable con la mitología, con el “fondo cósmico” y con la estructura agraria de los países centrales de América, pueda deberse a mero capricho de sensación estética y no a raíces más profundas en la fenomenología climática, en la emoción religiosa, en las conceptualizaciones mitológicas, en las necesidades económicas y en los anhelos colectivos más angustiosos y apremiantes.⁹⁰

Mauricio Orozpe, en su libro *El código oculto de la greca escalonada*, pone en evidencia la relación gráfica que tiene este símbolo como elemento de diseño, estudiando a greca escalonada adaptando su forma a las ideas religiosas y cosmológicas de los pueblos prehispánicos.⁹¹; con su aportación al mundo del diseño, podemos tener un amplio panorama de cómo está constituida la greca escalonada, es decir entender el aspecto formal, eminentemente geométrico, en perfecta armonía con la cosmovisión del universo dual.

Al generar la greca su copia exacta cabe esperar la existencia de un eje de simetría, pero a diferencia de los ejes simétricos que crean una figura tipo espejo, el eje que propone la greca no divide el plano, sino que éste proviene de una tercera dimensión que atraviesa el plano. El eje de simetría es un eje de rotación de 180 grados, el cual genera un centro que al atravesar el plano no produce el típico espejo de las formas simétricas (en donde la derecha pasa a ser la izquierda), sino que crea su retrato fiel pero con características complementarias o duales exactamente como su cosmovisión.⁹²

⁸⁹ Mauricio Orozpe Enríquez. *El Código Oculto de la Greca Escalonada. Tloque Nahuaque*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

⁹⁰ Fernando Ortiz. *El huacán. Su mitología y sus símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947. p 36

⁹¹ Idem p 40

⁹² Mauricio Orozpe Enríquez. *El Código Oculto de la Greca Escalonada. Tloque Nahuaque*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. p 39

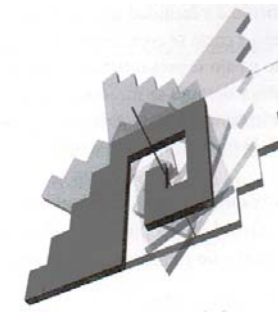


FIGURA 27 REPRESENTACIÓN DE LA DUALIDAD EN LA GRECA ESCALONADA. MAURICIO OROZPE.



FIGURA 27 (A) EJE DE SIMETRÍA EN LA GRECA ESCALONADA. MAURICIO OROZPE.



En este sentido, no podemos darle una significación a la dualidad sin el complemento, para los antiguos habitantes de México, el sentido de la dualidad era un equilibrio entre dos fuerzas que buscan constantemente la unidad, y por esto se establece dicho concepto; no como una lucha de contrarios, sino que esta llegue a ser una “lucha” como tal, sino que es la fuerza de los contrarios, que a su vez, se complementan.



FIGURA 29 (d, e) REPRESENTACIÓN DE GRECAS ESCALONADAS

Vemos que se aplica de manera explícita el principio de *Tloque Nahuaque*⁹³, cuando lo que está cerca se refiere a la siguiente greca que mantiene la misma dirección y conserva el ritmo; lo que está junto se refiere al espacio vacío (o negativo) que como hemos visto es la misma greca en sentido contrario y de diferente color⁹⁴

En la zona arqueológica de El Tajín, podemos observar como la espiral se vuelve recurrente en toda la antigua ciudad; el caracol está representado en una expresión realista, y se ve representado de manera monumental por la Gran Greca o Xicalcolihqui que forma parte de los accesos rituales a la zona arqueológica; este símbolo, desde el más pequeño hasta el monumental, se ven expresados como una oración o un “mantra” que debe de repetirse de manera mental, porque se encuentra en todos los edificios y en toda la escultura y pintura mural del sitio.

*...la greca con todas sus variantes, fue el símbolo dual que representó al dios Quetzalcóatl y a Tláloc; los dos, como una dualidad indisolubles. Uno representa el viento y el otro el agua, uno representa el sol y el otro la tierra, uno representa el mundo y el otro el inframundo.*⁹⁵

Hablar de este complejo simbólico en el antiguo México, genera un sustento, una armonía espacial e iconográfica, como un complejo religioso que incluye el mito, un conjunto estructurado de procesos sociales, creencias y prácticas.

⁹³ Tloque Nahuaque es una leyenda es un ser divino, el dios padre de la religión náhuatl; es un termino designado por los antiguos mexicas para designar al padre de los dioses, se traduce literalmente como cerca y junto.

⁹⁴ Idem p 40

⁹⁵ Patricia Castillo Peña. *Comunicación Personal*. Veracruz, México, 2015.

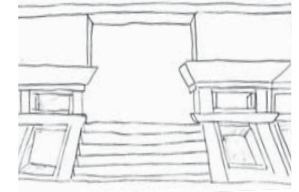


FIGURA 28 (A Y B) GRAN XICALCOLIHQUI

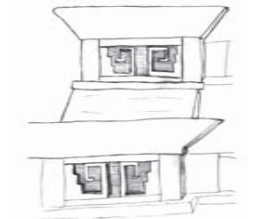
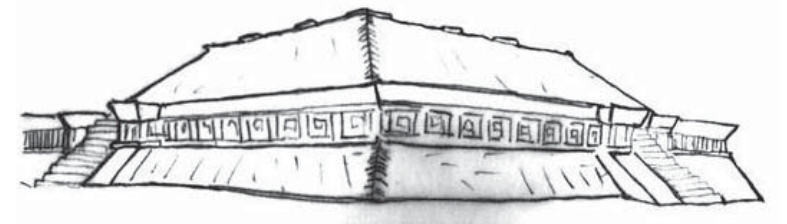


FIGURA 29 (C) REPRESENTACIÓN DE GRECA ESCALONADA EN NICHOS

La greca escalonada ha trascendido hacia la percepción actual en donde varios artistas, diseñadores, especialistas, y público en general, lo toman como un símbolo identitario que los conecta con un pasado que en ocasiones no es muy entendido o conocido, pero si bien percibido por cualquier observador; hablamos de las representaciones a nivel general en todo el México antiguo, en todas las ciudades mesoamericanas que tienen estas representaciones de greca, y a manera global, porque este símbolo aparece como base en las culturas más griegas y romanas. La greca escalonada se vuelve un símbolo universal.

En las siguientes imágenes podemos observar algunas representaciones de la greca escalonada que forman parte de la arquitectura del sitio; las figuras a y b nos muestran la entrada de la Gran Xicalcolihqui; las figuras c, d, e y f muestran variantes de los diferentes tipos de nichos y representaciones de la greca como concepción plástica que forma parte de la identidad visual de El Tajín.

FIGURA 30 (F) GRAN XICALCOLIHQUI





3

CAPÍTULO



UNA CULTURA VIVA

TOTONACO! TÚ NO ESTÁS MUERTO, ESTÁS EN CADA MEXICANO.
TUS MANOS NO FUERON COMUNES. TUS MANOS SON SAGRADAS.

JUAN TIBURCIO



3.1 PAPANTLA DE OLARTE Y SU RELACIÓN CON EL TAJÍN

Papantla se encuentra ubicado al norte del estado de Veracruz a 270 km de la ciudad de México, entre los ríos Cazones y Tecolutla.⁹⁶

Papantla es una ciudad que fue fundada en el siglo XVII, y pese a que es un asentamiento indígena totonaca, el nombre proviene de la voz náhuatl: PAPÁN (pájaro muy ruidoso) y TLAN (lugar), que significa “Lugar de Papanes”; este es el significado más aceptado por todos los historiadores. En la tradición oral se dice que esta ave recibe este nombre debido al sonido que emite “paa, paaan”⁹⁷

En la actualidad en Papantla existen un total de 32 434 hablantes de totonaco, que representan la mayor concentración de hablantes de todos los municipios del Totonacapan.⁹⁸

La tierra de los “tres corazones” es llamada así por un mito de origen de los habitantes de la zona: ellos poseen no solo uno, sino tres corazones: uno para vivir, otro para amar y el tercero para sonreír; Otros investigadores consideran que, posiblemente es nombrada así por la existencia de tres ciudades prehispánicas que conforman la región.

El trazo en las calles de este pueblo mágico es irregular y caprichoso; como la mayoría de las ciudades de México durante la colonia, el trazado de la ciudad de Papantla, se realizó en torno a un zócalo circundado por los edificios más importantes de la comunidad. Siendo el primero la presidencia municipal con una fachada estilo frontón clásico en donde en la actualidad se puede admirar dos murales con detalles totonacas: el primero realizado por el maestro Teodoro Cano, y el segundo firmado por Xolotl Martínez Hurtado de Mendoza. El zócalo actualmente recibe el nombre de *Parque*

96 S.A. “Papantla, Veracruz”. *Secretaría de Turismo* (sitio web) consultado el 15 de Agosto del 2013. <http://www.sectur.gob.mx/pueblos-magicos/papantla-veracruz/>.

97 Jesús Trejo González. *Los que siguen volando. La danza de los voladores entre los totonacos de Papantla*. (Tesis de Licenciatura en Antropología Social), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. p 33

98 Idem p 36

Israel C. Téllez; desde donde podemos admirar la Iglesia de la *Señora de la Asunción*, que fue construida por los franciscanos hacia el año 1850, misma que ha sufrido varias reconstrucciones dado que fueron utilizados materiales muy precarios en su construcción.

Fue en el año 2004, que Papantla recibió la denominación de Pueblo Mágico, que es el programa desarrollado por la secretaría de turismo de México, que reconoce el trabajo que se ha llevado a cabo para proteger y guardar su riqueza cultural, que incluye la preservación de tradiciones seculares y ancestrales, así como los legados materiales, prehispánicos y coloniales.

En la actualidad, en Papantla conviven en una estrecha relación de mutuo intercambio la modernidad y la tradición, pues es común todavía ver a los indígenas con su traje típico de totonaco, con huaraches o incluso descalzos, quienes viajan diariamente de sus poblados para vender los productos agrícolas que cosechan en sus huertas familiares o en sus milpas; Tal es el caso de las mujeres conocidas de las *tíneras*, quienes venden sus productos desde hace muchos años en la parte trasera del mercado Benito Juárez. Entre los productos que ellas ofrecen se encuentran: hongo de chaca, tomatillo rojo, plátano de castilla, pichocos (colorines) frijol tierno en vaina, nopalitos, dulce de yuca, pepitorias, pascal (preparación molida en metate con ajonjolí y semillas de calabaza), pipián molido, hojas de plátano, tamales llamados “púlacles” y de “corrientes o de cuchara”, papayas, perejil “extranjero”, así como frutas y verduras de temporada.

Entre los indígenas de Papantla, algunos se dedican a servicios turísticos y a la venta de artesanías, otros a la ganadería, y otros tantos son agricultores. Producen maíz, frijol y calabaza para el autoconsumo, y café para la venta. En la planicie también siembran vainilla, caña de azúcar, tabaco, algodón y cacao, cultivos comerciales que les proporcionan algunos ingresos monetarios.

Es común ver a hombres y mujeres que ofrecen al turista artesanías hechas a mano como bordados, tejidos, trabajos de alfarería y tejidos en palma, así como vainilla en vaina, esta última reconocida en todo el mundo, ya que su sabor y olor la han hecho poseedora de una denominación internacional de origen; “la vainilla de Papantla” adquiere este título el 5 de marzo de 2009

con la *Declaratoria general de la Protección de la Denominación de Origen*; lo que quiere decir que aunque la misma especie sea cultivada en otros lugares del mundo, la vainilla de Papantla, es de una calidad única debido a los factores geográficos y climáticos de la zona totonaca.⁹⁹

Esto es importante de mencionar ya que en las comunidades indígenas alrededor de Papantla se sigue realizando a la manera tradicional la fecundación a mano de la flor, para generar la vaina de manera tradicional; este un proceso delicado de gran valor patrimonial por la transmisión de un conocimiento ancestral para la producción y comercialización de la misma.

Papantla, como ciudad vecina a la zona arqueológica, es la vitrina de El Tajín hacia el mundo, porque en la congregación de El Tajín no existe hasta ahora la infraestructura que permita conocer de primera mano las tradiciones, los usos y costumbres de El Tajín: de qué manera bordan y confeccionan sus textiles, como elaboran sus trabajos de alfarería, como tejen la palma; por lo tanto, Papantla es el lugar inmediato donde uno puede ver y adquirir las artesanías que se elaboran en la región; sirve como puente de conexión entre la zona arqueológica y la ciudad.

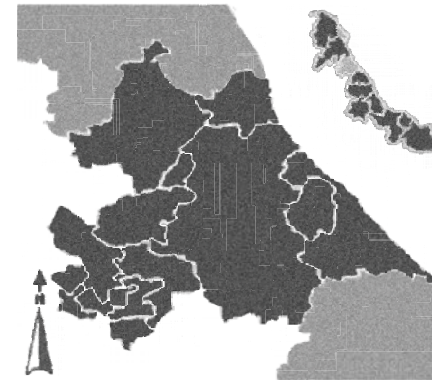


Figura 31 Veracruz, región totonaca

99 S.A. Ficha técnica denominación de origen. *Vainilla de Papantla*. (sitio web) publicado el 5 de marzo de 2009. (consultado el 23 de agosto del 2015) http://siniitt.snitt.org.mx/media/Ficha_tecnica_denominacion_de_origen_vainilla.pdf.



Foto: BENJAMIN BLAISOT, 2014

3.1.1 LA CULTURA Y EL ENTORNO INDÍGENA

En sus usos originales “cultura” fue un sustantivo de proceso: la tendencia o el crecimiento de algo, particularmente cosecha o animales.¹⁰⁰ De ese modo, y aún en gran medida vigente en el habla popular, remite al “cultivar o “cultivarse” como metáfora educativa, es decir, como actividad consistente en desarrollar la inteligencia, los conocimientos y las vivencias estéticas.¹⁰¹ Por eso cuando se dice que una persona es “cultura” se refiere a que posee las capacidades y habilidades intelectuales que forman parte del imaginario común de lo que es aprendido en la colectividad y que forman parte de una sociedad funcional.

No obstante, el concepto de *cultura* no solo se refiere el acto de cultivarse a nivel intelectual, si no que la cultura tiene interpretaciones mucho más extensas y mucho más amplias en su contenido; está constantemente inmersa en diferentes aspectos de la vida cotidiana, formando parte de nuestro aspecto social y de las relaciones que establecemos inagotablemente con el entorno.

Para comprender y desarrollar el concepto de cultura, es necesario mencionar que la *identidad* se trata de otro concepto inseparable a ella; sabemos que los dos son hechos sociales y simbólicos que dan una interpretación muy amplia de sus significados y nos dan pautas de comportamiento; la cultura y la identidad entendidas también como el “entorno cultural” son las manifestaciones materiales en forma de objetos/artefactos y a su vez, marcan comportamientos en constante cambio por los actores sociales que forman parte de una identidad colectiva; Lourdes Arizpe¹⁰², de acuerdo a un significado antropológico, define la cultura como el flujo continuo de significados que las personas crean, combinan e intercambian.



Foto: BENJAMIN BLAISOT, 2014

100 Raymond Williams. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000

101 Gonzalo Abril. *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés, 2013

102 Lourdes Arizpe. *El patrimonio cultural inmaterial de México: Ritos y festividades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Miguel Ángel Porrúa, 2009. p 9



La cultura es capaz de construir herencias en donde adquirimos un sentido de nosotros mismos; permite reconocer lazos con la familia, la comunidad, los grupos afines, las naciones y el conjunto más vasto de la humanidad. Le otorga valor a nuestra propia existencia al permitirnos filosofar acerca de ella.¹⁰³

Todos los significados que se representan a través de la cultura, se establecen en diferentes contextos y ambientes, con ello se genera la diversidad cultural entendida como identidad; dicha identidad, a su vez genera grupos afines, comunes en sus creencias, en su estilo de vida que definen esa manifestación de expresiones que se ven reflejadas por medio de su vivir, de sus costumbres, de sus estructuras políticas y económicas y de sus relaciones con el entorno.

Actualmente, la antropología ha batallado constantemente contra la definición de la cultura; se evita generalizar por creer que esta manifestación podría ser algo fijo e inmutable, alejada de la vida cotidiana en el ser humano.

...la cultura es un aspecto simbólico y vivencial que ayuda a diferenciar y a formar parte de las identidades de los diferentes grupos, sub grupos y asociaciones que creamos los seres humanos. La cultura no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados. Por el contrario, puede tener a la vez "zonas de estabilidad y persistencia" y "zonas de movilidad y cambio".¹⁰⁴

Situando lo expuesto en la cultura indígena que forma parte de la investigación, el entorno cultural en el que se desarrolla el modo de vivir, las creencias, las costumbres, las estructuras sociales actuales de la zona totonaca nos muestra una cultura sobresaliente identitaria y compleja, que se apropia de elementos que subrayan la riqueza con la que cuentan los habitantes de la región. Esto adquiere un mar de significados, imágenes y símbolos que comparte este grupo, y para poder entender toda esta significación es necesario adentrarse en un ambiente estructurado de comportamientos que realzan estos atributos, como la visión íntegra de un pueblo ameno que busca las respuestas a interrogantes de la vida diaria y de los problemas cotidianos, a través de las cosas más elementales y básicas como la naturaleza.

¹⁰³ Lourdes Arizpe. *El patrimonio cultural inmaterial de México: Ritos y festividades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Miguel Ángel Porrúa, 2009. p 17

¹⁰⁴ Ignacio Grueso Delfin, Gabriela Castellanos y Mariángela Rodríguez. "Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas" *Revista Sociedad y Economía* no. 18 (2010) p 37.



Las expresiones artísticas y culturales del totonaco han sido forjadas de manera colectiva durante innumerables generaciones y expresan la manera particular de un pueblo que ha sabido integrarse a su medio ambiente, y que a través de sus rituales busca el bien común y una identidad humana, así como una presencia como comunidad.

Hay que tratar de comprender estos atributos de esta particular cultura viva que forma parte de entorno indígena que también va cambiando; es decir aparecen nuevos cantos, nueva indumentaria, mitos recreados y formas de organización y políticas acordes a cada espacio y a cada época; ahora podemos observar que el ambiente actualmente convive con la armonía de lo antiguo con la modernidad recalcada en una creciente globalización.

Sin embargo, este grupo indígena ha sabido desenvolverse en dicho creciente cambio social del que se han visto afectados; sus tradiciones y costumbres han sabido mantenerse a pesar del paso del tiempo. Tal es el caso de la danza ritual de los voladores de Papantla, que aún prevalece y se sigue llevando a cabo como un rito de fertilidad, o como la danza de los negritos santiagueros que se efectúa en fiestas patronales de la comunidad, o el uso tradicional de la vainilla para su consumo y comercialización.

Los totonacos de la región circunvecina a la zona arqueológica, han tenido que convivir con festivales que nada tienen que ver con sus tradiciones y que distorsionan el sentido hasta de su sitio sagrado. Nos referimos muy concretamente a la Cumbre Tajín, que ha hecho que los rituales sagrados sean puestos en escena y tengan que ser ensayados, como una coreografía; al mismo tiempo, se explota la imagen del totonaco y de sus usos y costumbres, sin contemplar el verdadero significado ritual a nivel espiritual, y social al que pertenecen, esto lleva a una desvinculación con su antigua cosmovisión y sus manifestaciones culturales.

Actualmente, es común asociar a los totonacos de la región con los voladores de Papantla, o con la vainilla que se produce en la zona, lo que no es muy claro es como saber cuáles son los hilos conductores de esta identidad.

Uno de ellos puede ser a través de la zona ceremonial más importante con la que el entorno indígena convive, que es la ciudad del dios Huracán; aunque en la actualidad, esto no lo asociaríamos si no fuese por la difusión dada al even-

to anual Cumbre Tajín, aquí hay resaltar el fin que es el de promover a la zona arqueológica más importante del Estado a través de un derroche de elementos visuales y sensoriales y de carácter pseudofilantropicos recurrentes que se utilizan en la difusión propagandística de dicho evento.

Sin embargo esta psudoidentidad, se encuentra desvirtuada, pues aunque manifiesta que señala y resalta las características fundamentales de la identidad indígena, es en realidad parte de un marketing cultural muy especializado y elaborado que se ha generado gracias a este acontecimiento anual en el que participan no solo empresas locales, sino también nacionales y extranjeros. Cabe señalar que la mano de obra para este evento es gente de la región que espera con ansiedad la fecha, ya que aunque ofrece una efímera fuente de ingresos para adultos y jóvenes también representa la oportunidad de una distracción de su rutina y fiesta en la región por una semana.

Con ello se genera una hibridación que existe en el entorno cultural, es decir esta resignificación que existe en la apropiación por ejemplo de ritos y costumbres que las hacemos nuestras, fundamentando que comprendemos el entorno y el contexto indígena sin observar claramente todo lo que este fenómeno conlleva y que es parte de una significación más amplia, como ejemplo de lo expuesto podemos pensar en los objetos que reafirman la propia identidad: artesanías actuales que se han convertido en piezas de consumo únicamente o que incluso pueden convertirse en nuevos objetos, al igual que en eventos reafirmando nuevamente la identidad del ser mexicano, como la Guelagueta en Oaxaca, o Cumbre Tajín en Veracruz.



FOTO: BENJAMIN BLAISOT, 2014



FOTO: BENJAMIN BLAISOT, 2014

3.2 MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LA VIDA COTIDIANA

El sentido que los totonacos dan al desarrollo de su arte como es el hilado de cintura, el manejo del barro y la vainilla marcan una identidad singular. Hoy en día, se reconoce como al conjunto de expresiones materiales vivas, es decir todas estas manifestaciones artísticas se exhiben como experiencias que generan sentimientos de identidad a través de símbolos e ideologías que los totonacos actuales seleccionan y reelaboran para ajustarlas a la realidad en la cual se desenvuelven, conviviendo con el entorno y la naturaleza. Estas manifestaciones artísticas se despliegan en distintas épocas del año, fiestas familiares y también celebraciones comunitarias donde se realizan ceremonias asociadas a las celebraciones patronales, el día de muertos, carnavales, Semana Santa, Navidad y otras fiestas como la del Corpus Christi.

En la región es común la fabricación doméstica de productos artesanales ya sea para uso familiar o ceremonial como cestos, vasijas, juguetes, incensarios de barro, máscaras de madera y ornamentos de palma. Las mujeres utilizan el telar de cintura para confeccionar prendas de su vestimenta tradicional y algunos otros productos comerciales como servilletas, y manteles.

Los productos artesanales que se crean en las comunidades de El Chote, Ojital y las comunidades cercanas a El Tajín se ocupan para distintos objetivos y usos en la vida cotidiana del totonaco; es decir, adquieren una función que no es meramente decorativa, sino que poseen destinos utilitarios muy específicos; por ejemplo para las ceremonias rituales se labran en madera las máscaras que se ocuparan posteriormente en las danzas, al igual que el bordado de los vestuarios; se crean ofrendas para los altares previo a los días de muertos, entre ellos las figuras de papel picado, las flores metálicas, las ofrendas de cera y guajes pintados a mano. Para los usos domésticos se tallan bateas en madera; el bejuco y la palma sirven para hacer cestas, sillas y cunas para los recién nacidos. Durante las festividades también se elaboran guitarras huapangueras, además de flautas, sonajas y tambores.

Las mujeres totonacas también dedican tiempo a crear en barro los utensilios de uso doméstico y ritual, siguen utilizando hornos, materiales, colores

y diseños para la alfarería, usados desde la época prehispánica; Esta labor, además de expresar su creatividad, les proporciona otra forma de convivencia; un ejemplo que se usa en la vida cotidiana, es cuando las mujeres se juntan a crear sus vasijas nuevas, o como la elaboración del pan para el día de muertos junta familias, porque es común, encontrarse en los patios de la casa de los abuelos, los hornos de leña

En la elaboración de artesanías se utilizan materiales provenientes del entorno natural, como los tintes para los textiles, que se extraen de diferentes plantas y cortezas de árbol. La palma, el bejuco, el barro, son otros elementos artesanales que se encuentran en la zona de estudio. La riqueza de la vegetación igualmente ofrece a sus habitantes la posibilidad de abastecerse de alimentos y plantas medicinales.

Para la producción artística y para la regeneración de la cultura totonaca a través de la salvaguarda de sus manifestaciones plásticas se creó el 12 de Octubre del 2006, el **Centro de las Artes Indígenas**, su nombre en totonaco es: Xtaxkgakget Makgkaxtlawana, esta institución educativa está destinada a transmitir las enseñanzas, valores, arte y cultura del totonaco. Inscrito por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en la Lista de Buenas Prácticas para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial por su contribución en la preservación de las costumbres y patrimonio de su comunidad, el Centro de las Artes Indígenas de Papantla se ha convertido desde su denominación, en diciembre de 2012, en uno de los espacios de enseñanza de mayor importancia para los habitantes de la región totonaca de la costa¹⁰⁵

Xtaxkgakget Makgkaxtlawana está ubicado dentro del Parque Takilhsukut que comprende más de 15 hectáreas (donde se realiza la Cumbre Tajín “festival de la identidad”); este sitio se dedica primordialmente a la enseñanza de oficios y actividades artístico culturales donde los creadores indígenas pueden desarrollar sus expresiones artísticas; se divide en diferentes “casas”, donde cada espacio se especializa en las diversas artes totonacas (cerámica, textiles, pintura, arte de la curación, danza tradicional, música, teatro y cocina).

105 S.A. “Xtaxkgakget Makgkaxtlawana” *Secretaría de Cultura*. (sitio web) publicado el 2012 (consultado el 8 de febrero de 2016) http://www.cultura.gob.mx/turismocultural/patrimonio_cultural/xtaxkgakget/index.php#ad-image-0

Las Casas-Escuela que conforman al Centro de las Artes Indígenas son: La Casa de los Abuelos Sabios, Casa del Arte de Sanar, Casa del Mundo del Algodón, Escuela de Danzas Tradicionales, Escuela de Niños Voladores, Casa de la Música, Casa del Teatro, Casa del Turismo Comunitario, Casa de la Agricultura Tradicional, Casa de la Carpintería, Casa de la Tierra Totonaca, Casa de la Palabra Florida, y finalmente la Casa de Medios de Comunicación y Difusión, siendo esta última la de más reciente creación en el 2006 como parte del Festival Cumbre Tajín.

El CAI cuenta además con la Casa de la Alfarería (Pulhtaiman), donde se trabaja la cerámica ritual y cotidiana, pero también la de innovación por medio de un taller con la Escuela de Cerámica de Valle de Bravo. Asimismo, están la Casa de las Pinturas (Pumainin); la Casa de la Cocina Tradicional (Pulakgaxtlawakantawai) y la de Turismo Comunitario (Pulakgatayan), que promueve un modelo regional propio de hacer turismo, respetuoso de la tradición y el ambiente.



