



Ojos del Creador, Hijos de Santa Lucía: La presencia iconográfica de Santa Lucía como continuidad del pensamiento religioso Prehispánico MUCU (MUPQU) en la región Merideña¹.
Dr. Franklins Cañizales Méndez. Departamento de Historia del Arte. Universidad de los Andes. Miembro del Grupo de Investigación de Historia y Arte de las Regiones Americanas (GIHARA) e Investigador reconocido por FONACIT: Programa Nacional de Promoción al Investigador (PPI, Nivel 1).

Resumen

La aparición en el Período de Evangelización Colonial de la de Santa Lucía en la Región de Mérida, particularmente en el área de Mucuchíes, significo ya no sólo una representación iconográfica que buscaba imponer un proceso de aculturación por parte de España, sino que a la vez constituía la continuidad de las ideas religiosas del pensamiento prehispánico como se desprende del análisis de los contenidos semánticos, tanto de los relatos míticos, del análisis semiótico visual del arte cerámico prehispánico y del análisis lingüístico en Lengua Chibcha de la propia denominación cultural de la comunidad, que hasta ahora hemos conocido con el nombre de MUCU. De los análisis realizados se destaca que la importancia cultural de la imagen de la santa en la región andina, y de su especial advocación al pueblo de Mucuchíes, fue la de ser una entidad sagrada que representaba un modelo sagrado del mundo relacionado con el origen los hombres tal como lo había concebido el pensamiento indígena prehispánico de dichas comunidades andinas. De esa manera, la presencia de la imagen de Santa Lucía reforzaba la estética particular de una identidad cultural.

Palabras clave: Santa Lucía. Mucuchíes. Ojos del Padre Creador. Cerámica Prehispánica. Análisis Semiótico Visual. Astronomía prehispánica. Modelo Sagrado del mundo. Familia Chibcha. Región Merideña.

Abstract

Eyes of the Creator, Children of Saint Lucía: Saint Lucía's presence iconográfica like continuity of the Prehispanic religious thought MUCU (MUPQU) in the region Merideña
The appearance in the Period of Colonial Evangelism of saint Lucía's image in the Region of Merida, particularly in the area of Mucuchíes, it no longer mean only a representation iconographical that looked for to impose an acculturation process, but rather at the same time it constituted the continuity of the religious ideas of the prehispanic thought, as it comes off of the analysis of the semantic contents, so much of the mythical stories, of the semiotic visual analysis of the prehispanic ceramic art and of the linguistic analysis in Language Chibcha of the own community cultural denomination, that up to now have known with the name of MUCU. Of the carried out analyses it stands out that the cultural importance of the saint's image in the Andean region, and of her special invocation to the town of Mucuchíes, it was the one of being a sacred entity that represented a sacred model of the world related with the origin the men, just as it had been conceived in the prehispanic indigenous thought of this Andean communities. In that way, the presence of Santa Lucía's image reinforced the aesthetics peculiar of their cultural identity.

Key words: Saint Lucía. Mucuchíes. Eyes of the Creative Father. Prehispanic Ceramic Art. Semiotic Visual Analysis. Prehispanic Astronomy. Model Sacred of the world. Family Chibcha Region Merideña.

Introducción

El presente trabajo está enfocado a un análisis visual de una de las representaciones de mayor significación religiosa en la **Región Merideña**, especialmente en el área de **Mucuchíes**, como lo es la **imagen de Santa Lucía**. Que siendo una imagen introducida por el proceso de evangelización, fue en sí un **recurso de sincretismo cultural**. Desde el punto de vista hispánico la introducción de un proceso de evangelización a las comunidades indígenas, que comúnmente hemos conocido como **MUCUS**, llevó a los frailes evangelizadores a buscar apropiadas estrategias para lograr los objetivos de dicho proceso en este nuevo territorio. La tarea de los misioneros, frailes agustinos principalmente, fue integrarse a las comunidades indígenas y aprender su lengua, llevándoles a conocer sus costumbres y los aspectos generales de su sistema religioso. Esto permitió enfocar la **visión de lo sagrado** como una estrategia del proceso de evangelización, al ofrecer un **recurso visual** cargado de elementos de identidad religiosa para ambas culturas. Dicho recurso visual era la imagen de **Santa Lucía**, que como propuesta particular ofrecía actualizar tanto la historia sagrada y el pensamiento del mundo cristiano, como los elementos religiosos prehispánicos. La propuesta iconográfica de la santa desde el momento de su exposición social fue asumida rápidamente por las comunidades indígenas **Mucus** del área de **Mucuchíes**, transformándola en un **sujeto de identidad cultural**. La propia representación de la santa se manifestaba como el **referente simbólico** de su **modelo sagrado del mundo**. Y a la vez se revelaba como un **nuevo icono**, ya que la imagen asumía, aunque con variaciones, la representación de las **antiguas deidades de la creación**. En la imagen de la santa se expresaban de manera conceptual y plástica **del lugar de origen de la pareja primordial de la cultura Mucu**. Estos elementos del **pensamiento prehispánico** determinaron que **Santa Lucía** fuera aceptada rápidamente en **Mucuchíes**, ya que por su ubicación geográfica era el **centro cultural y religioso** que estaba más directamente conectado al **lugar de origen, la Laguna de Mucubají**, como lo expresaban los **relatos míticos**. De esta manera, **Santa Lucía**, una vez que se refunda el poblado de **Mucuchíes** en 1596, se convertirá en su **santa patrona**, entregándose a su advocación, y siendo a partir de allí su cambio de nombre al de pueblo de **Santa Lucía de Mucuchíes**. Santa Patrona cuya fiesta de conmemoración se realiza todos los días **28 de**

diciembre, con lo que se establecía una diferencia con otros lugares del mundo, donde se le celebra *el día 13* del mismo mes (fig. 1 y 2).