FIGURA 32 MUJER ALFARERA DE EL TAJÍN



FOTOGRAFÍA DE BLANCA BLANCA, 2014

3.2.1 LA ALFARERÍA

La alfarería se ha desarrollado desde la época prehispánica; considerado un oficio sagrado porque proviene de la tierra, la alfarería está directamente relacionado con las cuestiones espirituales y de carácter simbólico que distinguen a la cultura totonaca.

La tradición de alfarería en El Tajín, es una tradición que ha perdurado pues ha sabido adaptarse a los cambios históricos y sociales que ha sufrido. Los diseños y formas de producir parten de esta larga tradición pero se dirigen a proveer alfarería apropiada a los nuevos estilos de vida.

A partir del barro se elaboran objetos de uso ritual, doméstico y decorativo; podemos encontrar ollas, comales, cazuelas, vasijas y demás elementos para la elaboración de alimentos; así como también incensarios, candeleros, jarrones y figuras zoomorfas y antropomorfas que se utilizan en las ceremonias que año con año se celebran en las comunidades del municipio de Papantla como son: Las Cazuelas, Totomoxtle, Reforma, El Escolín, El Chote, así como en el municipio de Coatzintla, en la comunidad de Manuel María Contreras, aquí se han desarrollado centros alfareros exclusivos para la elaboración de objetos de uso doméstico.

Tal es el caso de la comunidad serrana de Lázaro Cárdenas (Santa Ana), municipio de Chumatlán, donde las mujeres totonacas han hecho de esta actividad un oficio de gran trascendencia ya que fabrican objetos de uso cotidiano y ritual y lo hacen con barro (arcilla) de los suelos de la región, que al someterlos al fuego a cielo abierto, adquieren un color rojizo, esto otorga un acabado muy característico a esta producción que refleja en gran medida la concepción mágico-religiosa de la vida desde el punto de vista de la artesanía totonaca.¹⁰⁶

En la investigación de campo que se realizó en las comunidades aledañas a la zona arqueológica, se registró material fotográfico y también se hicieron varias entrevistas que sirvieron para el entendimiento de cómo se trabaja la alfarería

¹⁰⁶ Ma. de Los Ángeles González Callado y Alejandra Cerdeño Lance. *El arte de ser totonaca*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2009.p 121

en esta zona del totonacapan; en primera instancia se recurrió a la visita del taller de alfarería “Don Beto Tajín” las hijas de este señor siguen produciendo en este taller familiar piezas de alfarería únicas y de singular belleza; Lina Jazmín Hernández Ramírez y Juana Hernández Ramírez concedieron una entrevista y permitieron realizar tomas fotográficas del taller así como de algunas de las piezas que se fabrican allí.

Estas piezas que se producen son comercializadas por el grupo de mujeres alfareras de El Tajín “Staku” dentro del parque temático Takilhsukut y en Papantla, pudiéndose adquirir también en algunas tiendas de FONART (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías), así como en el centro de las artes indígenas y en la tienda que se encuentra a la entrada de la zona, donde se encuentran diferentes recuerdos que se venden a los turistas. Estas piezas incluso han salido del país, llegando a vender en el extranjero como piezas únicas de encargo.

Dentro de la alfarería existe un mercado de carácter más popular, en donde se ofrece al turista piezas hechas en serie con algunos de los rasgos distintivos de la cultura Tajín; se encuentran macetas, incensarios, servilleteros, es decir elementos utilitarios para el hogar, así como algunos elementos decorativos como caritas sonrientes, pirámides, animales; hasta pedidos especiales, como el que se estaba terminando de bruñir en el taller de Lina,; una gargola con alas, vestido de volador; este encargo, comentaba ella, se lo habían pedido para el hostel Moncayo, ubicado en Papantla, el señor que lo solicitó lo quiere al natural, es decir el barro tradicional sin pintar.

En El Tajín, las mujeres que se han dedicado la mayor parte de su vida a este oficio, ahora tienen entre 50-60 años, en la actualidad son pocas las mujeres totonacas jóvenes las que se interesan por el arte de la alfarería, pues no ven en este oficio un futuro profesional ni económico.

...el Proyecto Alfarero Tajín, que nace en mayo del 2007, surge para fortalecer esta raíz cultural tan importante para Veracruz y principalmente; para que las artesanas perciban un ingreso digno por su trabajo. En el grupo Staku, más de la mitad de sus integrantes son jóvenes, y su compromiso es apoyarse y darle vitalidad a una



FOTO: BENJAMIN BLAISOT, 2014

*tradición de siglos a partir de un trabajo de calidad remunerado de manera justa.*¹⁰⁷

En este proyecto participan las mujeres ceramistas de Staku, asistidas por los maestros de la Escuela Mexicana de Cerámica, para asegurar la sustentabilidad de Staku.

La nueva alfarería requería de una imagen poderosa que hablara del espíritu actual y antiguo de los totonacos. En las ruinas de lo que fue la ciudad histórica de El Tajín hay restos de piedras labradas y pinturas donde destaca el signo prehispánico de movimiento dibujado de cien maneras. Son dos formas que se entrelazan y que simbolizan el encuentro de los opuestos. Así que se tomó esta idea como base. El resultado es un logotipo de gran fuerza que parece el ojo de ese mítico cocodrilo que los antiguos identificaban con la tierra y por ende, con el barro original; La palabra Staku, que significa estrella, en particular el astro Venus; fue propuesta por las alfareras. Es fácil de pronunciar en distintos idiomas y es un golpe de voz original.¹⁰⁸

En la alfarería de este sitio se utiliza mayormente el alto bruñido y el uso de tierras de color; las artesanas indígenas trabajan en grupos, ya sea en sus casas o en el taller. Las técnicas actuales para trabajar el barro son el modelado a mano, la forja y el bruñido



FOTO: BENJAMIN BLAISOT, 2014

El modelado a mano ocupa un lugar central en el proceso de producción, pues es con el que se elabora la mayor parte de la cerámica para uso tradicional: comales, ollas e incensarios. De un trozo de barro puesto sobre una tabla, con las puras manos, a veces ayudada con herramientas sencillas como un pedazo de jícara o un olote, la alfarera jala, voltea y presiona la arcilla hasta lograr la forma que busca. Se requiere una mano suelta, firme y bien entrenada.

La forja a mano es una técnica que se utiliza sobre una plancha de madera o de cemento, se extiende una tortilla de barro que después se coloca sobre una horma, donde se alisa, se recorta, se le añaden asas o patas y se le decora.

¹⁰⁷ S.A. "Conoce" Staku. *Cerámica de El Tajín*. (sitio web) consultado el 08 Marzo 2014. <http://www.alfareras-deeltajin.com.mx/>

¹⁰⁸ Idem

El bruñido es el delicado terminado hecho con arcilla que es pacientemente pulida con distintas piedras y semillas hasta que muestra su alma, tersa, con acabado de madera fina, suave al tacto como jade. El bruñido es la belleza de la tierra que habla. La quema se hace ya sea a fuego abierto, como es costumbre antigua, o en un horno.

Para no dañar el medio ambiente se utiliza como combustible desechos de carpintería. El punto de cocción de la cerámica bruñida es de 700° Centígrados.

Las alfareras de El Tajín y zonas aledañas, y el grupo antes mencionado "Staku" cuentan con un espacio de trabajo y con un equipo necesario para elaborar las piezas de alfarería: planchas de amasado y forja, estanterías para el producto en proceso, área de materias primas y área de hornos. Contrariamente a lo que en general se piensa, los talleres familiares son altamente productivos. Le permiten a la mujer atender a su familia, a los niños, al tiempo de dedicarse a su trabajo.

Las imágenes que se muestran, son algunas piezas que se fotografiaron en el taller familiar totonaca, se conoce localmente como el taller "Don Beto"; Estas mujeres de la familia Hernández, han rescatado las técnicas que se utilizaban en la antigüedad y de sus manos y su creatividad surgen vasijas, platones, cántaros, ollas, etc. Estas mujeres son parte de Staku, ellas concedieron entrevistas y se pudo fotografiar distintas piezas que se elaboraban en ese momento, sus nombres son Juana Hernández y Lina Hernández.

FOTO: BENJAMIN BLAISOT, 2014



3.2.2 EL ARTE TEXTIL

El arte textil se realizaba anteriormente en la vida cotidiana del totonaco como parte de sus vestimentas, con vestidos y bordados; actualmente exaltan la identidad del totonacapan, aquí se encuentran vestigios de la manufactura de telas a partir del uso del telar de cintura, que se ha ido perdiendo poco a poco, sin embargo existen mujeres que siguen perpetuando el uso del telar de cintura.

Podemos ver manteles, que se usan para las ceremonias rituales durante los días de muertos; estos bordados están hechos con figuras zoomorfas y fitomorfas entre las cuales aparecen venados, ardillas, conejos, armadillos y flores. En el arte textil podemos encontrar pañuelos, blusas, trajes de voladores.

El arte textil está relacionado con el entorno natural a través de la observación de la flora y la fauna de la región. La recolección primero, y el cultivo de fibras más tarde, determinan la evolución del arte textil, donde se utilizan tintes naturales, así como hilos que son teñidos con cortezas, flores o animales como la cochinilla, también se obtienen tintes de las plantas provenientes de la región, a veces de la flor, de las hojas, de la raíz o de la corteza. Los tintes más utilizados se extraen del muiltle, palo de Brasil, palo de Campeche, bugambilia, cempasúchil, capulín, moral, cedro y frijolillo.

Dentro del trabajo de campo de la investigación se visitó a la señora Teresa de León de la Cruz, una de las artesanas más antiguas de la comunidad de *El Ojital*; ella y su familia accedieron a dar una breve entrevista y a conocer su espacio de trabajo, dónde borda a lado de su nuera y sus sobrinas, con ella se pudo observar también el uso del telar de cintura.

Doña Teresa ha mantenido su lengua natal, es a través de su nuera: Alicia Ramírez Santiago que se hizo la traducción acerca de lo que ella quería explicar sobre como ella ha bordado la mayor parte de su vida, heredando la tradición de bordar a sus nietas. Ella aprendió a bordar sola, desde que era pequeña veía como su madre bordaba y así, con cierta curiosidad comenzó a experimentar el arte del bordado; más tarde su cuñada María Isabel le enseñó el telar de cintura, ahora ella combina dos técnicas, tejido y bordado, teniendo un estilo particular y

muy apreciado por la comunidad y por las mujeres artesanas que comercializan sus trabajos a través del centro de las artes indígenas en la zona arqueológica. Ella mostró su trabajo en el que destacaban blusas bordadas, manteles hechos con el telar de cintura, y diferentes pañuelos y trajes de volador. Incluso mostró una reproducción del telar de cintura a escala menor, pues el original lo tenía guardado, este fue hecho por su yerno para un proyecto escolar de su sobrina; la madera era de cedro, y los hilos y demás lo compraron en la mercería.

...en la indumentaria totonaca, tanto hombres como mujeres usan bordados tradicionales; la indumentaria femenina se compone de camisa bordada en punto de cruz y punto pasado, enredo, faja y quexquémilt; la vestimenta masculina se compone de camisa con cuello cuadrado y bata ancha, calzón, faja, pañuelo y morral. En los pueblos de la sierra se usan los huaraches; los papantecos usan botines y un pañuelo de algodón enrollado al cuello o en la bolsa de la camisa. Actualmente sólo algunos abuelos usan este vestuario, y muchos otros los dejaron de utilizar en los últimos 15 años.¹⁰⁹

El traje del volador totonaco de la Costa del Golfo, consta de camisa y pantalón blanco, calzoneras de color rojo, cruzados y colgantes, pañuelos bordados en la cabeza y cuello, penacho y botines negros. El pantalón o calzoneras, es de color rojo, al igual que el color de los colgados y taparrabos. Se dice que el rojo representa la sangre humana, probablemente esto se relacione con la idea de sacrificio, pues todo ritual implica uno. La parte inferior de las piernas están decoradas con cintillos de colores vivos como los del arcoíris.

La autora Ana Elba Alfani, describe las partes que conforman el traje del volador, así como sus elementos decorativos¹¹⁰

Los cruzados: Esta prenda que se coloca sobre el hombro derecho y cubre transversalmente el pectoral y la espalda; según la tradición oral de la región de Papantla guarda muchos significados: su forma refiere a las alas de las aves; en su interior tiene elementos de la naturaleza como flores de muchos colores y tallos con abundantes hojas verdes, algunos también incluyen aves preciosas. el pectoral y la espalda.

¹⁰⁹ Jesús Trejo González. *Los que siguen volando. La danza de los voladores entre los totonacos de Papantla*. (Tesis de Licenciatura en Antropología Social), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

¹¹⁰ Ana Elba Alfani Cazarín. Artículo publicado en "Suplemento Dominical" *El Dictamen*. Veracruz: México, 2015.



FOTO: ANMI CORTÉS, 2014

Los Colgados: Estas prendas se amarran a la cintura; a manera de taparrabos tapan el frente y el reverso, al igual que los cruzados contienen elementos de la naturaleza y su contorno también se encuentra rodeado por flequillos de color blanco.

Se dice que este flequillo hace referencia a la lluvia, que es el elemento que se desea que llegue, dado que la danza surgió en un momento de sequía y lo único que podía salvar el equilibrio es la lluvia.

El penacho: Uno de los elementos más representativos del atuendo del volador, consta de cinco elementos: Abanico, Espejos, Cono del sombrero, Listones y Flores. Cuando no existían las flores de plástico, se usaban flores silvestres, el armazón del penacho se hacía de tarro o bambú. Es de forma cónica redonda, de 25 cm de diámetro, por 20 cms de alto. Tiene una estructura de carrizo fijadas a una pieza de madera de cedro tallada en la que van fijadas las tiras de carrizo. Los listones de colores simbolizan los colores del arcoíris, los espejos al sol y las flores a la naturaleza

FIGURA 33 PECHERA PARA BULISA, BORDADA POR MUJERES TOTONACAS.



ELEMENTOS RECURRENTES EN EL ARTE TEXTIL

De acuerdo a las observaciones del trabajo de campo, y a la investigación de la indumentaria totonaca, se pudo conocer parte del corpus simbólico que se utiliza en el arte textil.

El arte de hilar, tejer y bordar ha sido desde siempre una labor relacionada con una metáfora del tiempo y el destino. Así, las hilanderas unen dos mundos, el espiritual y el material.

Como parte de la tradición oral, las mujeres hilanderas del Totonacapan relatan la importancia de la araña que es el símbolo de su poder creativo y la telaraña simboliza una red en espiral que entreteteje todas las cosas del universo. Este simbolismo tiene que ver con la transformación humana, con la imaginación y con el don de trabajar el algodón. Se dice que si una niña o a un niño se les coloca una pulsera hechas con telaraña, durante una ceremonia especial, con el tiempo tendrá amor hacia todo lo relacionado con el algodón, será un artista del hilado, el tejido y el bordado.¹¹¹

La creatividad en la composición, de diseño, color, formas y texturas tienen niveles técnicos extraordinarios que comunican dentro y más allá del Totonacapan; vinculan el papel central de la mujer a su comunidad y como exponentes de su cosmogonía y de su cultura. Así el hilado y tejido como metáforas del tiempo, de la vida y de la creación son usados para expresar a través de un lenguaje simbólico su relación con el universo y la vida comunal.

Los colores, las formas, las texturas y técnicas plasmadas en el arte textil se manifiestan a través de estas expresiones artísticas, que marcan una considerable aportación a la conservación y transmisión de un patrimonio vivo; se pudo observar que para dichas manifestaciones artísticas es determinante el vínculo con la naturaleza; es decir, se observa una relación íntima con el entorno natural inmediato, la observación de su flora y su fauna. Las imágenes que mayormente se observan en la indumentaria son bordados de flores, aves, tallos de hojas, los colores son vivos, rojos, verdes, incluso fluorescentes.

111 Ma. de Los Ángeles González Callado y Alejandra Cerdeño Lance. *El arte de ser totonaca*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2009. p 137



FOTOS: BENJAMIN BLAISOT, 2014

3.2.3 DANZAS REPRESENTATIVAS DE LA REGIÓN

Las danzas tradicionales han sido y siguen siendo parte importante del patrimonio cultural de las comunidades indígenas del totonacapan. Las encontramos presentes en las fiestas consagradas al numen tutelar o santos patronos de las comunidades, lo mismo que en otras celebraciones del calendario festivo, como son las posadas, Navidad, carnavales y días de muertos, por ello adquieren un carácter ritual.

La danza tradicional también se inserta como elemento ineludible en rituales iniciáticos, el matrimonio, la agricultura, la siembra y la cosecha, así como en el ceremonial religioso.

...es una expresión artística forjada de manera colectiva durante innumerables generaciones y expresa la manera particular de los pueblos indígenas de entender el mundo, de relacionarse con el medio ambiente, con los seres humanos y con las fuerzas sobrenaturales.¹¹²

Esto es, en la cosmogonía totonaca, una manera de relacionarse con el cosmos y la continuidad de la vida social y cultural; también asegura la llegada de las lluvias, la fertilidad, el crecimiento de las plantas y el equilibrio del universo; cada danza lleva consigo el doble propósito de pedir y agradecer favores divinos, por lo que las danzas se muestran como actos propiciatorios para obtener buenas cosechas o protección divina para evitar enfermedades. En ellas se hace vigente el pasado prehispánico y colonial, así como las raíces de la evangelización y el sincretismo con la cultura prehispánica.¹¹³ Las danzas de mayor presencia en la zona del totonacapan son:

FOTO: LUIS VARGAS, 2013



¹¹² Ana Elba Alfani Cazarín. Artículo publicado en "Suplemento Dominical" *El Dictamen*. Veracruz: México, 2015

¹¹³ Ma. de los Ángeles González Callado y Alejandra Cerdeño Lance. *El arte de ser totonaca*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2009.

Voladores, Guaguas y Negritos. Estas han ingresado al mercado turístico (nacional e internacional), por lo que han sufrido algunos cambios en la manera tradicional de ejecutarse, sobre todo el tiempo sagrado de la danza.

El aspecto sagrado de las danzas lo vemos representado a través de símbolos que encontramos en los pasos y coreografías, en los sones y diálogos, así como en la indumentaria y otros implementos de utilería. En este sentido, la danza tradicional es como un juego mágico que conduce a los ejecutantes y a la comunidad, a un tiempo y a un espacio primordiales; es decir, a un mundo mágico-religioso donde no existen las cosas terrenales, pues se aborda el ámbito de lo sagrado.

La ejecución de una danza adquiere tonos, tiempos y características particulares y se hace diferente de una población a otra. En la región de Papantla, esta diferencia se hace más notable entre los municipios de la costa y los de la sierra, cuyos estilos de la vida tan distintos, dan origen a las variantes de una misma danza.

...algunos de los elementos de la cosmovisión antigua aún se reproducen de manera significativa a pesar de la colonización; ya que han sobrevivido a través de procesos de transformación cultural, por lo general cuando se trata de expresiones rituales, éstas sobrevivieron por la asociación simbólica con las expresiones rituales colonialistas; así por ejemplo la ceremonia de culto al Sol o al Dios Chichini que hacían los totonacos se fusionó a la ceremonia del Corpus Cristi¹¹⁴

La iconografía que se ve representada en los bordados y utilerías, corresponde a elementos de la naturaleza, de la fauna y el mundo vegetal; detrás de cada danza se abre un abanico de significados donde los danzantes son protagonistas ocasionales de lo sagrado.

Esta espectacularidad en la ejecución de danzas, les ha permitido presentarse en distintos foros turísticos nacionales e internacionales con gran éxito; dicho fenómeno ha traído como resultado el incremento, en la región, de los grupos de danzantes de más fácil movilización por su reducido número de integrantes,

¹¹⁴ Jesús Trejo González. *Los que siguen volando. La danza de los voladores entre los totonacos de Papantla*. (Tesis de Licenciatura en Antropología Social), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012

como son las danzas de Voladores, Guaguas y Negritos de la costa, que han sufrido a cambio severos ajustes en la manera tradicional de ejecutarse. Caso contrario presentan las danzas que requieren un gran número de ejecutantes, como las de Santiagueros, Toreadores y Tejoneros, entre otras, las cuales cada vez se ejecutan menos y podrían estar en riesgo de desaparecer.

A continuación se describen las 5 danzas más representativas:

DANZA DE LOS GUAGUAS

Esta danza, al igual que los voladores, es de origen precortesiano, probablemente antillano, el maestro e historiador José Luis Melgarejo Vivanco consideraba que el nombre de Quetzalines, con el que se conoce también, se deriva del dios del fuego, que según el padre Sahagún llamaban Cuetialzin, por lo tanto eran adoradores de este dios y del sol. Preferentemente se localiza esta danza en los estados de Veracruz y Puebla; pero muy especialmente en la región de Papantla; esta danza pertenece al género de las danzas de vuelo.

Es de una belleza sorprendente por su gran significación, está dedicada al sol como el más importante de los dioses, generador de la vida terrestre, lo representa el majestuoso penacho ricamente elaborado con papel (oropel) entrelazado en varillas delgadas de tarro (otate) que forman un círculo de figuras geométricas concéntricas. Anteriormente, estos penachos alcanzaban poco más de un metro de diámetro, hoy apuradamente miden entre 60 y 70 centímetros.

Su coreografía es convocada por la flauta y el tamborcillo del caporal, cuatro danzantes giran aferrados de los extremos de las aspas de un molinete de madera rojiza; impulsándose fuertemente con el cuerpo cuando se encuentran en la parte superior. El vuelo vertical y circular remite a los movimientos del astro solar, que nace en el Oriente, permanece radiante de luminosidad en el cenit y desciende por el rumbo de Occidente para luego hacer su viaje nocturnal por el inframundo y después reaparecer nuevamente al Oriente.¹¹⁵ Todo se realiza bajo acompañamiento de un son, produciéndose la sincronización de:

115 Ma. de Los Ángeles González Callado y Alejandra Cerdeño Lance. *El arte de ser totonaca*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2009. p 191

movimiento, colorido y música, al mágico conjuro de esta danza que representa al sol en su constante elevarse por el oriente y perderse por occidente, en su concepción indígena.

Hay comparsas que tienen aparato de seis aspas, que si bien es cierto, producen mayor espectacularidad y belleza, también lo es que transforman el verdadero significado de su valor tradicional.

FOTO: LUIS VARGAS 2013



DANZA DE LOS SANTIAGUEROS O DEL SEÑOR SANTIAGO

Esta danza representa el triunfo de la cristiandad sobre los pueblos infieles; es decir, la danza recrea la batalla librada entre el santo español y los “morros ifieles”, esta danza pertenece al género de las danzas de moros y cristianos; Santiago caballero es el personaje central y su “caballito” es considerado una entidad divina a la que se debe guardar respeto y tributar ofrendas

La tradición oral cuenta el origen de esta danza:

Durante la infancia de Jesucristo se rumoraba que él sería grande entre la gente, pronóstico que se hizo efectivo. Esto lo llevó a enfrentarse a sus enemigos, entre ellos Pilatos que lo quiso matar y para ello se valió de los judíos.

Más tarde el Señor Santiago, montado en su caballo blanco, se enfrenta en una lucha contra Pilatos, hasta vencerlo. Y esto representa el triunfo de la cruz cristiana.

DANZA DE MOROS Y ESPAÑOLES

Esta danza fue muy celebrada y difundida por los pueblos indios de México, movimiento evangelizador con la finalidad de cristianizar las llamadas danzas guerreras ya existentes. También conocida como Danza de Moros y Cristianos, la encontramos difundida tanto en la costa como en la sierra totonaca.

Esta danza es una crónica de las batallas entre los árabes y los españoles en su afán por reconquistar su autonomía. Su representación más antigua corresponde a la España Medieval y en México hace su primera aparición en 1538 y se generaliza en los siglos XVII y XVIII. Esta danza se difunde con la finalidad de cristianizar a las danzas guerreras de los indígenas, portando el símbolo de la Santa Cruz.

DANZA DE LOS NEGRITOS

Se cuenta que en la época en que los portugueses traían negros a la América como esclavos, el inmenso cariño de una madre la hizo acompañar a su único hijo que venía con los demás negros para ser vendido.

Un día, por la tarde, cuando realizaba el negro sus actividades cotidianas, salió a buscar leña en el monte más cercano, para su desgracia fue mordido por una víbora; presurosa la madre acudió con los demás negros a levantar a su hijo y de inmediato procedió a realizar las supersticiosas costumbres de sus antepasados, tomó la víbora y con ella realizó una ceremonia consistente en bailes y gritos alrededor del enfermo, llevando siempre la víbora aprisionada, esperando que con ello se realizara el milagroso alivio.

Todo aquello fue presenciado por los totonacas como espectadores y con el especial espíritu imitativo, su gran capacidad para captar y su innata psicología, comenzaron a practicar lo que habían presenciado, primero fue un tanto imperfecto, más tarde lo fueron mejorando haciéndole creaciones de acuerdo con su especial temperamento, hasta que lo plasmaron en lo que hoy conocemos como Danza de los Negritos.

Es una de las más bellas en el país, bordan con sus pasos las más hermosas filigranas en zapateado, con movimientos armoniosos adecuados a cada uno de los sones que ejecutan como verdaderos, maestros y con una agilidad asombrosa. La música tiene ritmo de baile español y los instrumentos que se usan son la guitarra y el violín.

Cada comparsa se integra con un caporal, un subcaporal, la maringuilla (hombre vestido como novia), y nueve danzantes o ayudantes; complementa la comparsa un pilatos. El pilatos viste de ropa vieja, preferentemente de casimir (saco y pantalón) lleva un bastón con cabeza de caballo en uno de los extremos que unas veces usa como caballo de madera, otras como bordón y más para molestar con jocosidad a los danzantes y a los reunidos. Personaje masculino con vestimenta de diablo o ropa casual, con el rostro cubierto con una máscara labrada en madera y vistosamente arreglada.

El vestuario de los Negritos consiste en llevar sobre su traje usual, que es de color blanco, un pantalón de pana bordado a colores con motivos florales, ya sea con seda, lentejuela o chaquiras. Cuatro pañuelos también bordados con los mismos motivos, dos para cubrir el pecho y la espalda y dos atados a la cintura, uno hacia adelante y otro para atrás. El zapato especial para el baile es el llamado botín de color negro. El sombrero es de palma forrado con tela negra, cubierto con papel de china cortado en fleco con tirilla encrespadas, semejando el pelo

de un negro africano, la parte delantera del sombrero que queda sobre la frente se dobla hacia arriba, como resplandor y de la orilla inferior pende un fleco de color negro para tapar la cara hasta la nariz. La orilla del ala del sombrero en la parte de arriba lleva siete garzotes elaborados con hilos de cristal de variados colores y en la parte de enfrente espejos.

El caporal lleva máscara de madera y una cuarta. La culebra es de madera y la lleva la maringuilla en un sacual (corteza seca del fruto del árbol nombrado igual, partido a la mitad).

Anteriormente sólo en la Feria de Corpus Christi se les veía danzar, hoy lo hacen en casi todas las festividades de tipo religioso.

El acto más importante de su danza es el denominado “matar la culebra” que tiene una duración de doce horas o más, donde ejecutan todos los sones. Los principales son:

“El Son de la Calle”, “El Son del perdón”, “La Guasanga”, “La Media Bamba”, “La Media Luna”, “La Cadena”, “Menear la Cabeza” y “El Son de Salida”.

En la región existen 3 variantes de esta danza:

- 1.- La de los Negros Reales de la Sierra, llamada en totonaco “Xaltalhman negro” (negro alto) o “xalaktalhman negro” (negro de los altos); se llama así porque el sombrero de los danzantes es adornado con grandes plumas de distintos colores, lo que aumenta en apariencia su estatura y porque vienen de las tierras altas de la sierra.
- 2.- Los Negros de la Costa o Negritos, se llaman en lengua totonaca “lakapunkswa negro” (negro agachado) o “xatutsú negro” (negro bajo); el nombre obedece a la posición que adoptan al bailar, pues lo hacen agachándose;
- 3.- La tercera variante también se localiza en la sierra, es la de los Negros Amarillos; en totonaco se llama “smukuku negro”; smukuku quiere decir amarillo y se refiere al color del vestuario. El contenido de la danza y el diseño del traje es igual al de negritos de la costa.



FOTO: LUIS VARGAS 2013

3.2.4 LOS VOLADORES DE PAPANTLA

En octubre del 2011 la danza con el nombre de **“Ceremonia ritual de los voladores”** fue declarada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), como patrimonio intangible de la humanidad; A partir de esto la danza ritual fue considerada no solo en las comunidades indígenas, sino que tuvo debate en aspectos políticos y tuvo relevancia a nivel mundial, siendo ahora parte de un legado histórico e identitario

Actualmente existen alrededor de 350 voladores en la zona de Papantla y El Tajín, que en la actualidad siguen volando en la plaza del volador, ubicada en la zona arqueológica de El Tajín.

*Originalmente la danza era una manifestación de gratitud y celebración, presentada en sitios sagrados, como centros ceremoniales, atrios, altares y plazas.;desde la década de 1950 los voladores totonacos de Papantla la han dado han conocer en prácticamente todo el país y la han llevado a muchas partes del mundo.*¹¹⁶

La danza de los voladores se practica de manera constante en la región de estudio, aunque también se representa de manera importante en varias partes del país; según el Expediente técnico de la Ceremonia Ritual de Voladores, elaborado para figurar dentro de la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial, los grupos étnicos que la practican actualmente son: Nanhús de Puebla, Totonacas de la sierra y de la costa norte de Veracruz, Teeneks de San Luis Potosí, Nahuas de Hidalgo y Puebla, Tepehuas del norte de Veracruz, Mayas en Guatemala y Pipiles de Nicaragua¹¹⁷.

Los voladores fueron intermediarios entre los humanos y los dioses, según refiere el mito de origen y la tradición oral del pueblo totonaco. Por otro lado las interpretaciones de algunos estudiosos del tema, los voladores representan a personajes o elementos de la cosmovisión mesoamericana; por ejemplo, el antropólogo alemán Von Walter Krickeberg en su libro *Los totonacas*, nos dice que los voladores antiguamente usaban disfraz de águila y que estos representaban las

¹¹⁶ Jesús Trejo González. *Los que siguen volando. La danza de los voladores entre los totonacos de Papantla*. (Tesis de Licenciatura en Antropología Social), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012

¹¹⁷ S.A. Expediente técnico de la Ceremonia Ritual de Voladores. *Lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial*. México: UNESCO, 2008.

almas de los guerreros que habían sido sacrificados en las batallas; también hace referencia a la creencia indígena, argumentando que los guerreros sacrificados regresaban a la tierra en forma de pájaros y mariposas, cuando era el medio día, para libar el néctar de las flores, luego agrega que los voladores son las estrellas matutinas y miradas candentes del astro del día: el Sol.¹¹⁸

Para la ceremonia, el volador se cubre la cabeza con un pañuelo amplio o paliacate, sobre el que se coloca un gorro cónico, en cuya cima se localiza un pequeño penacho multicolor en forma de abanico que simula el copete de un ave, además de simbolizar los rayos solares que parten de un pequeño espejo redondo que representa al astro

Unos largos listones de colores se deslizan por la espalda del danzante, simulando el arcoiris que se forma después de la lluvia. El resto del tocado está adornado con flores de diversos tonos, símbolos de la fertilidad de la tierra.

En la Danza de los Voladores la música se encuentra a cargo del caporal, quien ejecuta con un tamborcillo y un flautín todas las melodías: el tamborcillo, elaborado de madera con dos vistas de cuero, se sujeta a la palma de la mano del carpoal por medio de un amarre a manera de pulsera; se golpea con una pequeña baqueta o vara de madera liviana que marca el ritmo. El flautín de carrizo con tres orificios complementa las notas del ritual. La sencillez de los instrumentos no constituye una limitación; al contrario, demuestra una gran creatividad y los conocimientos de armonía y acústica que poseen los voladores.

ILUSTRACIÓN DIGITAL : ANIMI CORTÉS, 2016



¹¹⁸ Jesús Trejo González. *Los que siguen volando. La danza de los voladores entre los totonacos de Papantla*. (Tesis de Licenciatura en Antropología Social), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012



ILUSTRACIÓN DIGITAL : ANMI CORTÉS, 2016

EL VOLADOR VIENE DEL MONTE. LOS ANTIGUOS VOLADORES ERAN SACERDOTES, ELLOS ERAN LOS ÚNICOS QUE CONOCÍAN Y SABÍAN REALIZAR LA DANZA; EN LOS INICIOS LOS SACERDOTES Y LOS PRIMEROS HOMBRES QUE EMPEZARON A PRACTICAR LA DANZA-RITUAL SE VESTÍAN NADA MÁS CON TAPARRABOS, DESPUÉS COMO FUE AVANZANDO EL TIEMPO, COMENZARON A USAR PLUMAS DE AVES, GUACAMAYAS, CALANDRIAS Y OTRAS QUE HAY EN LA REGIÓN DE HUAUCHINANGO PUEBLA, DESPUÉS SE VISTIERON DE BLANCO Y GUARACHES COMO ES LA VESTIMENTA DE INDÍGENA, Y AHORA YA USAN EL TRAJE ROJO DE COLORES VISTOSOS QUE SE UTILIZA EN PAPANTLA.

LA CEREMONIA LA REALIZABAN SACERDOTES ALLÁ EN LO MÁS ESCONDIDO DEL MONTE Y LOS HUMANOS QUE HABITABAN EN LOS PUEBLOS NO LOS CONOCÍAN Y JAMÁS HABÍAN VISTO COSA SEMEJANTE.

UN DÍA UN HOMBRE QUE HABITABA EN EL PUEBLO SE ADENTRÓ EN EL BOSQUE, Y ALLÁ EN EL CERRO VIO CÓMO, CINCO HOMBRES DESCONOCIDOS REALIZABAN UN EXTRAÑO ACTO. EL HOMBRE SÓLO LOS OBSERVÓ DESDE LEJOS, DETRÁS DE LOS MATORRALES DEL BOSQUE SIN ACERCARSE A ELLOS, ASÍ LO VOLVIÓ A HACER AL DÍA SIGUIENTE Y AL SIGUIENTE Y AL SIGUIENTE Y FUE HASTA EL CUARTO DÍA CUANDO FINALMENTE SE ACERCÓ A LOS EJECUTANTES.

LOS SACERDOTES EXPLICARON QUE HACÍAN UNA CEREMONIA DEDICADA AL DIOS SOL, A LA MADRE TIERRA, A LOS DIOS DEL AGUA Y DEL VIENTO PARA PEDIR POR TODA LA VIDA EN LA TIERRA, CLAMABAN LA LLEGADA DE LA LLUVIA, PARA QUE LAS PLANTAS DEL BOSQUE, LAS CRIAS DE LOS ANIMALES Y LAS COSECHAS DE LOS HOMBRES SE LOGRARAN. PEDÍAN PERMISO AL KIWIKOLÓ, DUEÑO DE TODO LO QUE EXISTE EN EL MONTE; HACEMOS UNA OFRENDA A LA TIERRA, QUE ES LA MADRE DE TODOS; CON LOS SONES DE FLAUTA Y EL TAMBOR SE ENVÍAN MENSAJES DE TRISTEZA Y SÚPLICA, ASÍ INVOCAMOS A LOS CUATRO RUMBOS DEL UNIVERSO LA BENEVOLENCIA DE LOS DIOS, OFRECEMOS TODO A CHICHINÍ (DIOS SOL) Y NOS CONVERTIMOS NOSOTROS MISMOS EN OFRENDA, CUANDO VOLAMOS DESDE LAS ALTURAS HACIA NUESTRA MADRE TIERRA.

ENTONCES EL HOMBRE REGRESÓ A SU PUEBLO, SIN DECIR NADA A NADIE SOBRE LO QUE HABÍA VISTO. HASTA QUE UN DÍA EN SU PUEBLO AZOTÓ UNA LARGA SEQUÍA, LO QUE ESTABA PROVOCANDO MUERTE.

FUE LA SED, LA MUERTE Y EL HAMBRE LA QUE OBLIGARON A AQUEL HOMBRE A REVELAR A LA GENTE DEL PUEBLO EL SECRETO QUE HABÍA GUARDADO. REGRESÓ A AQUEL LUGAR ENTRE EL MONTE Y EXPLICÓ A LOS SACERDOTES LO QUE PASABA EN SU PUEBLO; LOS VOLADORES DEL MONTE AL VER LA DESESPERACIÓN DE AQUEL HOMBRE ENSEÑARON CÓMO DEBÍA HACERSE LA CEREMONIA.

ASÍ ENCOMENDARON A CINCO JÓVENES PUROS (CÉLIBES) A LA BÚSQUEDA DEL PALO VOLADOR, EL MÁS ALTO Y RECIO, HACER UNA REVERENTE CEREMONIA DEL CORTE DEL PALO VOLADOR QUE SE ARRANCA DEL MONTE, Y HACER UNA SOLEMNE COLOCACIÓN DONDE SERÍA CONTEMPLADO POR TODOS LOS POBLADORES, Y HACER UN ACTO DE SACRIFICIO FÍSICO EN EL RITUAL, CON EL OBJETIVO DE APIADAR Y CONMOVER AL DIOS SOL. EN EL PUEBLO NO HABÍA PALO VOLADOR O TZAKATKIWI POR LO QUE HUBO QUE CORTAR UNO EN EL MONTE Y ARRASTRARLO HASTA LA PLAZA DE AQUEL PUEBLO. SE HIZO LA CEREMONIA Y TUVO RESULTADO; LA LLUVIA CALLÓ DE LOS CIELOS Y TODO COMENZÓ A REVERDECER. FUE ASÍ QUE LA DANZA DE LOS VOLADORES COMENZÓ A PRACTICARSE ENTRE LOS HOMBRES. LA REALIZABAN EN MOMENTOS RELACIONADOS CON EL CALENDARIO AGRÍCOLA E HICIERON DE ESTA DANZA PARTE ESENCIAL DE SUS FESTIVIDADES PATRONALES..

JESÚS TREJO. MITO DE ORIGEN. PAPANTLA, 2011.

3.3 EL FESTIVAL CUMBRE TAJÍN

El Festival Cumbre Tajín, también conocido como Festival de la identidad, es un evento artístico-cultural que se celebra en el mes de marzo, durante el equinoccio de primavera, con duración de 5 a 6 días. Este evento surgió como una propuesta identitaria cultural, fomentada por interés de la política estatal y se sigue retomando hasta la fecha, en cierta forma con ello se ha ido reconfigurando la noción de lo totonaco, la cual se ha nutrido de elementos alternos que se han tomado para incorporarlos a su bagaje artístico. Para ello se ha creado un espacio temático denominado Parque Takilhsukut a 500 metros de la zona arqueológica de El Tajín; aquí se realizan numerosas actividades como conferencias, talleres, presentaciones y conciertos de reconocidos artistas de talla mundial, así como espectáculos de luz y sonido dentro de la zona arqueológica.

Es el festival de música y folklore más difundido de todo el estado de Veracruz, ha adquirido mucha popularidad y en los días en que se realiza el festival, Papantla, Poza Rica, Gutiérrez Zamora, Tecolutla e incluso San Rafael, reciben a miles de turistas a nivel local, nacional e internacional, por ello es un apartado importante en esta investigación, ya que no se puede dejar pasar por alto tan reconocido acontecimiento, digno de estudiar, ya que a través de ello nos podemos dar cuenta de la percepción que mucha gente tiene del sitio, la magnitud de difusión que adquiere la zona y las características con las que se relaciona con el resto del público que visita Cumbre Tajín.

El evento de la Cumbre Tajín contempla danzas totonacas, espectáculos musicales de artistas nacionales e internacionales, tarotistas, performancers, entre otros; un recorrido por la zona arqueológica durante la noche de luz y sonido con narraciones en altavoz de lo que fue la cultura totonaca llamado Tajín Vive, las danzas se efectúan frente a las pirámides; dentro del parque Takilhsukut se venden artesanías elaboradas por la comunidad, otras elaboradas desde china.

El arte de los carteles publicitarios para la difusión del evento incluyen elementos regionales: los totonacos, voladores de Papantla; así como imágenes de los artistas participantes de cada año correspondiente. Cumbre Tajín lleva 15 años realizándose; su primera edición fue en el inicio de la primavera del año 2000. Este

acontecimiento es criticado por efectuarse en un lugar Patrimonio de la Humanidad; sin embargo es avalado por el INAH y el Consejo de Arqueología; el cuidado de los monumentos arqueológicos se lleva a cabo por parte de arqueólogos, custodios, personal jurídico, jefes de seguridad y personal de apoyo.

Es interesante observar, lo que a esta investigación concierne, la gráfica que se utiliza para el evento, y como, a través de ella, mucha gente visita El Tajín, o simplemente acude a ser parte de los eventos artísticos, que suelen presentar muchos músicos a nivel internacional que no se han presentado aún en la República Mexicana, y en Cumbre Tajín el público tiene la oportunidad de verlos en vivo.

Dentro del trabajo de campo, se utilizaron herramientas de medición para evaluar la percepción que tiene la gente que visita la zona arqueológica; se utilizaron para esta investigación; los mapas de percepción y encuestas de entrada y salida aplicados al visitante; muchos de ellos ubican a El Tajín como el evento Cumbre Tajín, esto es, le dan mayor importancia al aspecto artístico que al cultural, con ello se ha dado una idea errónea de lo que es el significado real del sitio, pues va más allá de un evento artístico-cultural, si no que abarca a una inmensa cultura, costumbres y vivencias de la propia gente que habita el lugar, es decir, se ha dado una re significación del sitio y de la zona arqueológica; La Cumbre Tajín debiera ser entonces uno de los recursos interpretativos más importantes, como menciona Gándara en su informe final de “Diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de divulgación en sitios patrimoniales y museos”;

El magno evento de “Cumbre Tajín” con quién la ZA (zona arqueológica) tiene un convenio para que actividades se realicen en el sitio, incluyendo visitas nocturnas y otras especiales; A últimos años, a insistencia del Proyecto Plan de Manejo de El Tajín y de la propia ZA, se ha insistido en que las actividades sean relevantes al sitio, tengan un mínimo de autenticidad y realmente resulten educativas. Para la ZA, la enorme afluencia de visitantes es una oportunidad para divulgar el patrimonio, oportunidad que año con año son capaces de capitalizar mejor; Tanto el proyecto como la zona arqueológica están consientes de que los impactos de la Cumbre deben ser evaluados.¹¹⁹

¹¹⁹ Manuel Gándara Vázquez y Leticia Pérez Castellanos, “Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Tajín”. México: ENCRyM, INAH, 2014. p 83



FOTO: LUIS VARGAS 2013



FOTO: LUIS VARGAS 2013

A raíz de la promoción a escala mayor de eventos artísticos y comerciales efectuados en entornos patrimoniales surgen movimientos sociales en defensa del patrimonio cultural. La doctora Ana María Salazar¹²⁰ ha denominado a estos movimientos sociales como “movimientos patrimonialistas”, sin embargo, pertenecen al orden de los nuevos movimientos sociales emergentes en sociedades complejas, donde los actores sociales que intervienen en esta defensa por el patrimonio cultural, en la práctica, defienden más que eso, es decir, no sólo es por el patrimonio arqueológico, son actores que provienen de otras luchas, que generalmente los caracteriza y mueve manifestarse en contra del sistema económico capitalista de corte neoliberal, que violenta al conjunto de la sociedad, en detrimento de los derechos humanos, colectivos y comunitarios.

Actualmente, y desde unos años atrás se han formado grupos y movimientos sociales emergentes en contra de la realización de la Cumbre Tajín, han surgido como una necesidad de lucha a favor de los derechos indígenas.

El movimiento social contra la Cumbre Tajín se ha constituido por múltiples organizaciones: Alianza cívica papanteca por los derechos civiles, A.C.; Civilistas veracruzanos, Comité civil Oscar Arnulfo Romero, Comités civiles de diálogos por la paz, Consejo Nacional Indígena, Consejo Supremo Totonaco, Coordinadora nacional de trabajadores de la educación, Delegación sindical de académicos y trabajadores del INAH, Frente nacional en defensa del patrimonio cultural¹²¹

Los intereses y conflictos hacia la realización de la Cumbre Tajín son múltiples, y en general existe un descontento por desvirtuar costumbres e identidades a través de este evento cultural; las instituciones encargadas de las políticas de conservación arqueológica han carecido de un proceso de planificación integral y se han basado fundamentalmente en los aspectos arqueológicos y turísticos, sin considerar su impacto en el desarrollo de las comunidades, dando lugar a la tensión e impacto social en contra; habría que valorar el daño patrimonial que se ocasiona a la zona arqueológica los días que dura dicho evento.

120 Ana María Salazar Peralta. “La democracia cultural y los movimientos patrimonialistas en México” *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, no. 38, vol. 13 (2006) pp. 1-257.

121 S.A. “Documento de resoluciones del acto público en defensa del patrimonio arqueológico de El Tajín”. Papantla, Veracruz. 2000.

3.3.1 RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

El patrimonio cultural siempre tendrá múltiples interpretaciones desde las disciplinas antropológicas, desde la institucionalidad, desde las comunidades y con respecto a la dinámica de tiempo y espacio, pero también la multidimensionalidad del concepto radica en su exposición ante los nuevos usos que se le están dando a las zonas arqueológicas; El estudio de la resignificación cultural ha sido un tema abordado por la antropología, la sociología y otras disciplinas de manera tangencial en los estudios sobre cambio social

Es interesante analizar el imaginario común que cierto público atribuye a las zonas arqueológicas, el valor social que adquieren y el uso que se les da; muchas veces se opta por asignarles características de uso metafísico o energético, percibiendo que es una ciudad sagrada, pero sin comprender su verdadero significado patrimonial, su importancia histórica y su riqueza cultural; a gente acude allí por considerarlo un lugar espiritual y místico en el que, vestidos de blanco se podrán “cargar” de energía y hacer meditación.

...este fenómeno es una situación que llega con el New Age, o Nueva Era, utilizado durante la segunda mitad del siglo XX y principios del actual; se relaciona con los calendarios astronómicos; por ejemplo, ahora se transita por la Era de Acuario y nace de la creencia astrológica de que cuando el Sol “pasa” de un signo del zodiaco al siguiente (desde el punto de vista de un observador en la Tierra), se producirían cambios en la humanidad.¹²²

Este movimiento generacional se trata de una apropiación del espacio y del entorno a través de puntos energéticos materiales, como son las zonas arqueológicas, las cuales “generan” bienestar físico y espiritual. Este fenómeno ha generado una desvinculación y una falta de conservación del patrimonio turístico y cultural; ya que no se vincula al verdadero significado de apreciación; por lo contrario, actualmente se ha propiciado a vender al patrimonio turístico como “mercancías” al público, se prefiere aludir al consumismo para generar riquezas económicas antes que espirituales, en el caso de empresas privatizadoras y actores políticos.

122 Wikipedia. “Nueva Era” Wikipedia. *La enciclopedia libre*. (sitio web) (consultado el 16 de enero de 2015) https://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_era

Si no se devuelve su historia de vida a los sitios arqueológicos y con ello se generan vínculos más reales, entonces están destinados a convertirse en simples lugares de ocio y esparcimiento en los que se va a “cargar” de energía y en los que uno puede asistir a eventos “culturales” y de entretenimiento; esto propicia a que los sitios arqueológicos sigan pensándose como meras mercancías que sirven para el actual discurso político, para generar una supuesta identidad nacional o estatal.

...y peor aún, serán vendidos a las empresas transnacionales como parte del proceso de la globalización y el libre mercado.¹²³

Actualmente esta situación parece ser inevitable, el “vender” un sitio arqueológico, para apropiarse de las tradiciones y las costumbres originales para convertirlas en “mercancía”; desgraciadamente, la cultura se vuelve así, sin querer, una mercancía, que se vende o se concesiona para luego, adquirir beneficios colectivos, que ahora comienzan a privatizarse, provocando grandes daños sociales, históricos y locales. Se operan así, cambios en la conceptualización y usos del patrimonio, al considerarse como una mercancía más.

Observando este fenómeno es necesaria la acción de varios especialistas en pro de la cultura y la conservación del patrimonio, es necesario tomar conciencia de la actual situación.

Un ejemplo de la resignificación, es la danza ritual de los voladores; dicho ritual actualmente ha generado una pérdida de sus valores y sacralidad originales; ya que ha tenido lugar en escenarios muy diversos como las ferias, las fiestas patronales, los festivales, y diferentes zonas turísticas, tales como los parques temáticos, zonas arqueológicas de diferentes estados, museos, playas, grandes hoteles, malecones, entre otros; hoy en día la danza del volador tiene lugar en distintos espacios y es representada prácticamente en cualquier fecha y momento del día.

Este fenómeno de intensa práctica, de crecimiento de la comunidad de ejecutantes y la ya mencionada diversidad de escenarios donde se presenta,

¹²³ Julieta Flores Muñoz. *La Arqueología Maquillada: El caso del sitio Arqueológico El Tajín* (Tesis de licenciatura en Arqueología), México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011. p 34

aunados a las apreciaciones cambiantes de los propios ejecutantes y las de los observadores, abren un espacio para reflexionar sobre los efectos que esto ha tenido en la reproducción de esta ceremonia ritual, las danzas han sido desplazadas a espacios y tiempos que surgen de la dinámica social actual, lo que resulta en la descontextualización de la forma tradicional en que se lleva a cabo este ritual.

...una de las principales causas es la que puede calificarse como el espejismo de apoyo a las manifestaciones culturales, en este caso las danzas, y que consiste en un escaso apoyo en la organización de festivales, concursos o encuentros que no contribuyen al fortalecimiento de procesos culturales relativos a la valoración y transmisión de las danzas.¹²⁴

La recurrente presencia en escenarios diversos, ha transformado la danza en un espectáculo que ha sido solicitado por las masas, esto ha obligado al mismo tiempo, a los danzantes a ingeniárselas para realizarla de manera más práctica, omitiendo elementos y partes importantes del ritual, como la selección del “palo volador”.

Tal fue el caso que en la última versión de los Juegos Panamericanos llevados a cabo en Veracruz durante el 2014, un grupo extranjero dedicado a la creación de espectáculos artísticos de alto nivel para inauguraciones de eventos deportivos como los Juegos Olímpicos y el Superbowl de los Estados Unidos, creó un performance en donde los voladores realizaban su danza con trajes muy contemporáneos pero alejados de la realidad y al realizar el descenso, sus penachos echaban fuegos artificiales, dichos penachos estaban contruidos a partir de cascos de seguridad tipo PEMEX y no del tradicional otate (para evitar accidentes), creando así un espectáculo vistoso tipo Las Vegas; se desconoce además si se llevó el ritual del levantamiento del palo de volador, (que en este caso fueron 6 palos al mismo tiempo) ya que además se encontraban sobre una plataforma portátil y fueron realizados con tubos de metal.

Actualmente, en la zona de entrada al sitio arqueológico de El Tajín, se encuentra la llamada Plaza del Volador, ahí ha sido instalado un palo (hecho de tubos de acero), y en donde los voladores realizan su ritual y danza a

¹²⁴ Jesús Trejo González. *Los que siguen volando. La danza de los voladores entre los totonacos de Papantla*. (Tesis de Licenciatura en Antropología Social), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012 p 13

manera de espectáculo para los visitantes cada hora durante la temporada baja y cada media hora durante la temporada vacacional alta; ellos han logrado un ingreso económico con esto, ya que antes de cada ejecución cobran por él, cosa que también vale la pena mencionar, ya que esta es una manifestación contemporánea que genera un ingreso económico para los voladores que habitan la región del totonacapan, además de que la danza-ritual de los voladores ha sido, como ya se ha comentado, comercializada como espectáculo.

Así, el significado de aquello considerado como representativo de una cultura y valioso para la sociedad, cambia sus sentidos (significados) y se transforma en algo capaz de ser comercializado, lo que rompe con el carácter sagrado de la tradición.

FOTO: ANMI CORTES 2014



FIGURA 34 INAUGURACIÓN DE JUEGOS PANAMERICANOS, VERACRUZ, 2014



4

CAPÍTULO



**DIRECTRICES
COMUNICATIVAS
EN EL DISEÑO DE IDENTIDAD**



4.1 PROYECTO DE DIAGNÓSTICO, MONITOREO Y EVALUACIÓN DE LOS EFECTOS DE DIVULGACIÓN EN EL SITIO PATRIMONIAL EL TAJÍN

Debido a la necesidad de vincular la interpretación cultural de la zona arqueológica como *Patrimonio de la Humanidad*, que requiere ciertas características como cédulas de información y estudios de público, se realizó un taller por parte de la ENCRyM (*Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología*) perteneciente al INAH, teniendo como invitados a la *Universidad Veracruzana* y a una servidora en el área de Posgrado en *Artes y Diseño* de la UNAM (*Universidad Nacional Autónoma de México*).

En este taller se utilizó una metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de divulgación en sitios patrimoniales y museos; Se estudió el modelo de conservación integral del patrimonio cultural y la intención comunicativa aplicada al público, todo ello con el fin de comprender mejor a los diferentes públicos que visitan las zonas arqueológicas y sus museos con la finalidad de poder desarrollar visitas más satisfactorias, estrategias comunicativas museográficas eficientes y un aprendizaje o enriquecimiento de dicha visita.

La metodología utilizada resultó eficaz y de gran aportación para esta tesis, ya que se obtuvieron datos cualitativos y cuantitativos respecto al público y la relación de cercanía que tiene con este sitio arqueológico; la práctica en este curso aportó una visión integral ya que se centró en un pensamiento enfocado hacia el visitante.

Tomar en cuenta al público que visita una zona arqueológica es un acertado enfoque que adquiere el proceso de diseño social e identitario para llegar a construir una verdadera comunicación eficaz; la interpretación del patrimonio es una estrategia de comunicación que busca la comprensión de los valores patrimoniales y la participación activa del público en su conservación; de acuerdo al Dr. Manuel Gándara¹²⁵, esta comunicación para interpretar el patrimonio y generar conciencia, ha ido mejorando con diversas propuestas de cederario museográfico, ayudando así a la cultura de conservación y correcta difusión del patrimonio.

¹²⁵ Manuel Gándara Vázquez y Leticia Pérez Castellanos, "Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Tajín". México: ENCRyM, INAH, 2014.

La metodología se ha logrado aplicar en diferentes zonas arqueológicas, como *Paquimé*, en *Chihuahua*. En el 2008 se implementó una estrategia de divulgación a favor de la conservación del sitio llamada *enfoque antropológico de la interpretación temática*; de la experiencia en *Paquimé* surge esta investigación que analiza los instrumentos de comunicación utilizados en dicha estrategia de divulgación; también se plantea la adaptación de esta estrategia metodológica a otros casos de estudio. Así sucedió y se aplicó al caso de *Uxmal* en *Quintana Roo*, en Noviembre del 2014 en Palenque, Chiapas, y en Tajín en Marzo del 2014 en la ciudad de Xalapa y en la zona arqueológica de El Tajín.

Surge como una herramienta para conocer al público que visita la zona arqueológica de El Tajín y generar una comprensión y concientización del patrimonio cultural y su uso; El autor se enfoca en una interpretación museográfica para generar una valoración integral actual de la zona y de esta manera, proponer posteriormente mejoras museográficas tanto en el cedulario como en la orientación espacial de la zona, así como recabar información para el desarrollo de una eventual propuesta interpretativa para zonas arqueológicas y sus museos de sitio.

Esta aplicación, es un trabajo de campo interdisciplinario en el que se trabajó en una colaboración tripartita entre la universidad local, en este caso la *Universidad Veracruzana* a través de la *Facultad de Antropología* ubicada en Xalapa, el caso de estudio: *La zona arqueológica de El Tajín y su museo de sitio*, con el apoyo y participación del centro INAH Veracruz y la ENCRyM con el equipo del cuerpo académico.

Al aplicar esta metodología de divulgación y conservación, se utilizaron diversos instrumentos para analizar en el público, las mediciones de cercanía con el patrimonio y observar las principales características de interpretación del sitio y del museo. Los principales objetivos fueron:

1. Diagnóstico de la comunicación con los públicos
2. Los públicos de El Tajín
3. La visita a la zona arqueológica y su museo de sitio
4. El contexto del estudio

Este enfoque metodológico coadyuvó a conocer de primera mano, el perfil del público que visita la zona arqueológica y el imaginario común que comparten en relación al caso de estudio, analizando características sociodemográficas como sexo, edad, escolaridad, ocupación y procedencia.

Otro interés primordial del proyecto del Dr. Gándara y que sirvió igualmente a la presente investigación, fue el conocer qué sucede cuando la gente visita la zona arqueológica y el museo del sitio, tanto desde la óptica objetiva de un análisis de comportamiento como desde la óptica subjetiva del sentido que le atribuyen a su visita y la opinión que tienen de esta. También, si es que, al visitar el sitio, la gente aprende algo sobre el patrimonio, sobre lo que fue esta ciudad prehispánica y la sociedad que la creó.

El proyecto se desarrolló en dos fases; la primera etapa fue la sensibilización y capacitación del cuerpo académico de la ENCRyM en la *Universidad Veracruzana* del *Lunes 3 al Jueves 6 de Marzo*; Se contó con la participación de 24 personas: 13 estudiantes de las carreras de antropología histórica y arqueología, 5 profesores de la *Facultad de Arqueología*, 4 trabajadores de la zona arqueológica y una servidora del Posgrado en *Artes y Diseño*. Esto arrojó resultados críticos con un intercambio de experiencias y conocimientos muy fructíferos, ya que se tuvo una visión amplia de análisis interpretativo.

El cuerpo académico de la ENCRyM llevó a cabo el curso teórico con temas generales sobre los fundamentos de la interpretación temática y su aplicación en zonas y monumentos patrimoniales, así como estrategias y metodologías para diseñar y aplicar estudios de público en dichos sitios; Tuvo una duración de 20 horas teóricas y 20 horas prácticas. Las horas teóricas comenzaron el martes 3 de Marzo en la Facultad de Arqueología en Xalapa y posteriormente en la zona arqueológica de *El Tajín* el día jueves 4 para finalizar el taller el día domingo 5 de marzo del 2014.

La segunda etapa del taller, consistió en la logística del desarrollo y trabajo de campo. La siguiente numeración muestra los instrumentos aplicados y su propósito dentro del análisis de público:

1. Ficha para el análisis de cedulario en el museo del sitio.
2. Ficha para análisis de cedulario de la zona arqueológica.

3. Ficha para inventario de materiales interpretativos, con el fin de conocer otros recursos disponibles para el público

4. Mapeo de significado personal, con la finalidad de explorar las percepciones y cambios en el aprendizaje en relación al concepto “El Tajín”

5. Encuesta de entrada para identificar las expectativas del público previas a su visita.

6. Encuesta de salida para evaluar el grado de satisfacción con la visitas, determinar el perfil general de los visitantes.

7. Ficha de registro de seguimientos en el sitio y en museo, par así observar el comportamiento del público y conocer la duración de la visita en el sitio y en el museo

7ª. Análisis de wayfinding, aquí se hace un registro del recorrido y la señalización

8. Guía de entrevista y ficha de registro de entrevista con el fin de determinar la percepción que los agentes clave tienen de sus visitantes

9. Cuento de entradas al sitio y al museo para poder identificar la cantidad de visitantes del fin de semana del estudio y la estructura de visita.

De acuerdo al informe final de campo del Dr. Manuel Gándara Vásquez y la Mtra. Leticia Pérez Castellanos, en los días de trabajo se aplicaron un total de 78 encuestas de entrada y salida, 22 mapeos de significado personal, se realizaron 22 seguimientos de recorrido en la zona arqueológica y 12 en el museo de sitio, se realizaron 6 entrevistas con personal de la zona arqueológica, se levantó información de los cedularios en la zona y en el museo de sitio, se levantó el análisis de wayfinding (orientación espacial en el público para una visita satisfactoria y de aprendizaje en la zona arqueológica, patrones de visita y apoyos cognitivos para el visitante). Adicionalmente se tomaron conteos oportunistas de lectores de la cedula introductoria por tipo de visitantes y 3 de ingreso al museo de sitio y se registró el emplazamiento de cedulario por medio de GPS¹²⁶

126 Idem p. 19

De los estudios aplicados, nos enfocaremos en tres principalmente: el **4, 5 y 6**; se observan las gráficas y resultados del trabajo de campo en el apartado de anexos.

Es necesario mencionar algunas conclusiones de otros instrumentos que ayudan a teorizar mejor el enfoque de diseño al que pretendemos llegar, como es el caso del instrumento no. **2** (Ficha para análisis de cedulario de la zona arqueológica), ya que dicho instrumento se encuentra diseñado para registrar y analizar 4 campos generales: el contenido de las cédulas, su ubicación y su diseño gráfico e industrial.

Esto nos acerca a una valoración en cuanto al uso de colores, tipografía, estilos, tamaños, ilustraciones, presencia institucional y el uso de logos del INAH, que nos ayudan a identificar la función comunicativa y estética del diseño empleado en la zona arqueológica.

En este apartado, se encontraron diversas cédulas que ofrecen información al visitante durante su visita; las conclusiones de este apartado, señalan que se identificaron dos tipos de variantes en las cédulas, de acuerdo a su diseño y tipo de material, uso de lenguaje y nivel de información:

...el cedulario con variante 1, son cédulas construidas y enfocadas al público, pues se considera una extensión de información adecuada, un diseño gráfico sencillo, ya que se intenta ver un tipo de jerarquía conceptual, algunas marcan en letra más grande lo más importante del contenido....integran imágenes a color, lo que las hace atractivas. Aun así, no podemos considerarlas como cédulas interpretativas, pues no integran elementos que sean verdaderamente significativos para los visitantes.¹²⁷

De acuerdo a esta interpretación del cedulario, se observa una utilización de gráfica e imagen de cédulas arbitrarias, no se observa un diseño visual atractivo en colores y no cuenta con una atención especial al diseño corporativo; por otro lado, el cuidado del diseño gráfico no se encuentra actualizado y sufre deterioro en la impresión desgastada con el paso de los años; se observa que los títulos de diversas cédulas dentro del sitio son imperceptibles y el texto borroso.

127 Idem p. 52

El cedulario con variante 2, se trata de cédulas muy especializadas, descriptivas y algunas de ellas en exceso largas; la interpretación en esta parte del estudio por parte de la gente que aplico el instrumento no. 2, llega a la conclusión de una falta de criterios en cuanto a contenido, diseño, materiales e idioma.

Es decir, la carencia de una estrategia de comunicación que sea el hilo conductor para el correcto significado del sitio y hacia una adecuada conservación del patrimonio.

El instrumento no.3 , las fichas para inventario de materiales interpretativos, sirven para diagnosticar si existe información como mapas, guías o miniguías, libros, recursos para darle información relevante al visitante que visita la zona arqueológica; En el 2012, Gándara generó un diagnóstico informal para determinar y valorar los recursos disponibles en El Tajín, llegando a la conclusión que no existían ni una miniguía o guía oficial del sitio, ni un mapa que mostrara el recorrido; en esta ocasión, un año después se llega a determinar que no existe presencia oficial del gobierno del Estado y de las instituciones del INAH y CONACULTA.

En la investigación de campo se observó que a la entrada al sitio, dónde se encuentra la plaza del volador, espacio donde los voladores ofrecen su danza-ritual al público que visita la zona, se ubican tiendas de recuerdos y artesanías, en las que no se apreció la venta de guías o libros como actividad central; pero aparecen postales, álbumes de fotos, recuerdos con imágenes de Tajín (fundamentalmente la Pirámide de los Nichos, o bien de El Volador); estas no tienen información relevante sobre los valores patrimoniales del sitio.

...”de hecho, nos tocó ver algunas artesanías con motivos como el Calendario Azteca, es decir, de temas genéricos de la arqueología mexicana, aunque la gran mayoría versa sobre El Tajín o la Cultura Totonaca...” (Gándara)



FIGURA 35. REMEDIACIÓN DEL CALENDARIO SOLAR (PIEZA DEL CENTRO DE MÉXICO)

El museo de la zona arqueológica no tiene tienda propia, para adquirir material interpretativo; sin embargo la zona arqueológica organiza, dentro del contexto de la Cumbre Tajín, conferencias, charlas y talleres. Hemos visto fotos si no de dramatizaciones, si de caracterizaciones, en espectáculos que dependen directamente de Cumbre Tajín.

Esto nos lleva a una reflexión y valoración de cual es el recurso interpretativo más imponente de la zona; de acuerdo a Gándara, este es el magno evento de “Cumbre Tajín”, con quien la zona arqueológica tiene un convenio para que algunas de las actividades se realicen dentro de ella, incluyendo visitas nocturnas y otras especiales; a últimos años, a insistencia del Proyecto Tajín y de la propia ZA, se ha exhortado en que las actividades sean relevantes al sitio, tengan un sello de autenticidad y realmente resulten educativas.

Para la ZA, la enorme afluencia de visitantes es una oportunidad para divulgar el patrimonio, oportunidad que año con año son capaces de capitalizar mejor.¹²⁸

Uno de los apartados que más conciernen a esta investigación se trata de *el perfil del público que visita la zona arqueológica de El Tajín*:

Los resultados que se obtuvieron cumplen con uno de los objetivos más importantes de la presente tesis, el cuál es dar a conocer cuál es el público que visita la zona arqueológica y su clasificación; ello con la finalidad de generar un análisis detallado que ayude a la comprensión e interpretación que la gente le da al sitio, es decir: acceder al imaginario común que vincula directamente a El Tajín de manera visual con el visitante.

Este imaginario de identidad se verá reflejado en las opiniones de la gente, en si se considera o no, dentro del patrimonio cultural y si existe uno o varios referentes que ubiquen a El Tajín dentro de un contexto visual.

Otro de los apartados que fue de suma importancia, se trata de las *percepciones de los visitantes*; El método utilizado fue el de encuestas de entrada y de salida, que corresponden a los instrumentos 5 y 6 dentro de la metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos

¹²⁸ Idem p 84

La extensa afluencia de visitantes a la zona arqueológica, permitió una recolección de información muy importante y extensa permitió vislumbrar la opinión general que tienen las personas que visitan el sitio, pudiendo realizar dichas encuestas para, de manera inicial conocer el imaginario que tenía la gente al entrar, y posteriormente las ideas que tenían al salir.

Cada instrumento contó con un grupo de preguntas (entre quince y veintitrés), que abarcaban aspectos de visita tanto sencillos como complejos, con el fin de obtener un conocimiento íntegro y generalizado; esta información recabada *in situ*, sirvió para elaborar una sistematización de datos cualitativos para la conformación de datos estadísticos.

Las encuestas se aplicaron los días 7 y 8 de marzo del 2014; ambos ejercicios, aunque semejantes, fueron disímolos, particularmente en la observación que se realizó por parte de los integrantes que colaboramos con dicho ejercicio.

La técnica consistió en abordar a diversos visitantes aleatoriamente, para, después de una breve presentación y el motivo del estudio, abordar al visitante con la finalidad de obtener los datos deseados; en algunas ocasiones y en casos puntuales, los visitantes se negaban a conceder su tiempo; por lo tanto se optó por estar atentos al recorrido del visitante e interceptarlo al final de su recorrido para persuadir la conclusión de la encuesta.

En este sentido, se obtuvieron 78 encuestas, de las cuales, se lograron obtener un conjunto de 56 cuestionarios completos de entrada y salida, es decir a un mismo visitante se le aplicaron ambos instrumentos (El resto de las encuestas o sea 21, fueron de entrada y 1 solamente de salida)

En el tiempo que transcurría en la espera de un visitante a otro se dió la oportunidad de realizar anotaciones sobre el comportamiento de los mismos e incluso muchos de los participantes permitieron que se les retratará.

Los resultados obtenidos nos otorgan algunas categorías para el análisis y proponer “atacar aquellos puntos” que señala el visitante y que son parte de los valores patrimoniales del sitio, así como la gestión, el funcionamiento, la conservación, la investigación y la divulgación adecuada para la educación sobre el patrimonio.

La percepción generalizada indicó que los visitantes se admiran de la monumentalidad del sitio, pero que no incrementan su conocimiento de los procesos históricos de la antigua ciudad prehispánica. Si comparáramos metafóricamente a la visita a Tajín con un platillo de comida, y el visitante fuera visto como un comensal, podríamos decir, que degustó un banquete delicioso pero sin valor nutricional, porque mas allá de la experiencia sensorial (el gusto, convertido en admiración), el visitante pudo reconocer el delicioso sabor de un platillo, pero aún ignora cuáles fueron los componentes. No basta con ingerir una vianda sabrosísima (la experiencia emotiva), si ésta finalmente no alimenta el conocimiento.¹²⁹ Las respuestas fueron muy variadas y se pueden observar en los anexos de esta tesis.

VER ANEXOS



FOTO: MANUEL GÁNDARA, 2014

¹²⁹ Sergio Vázquez. Mtro. Arqueología, Director de la Facultad de Antropología Universidad Veracruzana, comunicación personal, 2014.



4.2 LA IMPORTANCIA DE ESTABLECER DIRECTRICES EN EL DISEÑO SOCIAL Y DE IDENTIDAD

El estudio social, o el que usa métodos de la antropología, busca entender a determinadas comunidades desde lo más profundo de sus estructuras particulares y diferenciales, para desde allí interactuar, comunicándose con ellas por medio del diseño, cruzando así fronteras culturales, geográficas, socioeconómicas entre muchas otras.

El diseño social no implica el solo hecho de retomar elementos o símbolos “taquileros” para la identificación de una entidad tan dinámica como es el patrimonio cultural, a pesar de su división en tangible e intangible, que responde a aspectos clasificatorios para un manejo de dichas entidades; su diseño social requiere necesariamente abordarlo en su complejidad y significación tanto espacial como temporal.

Asimismo el diseño social debe ser asumido bajo un estricto compromiso ético; ya que se retoma y se abstraen elementos de la cultura que nos pertenecen como humanidad y por lo tanto, no son propiedad individual, esto se traduce en nuestro patrimonio. No se pretende generar una marca o un logo por sí mismo, ya que su uso es necesariamente social, así como el beneficio debe ser colectivo. Se requiere tomar en cuenta tanto la voz de los agentes inmediatos, que en nuestro caso es la comunidad misma; así como el desarrollo histórico del espacio social a trabajar, para llegar a una comprensión de las interrelaciones entre estos dos ámbitos y su adecuada interpretación.

La aportación de este trabajo, radica en la presente propuesta de materiales que analizan y abstraen elementos que proporcionan bases capaces de generar directrices en el desarrollo de un diseño social organizado y sus posibles aplicaciones en el ámbito cultural. En este particular caso de estudio, se retomaron investigaciones desde diversas áreas del conocimiento que fomentaron una visión integral y multidisciplinaria, partiendo desde el concepto general como es el diseño, su impulso creativo y dinámico, su funcionalidad en la sociedad y que éste a su vez, vincule dicho quehacer ligado al patrimonio cultural, se toman consideraciones particulares en la historia y entorno social



de la zona arqueológica *El Tajín* que personalizan el análisis; sin embargo, las directrices expuestas se aplican de la misma forma para acercarnos a los resultados deseados.

Por lo tanto se utilizaron herramientas de la etnografía, la antropología social, y la arqueología, por tratarse nuestro objeto de estudio una antigua sociedad y poder transmitir a la cultura viva y a los nuevos visitantes, la interpretación de un espacio que fue considerado en la antigüedad como sagrado. Para esto se tuvo que crear un mapa de significación social enfocado a cada caso, por ejemplo: ¿Cómo se reflejaron desde la antigüedad los símbolos?, ¿Cómo se identifica la comunidad totonaca con esta área?, y ¿Cómo es que la perciben y entienden los nuevos visitantes?. Así, desde este trabajo de campo poder crear estrategias precisas de comunicación e imagen para cada contexto, tanto global como local, por supuesto que todo esto previo a cualquier acto de diseño.¹³⁰

Cabe señalar, que las directrices que se aplicaron en este estudio, como consideraciones históricas particulares de *El Tajín*, funcionan de igual manera para alguno o algunos otros sitios con o sin denominación por parte de sus órganos de gobierno como *Patrimonio de la Humanidad*, ya que el estudiar los contextos que vinculan al patrimonio cultural o simbólico, con sus agentes inmediatos ya se está generando un diseño que interactúa con el ambiente colectivo del que se está participando.

Sin más preámbulo, entendemos de esta manera, que la interpretación implica el conocimiento del terreno, el diálogo y el consenso de agentes sociales, así como los códigos y contenidos propios de la cultura que se estudia, para extraer aprendizaje no solo de la comunidad, sino de las relaciones que ella conllevan, desenvolverse, interpretar e intuir el contexto que se observa.

A partir de aquí, se vincula esta comunicación a través de una estrategia y un enfoque que incluye a los actores sociales que intervienen y son parte del patrimonio; haciendo énfasis en un vínculo a través de experiencias sensoriales y de aprendizaje que ayuden a mejorar el entorno y la comunicación a través de significaciones históricas y sociales, un mapa de *significación social*.

130 Sebastian Guerrini. “Soy diseñador antropólogo” *ForoAlfa* (sitio web) publicado el 28 de enero de 2015 (consultado el 8 de mayo de 2016) <https://foroalfa.org/articulos/soy-disenador-antropologo>.

El conocimiento y aproximación de estas denominaciones tanto tangibles como intangibles funcionan como marco formal y educativo hacia un ejercicio conciente de valoración patrimonial; el cual nos permite tener una proyección en la ejecución de acciones planificadas en favor del equilibrio entre la preservación, el uso social y la identidad como aspecto fundamental en el desarrollo de directrices que beneficien no sólo a la comunidad, sino a todo actor social que interactúa de una u otra forma con el patrimonio.

Tal es el caso del encuentro fortuito que se analiza y se interpreta en el trabajo de campo, las entrevistas, las visitas a su espacio de trabajo, las diversas notas recabadas en un contexto de observación participante, que suelen ser la mayor parte del tiempo subjetivas, sin embargo sirven para construir un puente de interpretación que sirva para recolectar datos cualitativos sobre la gente, los procesos y la cultura que se está observando.

Así, este método de investigación cuenta con estas dos vertientes de análisis e interpretación de datos: el estudio cualitativo que se trata de el estudio social y el estudio cuantitativo que comprende un análisis más profundo hacia el público visitante de El Tajín, que es usado para fines museográficos, pero al abstraer la síntesis y resultados particulares que concierne a esta investigación, se logra adaptar una metodología integral que en concordancia con un especialista en diseño se puede empezar a implementar.

4.2.1 FASES DEL PROCESO PARA GENERAR DISEÑO SOCIAL:

El marco estratégico se encuentra asociado a la ubicación espacial e identitaria de la zona arqueológica, así como a la filiación de grupos que se vuelven comunidades y que refiere también, a los usos contemporáneos observados en tradiciones y costumbres; igualmente a los usos del pasado que comparten un código común de pertenencia y un núcleo de símbolos y representaciones

Esto encarna una fuente vital de identidad, es por ello que es necesario, previo a cualquier acto de diseño, contextualizar el estudio a partir de la premisa de que se trabaja dentro de una construcción identitaria que le da coherencia a un proceso colectivo donde se otorga significados conforme a fines determinados; en este sentido, se recalcan los usos sociales que arrojan la identidad con la que interactuamos en el desarrollo de estas fases identitarias y hay que recordar que su valor

está sujeto a cambios e influencias que integran otras formas culturales, por ello tiene movimiento y está sujeto al *tiempo* y al *espacio*.

Para situar esta estrategia se han generado directrices que sirven como eslabón para comprender la naturaleza de manifestaciones que contribuyen a la identificación de la zona arqueológica; a su vez cada una de ellas tiene una amplia estrategia de comunicación que se subdivide en varios pasos que se han ido desarrollando a lo largo de la investigación para generar dichas directrices.

CONOCER EL ESPACIO: ASPECTOS HISTÓRICOS QUE COMUNICAN

1.-SE ANALIZA EL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO Y GEOGRÁFICO EN QUE SE VA A SITUAR EL ESTUDIO; una síntesis descriptiva de la situación espacial del asentamiento arqueológico y del marco histórico resumiendo los antecedentes de la zona de estudio y contextualizando elementos etnográficos que ubican al territorio con su entorno natural, cultural y espacial; así como su organización social en el pasado, es decir se recurre a un análisis diacrónico a través de:

A) LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE LA ZONA. Esto es, a través de evidencias materiales que ayudan a comprender el contexto vivo en el que se desarrollaron los antiguos habitantes de la región. Aquí se toman en cuenta las artes visuales que en su conjunto generan la unificación de lenguajes particulares a través de expresiones simbólicas y medios constructivos que definen la cultura visual y a su vez expresan formalmente las creencias que eran parte de un contexto social en la antigüedad.

B) LA ICONOGRAFÍA INTEGRADA A LA PLÁSTICA DE LA ZONA. Conocer el contexto simbólico tanto en el ámbito cotidiano como en el sagrado, el estudio de las significaciones de las imágenes desempeña un papel primordial en la comprensión de la historia y los valores sociales del México prehispánico.

Con esta observación de la evolución que tiene la plástica en el sitio arqueológico, se buscará posteriormente puntos de convergencia entre la gráfica antigua y la actual (aspectos generales de la cultura y el entorno), para encontrar elementos comunicativos que refuerzen la identidad.

ASPECTOS GENERALES DE LA CULTURA Y EL ENTORNO ACTUAL

2.- CONTEXTO SOCIAL DE LA “CULTURA VIVA”. Esto forma parte de un aspecto simbólico que ayuda a diferenciar y a entender la identidad y las estructuras sociales contemporáneas, ya que con ella, se crean y recrean constantemente el entorno visual, social y de trabajo que les da una identidad humana y una presencia como comunidad.

Una cosmovisión distinta a la propia significa no sólo una valoración personal del entorno, sino una manera diferente de vivir el transcurso entre los ámbitos sagrados y los profanos, los tiempos rituales y los cotidianos.¹³¹

A) MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LA VIDA COTIDIANA. El conjunto de expresiones materiales vivas se exhiben como experiencias que generan identidad a través de manifestaciones culturales que identifican a la región. Esto incluye trabajos manuales como el arte textil o la alfarería, así como las danzas representativas de la región, ya que estas son expresiones artísticas forjadas de manera colectiva durante innumerables generaciones y estas expresan la particular manera de los pueblos indígenas de entender el mundo, de relacionarse con el entorno y con las fuerzas de la naturaleza.

b) RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL . El estudio de la resignificación y el entorno cultural conlleva a un cambio social que vale la pena estudiar, ya que las manifestaciones artísticas se ven desvirtuadas a través de múltiples intereses y conflictos que no necesariamente benefician a toda la comunidad; Hay que establecer si es un patrón de conducta o un imaginario que se le atribuye a las zonas arqueológicas y a su entorno social; Atacar esto desde un pensamiento enfocado al diseño social adquiere la posibilidad de generar vínculos identitarios más reales para la conservación y divulgación de los valores patrimoniales como herencia a las nuevas generaciones, y de la misma manera rompe prejuicios sociales de significaciones dadas.



FIGURA 36 IPIRÁMIDE DE LOS NICHOS, FOTOGRAFÍA TOMADA DURANTE LA EXPEDICIÓN QUE HACIA 1891 REALIZÓ FRANCISCO DEL PASO Y TRONCOSO

131 Sara Ladrón de Guevara. *Hombres y dioses de El Tajín*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2007.

ASPECTOS GENERALES DEL PÚBLICO QUE VISITA LA ZONA ARQUEOLÓGICA

3.- SE REALIZA UN ESTUDIO DE PÚBLICO. El visitante es otro agente social que interactúa con el patrimonio; es importante incluirlo ya que con ello se puede llegar a identificar aspectos integrales de las percepciones que unen al visitante con el sitio y el imaginario común con el que es percibido.

A) PERFIL DEL PÚBLICO QUE VISITA LA ZONA ARQUEOLÓGICA A través de un estudio sociodemográfico en donde se cuantifican datos como la edad, el sexo, la escolaridad, la ocupación y la procedencia del visitante se busca un diagnóstico y una valoración objetiva en las tendencias de visita.

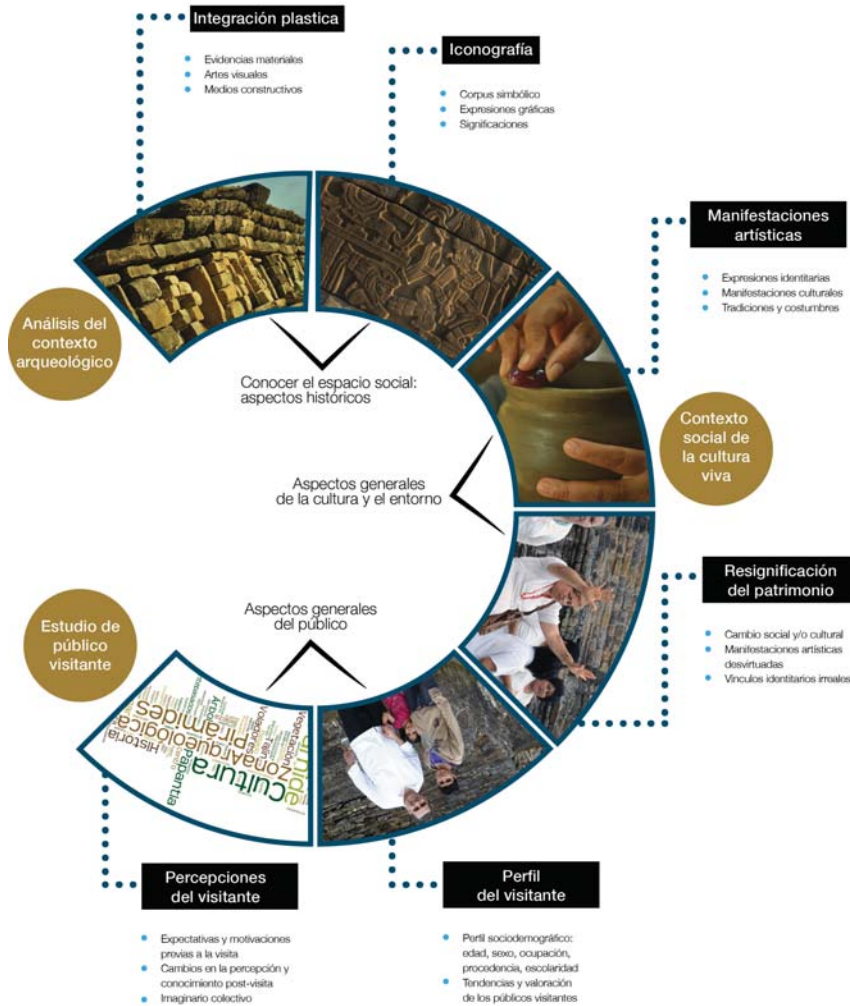
B) PERCEPCIONES DE LOS VISITANTES se abarcan aspectos relativos a expectativas, percepciones previas sobre el sitio y motivación de la visita, de igual manera se toma en cuenta la opinión posterior a la visita desde un óptica subjetiva del sentido que le atribuyen a su visita y la opinión que tienen de esta, esto sirve para ubicar directrices visuales en el imaginario común.



FOTO: GUADALUPE ZETINA, 2014

Elementos de comunicación para generar directrices en el diseño identitario

Aspectos históricos y sociales que comunican



4.3 ELEMENTOS DE IDENTIDAD Y DISEÑO SOCIAL EN EL TAJÍN

4.3.1 CONOCER EL ESPACIO: ASPECTOS HISTÓRICOS QUE COMUNICAN

1.-ANÁLISIS DEL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO Y GEOGRÁFICO

El espacio arqueológico de El Tajín se encuentra ubicado bajo una extensa franja costera sobre el Golfo de México, fue una de los centros ceremoniales más importantes en la época prehispánica y la ciudad llegó a cubrir un área de 1.5 km² y a albergar una población de entre 15 000 y 30 000 habitantes.

La zona arqueológica es una notable expresión urbana que tuvo lugar en el Epiclásico y llegó a tener una importante contribución artística en Mesoamérica; a las artes visuales de El Tajín se le denomina *Cultura Tajín*; este estilo nos habla de un alto nivel de desarrollo arquitectónico y cultural a través de sus emblemáticos edificios, sus relieves y sus pinturas murales de gran calidad y diseño

El urbanismo, la arquitectura, la pintura, la escultura, la cerámica y la lítica, revelan algunas formas que pertenecen a una ideología particular que demuestran una permanencia en el ámbito espiritual y sobre todo esencial del hombre con la naturaleza.

En el ámbito espacial reconocemos algunas constantes que permiten identificar el patrón constructivo y peculiar de El Tajín, a través de su conexión principal con el paisaje inmediato.

Durante mucho tiempo el plano del sitio de El Tajín se consideró por los especialistas en urbanismo, como un espacio desordenado, ya que en Mesoamérica, se suele encontrar sitios organizados sobre un eje lineal o dos perpendiculares que funcionan como hoy entendemos a las avenidas; sin embargo en El Tajín, a simple vista pareciera o se tiene la impresión de que el urbanismo de la ciudad es arbitrario y carece de planeación espacial; no obstante los especialistas advierten una concordancia de elementos que al parecer, los constructores del sitio no pusieron al azar, por el contrario; se pensó en la estrecha relación del hombre con su entorno y sus dioses; ejemplo de ello es el edificio de los Nichos; es un elemento comunicativo que hace alusión al

sol, pues sabemos que el calendario solar de 365 días era uno de los dos que regían la cuenta del tiempo y permitían el control del ciclo agrícola; así observamos como el símbolo del sol se halla precisamente en el centro de la ciudad arqueológica, sirviendo como punto focal del sitio.

A continuación se anexa el plano espacial de la investigadora Laura Pescador Catón. Estos son los espacios arquitectónicos (EA) que tienen el siguiente orden, desde la entrada principal (Plaza del Arroyo) s

- EA 1- Plaza del Arroyo
- EA 2- Plaza del Edificio 5
- EA 3- Plaza de la Pirámide de los Nichos.
- EA 4- Plaza del Juego de Pelota Central.
- EA 5- Tajín Chico.
- EA 6- Complejo de las Columnas.

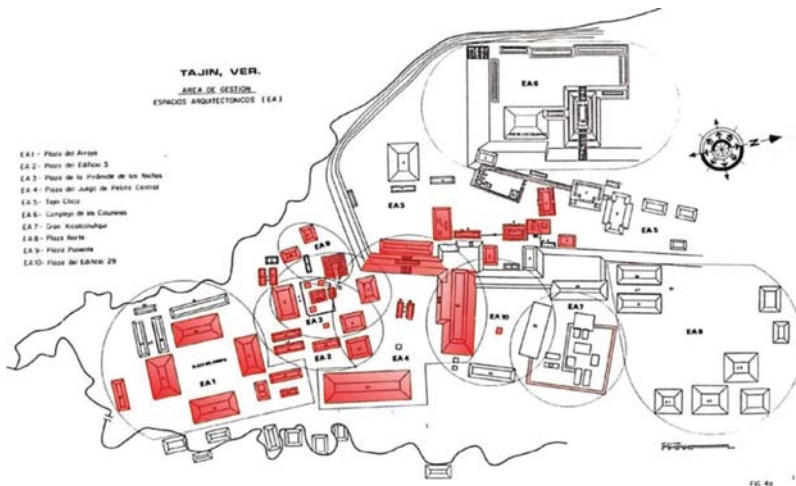


FIGURA 37 ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS DEL SITIO ARQUEOLÓGICO. LAURA PESCADOR.

El análisis formal del asentamiento está directamente ligado al modelo urbano de interpretación, en donde la ciudad es la expresión formal y visible de la organización social compleja y estratificada de clases sociales.

Es de señalarse que en el caso de las ciudades del México antiguo se comparten -en la mayoría de los casos- actividades particulares de cada área en los mismos espacios urbanos. Un ejemplo es que no hay una diferenciación clara entre el ámbito político y religioso, ya que el gobernante comparte tanto el poder político como el liderazgo religioso. Sucede lo mismo para toda la clase que sustenta el poder, como los sacerdotes, quienes de igual manera son guerreros, jugadores de pelota y dirigentes de los rituales¹³²

Laura Pescador parte de la idea de que la sociedad se manifiesta espacialmente en la ciudad y que cualquier elemento o espacio de la misma puede ser susceptible de analizarse de esta forma. Por eso hace énfasis en la interpretación de la estructura del juego de pelota, no como una forma aislada, sino con una estrecha relación con el simbolismo que existe entre arquitectura y ritual. Esto expresa algo más de la antigua sociedad, tomando en cuenta a la estructura, su aspecto urbano y sus implicaciones ideológicas.

Coincidiendo con otros autores, la ciudad crece de sur a norte, y el análisis escultórico-arquitectónico nos marca las siguientes conclusiones:

El análisis urbano de la ciudad se basa en estudios previos en el sitio y en el binomio arquitectura-escultura. Así se establecen varios conjuntos o grupos de estructuras en tres grandes secciones como son: El grupo del arroyo en la sección Sur; el grupo de Tajín Grande en la sección intermedia; el grupo de Tajín Chico y las columnas en la sección Norte.¹³³ Estas interpretaciones nos permiten entender las divisiones al interior del espacio del sitio y ver como las estructuras se vinculan con su paisaje inmediato.



FIGURA 38 PLANO TOPOGRÁFICO. PIÑA CHÁN Y PATRICIA CASTILLO

132 Laura Pescador Catón. *Las Canchas del juego de pelota y su articulación a la estructura urbana en El Tajín* (Tesis de licenciatura en Arqueología), México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992

133 Piña Chán, Román y Patricia Castillo Peña. *Tajín: La ciudad del dios Huracán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

FIG. 39 RECREACIÓN DE TAJÍN EN SU ÉPOCA DE ESPLENDOR. RECONSTRUCCIÓN DIGITAL: JUAN MONSIVÁIS.



A.-INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE LA ZONA

En el Tajín se observa una estrecha relación de hombre-naturaleza, que condujo a crear vínculos con la ciudad sagrada, buscando el equilibrio de las fuerzas que se refleja en los símbolos positivo-negativo y en el movimiento de símbolos tanto en la arquitectura, como en la pintura y en la escultura.

El estilo o cultura Tajín nos habla de una composición en las artes visuales que marcan la expresión dual como un eje y una constante para el desarrollo visual en la antigua ciudad. Es un conexión de la dualidad como un equilibrio. Algunos investigadores han determinado que la cosmovisión de El Tajín se basa en el equilibrio y el movimiento de los contrarios, no como una lucha si no como un equilibrio de las fuerzas naturales; un ejemplo; el agua siempre está acompañada de fuego o de viento; de acuerdo a la interpretación iconográfica del sitio, esta se ha sintetizado en *dualidad*, concepto en el que coinciden Patricia Castillo y Sara Ladrón De Guevara¹³⁴ por eso observamos a la greca escalonada, que va a tener el lado positivo con un alto relieve y el lado negativo con bajo relieve.

Estas características sirve para comprender este principio fundamental en el que los antiguos habitantes de El Tajín basaban su cosmovisión y por lo tanto su posterior proceso creativo en las artes plásticas.

Vemos en la arquitectura, que se rescata el sistema Tehotihuacano del talud sobre tablero y alfarda, que otorgan un fuerte sentido a la horizontalidad, pero dicho carácter se mezcla sutilmente con la verticalidad de la arquitectura maya, esto hace un espacio único para comprender la visión de la zona arqueológica; los nichos se convierten en el elemento de unión y equilibrio entre horizontalidad y verticalidad, convirtiéndose esta composición, junto con las grecas que adornan sus gruesas alfardas, en símbolos repetitivos y representativos, poseedores de movimiento y vida.



¹³⁴ Estas investigadoras han hecho estudios del sitio a nivel iconográfico, reinterpretando los símbolos que existen en las artes plásticas dentro de la zona, coinciden en que la ciudad se basa en el principio fundamental de dualidad.

Las plataformas, las escalinatas y los propios basamentos de las pirámides ostentan “tableros” rematados con una alta cornisa biselada y perforados con profundos nichos, o adornados mediante grandes diseños de grecas u otros motivos geométricos en alto relieve; al captar los rayos del sol, estos elementos se vuelven animados, produciendo un juego particularmente vivo de luces y sombras; comprendemos así el sentido que adquieren las artes plásticas en El Tajín; un sentido de movimiento y equilibrio vinculado al entorno.



FIG. 40 DIBUJO DIGITAL CON DETALLE DE UN NICHU. IVÁN QUINTANA.

B) LA ICONOGRAFÍA INTEGRADA A LA PLÁSTICA DE LA ZONA

Al encontrarnos en una ciudad sagrada en donde los símbolos y los edificios emblemáticos sirvieron como marcadores cosmovisionales, se dan respuestas a muchas interrogantes, el poder deconstruir nuestra visión occidental y tratar de visualizar los elementos que marcaron esta antigua cosmovisión, el poder reconocer la relación que se tuvo con su entorno y la observación del cosmos, nos permiten tratar de reconstruir los complejos simbólicos.

En la iconografía integrada a El Tajín existen diversas interpretaciones de símbolos recurrentes en la zona arqueológica; un concepto en el que la mayoría de los autores coincide, es en el movimiento; éste permite el suceder de los ciclos, la circulación de los astros, el día que se espera durante la noche y los aguaceros que han de humedecer los campos después de la sequía.¹³⁵

Este movimiento, ollin, es representado simbólicamente mediante uno de los rituales más importantes en la ciudad pehispánica, este es el juego de pelota, en el cual los jugadores de pelota provocaban el movimiento de la pelota que transitaba de una esquina a otra de la cancha simulando como los astros lo hacen sobre la bóveda celeste.

Igualmente, en los paneles del juego de pelota, se representa, en sus bajorrelieves una narrativa mítica que se encuentra íntimamente ligada a la continuidad de la vida y al movimiento; esto se encuentra muy presente en la plástica de toda la ciudad y en las manifestaciones iconográficas como un principio dual.

Analizando la lectura de las escenas rituales que realizan los jugadores y los sacerdotes como parte del ritual del juego de pelota, la Dra. Patricia Castillo Peña plantea que la lectura de los tableros sea cruzada, siguiendo la forma del símbolo ollin.¹³⁶ De esta manera la lectura inicia en la esquina sureste, siguiendo el movimiento del sol saliente. Ejemplo de ello, tenemos que en el tablero noroeste del

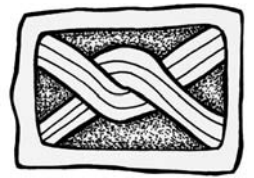


FIG. 41 SÍMBOLO DEL OLLIN EN RELIEVES DE EL TAJÍN.

135 Sara Ladrón de Guevara. *Hombres y dioses de El Tajín*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2007.

136 Patricia Castillo Peña. *Planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje en el antiguo Tajín. Espacio, agencia y tiempo* (Tesis de Doctorado en Arqueología) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.

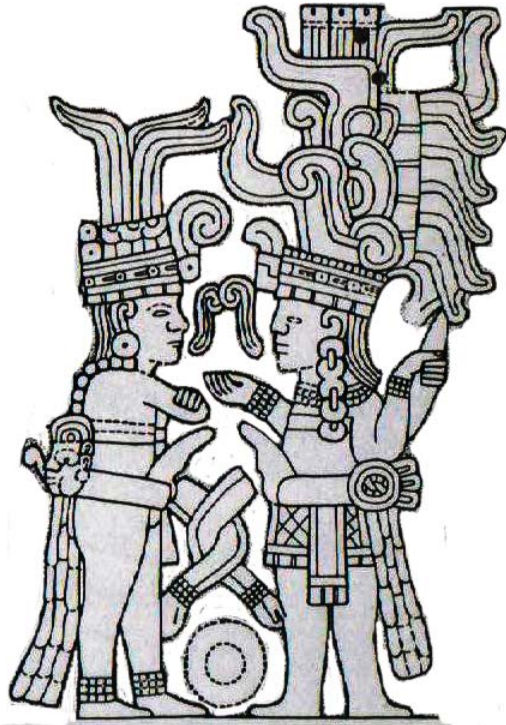


FIG. 42 JUGADORES DE PELOTA DE EL TAJÍN

juego de pelota sur, observamos la escena de dos personajes que se encuentran en la cancha y en medio de ellos se observa la pelota y el símbolo de ollin, representado por dos brazos entrelazados.

OTRAS REPRESENTACIONES RECURRENTES

CRUCES.- Seguramente asociada a la idea de los cuatro rumbos, vemos a menudo en El Tajín una cruz. Así, en los murales pictóricos del Edificio I, una banda está decorada entre otros elementos por cruces en cuyo interior se localiza un personaje de rico atavío que porta una máscara, sus manos tocan el marco de la cruz.¹³⁷



FIG. 43 PERSONAJE MURAL DE EDIFICIO I

PIRÁMIDES.- Asociadas a la idea de los niveles superpuestos, encontramos frecuentemente pirámides esclonadas en piedra o en pintura, a veces invertidas, como en el mural del Edificio 11, en cuyo interior se representa un personaje de ojo de voluta. Que la pirámide esté invertida tal vez hace alusión a los niveles del inframundo.

DIOSES.- Los antiguos mesoamericanos tenían una religión politeísta; existía una tarea específica para cada dios, este es uno de los aspectos más importantes de la cultura prehispánica. En El Tajín uno de los dioses más relevantes es la deidad principal; este personaje aparece en los relieves del Juego de Pelota Norte y Sur. Es un personaje con el rostro de frente, parecido a una máscara, desproporcionadamente grande con respecto a su cuerpo, pues, en el caso de los relieves del Juego de pelota sur, se trata del desdoblamiento de dos perfiles. Esto nos marca también una clara concepción de lo dual en toda la iconografía de las deidades.



FIG. 44 IMAGEN DESDOBLADA, RELACIONADA A QUETZATCOATL

¹³⁷ Sara Ladrón de Guevara. Hombres y dioses de El Tajín. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2007. p 25

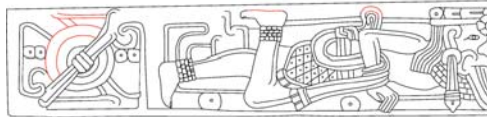


FIG. 45 DIOS B (TABLERO 2) JUEGO DE PELOTA SUR

Tenemos, además de las representaciones con dos cuerpos (en el juego de pelota sur), otras en las que aparece con uno solo o incluso sin cuerpo (Juego de pelota Norte).

De acuerdo a varios autores, esta representación de doble cuerpo corresponde a Quetzalcóatl en sus varias advocaciones. Tiene un pico

como Ehécatl, tiene cuatro pies, como Nácxitl y éstos son también nombres de Quetzalcóatl, quien, sea cual fuere su nombre, es la deidad principal de El Tajín.¹³⁸

Hemos demostrado a través del análisis iconográfico que en el periodo Epiclásico, Quetzalcóatl personifica la mayor representación del cambio climático y se asocia con el planeta Venus, el que provoca las lluvias e inundaciones. En nuestra opinión Venus representa el atributo de Quetzalcóatl que lo hace responsable del clima y sus variaciones.¹³⁹

En esta época la deidad debió estar vinculada directamente con el gobernante en turno, los cuales tenían el nombre calendárico de 13 Conejo, que lo relacionaba directamente con el culto a Quetzalcóatl siendo este la deidad tutelar. También está representado como dios tutelar del juego de pelota y esto nos da una explicación del porque en este momento los gobernantes construyeron tantos juegos de pelota, como una oración y una petición, al tenerse que enfrentar a tantos cambios en el clima.; se manifiesta como el descendiente legítimo del linaje divino de Quetzalcóatl, ya que vemos sus emblemas y sus imágenes representadas en la arquitectura y en la iconografía del lugar, siempre en conexión con su antagonístico Tláloc, que se presenta como una deidad dual.



FIG. 46 TRECE CONEJO

138 Idem p 28

139 Patricia Castillo Peña. *Planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje en el antiguo Tajín. Espacio, agencia y tiempo* (Tesis de Doctorado en Arqueología) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2016. p. 311

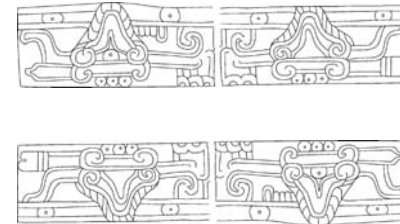


FIG. 47 EMBLEMA QUETZALCÓATL

El entorno constituye una red de símbolos en la cuál se puede interpretar el desarrollo social de una cultura; en este caso se estructura esta relación en los innumerables símbolos relacionados con Quetzalcóatl y su ritual que fungía como deidad principal: el juego de pelota; a su vez este ritual se fusiona con elementos como el glifo de Venus (su planeta), y la greca escalonada (su emblema).

Las grecas escalonadas tan repetidas en el sitio son seguramente la constante alusión a esta deidad, que conjunta símbolos de agua, viento y vegetación, deidad creadora, y también capaz de la destrucción; por lo tanto los especialistas establecen que en ese momento histórico en El Tajín, es decir en el Epiclásico, las deidades de Quetzalcóatl y Tláloc podrían unirse en una sola entidad; así observamos, por ejemplo en la escultura, la pieza llamada Dios Tajín, que posee el rostro descarnado, que nos indica el dios del agua tormentosa, el huracán; además esta escultura presenta un símbolo que puede representar el del trueno en las manos, atributo de Tláloc.¹⁴⁰

140 Sara Ladrón de Guevara. *Hombres y dioses de El Tajín*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2007. p 31



FIG. 48 EN LAS REPRESENTACIONES DE TAJÍN, LA ESTRELLA MATUTINA Y VESPERTINA SE OBSERVA EN EL PRIMER DIBUJO DE UNA FORMA MUY ABSTRACTA Y POSTERIORMENTE CON EL OJO QUE ACOMPAÑA LA IMAGEN DE QUETZALCÓATL Y LA BANDA CELESTE ARRIBA DE LA CABEZA DEL DIOS CON EL CICLO CINÓDICO DE VENUS.

FIG. 49 DEIDAD REPRESENTADA COMO EL DIOS TLÁLOC





4.3.2 ASPECTOS GENERALES DE LA CULTURA Y EL ENTORNO ACTUAL.

2.- CONTEXTO SOCIAL: "CULTURA VIVA"

La cultura viva construye herencias de la identidad; permite reconocer lazos familiares, con la comunidad y con los actores sociales que participen de ella; dicha identidad, a su vez, genera grupos afines en creencias y en su manera de vivir y la relación con el entorno.

El entorno cultural en el que se desarrollan los habitantes de la zona totonaca, nos muestra una vegetación exuberante y expuestos a fuertes vientos y humedad que proviene de la costa del Golfo y de la sierra Madre Oriental.

Esto adquiere un mar de significados, que comparte este grupo, y para poder entender toda esta significación es necesario adentrarse en un ambiente estructurado de comportamientos que realzan estos atributos, como la visión íntegra de un pueblo ameno que busca las respuestas a interrogantes de la vida diaria y de los problemas cotidianos, a través de las cosas más elementales y básicas como la naturaleza.



FOTO: BENJAMÍN BLANCO, 2014



Los habitantes de Papantla y zonas aledañas a la zona arqueológica han mantenido una íntegra inclusión con la comunidad y el entorno en el que se desarrollan, conviviendo así una armonía de lo antiguo con la modernidad, quien viste la indumentaria totonaca es portador de la cosmovisión, tradición y carga simbólica de su pueblo; sin embargo el entorno indígena va cambiando, es decir aparecen nuevos oficios, nueva indumentaria, mitos recreados y formas de organización social y política que renuevan su forma de vida, es decir de la cultura viva, aquí surge un rompimiento de usos y costumbres que veremos a continuación:

A) MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LA VIDA COTIDIANA.

La investigación diacrónica de este estudio parte de la hipótesis de encontrar puntos de convergencia entre diseños antiguos y los actuales para saber si se encuentran aptos para ser reproducidos en el presente, es decir, si se respeta o no esta gráfica desde el ámbito prehispánico hacia un ámbito moderno en la vida del totonaca.

En concordancia con la investigación iconográfica y la investigación de las diferentes manifestaciones plásticas actuales, *no* se observa una continuidad en el diseño, que corresponde al conjunto de expresiones materiales vivas por medio de artesanías como son las artes textiles y la alfarería; es decir, los elementos recurrentes que conforman el corpus simbólico de estas expresiones no corresponden directamente con la iconografía antigua del sitio.

Las imágenes que mayormente se observan tanto en el arte textil como en la alfarería son flores, aves, tallos de hojas, así como piezas hechas en serie con algunos rasgos distintivos de la cultura Tajín que han sido copiados, sin tener una verdadera conexión. Podemos encontrar macetas, incensarios, servilletos, es decir elementos utilitarios para el hogar, así como elementos decorativos como son caritas sonrientes, pirámides, animales.



Este diseño en serie donde los artesanos actuales han encontrado una fuente de ingresos, rompe con la continuidad en este sentido, de elementos visuales que se observaron en la iconografía integrada a la plástica. La *dualidad y el movimiento*, así como con los relatos simbólicos de jugadores de pelota en rituales y acontecimientos de la vida social, religiosa y política de este centro ceremonial mesoamericano.

Es posible que la falta de relación entre el pasado de El Tajín y el presente del pueblo totonaco, respecto a la plástica artística, se deba a que el pueblo totonaco no es descendiente directo de los pobladores de El Tajín, si no que llegaron al lugar en el siglo XVII, según investigaciones del etnólogo Alvaro Brizuela Avzalón.¹⁴¹

Sin embargo, de manera intrínseca, los totonacos han adoptado ciertas tradiciones orales, que tiene que ver con una cosmovisión que compartieron en la época prehispánica, y que se fue transmitiendo de generación en generación, así como la permanencia en sus danzas tradicionales que han sido y siguen siendo una importante consideración patrimonial; las encontramos presentes en celebraciones dentro y fuera de la comunidad, y como una expresión artística forjada de manera colectiva en la que se aprecia el aspecto sagrado encarnado a través de símbolos que encontramos en los pasos y coreografías. En este sentido, la danza tradicional rescata algunos elementos de la cosmovisión antigua reproduciéndose de manera significativa a través de personificaciones en el baile que cubren el aspecto de cultura viva inserta en un patrimonio intangible.

Para lograr una vinculación real con la identidad de los totonacos contemporáneos con su pasado, su presente y su futuro, es recomendable e importante establecer una cultura de conservación hacia una vinculación real para ligar y crear un razonamiento de la antigua cosmovisión con las adaptaciones de este siglo XXI en las manifestaciones plásticas.

A pesar de que no se observara en las manifestaciones plásticas, la utilización de elementos encontrados en la plástica como el *ollin* de movimiento, o la dualidad existente en la zona arqueológica, se pudo apreciar que el elemento constante en el imaginario común totonaco es el que representa al *dios Trueno* o *Dios Tajín*, que existe por medio de la tradición oral; aunque no se cuenta con muchas representaciones plásticas del mismo. Se ha reemplazado por elementos recurrentes vistos en el entorno y en la naturaleza en donde se desarrollan los totonacos.

141 Alvaro Brizuela Abzalón.S.T (Mecanoscrito), S.E, 1999

B) RESIGNIFICACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Se observa que ciertos elementos prehispánicos han evolucionado y/o se han perdido para ser sustituidos por elementos propios de la colonia, ejemplo de ello, se pueden observar los botines negros que usan los voladores actualmente en la zona de estudio; en la época prehispánica se usaban huaraches; o la adaptación del traje de los voladores, la vestimenta se trataba de disfraces elaborados con plumas de aves, sin embargo, debido al proceso de mestizaje la indumentaria fue cambiando ante la influencia española; estas son características contemporáneas que surgen después de la conquista de México...

No obstante, la danza ritual de los voladores aún prevalece y se sigue llevando a cabo como una respuesta de identidad y de actividad económica para los habitantes de la región, ofrecida al turismo nacional e internacional que visita la zona arqueológica.

Es común asociar a los totonacos de la región con los voladores de Papantla, por ejemplo, o con la vainilla que se produce en la zona, lo que no es muy claro es el conocer cuáles son los hilos conductores de esta identidad. Uno de ellos puede ser a través de la zona ceremonial más importante con la que el entorno indígena convive: *la ciudad del dios Huracán*; aunque en la actualidad, esto no lo asociaríamos si no fuese por la difusión dada al evento anual Cumbre Tajín, realizado por el Gobierno de Veracruz desde el periodo alemánista; aquí hay que resaltar el fin que es el de promover a la zona arqueológica más importante del Estado a través de un derroche de elementos visuales y sensoriales y de carácter pseudofilantropos recurrentes que se utilizan en la difusión propagandística de dicho evento.

Sin embargo esta pseudoidentidad, se encuentra desvirtuada, pues aunque manifiesta que señala y resalta las características fundamentales de la identidad indígena, es en realidad parte de un marketing cultural muy especializado y elaborado que se ha generado gracias a este acontecimiento anual en el que participan no solo empresas locales, sino también nacionales y extranjeros. Cabe señalar que la mano de obra para este evento es gente de la región que

espera con ansiedad la fecha, ya que aunque ofrece una efímera fuente de ingresos para adultos y jóvenes también representa la oportunidad de una distracción de su rutina y fiesta en la región por una semana.

“Cumbre Tajín” como el festival artístico-cultural más significativo del estado de Veracruz de la República Mexicana; ha generado no solo la resignificación del patrimonio, si no que le da al Tajín una identidad transfigurada y una presencia de marketing antes que espacio cultural al público que visita la zona.

El público que visita las zonas arqueológicas como Tajín y Teotihuacán, acuden a ellas por ser consideradas ciudades sagradas, poseedoras de un magnetismo que a veces no comprenden pero que perciben como una herencia cultural, aunque no precisamente relacionado con las raíces prehispánicas, sino ya mezclado con fenómenos culturales occidentales, o que atienden a necesidades más espirituales.

A pesar de esta resignificación y esta apropiación del entorno por medio del festival Cumbre Tajín, la atracción visual que atrae a los turistas a la zona arqueológica se debe a su peculiar arquitectura y a la danza ritual de los voladores de Papantla.

Es necesario recuperar la visión y el significado del pasado que de alguna manera, los totonacos actualmente están tratando de mantener vigente, por medio de la tradición oral, y que sirve como herencia a las nuevas generaciones.

Como ejemplo de ello, observamos el lenguaje simbólico que predomina en las danzas totonacas; la indumentaria, la utilería, la música, los movimientos, los números, los colores, son partículas de conocimiento, depósitos de sabiduría ancestral; aunque es necesario aclarar que el conocimiento de estos códigos cada vez se va perdiendo entre las nuevas generaciones.

Es necesario poder dar un emblema en una sociedad que está desvinculada a sus orígenes, es importante poder determinar y rescatar esta cosmovisión, ya que se viene repitiendo actualmente dentro del grupo totonaco, por ejemplo:

Sus danzas son en círculos, dan vueltas con una secuencia de 7, 9 y 13 y danzan de lado derecho o izquierdo, esto es parte de una herencia de conocimiento que

en algunas ocasiones razonan y en otras solo se repiten, pero que llevan con ellas significados y expresiones culturales de importante trascendencia para la sociedad y con una cultura.

Con ello se genera una hibridación que existe en el entorno cultural, es decir esta resignificación que forma parte de la apropiación de ritos y costumbres que las hacemos nuestras, fundamentando que comprendemos el entorno y el contexto indígena sin observar claramente todo lo que este fenómeno conlleva y que es parte de una significación más amplia, como ejemplo de lo expuesto podemos pensar en los objetos que reafirman la propia identidad: artesanías actuales que se han convertido en piezas de consumo únicamente o que incluso pueden convertirse en nuevos objetos, al igual que en eventos reafirmando nuevamente la identidad del ser mexicano, como la Guelaguetza en Oaxaca e el Cervantino en Guanajuato.

FOTO: SECRETARÍA DE CULTURA, 2016





4.3.3 ASPECTOS GENERALES DEL PÚBLICO QUE VISITA LA ZONA ARQUEOLÓGICA

3.- SE REALIZA UN ESTUDIO DE PÚBLICO.

La zona arqueológica de El Tajín tiene un claro impacto con el público que visita la zona; el visitante describe la zona con adjetivos como maravillosa, espectacular, etc; esto sumado al atractivo arquitectónico (y la vegetación y topografía circundante) logran una fuerte impresión emocional en cualquier visitante.

No obstante, en la comunicación existen todavía muchas oportunidades de mejora. La principal sería, tanto para el sitio como para su museo, el adoptar una estrategia de comunicación centrada en el visitante, como la interpretación temática (o la versión que hemos venido desarrollando, la divulgación significativa), para mejorar la comprensión de los valores patrimoniales y poder convocar a la conservación.¹⁴²

Esto ha llamado la atención, pues se ha observado que en la comunicación y el diseño de elementos museográficos arqueológicos, el lenguaje tendría que ser diseñado de acuerdo a una estrategia comunicativa, es decir, centrarse en un lenguaje menos técnico con elementos y palabras que describen a los sitios arqueológicos y sus museos; muchas veces estos tecnicismos son ajenos al público; lo ideal sería tratar de incorporar más imágenes con significados como el agua, el trueno, la greca.

Otra de las observaciones importantes en la realización del estudio de público con la ENCRyM fue el darnos cuenta que la gente llega a la zona arqueológica con un conocimiento muy básico, ideas muy elementales de la cultura que visita; la idea de patrimonio lo ven con distancia, lejano a ellos. Para crear más cercanía, se propone, por medio de disciplinas multidisciplinarias, como lo es el arte, involucrar sensaciones y experiencias sensoriales para el público, y de esta manera vincular al público a través de experiencias vivenciales; hacer “real” la experiencia de visita.

¹⁴² Manuel Gándara Vázquez y Leticia Pérez Castellanos, “Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Tajín”. México: ENCRyM/ INAH, 2014. p 214



Es importante también, determinar si aquellos puntos que concentran el valor patrimonial del sitio, como el Edificio de los Nichos, los bajorelieves del Juego de Pelota Sur, la pintura mural de Tajín Chico o la espectacularidad de la Gran Greca, son reconocidas por el público como atractivas y capaces de retener un símbolo visual de la zona; esto nos ayudará a enfocar la propuesta de comunicación que generan a su vez, directrices aplicables en el diseño.

A) PERFIL DEL PÚBLICO QUE VISITA LA ZONA ARQUEOLÓGICA

Uno de los aspectos importantes a considerar para la valoración del estudio, es el conocer quiénes son las personas que acuden a la zona arqueológica de El Tajín. Este dato se toma regularmente en los accesos al sitio como parte de una rutina administrativa y de control para el cobro a dicho acceso. No obstante, las clasificaciones de los tipos de públicos que se generan de este enfoque son útiles para cuestiones estadísticas generales pero no reflejan la llamada estructura de visita, es decir, la forma en que se agrupan las personas de acuerdo a otros criterios como son la estructuración de acuerdo a edades o por intereses comunes.

En esta sección se detalla el perfil del público en el que se incluyen los datos administrativos del año 2013 que reportó el INAH e igualmente el perfil del público en el fin de semana del estudio de acuerdo a los datos obtenidos de las encuestas de entrada y salida con los siguientes datos: sexo, grupo de edad, procedencia, escolaridad y ocupación:

B) PERCEPCIONES DE LOS VISITANTES

Se aplicó un proceso de aprendizaje integrado por encuestas que permitieron a los visitantes reconocer diversos niveles de comunicación y con ello se creó posteriormente, un diagnóstico de elementos propios del sitio que la gente reconoce.

Este estudio ha permitido observar algunos aspectos generales de las ideas que tiene el público sobre el sitio; que les gustó, como se imaginan al Tajín en el futuro, que información obtuvieron, que consideran y que se podría hacer para mejorar el sitio. Las respuestas son muy interesantes, ya que en muchos casos los visitantes tienen un nivel de comprensión bastante básico de la zona arqueológica y de alguna manera empírica, interpretan el valor patrimonial de la misma.

No obstante, también se observó que en la mayoría de sus respuestas existe una confusión entre temáticas, saberes y prácticas que se llevan a cabo en el sitio. No podemos concluir que éstas serán resueltas ya que, la tarea sobre informar a la población respecto a su derecho a conocer el patrimonio y como preservarlo es una labor ardua que atañe a diferentes niveles de gestión y educación.

En conjunto con los estudiantes de la U.V de arqueología y el grupo académico de la ENCRyM y una servidora en el área de ARte y diseño de la UNAM, se construyó un puente de discusión y documentación sobre el proceso global de trabajo y el aprendizaje obtenido en el taller y en la aplicación misma del estudio; gracias a ello, se pudo sistematizar de acuerdo a categorías las diversas respuestas de las encuestas tanto de entrada como de salida, para después hacer una contabilización y porcentajes de los resultados obtenidos.

Los instrumentos (refiriéndonos a encuestas únicamente) cuentan cada uno con un grupo de preguntas (entre quince y veintitrés), todas dirigidas para obtener un conocimiento generalizado sobre diversos aspectos de la experiencia de visita y las percepciones del público. Las encuestas se aplicaron los días 7 y 8 de marzo del 2014

A continuación se mencionan dos de los instrumentos más adecuados:

ENCUESTA DE ENTRADA

La encuesta de entrada buscó recuperar aspectos relativos a: expectativas, percepciones previas sobre el sitio y motivación de la visita.

Una vez analizada la diversidad de respuestas se realizó un listado general y posteriormente se eligieron de tres a cuatro categorías que permitieran englobar las respuestas.

Para concretar el imaginario social que los individuos tienen actualmente sobre el sitio arqueológico, se considera que una de las categorías más importantes fue el concepto de pirámides-arquitectura y los encuestados respondieron con este aspecto relacionado a la cuestión estética y arquitectónica de El Tajín.

ENCUESTA DE SALIDA

Las encuestas de salida se conforman principalmente por un grupo de preguntas directas y abiertas que se pueden agrupar en los siguientes temas:

- 1) la opinión sobre el sitio, incluyendo aspectos sobre la información que se le brinda, lo que más y lo que menos les gusta, lo que no pudieron hacer ese día y la apreciación global de la visita.
- 2) la satisfacción de los servicios y la intención de recomendación y
- 3) el aprendizaje que obtuvieron valorados en tres escalas: auto declaraciones, proyectiva al pasado y prospectiva al futuro.

Habrá que caracterizar posteriormente, con los resultados globales de cada una de las experiencias del proyecto, sobre las prácticas culturales de los visitantes y cuál es el imaginario social que los individuos tienen actualmente sobre el patrimonio arqueológico.





CON CLU SIO NES

•
ANEXOS

•

CONCLUSIÓN FINAL

El patrimonio, como parte de la realidad social de todo individuo, comunidad o pueblo; implica una estrecha relación entre los procesos de conformación y transformación de un grupo humano, a nivel histórico, y sus formas “caóticas” de múltiples manifestaciones fenomenicamente observables denominada cultura.

Los especialistas que investigan el patrimonio cultural, lo hacen desde su carácter tanto material como inmaterial; no obstante, dicha división se propone, analíticamente, solo para facilitar su aproximación en el estudio del fenómeno patrimonial, ya que este, como la realidad misma, es compleja y dinámica en todos los sentidos. Por lo tanto, no se puede pensar el carácter material de lo patrimonial, sin toda la carga simbólica que las sociedades valoran y transfieren, de manera inmaterial, como evidencia o testigo de la trayectoria de una comunidad.

Por lo tanto la cultura tiene por ende un vivo y vital desarrollo, y está integrada en relaciones sociales continuas en constante movimiento, que adaptándose al mundo frente a la creciente globalización, han sabido adaptarse a los procesos de cambio social acelerado; en este sentido, los totonacos se han resistido y/o propiciado los cambios, al mismo tiempo que han reinventado y creado nuevas formas de expresión social y cultural.

Sin embargo, la pérdida del conocimiento de sus significados y sentidos sociales ahora es una problemática de identidad que se va perdiendo y se ha visto acelerada por la brecha generacional, donde los modos y costumbres modernos se asimilan para sustituirlos por otros y olvidar las tradicionales, el lenguaje y los usos originales de esta cultura viva.

Por otro lado, la nueva conceptualización de la cultura indígena como muestra del pasado glorioso de México y los mecanismos que pretenden difundir estas expresiones culturales, han llevado a los habitantes contemporáneos a salir de sus comunidades, y como si se tratara del “sueño americano”, emprenden una experiencia, que aunque redituable en términos económicos, resulta bastante contraproducente en términos interpretativos. Los nuevos espacios a los que las tradiciones del totonaco se han visto afectados y hablando concretamente de la danza ritual del volador, comprenden un diverso abanico, y se pueden observar en centros turísticos, eventos masivos y conmemorativos.

(Las playas, los sitios arqueológicos, museos destacados, parques ecológicos, parques temáticos, sitios patrimoniales y hoteles, pertenecen a la categoría de centros turísticos. Las ferias, los festivales culturales y desfiles corresponden a los eventos masivos y/o conmemorativos).

Estas manifestaciones contemporáneas comercializan como espectáculo la danza ritual, cambian sus sentidos y significados rompiendo con el carácter sagrado de la tradición, estos procesos juegan un papel importante en los intereses de sectores privados, que buscan su propio beneficio y se oponen al modelo social de patrimonio histórico o cultural.

La crisis que actualmente sacude al sistema capitalista hace necesario que cuestionemos y replanteemos, no exclusivamente como investigadores o creadores, sino como ciudadanos, las construcciones teóricas, ideológicas y prácticas que configuran la realidad de la que formamos parte.

Es necesario recuperar espacios a través de la lucha práctica de nuestra profesión por medio de estrategias que procuren devolver significados reales y contextos de acercamiento a un diseño socialmente responsable, basado en una participación consciente del entorno y la cultura, y que a su vez, genere una visión integral y multidisciplinaria, partiendo desde ámbitos generales como el diseño visual y la comunicación global, hasta consideraciones particulares en la historia y entorno social de las zonas arqueológicas.

El término de esta investigación se sitúa en una recapitulación de cómo estamos diseñando productos que se relacionan con la cultura; la nueva tarea del diseñador es amplia ya que no solo nos obliga a observar el entorno, sino a relacionarnos de manera más directa con los actores sociales que emergen en el camino y que van configurando el verdadero patrimonio.

En este proceso dinámico, no sólo es una responsabilidad ética, sino una necesidad ontológica en la que tenemos que ser parte activa y es necesario situar el pensamiento en la observación y el cuestionamiento constante para enriquecer los procesos de creación discursiva de nuestra profesión, entendiendo que la salvaguarda del patrimonio va mucho más allá del ejercicio eficaz, e incluso acertado, de las técnicas etnográficas.

Está directamente vinculado a los actores sociales que conviven día a día con sus tradiciones y sus costumbres, sus usos e interpretaciones simbólicas.

Considerar esto nos acerca a comprender la realidad práctica que se estudia, y así ser capaces de proponer una comunicación más inclusiva, valiéndonos de que un comunicador visual busca constantemente fuentes de información para formar un extenso vocabulario visual, se adentra en lo profundo de los significados simbólicos que observa así como en las diversas expresiones formales actuales y del pasado pensando en un futuro acertado de las mismas; los diseñadores somos un fuerte punto de equilibrio entre el emisor y el receptor.

La responsabilidad que se generó al abarcar estas consideraciones, fue uno de los principales puntos de referencia en la amplia tarea de comunicar dentro de esta investigación.

El objetivo primordial de la misma, fue lograr la armonía perfecta de elementos conceptuales y descriptivos en un sentido más amplio previo al acto de diseño, contextualizando el estudio que comprende esta construcción identitaria compleja de significaciones históricas y sociales, abstrayendo elementos que nos proporcionaron bases metodológicas que formaron directrices puntuales de un diseño socialmente responsable.

Para esta armonía de conceptos, se propuso una estrategia de comunicación que a su vez, arrojó resultados concretos traducidos en directrices que sirven como eslabón para comprender la naturaleza de manifestaciones que contribuyen a la identificación de la zona arqueológica y que tienen como finalidad servir de referentes para el diseñador gráfico en un sentido más amplio, es decir, el diseñador no solo como generador de grafismos; ahora el diseñador piensa en maneras de comunicación incorporadas a una visión social formalizada a través de una corriente sistemática orientada a la conservación y difusión del patrimonio cultural, así como sus expresiones simbólicas, sociales, históricas, artísticas y sensoriales.

Otro de los retos que se afrontaron dentro de esta investigación, fue el mejorar estrategias metodológicas a través de enfoques que incluyeran no sólo a los actores sociales que forman parte del día a día de la zona arqueológica, sino también al público que visita este patrimonio e incluirlo en un

entendimiento natural, íntegro y necesario para el mejoramiento de una retroalimentación inclusiva de ambas partes, que forma hoy parte de los bienes sociales que merecen conservarse.

La propuesta de comunicación fue sufriendo diversas modificaciones a lo largo del trayecto, pues conforme se iba avanzando se ampliaron y modificaron las bases con las que se inició la investigación, comprendiendo el reto mayor que implicó trabajar con la cultura y el entorno.

Sin embargo estas modificaciones aportaron una visión más clara y precisa de la hipótesis de investigación. Es necesario mencionar que esta aportación académica puede crecer aún más en el ámbito formal de aplicación, con los objetivos funcionales que conciernen al rescate y a la salvaguarda de nuestro patrimonio arqueológico.

Dicha investigación, procura seguir desarrollando en un futuro, análisis de reconocimiento y aceptación por parte de los visitantes y de las comunidades indígenas aledañas; pretende ser un parteaguas para la investigación de elementos comunicativos que generen directrices en el diseño social de un sitio arqueológico, y el poder implementar este estudio en otras zonas que estén reconocidas como PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD en la República Mexicana; estas deben tener un enlace del pasado a través de una búsqueda en la comunicación visual e identitaria, dentro de un contexto actual donde participen las comunidades indígenas, además de ampliar la afinidad y conocer la percepción del público.

La aportación de este trabajo sirve como una guía metodológica hacia un ejercicio conciente de valoración patrimonial, el cual nos permite tener una proyección en la ejecución de acciones planificadas en favor del equilibrio entre la preservación, el uso social y la identidad como aspecto fundamental en el desarrollo de directrices que beneficien no sólo a la comunidad, si no a todo actor social que interactúa de una u otra forma con el patrimonio.

5.1 PERFIL DEL PÚBLICO QUE VISITA LA ZONA ARQUEOLÓGICA

En el año 2013 la zona arqueológica de El Tajín y su museo recibieron 406,356 visitas. De hecho, El Tajín se encuentra entre los primeros lugares a nivel nacional en afluencia de visitantes; en el estado de Veracruz ocupa el número 1.

Las 406, 356 entradas al sitio fueron reportadas de acuerdo a la clasificación que se muestra en la gráfica 1 distinguiendo los siguientes tipos: profesores y estudiantes, visitantes diversos con boleto pagado.

Un dato de interés es observar que en las estadísticas generales el porcentaje de visitantes nacionales exceden por mucho la cantidad de visitantes extranjeros. Uno podría pensar que El Tajín es un destino interesante también para los no nacionales. Habría que hacer un análisis anual para ver si existe una tendencia, o si se trata de un dato particular del 2013.

La afluencia de visita durante el año permite observar cuáles son las temporadas altas de acceso al sitio, y tenemos como el nivel más alto de visitantes es en Abril, mes en donde a veces coinciden las vacaciones de semana santa. En el año 2013, El Tajín recibió 75,993 visitantes en ese mes. El segundo mes de mayor afluencia es marzo, en el que puede variar entre vacaciones de semana santa y por supuesto el evento anual Cumbre Tajín. Las vacaciones de verano también son una época de alta afluencia, no así diciembre y enero que se mantuvieron en niveles medios. Podemos considerar que los meses de febrero, octubre y noviembre son los más bajos de todo el año.

La proporción entre los sexos de los encuestados muestra que en el estudio participaron en mayor medida mujeres (58%) y menos hombres (39%). En dos encuestas el resultado se consideró como “perdido”.

Los visitantes proporcionaron su año de nacimiento y a partir de ahí se obtuvo su edad. Aunque contamos con el dato individual, la siguiente tabla presenta los valores agrupados por grupos quinquenales. La mayoría de los participantes se encuentran en el rango de edades de jóvenes entre los 21 y 35 años.

Los encuestados procedían del Distrito Federal y de otros estados de la República Mexicana; al menos durante el fin de semana del estudio no se captaron visitantes del estado de Veracruz o sitios aledaños

En las encuestas participaron tres visitantes extranjeros, procedentes de Alemania, Colombia y Japón, en la tabla correspondiente se muestra como “otros países”.

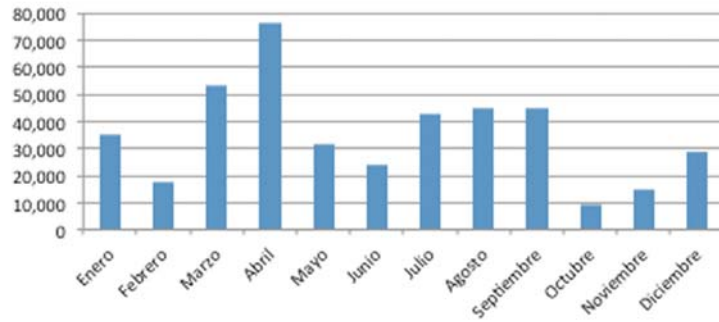
La escolaridad de los participantes fue alta ya que la mayoría se ubica en los niveles medio superior a superior. De los encuestados, 27% contaban con escolaridad de bachillerato o carrera técnica, 52% con licenciatura y 5% con posgrado, juntos suman el 84%. Una hipótesis que ayudaría a explicar esta presencia de alta escolaridad es que, si la mayoría de los visitantes procedieron de otros estados de la república, podemos pensar que se trata del sector de la población que puede realizar viajes de turismo y ver si esto estaría relacionado a altas escolaridades.

Por lo que se refiere a la ocupación de los participantes, poco más de la mitad fueron empleados (52%). También contamos con trabajadores independientes y estudiantes, ambos con 17%. En menor medida participaron personas ocupadas en el hogar (9%) y jubilados (5%).

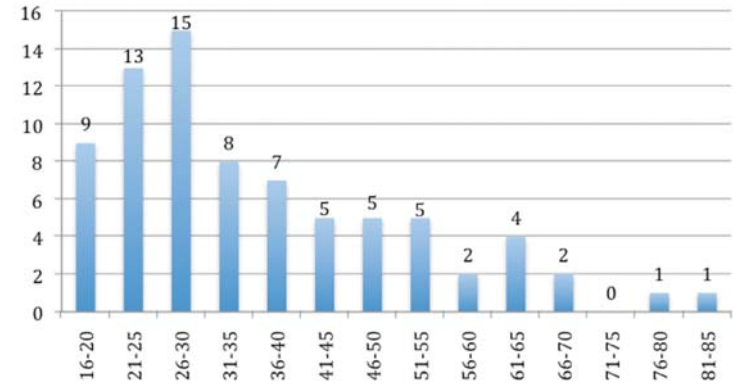
El fin de semana del estudio, los participantes de la encuesta acudieron en grupos de adultos (38%), en parejas (31%) y en grupos de adultos con niños (18%). Cabe señalar que se incluyen datos del viernes y del sábado y que la composición el domingo podría ser completamente diferente.



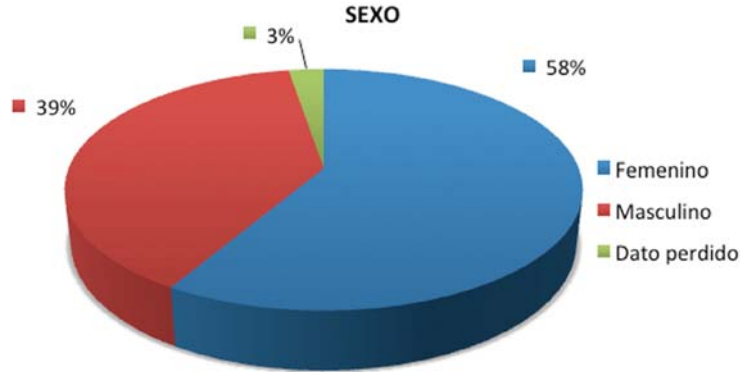
AFLUENCIA POR MES (2013)



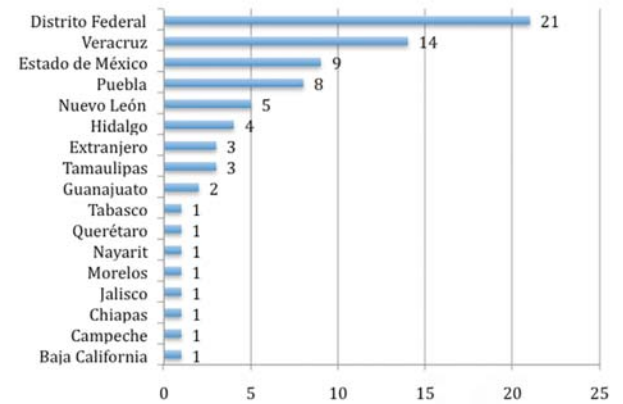
Visitantes por grupo de edad

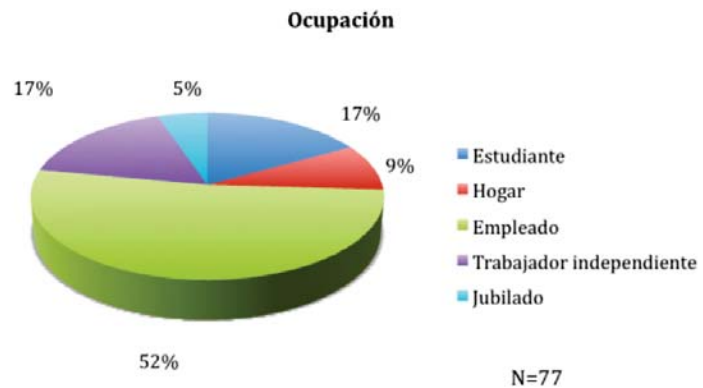
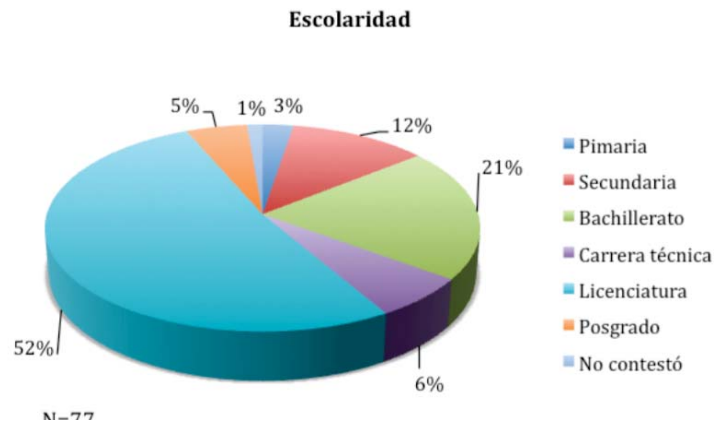


SEXO



Procedencia





5.2 PERCEPCIONES DE LOS VISITANTES

El método utilizado en este apartado fue el de encuestas de entrada y de salida, que corresponden a los instrumentos 5 y 6 dentro de la metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos

La extensa afluencia de visitantes a la zona arqueológica, permitió una recolección de información muy importante y extensa permitió vislumbrar la opinión general que tienen las personas que visitan el sitio, pudiendo realizar dichas encuestas para, de manera inicial para conocer el imaginario que tenía la gente al entrar, y posteriormente las ideas que tenían al salir.

Cada instrumento contó con un grupo de preguntas (entre quince y veintitrés), que abarcaban aspectos de visita tanto sencillos como complejos, con el fin de obtener un conocimiento íntegro y generalizado; esta información recabada *in situ*, sirvió para elaborar una sistematización de datos cualitativos para la conformación de datos estadísticos.

Las encuestas se aplicaron los días 7 y 8 de marzo del ; ambos ejercicios, aunque semejantes, fueron disímolos, particularmente en la observación que se realizó por parte de los integrantes que colaboramos con dicho ejercicio.

La técnica consistió en abordar a diversos visitantes aleatoriamente, para, después de una breve presentación y el motivo del estudio, abordar al visitante con la finalidad de obtener los datos deseados; en algunas ocasiones y en casos puntuales, los visitantes se negaban a conceder su tiempo; por lo tanto se optó por estar atentos al recorrido del visitante e interceptarlo al final de su recorrido para persuadir la conclusión de la encuesta.

En este sentido, se obtuvieron 78 encuestas, de las cuales, se lograron obtener un conjunto de 56 cuestionarios completos de entrada y salida, es decir a un mismo visitante se le aplicaron ambos instrumentos (El resto de las encuestas o sea 21, fueron de entrada y 1 solamente de salida)

En el tiempo que transcurría en la espera de un visitante a otro se dió la oportunidad de realizar anotaciones sobre el comportamiento de los mismos e incluso muchos de los participantes permitieron que se les retratara.

Los resultados obtenidos nos otorgan algunas categorías para el análisis y proponer “atacar aquellos puntos” que señala el visitante y que son parte de los valores patrimoniales del sitio, así como la gestión, el funcionamiento, la conservación, la investigación y la divulgación adecuada para la educación sobre el patrimonio.

Hasta ahora, la percepción generalizada indica que los visitantes se admiran de la monumentalidad del sitio, pero que no incrementan su conocimiento de los procesos históricos de la antigua ciudad prehispánica. Si comparáramos metafóricamente a la visita a Tajín con un platillo de comida, y el visitante fuera visto como un comensal, podríamos decir, que degustó un banquete delicioso pero sin valor nutricional, porque más allá de la experiencia sensorial (el gusto, convertido en admiración), el visitante pudo reconocer el delicioso sabor de un platillo, pero aún ignora cuáles fueron los componentes. No basta con ingerir una vianda sabrosísima (la experiencia emotiva), si ésta finalmente no alimenta el conocimiento.¹⁴³

Las respuestas fueron muy variadas y se ejemplifican a continuación:

143 Sergio Vázquez. Mtro. Arqueología, Director de la *Facultad de Antropología* Universidad Veracruzana, comunicación personal, 2014

5.3 ENCUESTAS DE ENTRADA

La encuesta de entrada buscó recuperar aspectos relativos a: expectativas, percepciones previas sobre el sitio y motivación de la visita.

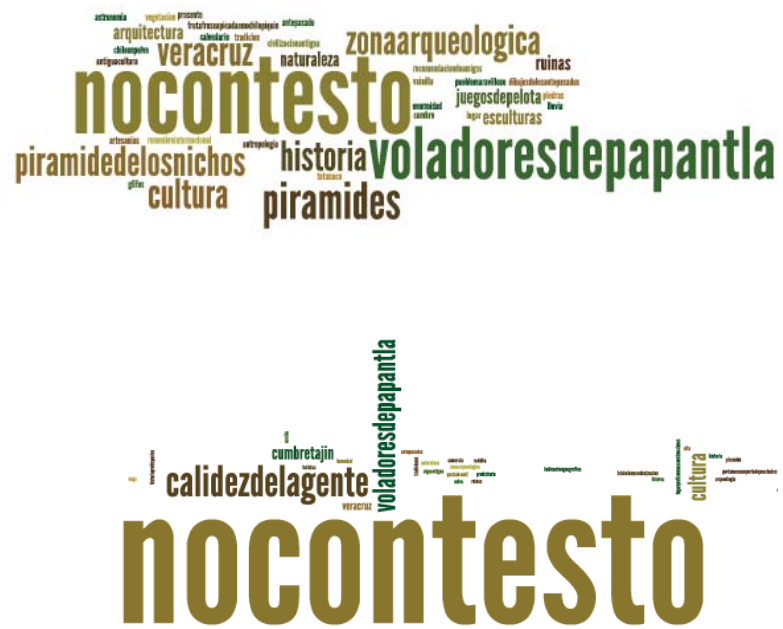
En cuanto a los tres primeros temas incluidos en las preguntas 1, 3 y 4, fue necesario llevar a cabo una sistematización por categorías ya que las preguntas se plantearon abiertas. Una vez analizada la diversidad de respuestas se realizó un listado general y posteriormente se eligieron de tres a cuatro categorías que permitieran englobar las respuestas. A continuación enlistamos las respuestas más comunes:

Se realizaron dos preguntas expectativas y concepciones previas, los resultados de ambas son semejantes. Es decir, de acuerdo a lo que arrojó la información se construyeron categorías semejantes: pirámides, arquitectura, cultura y naturaleza.

Expectativas de la visita: *¿qué cree que encontrará en El Tajín?*

Listado general de respuestas:

- Pirámide de los nichos
- Pirámides
- Veracruz
- Ruinas
- Gente indígena
- Vegetación, naturaleza
- Amigos
- Juego de pelota
- Voladores
- Cultura, historia tradición, dioses
- Cosas antiguas, piedras viejas
- Cumbre Tajín, pueblo mágico
- Prehistoria, postclásico
- Diseño
- Glifos, esculturas
- Arquitectura
- Arte
- Dibujos pasados
- Grandeza, enormidad



Motivación de la visita: ¿por qué le interesó venir a El Tajín?

Listado general de respuestas:

- Conocer pirámides
- Nací en el estado y no había venido
- Por turismo y comparar culturas
- Conocer la historia
- Conocer la cultura
- Aprecio mi historia
- Llevar a los niños
- Como mexicanos conocer nuestra historia
- Por que me llamó la atención
- Por que vi la publicidad de la cumbre
- Por que quedaba de paso
- Corroborar información
- Por que es una zona turística
- Por que le gusta lo antiguo
- Por interés
- Por que celebré mi cumpleaños y traje a mi pareja
- Por que traje algún conocido/familiar
- Por acompañar a los niños de la escuela • Para traer a mis hijos
- Por diversión y esparcimiento
- Por que no conozco

El listado anterior fueron en su mayoría las respuestas que los encuestados comentaron al entrevistador. Para elegir las categorías generales que englobarían cada una de estas posibilidades, el grupo de trabajo decidió y pensó cuales serían esas categorías y resultaron las siguientes:

(4.1) CONOCER: aquí se englobaron todas aquellas respuestas que arrojaron datos que hacen referencia al conocimiento del legado cultural/histórico, como; conocer pirámides, conocer la historia, conocer la cultura, por que no conozco, como mexicanos conocer nuestra historia.

DE LAS 77 ENCUESTAS DE ENTRADA, SE OBTUVIERON 37 RESPUESTAS PARA ESTA CATEGORÍA

(4.2) **COMPARAR O CORROBORAR (conocimiento):** aquí se englobaron categorías a partir de la reiteración, es decir, cuando el visitante confirma que ya conoce el sitio y que además lo va a comparar o quiere corroborar con algún dato visto o señalado en algún medio (libros, revistas, propagandas, etc.). Por ejemplo: Vine por turismo y comparar culturas, porque me llamó la atención, porque vi la publicidad de la cumbre, porque vine a corroborar información, porque me gusta lo antiguo, vine porque dicen que es una zona turística.

DE LAS 77 ENCUESTAS DE ENTRADA, SE OBTUVIERON 29 RESPUESTAS PARA ESTA CATEGORÍA

(4.3) **COMPARTIR EL CONOCIMIENTO (traer a alguien):** esta categoría hace referencia a aquellas acciones que los visitantes realizan para confirmar “que el sentido” de esa zona arqueológica es un “lugar trascendente” y la cual es importante conocer, ya sea por sugerencia escolar, por acompañamiento, etc. Esta acción es un buen ejemplo de lo que el popul dice “se debe conocer y no debes dejar de ver por lo menos una vez en tu vida”. Por ejemplo: Llevar a los niños, traje algún conocido, para acompañar a los niños de la escuela, para traer a mis hijos.

DE LAS 77 ENCUESTAS DE ENTRADA, SE OBTUVIERON 10 RESPUESTAS PARA ESTA CATEGORÍA

(4.4) Para realizar una acción (festiva, lúdica, ritual): esta categoría engloba los intereses de los visitantes no sólo de conocimiento del sitio, sino los que refieren realizar una acción como rezar, festejar, jugar, etc.

DE LAS 77 ENCUESTAS DE ENTRADA, SE OBTUVIERON 8 RESPUESTAS PARA ESTA CATEGORÍA



5.4 ENCUESTAS DE SALIDA

Para realizar los conteos, la información se sistematizó de la misma forma que en las encuestas de entrada; construyendo categorías que caractericen y agrupen las respuestas semejantes; Asimismo agrupamos las preguntas con mayor número de respuestas, se realizó un conteo y se generó el gráfico pertinente para los resultados solicitados. Aquí sólo se muestran tres categorías: *¿Que más gustó de Tajín?, ¿Qué le gustaría hacer en El Tajín? y Opinión en torno a la visita a El Tajín (Post visita) y el aprendizaje tras la visita.*

La abreviatura N.E.S en todas las gráficas se refiere a: no contestó encuesta de salida.

A.-LO QUE MÁS LE GUSTÓ

Lo que más gustó del Tajín fueron sus estructuras o lo que se considera sus valores patrimoniales, en este caso los valores asignados a esta pregunta y a la 9. ¿Por qué? Se le asignó el mismo valor y categoría: 1.-valor patrimonial, 2.-conservación, 3.-naturaleza y 4.-recorrido.

Resultados comunes para la categoría 1. VALORES PATRIMONIALES

- La plaza del Tajín
- Las pinturas del Tajín chico
- Centro ceremonial
- Colina, vista para contemplar la ciudad y pirámide de los nichos
- La pirámide de los Nichos
- Estructura y organización
- Las pirámides, el entorno y los relieves
- La arquitectura
- El juego de Pelota
- La plaza del arroyo
- La historia de la civilización
- Los accesos están planificados, aprecias las pirámides

Resultados comunes para la categoría 2. CONSERVACIÓN

- El césped es limpio
- La limpieza de los monumentos
- Que está bien cuidado
- Las condiciones en que se encuentra el lugar

Resultados comunes para la categoría 3. NATURALEZA

- Lo verde, la naturaleza, la vegetación
- Las áreas verdes
- La vista y el paisaje
- Paisaje y estructuras
- Las áreas verdes y los perritos

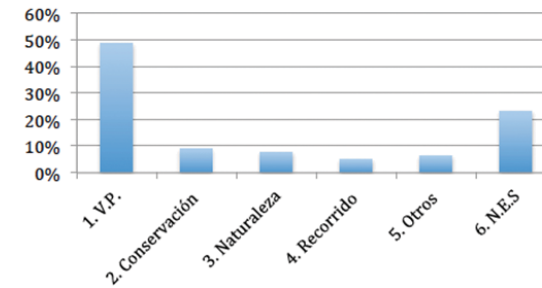
Ahora bien, por qué consideran los visitantes que les gustó el sitio, sigue predominando los valores patrimoniales:

- Aún sin tecnología precisaron las alineaciones
- Por la conjunción de las figuras con el edificio
- Desarrollo constructivo
- Detalles de la pirámides
- Porque se va diferenciando por etapas que van evolucionando (los primeros edificios más sencillos, los últimos más elaborados)
- Porque son sinónimo de misterio
- Porque es algo increíble y único
- Porque es un cruce de energías
- Porque me llevé una sorpresa de conservación
- Por su distribución
- Se da a entender otro ambiente a diferencia de Teotihuacán. Hay otro tipo de convivencia
- Por lo que representa el desarrollo de la civilización
- La pirámide de los nichos es la más emblemática
- Que es un sitio único y que los vendedores están fuera del sitio
- Por el calendario
- Por la estructura, se conserva a pesar del tiempo
- Una representación importante de nuestro país

Resultados comunes para la categoría 2. CONSERVACIÓN

- Por su conservación
- Porque están bien cuidadas
- Porque se puede recorrer con facilidad
- Por la falta de cuidado en el resto del país
- Por su conservación, se marcan áreas donde no puedes entrar
- Por su limpieza y condiciones

Qué le gustó del Tajín



B) ¿QUÉ LE GUSTARÍA HACER QUE NO PUDO HACER?

Resultados comunes para la categoría 1. APRENDIZAJE:

- Aprender su historia y disfrutar más tiempo
- Conocer más de fondo, aprender de la cultura, sus costumbres
- Leer y decir que significa cada edificio
- [Encontrar un]Descubrimiento arqueológico

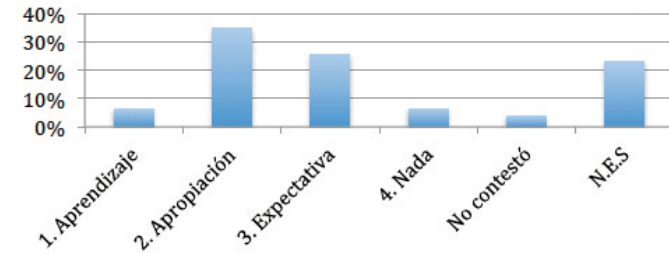
Respuestas comunes a la categoría 2. APROPIACIÓN ESPACIAL:

- Poder subir a las pirámides
- Estar en un solsticio para ver el esplendor del sitio
- Ver una recreación del juego como era y más actividades culturales
- Tener acceso algunos de los edificios
- Quizás faltan condiciones para los incapacitados
- Visitarlo con más calma
- Completar el recorrido con más calma
- Ver más detenidamente los edificios, tener más tiempo
- Sentarme un rato, tomar más tiempo
- Subir a las pirámides
- Reconsiderar la salida a las 17:00hrs.

Respuestas comunes a la categoría 3. EXPECTATIVAS:

- Me hubiera gustado ver más
- Ver a los voladores
- Ver a los artistas de la cumbre
- Visitar Tajín con guía o antes de venir imprimir información
- Ver los frescos
- Jugar fútbol
- [Realizar] Mantras
- Venir con más gente y compartir la cultura
- Subirse al palo volador
- Venir en la Cumbre
- Quedarme a dormir, que hubiera cabañas
- Un picnic
- [Que hubiera una] Tirolesa

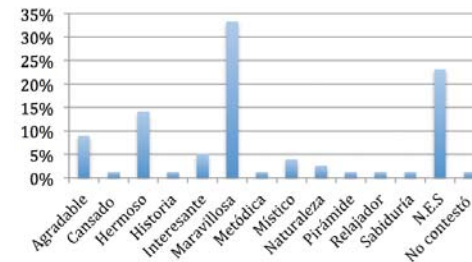
Que le gustaría hacer en el Tajín



C) OPINIÓN EN TORNO A LA VISITA A EL TAJÍN (POST VISITA)

Una de las preguntas iniciales de la encuesta es la que se refiere a la descripción de la visita después del recorrido. Se le pidió a los participantes que hicieran referencia a una palabra que describiera su visita a El Tajín y esto fue lo que respondieron:

Descripción de la visita al Tajín



Respuestas comunes a una palabra que describa a El Tajín:

Agradable
Maravilloso
Hermoso
Interesante
Místico



5.5 EL APRENDIZAJE TRAS LA VISITA

D) AUTOPERCEPCIÓN DEL APRENDIZAJE EN EL TAJÍN

Para organizar las categorías de lo que el público consideró haber aprendido, se realizó una clasificación sobre las principales ideas; por aspectos culturales, nos referimos a la gastronomía, costumbres e indumentaria local, así como la idea preconcebida de la historia del pueblo y como la cultura sigue estando “viva” en las representaciones del público.

Por ejemplo, en esta categoría la mayoría de las respuestas aludieron principalmente a dos aspectos, a la cultura material que en algún momento histórico produjeron los antiguos habitantes del Tajín y el segundo aspecto a la “cultura viva”, refiriéndose a la cultura totonaca. Consideramos importante señalar esta acento, ya que al parecer hay una confusión entre la civilización que originó la gran ciudad del Tajín de aquella que actualmente prevalece en la región.

Una de las categorías más importantes para este análisis tal vez sea la idea que se llevaron los visitantes sobre los valores patrimoniales del sitio, con esto nos referimos a los elementos característicos de la zona arqueológica y la experiencia subjetiva sobre el dominio espacial de la misma. Otras categorías, por ejemplo son las referentes a la conservación de la zona arqueológica, así como aquel aprendizaje relacionado con la admiración del contexto natural y social del sitio.¹⁴⁴

Respuestas comunes a la categoría 1. CULTURA:

- Conocer la cultura
- Lo que representa la cultura Totonaca
- Uno se da idea de cómo era ese pueblo
- La gran cultura que existió aquí
- Otras formas de vida
- La cultura de los habitantes
- Que la cultura sigue viva
- Centro ceremonial muy importante

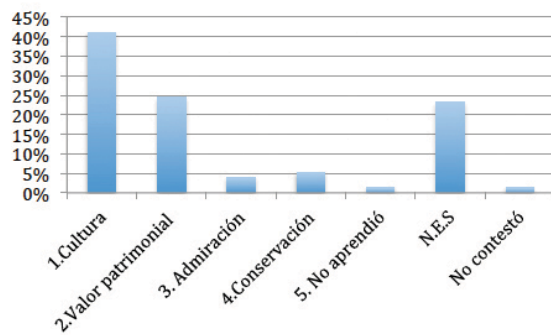
¹⁴⁴ Gándara Vázquez, Manuel y Leticia Pérez Castellanos, “Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Tajín”. México: ENCRyM/ INAH, 2014. p 178

- El significado del nombre Tajín
- Que todo era sacrificios y juegos
- Las avances y los aportes de la civilización
- Que en el juego de pelota decapitaban al ganador y no al perdedor
- Las pirámides solas no te dicen nada

Respuestas comunes a la categoría 2 VALOR PATRIMONIAL:

- Avance arquitectónico de la cultura
- Lo que caracteriza a la zona es la pirámide de los nichos
- Influencia de otras culturas en su arquitectura
- Que no son pirámides, son templos
- El urbanismo y la distribución
- Los juegos de pelota
- La organización de la ciudad
- La pintura mural
- Conocer el tamaño de las ciudades mesoamericanas
- El significado del espacio

Categorías de aprendizaje



e) EL TAJÍN EN EL PASADO

No todos los visitantes tienen una idea precisa de cómo se imaginan al Tajín en el pasado, sin embargo el 33% hace referencia a aspectos de la vida cotidiana, religiosa y económica de los habitantes del Tajín. No definen quienes son, sólo asumen que alguna cultura lo habitó e hizo de esa "civilización", una representación, así lo indican los resultados:

En este caso se agruparon categorías diferentes a las preguntas anteriores, y quedaron de la siguiente manera: 1) Admiración, 2) Culturales, 3) Naturaleza y 4) No tienen idea. Las respuestas comunes fueron las siguientes:

Respuestas comunes para la categoría 1. Admiración:

- Colorido y con mucho movimiento
- Maravilloso
- Dinámico
- Más espectacular
- En su esplendor y tranquilo
- Un viaje en el tiempo
- Hermoso y enormes edificios
- Grande, enorme, dentro de ahí mismo un centro comercial, un gran mercado, centro de negocios
- Muy adelantado para la época, [la población] muy inteligentes
- Ciudad alegre y pintoresca
- Diferente a lo que uno ve ahora
- Como está ahorita

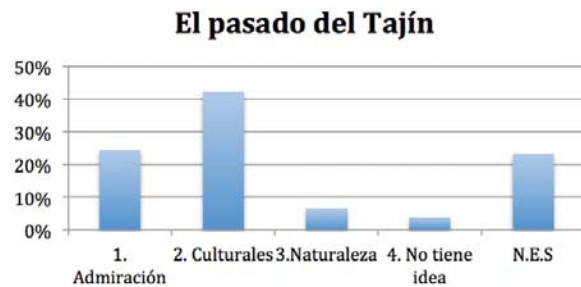
Respuestas comunes para la categoría 2. Culturales:

- Las personas jugando pelota
- Chozas
- Con sacrificios y actividades sanguinarias
- Con mucha gente
- Como una ciudad importante, como otros lugares como Egipto y China
- Con gente pobre que con mucho esfuerzo hizo esta ciudad casi sin tecnología

- Gente que vivía bien, y gente que vivía en pobreza
- Gente que habitaba el Tajín (de otras culturas, otros pueblos)
- Muy organizados, tenían su centro comercial, ceremonial y recreativo
- Personas trabajando
- Mucha organización, y educación
- Monte sin caminos y las personas como indios, con tapa rabos, semidesnudos, con sus penachos.
- En mejores condiciones

Respuestas comunes para la categoría 3. NATURALEZA:

- Paradisiaco, selvático, edificios de la clase gobernante
- Más piedra, no tan verde
- Cubierto de Selva
- Bosque, mucha vegetación
- Más solitario, más naturaleza



c) EL TAJÍN EN EL FUTURO

Dando seguimiento a este ejercicio recreativo de cómo los visitantes se imaginan al Tajín las respuestas para la pregunta 13. ¿Cómo se lo imagina en el futuro? fueron sistematizadas también con 4 categorías. Es importante señalar que en éstas se creó una destinada para aquellas visiones adversas, es decir poco alentadoras para el futuro del sitio. Las categorías quedaron de la siguiente manera: 1) Otras preguntas, 2) Conservación e investigación, 3) Difusión y divulgación, 4) Visión adversa. Aquí la sistematización:

Respuestas comunes para la categoría 2:

- Con mas descubrimientos
- Que se sigan rescatando mas estructuras
- Espero que siga el mantenimiento, que esté conservado,
- Si se sigue cuidando como hasta ahora, está bien, pero hacen falta más rutas nuevas.
- Que ojalá se pueda continuar descubriendo otros edificios
- Va estar conservada, la encuesta lo demuestra
- Más amplio, nuevos hallazgos para ver la totalidad de la ciudad
- Explorando las demás pirámides, quitarle la hierba
- Esperamos que siga como está y que lo conozcan futuras generaciones para demostrar que somos el mejor país del mundo.
- Cómo un área de mayor extensión si siguen realizando investigaciones
- En mejores condiciones

Respuestas comunes para la categoría 3. Difusión y divulgación :

- Esperemos que sea un legado para el futuro
- Tendrá más auge, como en la Cumbre
- Muchos visitantes. Ojalá quiten los puestos o los manden a otro lugar
- Más visitado y apreciado
- Con más turismo
- Más gente vendiendo sus cosas, utilizar el internet para hacer el recorrido y tener más información dentro del sitio

- Tecnología, pero las ruinas seguirán ahí
- Futuro, ojalá que no cambié nada, que tenga más fama, en mi país muchos japoneses no conocen qué México tiene muchos lugares patrimonio de la humanidad
- Gran éxito turístico



5.6 EL APRENDIZAJE SOBRE EL TAJÍN: MAPEOS DE SIGNIFICADO PERSONAL (PMM)

Este instrumento sirve para evaluar y medir el aprendizaje de una forma flexible; parte de un enfoque relativista-constructivista en el que se asume que cada individuo trae consigo experiencias y conocimientos previos a la situación de aprendizaje y que estos dan forma a la manera en que esa persona percibe y procesa lo que experimenta. Los PMM permiten identificar los conocimientos previos y, después, la transformación de las ideas de los visitantes que visitan la zona arqueológica a través de mapas conceptuales para conocer los conocimientos y percepciones en torno a El Tajín.

Los PMM tuvieron como base a los mapas conceptuales, se parecen mucho en tanto que la persona puede colocar ideas relativas a un concepto central y establecer relaciones entre las diferentes partes del mismo. Pero, a diferencia de los mapas conceptuales que requieren entrenamiento previo, esta técnica es más libre y recaba las estructuras y realidad cognitiva del propio visitante y no las de los investigadores.

En primer lugar se debe elegir un concepto clave “provocador” de la discusión. Este concepto debe estar ligado a la idea central de la exposición o elemento que se quiere valorar. Se utiliza una hoja en blanco para anotar el concepto elegido justo en el centro, en este caso “El Tajín”.

En el trabajo con visitantes se aplica en dos momentos, antes de su ingreso al museo, exposición o zona arqueológica, y después. Al inicio se le solicita que anote en la hoja todas las ideas, conceptos o imágenes que vengan a su mente relativas al concepto que se colocó, se hace énfasis en que no se trata de respuestas buenas o malas.

La técnica completa incluye una entrevista con los visitantes acerca de lo que escribieron en su mapa de manera que el investigador pueda profundizar en los elementos que se escribieron, en las relaciones entre ellos o en elementos ambiguos. De esta manera los tópicos de la guía de entrevista son las propias ideas de los participantes a quienes se les identifica de alguna manera para solicitarles que al terminar su visita regresen con el investigador. Al concluir la visita se muestra su mapa a cada persona, y se le solicita nuevamente que escriba las ideas relativas al concepto central, en este momento es válido colocar ideas /palabras /

conceptos adicionales o bien tachar los anteriores, establecer nuevas relaciones y reacomodar el mapa. Nuevamente el investigador realiza una entrevista para profundizar en los elementos vertidos y de los cambios observados.

En el análisis de los datos, se comparan todos los conocimientos previos y/o sentimientos relacionados con la palabra clave entre el mapa previo y el posterior. El cambio en el aprendizaje se realiza valorando los aspectos que permiten responder las siguientes preguntas:

1. ¿CUÁL ES EL VOCABULARIO UTILIZADO POR LOS VISITANTES A LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE EL TAJÍN PARA REFERIRSE A ESTE SITIO ANTES DE SU VISITA Y CÓMO CAMBIA TRAS SU VISITA AL SITIO?
2. ¿CUÁLES SON LAS CATEGORÍAS CONCEPTUALES UTILIZADAS POR LOS VISITANTES PARA REFERIRSE A EL TAJÍN?
3. ¿LA VISITA A LA ZONA ARQUEOLÓGICA RESULTA EN CAMBIOS EN LAS CONCEPCIONES DE LOS VISITANTES ACERCA DE EL TAJÍN? ¿DE QUÉ MANERA?
4. ¿QUÉ TANTO LOS VISITANTES PROFUNDIZAN EN SUS CONOCIMIENTOS SOBRE LAS CATEGORÍAS UTILIZADAS TRAS RECORRER EL SITIO?
5. ¿CUÁL ES EL DOMINIO GENERAL DEL CONCEPTO CENTRAL “EL TAJÍN” EN LOS MAPAS DE TODOS LOS PARTICIPANTES?

Para responder a la primera pregunta, se contabilizaron todas las palabras relevantes escritas por las personas y se compararon en los mapas previo y post.

En la segunda y tercera preguntas, el procedimiento para el análisis fue identificar, de acuerdo a lo vertido en los mapas, las categorías conceptuales o temas que los visitantes usaron para referirse a El Tajín. Estas categorías no son iguales al vocabulario suelto sino que agrupan ideas completas que pueden incluir más de una palabra.

La profundidad de los conocimientos de las categorías se estableció analizando todos los mapas y la riqueza de los conceptos vertidos, para buscar cómo estos conceptos se complejizaban lo que indica una comprensión más amplia. Esta dimensión se valora cualitativamente a partir del repertorio total de los mapas.

En total se levantaron 22 mapeos, 21 de los cuales se concluyeron en la aplicación post visita.

5.7 EL VOCABULARIO ASOCIADO A EL TAJÍN

En los mapas previos un total de 138 palabras fueron mencionadas, mientras que en los post se incrementó a 187. No sólo existió un cambio en la cantidad de palabras sino también en sus cualidades, es decir, a qué se refieren, como lo veremos en el análisis por categorías.

En los primeros mapas, las palabras más mencionadas son, de alguna manera, sinónimos de El Tajín: pirámide, pirámides y zona arqueológica; También se le asoció con la palabra cultura, con el lugar en el que se encuentra: Papantla y con una característica distintiva del lugar: los voladores. Algunas personas se refieren a el como “historia” y otros relacionándolo con los antepasados. También se liga al contexto natural en el que se ubica, mencionando palabras como vegetación o árbol.¹⁴⁵

En los mapas post- visita, además de un incremento en el número de palabras, también existió un aumento en la diversidad y el tipo de palabras.

Por ejemplo, como se observa en las figuras, la palabra cultura (en su noción general) perdió presencia para dar paso a la palabra Totonaca, es decir, la cultura específica que se desarrolló en este sitio arqueológico. Asimismo, las palabras zona arqueológica y pirámides ahora se diversifican más al incluir palabras como juego de pelota o nichos- rasgos distintivos de El Tajín e incluso se incorpora la noción de que este lugar fue una ciudad en el pasado. También destaca la apreciación del lugar identificándolo como “impresionante”, “hermoso”, “bonito”¹⁴⁶

El análisis y su representación gráfica en las nubes de palabras se refiere al conjunto de palabras presentes en todos los mapas; sin embargo, al analizar cada mapa individualmente es posible apreciar que, en general, los mapas previos son muy básicos, existe una mediana de 6 palabras vertidas en ellos, algunos participantes sólo fueron capaces de expresar uno, dos o tres conceptos, mientras que, en casos excepcionales, se encontraron dos personas que vertieron 13 palabras en el mapa pre y otra que señaló¹⁴⁶

¹⁴⁵ Idem p 189

¹⁴⁶ Idem

5.8 CATEGORÍAS CONCEPTUALES ASOCIADAS AL EL TAJÍN

El análisis de este aspecto se realizó considerando la información de todos los mapas para detectar categorías emergentes en lo escrito y dicho por los visitantes por lo cual también se incluyen las ideas que hayan vertido a través de la entrevista. Este trabajo se realizó de forma grupal en campo cuando aún estaba fresca la experiencia y el contacto con los participantes. Se establecieron ocho categorías, cinco de ellas relacionadas directamente con el concepto “El Tajín” en su esencia, por así decirlo, mientras que tres categorías se refieren a aspectos de la zona arqueológica como un lugar de esparcimiento que otorga un servicio, por lo cual se mencionaron ideas relativas a la calidad del mismo, algunas recomendaciones e ideas sobre la valoración o la importancia del lugar.

1.- ELEMENTOS CULTURALES TANGIBLES: hacen referencia a elementos evidentes: observables a simple vista en la zona arqueológica, como son: pirámide, arquitectura, arcos, escaleras y estructura. Son elementos que aluden al presente. Para aprehenderlos u observarlos cuales no se requiere contar con información adicional o una interpretación del sitio.

2.- ELEMENTOS CULTURALES INTANGIBLES: Son aspectos abstractos referidos al pasado del sitio o a su significado cultural. Para adquirirlos se necesita hacer interpretaciones o abstracciones de lo observado en la zona arqueológica, o bien haber comprendido lo expuesto en programas interpretativos como los cedularios, alguna guía impresa o la visita guiada, por ejemplo: templo, totonaca, dios (es), dialecto, cultura, plaza, ritual del juego de pelota, palacio.

3.-ELEMENTOS NATURALES: Se refiere a elementos del paisaje y del entorno natural

4.-ELEMENTOS DE APRECIACIÓN ESTÉTICA: hablan de la belleza o la estética de lo observado.

5.-DECLARACIONES EMOTIVAS: palabras que se refiere a las sensaciones causadas en las personas como declaraciones de emoción, asombro , etc

En la tabla se muestra que la categoría dominante en las encontradas es la de elementos culturales abstractos, que, sin embargo, no se separa tanto de los

elementos culturales tangibles. Cabe señalar que en la categoría numerada con el 2, se incluyeron las alusiones a cultura e historia, que como se observó en la frecuencia por palabras, son algunas de las más repetidas. No obstante, la alusión a ellas la mayoría de las veces fue como un elemento aislado sin contexto o mayor explicación.

FRECUENCIA DE MENCIONES POR CATEGORÍA				
	PRE	NUEVOS	POST	INCREMENTO
1. E. CULTURALES TANGIBLES	20	17	37	45.9
2. E. CULTURALES ABSTRACTOS	25	26	51	51.0
3. E. NATURALES	7	11	18	61.1
4. E. DE APRECIACIÓN	4	3	7	42.9
5. E. EMOTIVOS	3	9	12	75.0
TOTAL CAT	56	57	113	

En los mapas post, se agregaron nuevas ideas que enriquecieron las visiones previas. La columna “incremento” de la tabla 1 muestra el aumento porcentual de cada categoría. Se observa que la categoría que mayor aumentó (cada una referida a su propia medida) fue la de los elementos emotivos, a continuación, los elementos naturales seguidos por los elementos culturales abstractos.

PROFUNDIDAD: CAMBIO EN LA RIQUEZA DE LOS CONCEPTOS

La profundidad se valora analizando la riqueza de cada uno de los conceptos vertidos por los participantes en cada una de las categorías encontradas. Para ellos se establece una escala que en este caso va del 0 al 3, siendo el 0 la calificación más baja para aquellas respuestas vagas, pobremente relacionadas al concepto analizado y 3 las más elaboradas, de acuerdo a la siguiente escala:

0 – Respuestas que se relacionan muy poco con el concepto analizado, descontextualizadas.

1 – Respuestas superficiales que demuestran una comprensión somera del concepto asociado.

2 – Respuestas que indican una reflexión más amplia, mejor comprensión de los elementos, apropiación de elementos específicos del sitio.

3 – Respuestas detalladas que implican una comprensión compleja, utilizan las experiencias previas para ilustrar, comparar y contrastar.

En esta tabla se muestra la cantidad de categorías conceptuales que fueron mencionadas por los participantes, clasificadas de acuerdo a la escala señalada.

Como se observa, la mayoría de los conceptos expresados en cada una de las categorías caen en los niveles de profundidad básicos, esto es entre el 0 y el 1, tanto en el mapa previo como en los mapas post; excepto por lo que toca a los elementos culturales abstractos que en el mapa post se balancean un poco y se distribuyen entre las categorías más básicas con 43% y las categorías de mayor profundidad (2 y 3) con 57%.

Una conclusión importante es que la mayoría de los participantes ingresan a los sitios arqueológicos con muy pocos conceptos como parte de su repertorio de conocimiento y que, de los que tienen, la profundidad o riqueza sobre ellos es muy superficial

PRE	0	1	2	3
1. E. CULTURALES TANGIBLES	11	9	1	0
2. E. CULTURALES ABSTRACTOS	7	11	2	1
3. E. NATURALES	19	2	0	0
4. E. DE APRECIACIÓN	20	0	0	1
5. E. EMOTIVOS	19	2	0	0
POST				
1. E. CULTURALES TANGIBLES	13	4	3	1
2. E. CULTURALES ABSTRACTOS	6	3	8	4
3. E. NATURALES	18	2	1	0
4. E. DE APRECIACIÓN	18	3	0	0
5. E. EMOTIVOS	14	6	0	1

	PRE		POST	
	0 y 1	2 y 3	0 y 1	2 y 3
1. E. CULTURALES TANGIBLES	95%	5%	81%	19%
2. E. CULTURALES ABSTRACTOS	86%	14%	43%	57%
3. E. NATURALES	100%	0%	95%	5%
4. E. DE APRECIACIÓN	95%	5%	100%	0%
5. E. EMOTIVOS	100%	0%	95%	5%

5.9 DOMINIO: FACULTAD GENERAL DE COMPRENSIÓN DEL CONCEPTO

Esta última dimensión es totalmente cualitativa y se determina valorando el total de los mapas para determinar una escala de dominio del tema, considerando las tres dimensiones anteriores y la complejidad de la representación y articulación de los conceptos. Se elaboró la siguiente escala de menor a mayor dominio:

A) Mapas que presentan conceptos aislados, mayoritariamente de las categorías 1 y 2, pocos o escasos elementos sin mayor grado de profundidad tanto en el mapa pre como en el post. Con muy pocos cambios (6 casos).



b) Mapas que usan conceptos de la categoría 1, mayoritariamente relacionados con aspectos emotivos, sin profundizar. No son vastos en el uso del vocabulario, utilizan palabras aisladas con poca articulación conceptual. Sólo a través de la entrevista se logró una reflexión mayor (7 casos).



c) Mapas que presentan un mayor manejo de conceptos abstractos sin llegar a desarrollarlos a profundidad, mayoritariamente con presencia de las categorías 1 y 2, relacionan lo visto con la experiencia previa y relacionan lo visto con elementos particulares de El Tajín, hacen referencia a la historia y la cultura.



d) Mapas más detallados, elaborados. En la profundidad pasaron de nociones básicas a más elaboradas ubicadas en las escalas 2 y 3, mencionaron aspectos de la categoría 2: elementos culturales



Este mapa es un ejemplo interesante que el grupo determinó calificar con un dominio A, sobre todo por la riqueza en el cambio. La participante al inicio de su recorrido sólo escribió la palabra pirámides y al responder a la entrevista mencionó “porque no sé nada más”, sin embargo, al concluir la visita, mencionó la presencia actual de la cultura Totonaca, características especiales de la arquitectura, el hecho de que hoy en día los edificios sólo se presentan en piedra pero antes tenían recubrimientos de colores, y la distribución de la ciudad en templos y palacios.

5.10 POSIBLES APLICACIONES DE UN DISEÑO IDENTITARIO EN EL TAJÍN

Los siguientes anexos gráficos son el resultado de un ejercicio de bocetaje para materializar la propuesta de comunicación que arrojaron las directrices del estudio.

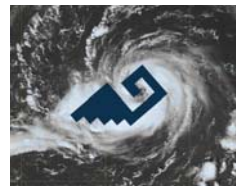
La emblemática Pirámide de los Nichos, como ya observamos, es un elemento con el que tanto el público como la comunidad totonaca se identifica; por ello se identificó y simplificó el patrón sobresaliente: los NICHOS y la GRECA ESCALONADA; el segundo elemento corresponde a su significado de origen y lo encontramos en la ornamentación de edificios usadas en todo tipo de posiciones y empleadas en casi todos los edificios de la zona; con ello se creó la síntesis gráfica entendiéndolo el concepto de MOVIMIENTO y DUALIDAD, así como la espiral vista como un orden cosmogónico, que a su vez se encuentra impresa de manera natural, perfectamente estructurada para que se observe una proporción idónea para el sentido de la vista.

Partimos entonces, de una concepción gráfica geométrica hasta una abstracción que tiene relación con la naturaleza misma y el hombre, hasta llegar a una abstracción máxima representada en la greca escalonada y como una clara característica de ciclón/tromba si lo vemos desde un plano aéreo; a su vez tiene esa intención de lo dual: lo positivo y negativo que encontramos en la CIUDAD DEL DIOS HURACÁN.



Este elemento gráfico tiene una relación con el entorno y todas sus variantes nos dan identidad visual en El Tajín; encontramos un punto clave que nos sirve de referente para la creación de este grafismo; el contraste entre VANOS Y VACÍOS, el panorama del CLAROSCURO que obtenemos a simple vista del Edificio de los Nichos.

De acuerdo a estos conceptos se generaron dos propuestas finales, la primera incluye a la greca escalonada como elemento decorativo con una secuencia en la forma y repetición de su figura, se puede apreciar el juego de claroscuros que genera este elemento y a su vez marca el concepto de dualidad, que unidos por su centro marcan un equilibrio visual y se refleja una simbiosis, es decir: la dualidad en su expresión gráfica.



El color azul además de que es uno de los colores mejor aceptados por el público, representa también el aire, la lluvia, el agua, el viento, que conforman la naturaleza de las cuencas que bajan hacia el Golfo de México, y de alguna manera son los elementos que constituyen al huracán.

El criterio tipográfico en el que se desarrolla este resultado es a través de las mismas formas que se abstrayeron de él, es decir se optó por utilizar una tipografía condensada y a base de geometría, la “e” por ejemplo simula una espiral. El cuerpo de esta fuente es AVENGER y contiene una fuerza visual capaz de retener la percepción del usuario y remitirlo a una imagen propia de la naturaleza, que en este caso forma parte de las características que se interpreta en el estudio.

Las dos propuestas gráficas están pensadas en razón a la diversidad y las diferentes edades del público, que se pueden dividir en dos grandes secciones, adultos y jóvenes, en donde una se va a caracterizar por su bicromía y por su naturalidad y la segunda por su policromía y movimiento, reflejando el dinamismo de la juventud, esto no se limita a que no puedan utilizarse indistintamente para cualquier edad, ya que las dos propuestas cuentan con un simbolismo que se relaciona directamente con el significado de la zona arqueológica y que es adaptable a cualquier edad, recordando que este grafismo se manifiesta como sello de identidad por medio del color azul, su forma geométrica y su movimiento visualmente recíproco.

Se observan ejemplos de diferentes aplicaciones en el imagotipo, estableciendo, por ejemplo, una secuencia de grecas en la segunda propuesta, donde es posible hacer variaciones del conjunto para aplicar estos elementos que componen el grafismo en diversos soportes y productos.

La segunda propuesta se basa en la forma estructural del nicho, remitiendo a los componentes de arquitectura en Tajín, que son la cornisa, el nicho y el talud, características que conforman la repetición arquitectónica del edificio más impactante desde la llegada a la zona arqueológica.

Estos elementos arquitectónicos de apreciable importancia en la zona, así como los espacios en claroscuro y geométricos, con sus remates de cornisa hacen de esta propuesta una composición estructural, y convierten el vacío en un elemento de dicha manifestación artística, la cornisa sirve como línea superior

que va hacia el cielo y que se une a través del nicho al talud que toca la tierra, así, el grafismo se une a través de la greca o el nicho que representa al caracol cortado.

Los colores fundamentales son azul y rojo ocre, los cuales representan la vida, ya que los dos son líquidos preciosos: agua y sangre; y los dos dan vida, uno al reino vegetal y animal, y el otro a los seres humanos; es por esto, que la representación de la greca doble manifiesta a su vez la estrecha unión entre hombre-naturaleza.

El nombre de “El Tajín” dentro del nicho adquiere una conexión contemporánea, y haciéndole referencia al significado iconográfico que sirve como puente entre los dioses y el hombre, ahora desde una reinterpretación gráfica que combina la imagen y el color, rescatado de las molduras de argamasa del antiguo diseño en la zona.

Estas propuestas gráficas son un anexo a la investigación, ya que el verdadero aporte se encuentra en los elementos comunicativos como directrices de diseño dentro de una visión social integrada a la zona arqueológica; esta metodología sirve de ejemplo para abrir un panorama de aplicación con el objetivo de que, dicha propuesta llegue a trascender hacia una verdadera presencia de identidad visual, capaz de generar grafismo acordes al estudio y en la memoria colectiva para así generar un conjunto significativo de atributos visuales del patrimonio cultural que representa El Tajín.



FUENTE TIPOGRÁFICA AVENGER

1



2



FUENTES CONSULTADAS

Alfani Cazarín, Ana Elba. Artículo publicado en “Suplemento Dominical” *El Dictamen*. Veracruz: México, 2015.

Abril, Gonzalo. *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés, 2013.

Arizpe, Lourdes. *El patrimonio cultural inmaterial de México: Ritos y festividades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Miguel Ángel Porrúa, 2009.

Ballart, Josep. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. España: Ariel Patrimonio, S.A.

Blaisot, Benjamin Jean-Marc. “Rescatan milenaria pintura mural de El Tajín” *INAH Noticias*. Publicado el 11 de octubre de 2012 (consultado el 11 de noviembre de 2014) <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/1636-rescatan-milenaria-pintura-mural-de-el-tajin>.

Brizuela Abzalón, Álvaro.S.T (Mecanoescrito), S.E., 1999.

Brueggemann, Juergen. *Aspectos fundamentales de la investigación arqueológica*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1982.

Castillo Peña, Patricia. *La Cultura Arqueológica de Tajín* (Mecanoescrito), s.e, 2009.

Castillo Peña, Patricia. *Planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje en el antiguo Tajín. Espacio, agencia y tiempo* (Tesis de Doctorado en Arqueología) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2016.

Corbinos, Lorenzo Agar. “La ética de la investigación en ciencias sociales en el contexto de la globalización : de la investigación cuantitativa a la cualitativa” *Acta Bioethica* vol. 10, no. 1 (2004), consultado el 15 de enero del 2016. <http://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2004000100008>

Costa, Joan. *Imagen global: evolución del diseño de Identidad*. Barcelona: CEAC, 1989.

Costa, Joan. *Diseñar para los ojos*. Tiana, Barcelona: Costa Punto Com, 2008.

Costa, Joan. “Cambio de paradigma: la comunicación visual” *ForaAlfa* (sitio web) comentario postado el 27 de noviembre de 2012 (consultado el 23 de septiembre de 2015) <https://foroalfa.org/articulos/cambio-de-paradigma-la-comunicacion-visual>.

Cross, Nigel. *Métodos de Diseño. Estrategias para el diseño de productos*. México: Limusa, 2002.

Eco, Umberto y Stefan Collini. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Esteve de Quesada, Albert. *Creación y proyecto: El método en diseño y otras artes*. València: Institució Alfons El Magnànim, 2001.

Flores Muñoz, Julieta. *La Arqueología Maquillada: El caso del sitio Arqueológico El Tajín* (Tesis de licenciatura en Arqueología), México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011. p 34.

Fontana, David. *El lenguaje secreto de los símbolos; una clave visual para los símbolos y sus significados*. Londres: Duncan Baird Publishers,1993.

Frascara, Jorge. *Diseño gráfico para la gente*. Buenos Aires: Infinito, 2000.

Frías, Julio P. *The Strategic role of industrial designers in developing innovative products*, (Ph.D. thesis, Nottingham University Business School). England, 2005.

Gándara, Manuel. “De la interpretación temática a la divulgación significativa del patrimonio arqueológico” *Interpretación del Patrimonio Cultural*. México: ENCRyM / INAH, S.A.

Gándara Vázquez, Manuel y Leticia Pérez Castellanos, “Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de divulgación en sitios patrimoniales y museos: caso Tajín”. México: ENCRyM / INAH, 2014.

García Payón, José. *Los enigmas del Tajín*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973.

Guerrini, Sebastian. “Soy diseñador antropólogo” *ForoAlfa* (sitio web) publicado el 28 de enero de 2015 (consultado el 8 de mayo de 2016) <https://foroalfa.org/articulos/soy-disenador-antropologo>.

González Callado, Ma. de Los Ángeles y Alejandra Cerdeño Lance. *El arte de ser totonaca*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2009.

González Morales, Dante Jacobo. *Comunicación Global: Comunicadores Globales para hoy y mañana*. (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008.

González Ochoa, César. *Imagen y sentido: Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Grueso Delfín, Ignacio; Gabriela Castellanos y Mariángela Rodríguez. “Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas” *Revista Sociedad y Economía* no. 18 (2010) pp. 303-315.

Heller, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. España: Gustavo Gili, 2009.

Hernando, Almudena. *Arqueología de la identidad*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2002.

Heskett, John. *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

Iwaniszewski, Stanislaw y Silvina Vigliani. *Identidad, Paisaje y Patrimonio*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

Kirlian, Aventuras de (pseudónimo). “Miedo al vacío” *Mazorca triste con pelo largo de otra cosecha* (sitio web) publicado el 18 de marzo de 2014 (consultado el 20 de julio de 2015) <https://alcanfordelasinfantas.wordpress.com/2014/03/18/miedo-al-vacio/>

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1998.

Ladrón de Guevara, Sara. *Imagen y pensamiento en el Tajín*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.

Ladrón de Guevara, Sara. *Hombres y dioses de El Tajín*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2007.

Marquina, Ignacio. *Arquitectura prehispánica*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

Masferrer, Elio. *Los dueños del tiempo. Los tutunakú (totonacos) de la Sierra Norte de Puebla*. México: Fundación Juan Rulfo, 2009. pp. 84

Morante, Rubén B. *La pirámide de los Nichos de Tajín: los códigos del tiempo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Munari, Bruno. *Diseño y comunicación visual: Contribución a una metodología didáctica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

Orozpe Enríquez, Mauricio. *El Código Oculto De La Greca Escalonada. Tloque Nahuaque*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Ortíz, Fernando. *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

Pacheco, Pablo. *Los retos del comunicador social*, (Tesis de Licenciatura en Comunicación), Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación, USAC, 2003.

Pascual Soto, Arturo. *El Tajín: en busca de los orígenes de una civilización*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Peirce, Charles. *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus, 1987.

Pescador Cantón, Laura. *Las Canchas del juego de pelota y su articulación a la estructura urbana en El Tajín*. (Tesis de Licenciatura en Arqueología) México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1992.

Piña Chán, Román y Patricia Castillo Peña. *Tajín: La ciudad del dios Huacán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Prats, Llorenç. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Grupo Planeta, 1997.

Ráfols, Rafael y Antoni Colomer. *Diseño Audiovisual*. España: Gustavo Gili, 2003.

Rodríguez Musso, Alejandro. "El diseño como estrategia cultural" *ForoAlfa* (sitio web) publicado el 2 de octubre de 2006 (consultado el 30 de septiembre de 2015) <https://foroalfa.org/articulos/el-dise-no-como-estrategia-cultural>.

Salazar Peralta, Ana María. "La democracia cultural y los movimientos patrimonialistas en México" Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. no. 38, vol. 13 (2006) pp. 1-257.

S.A. "Documento de resolutivos del acto público en defensa del patrimonio arqueológico de El Tajín". Papantla, Veracruz. 2000.

S.A. *Fragmentos del pasado: Murales prehispánicos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

S.A Expediente técnico de la Ceremonia Ritual de Voladores *Lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial*. México: UNESCO, 2008.

S.A. Plan de Manejo, zona de monumentos arqueológicos El Tajín. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

S.A. Ficha técnica denominación de origen. *Vainilla de Papantla*. (sitio web) publicado el 5 de marzo de 2009. (consultado el 23 de agosto del 2015) http://siniitt.snitt.org.mx/media/Ficha_técnica_denominación_de_origen_vainilla.pdf.

S.A. "Xtaxkgakget Makgkaxtlawana" *Secretaría de Cultura*. (sitio web) publicado el 2012 (consultado el 8 de febrero de 2016) http://www.cultura.gob.mx/turismocultural/patrimonio_cultural/xtaxkgakget/index.php#ad-image-0

S.A. "Tipos de Patrimonio" consultado el 08 de febrero de 2013, <http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.htm>.

S.A. "Papantla, Veracruz". *Secretaría de Turismo*. (sitio web) consultado el 15 de Agosto del 2013. <http://www.sectur.gob.mx/pueblos-magicos/papantla-veracruz/>.

S.A. "Tajín Veracruz, Guía Visual." *Arqueología Mexicana* no. 60 Edición especial (febrero 2015).

S.A. "Conoce" Staku. *Cerámica de El Tajín*. (sitio web) consultado el 08 Marzo 2014. <http://www.alfarerasdeeltajin.com.mx/>

Sánchez Cuevas, Rammy Fernando. "Lineamientos estratégicos para la comunicación global efectiva de mi marca" *Presentaciones y charlas públicas SlideShare* (sitio web) publicado el 31 de octubre de 2014 (consultado el 30 de enero de 2016) <http://es.slideshare.net/audemarruiz/lineamientos-estrategicos-para-la-comunicacin-global-efectiva-de-mi-marca-40970248>.

Trejo González, Jesús. *Los que siguen volando. La danza de los voladores entre los totonacos de Papantla*. (Tesis de Licenciatura en Antropología Social), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1933.

Williams, Raymond. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. España: Catedra/Universidad del País Vasco, 1998.

Diseño editorial y diseño de cubierta
Anni Estefanía Cortés Castillo

Esta tesis se terminó de imprimir en septiembre de 2016.
En su composición se usaron tipos Gotham, Textbook New y Baskerville.