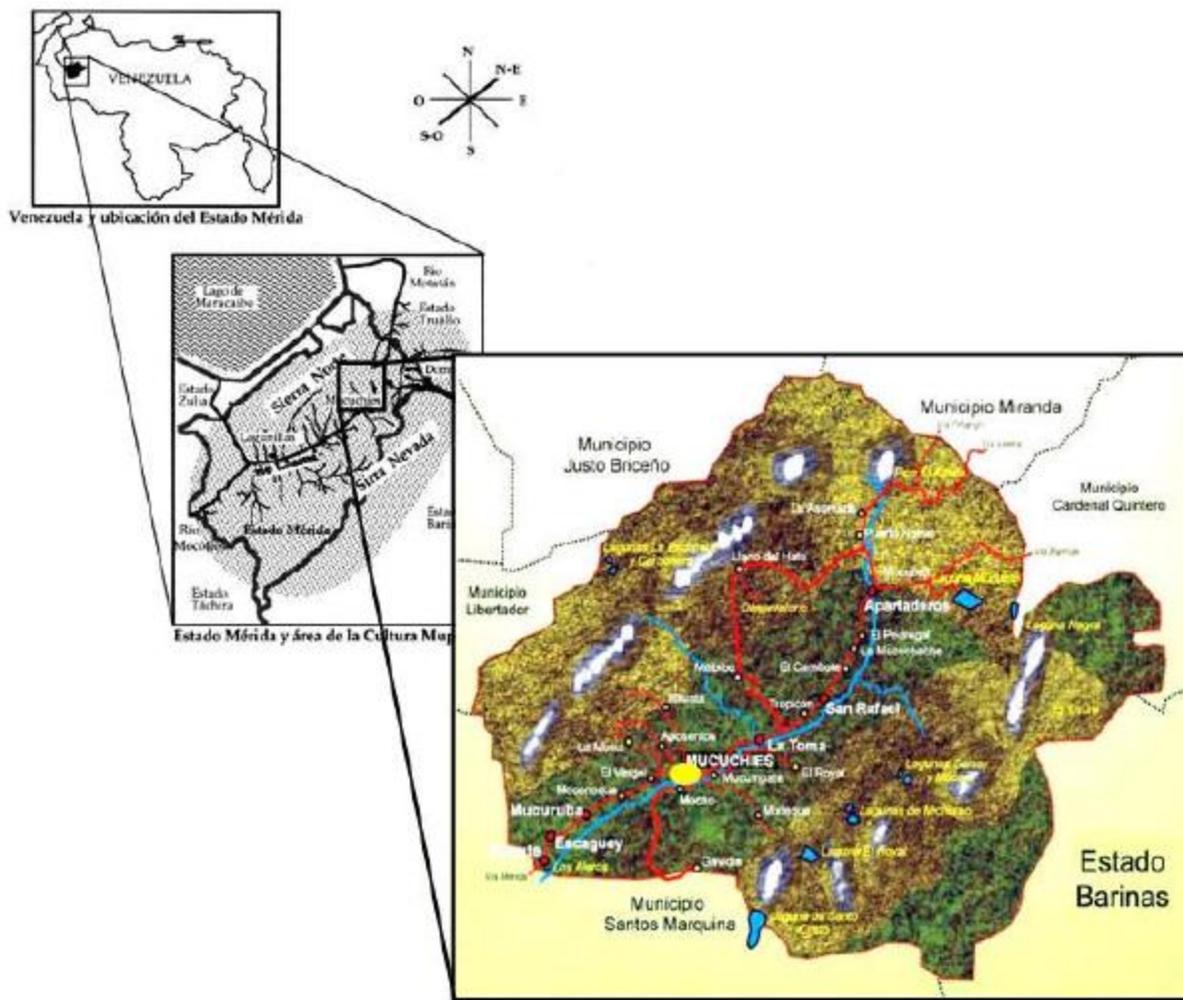


Fig. 1: Mapa de ubicación del Estado Mérida y del área de Mucuchies

1.- La imagen de Santa Lucía: Una actualización de lo sagrado.

1. 1.- Actualizaciones desde lo hispánico.

La presencia de la imagen de *Santa Lucía* actualizaba primeramente, dentro del proceso de evangelización, su biografía y su martirio. Inmanente a ello, la presencia de lo sagrado y la omnipresencia del dios cristiano de la creación. Para fines de nuestro análisis retomemos la biografía de *Santa Lucía*, que se estableció en el santoral y en el martirologio desde tiempos de la *iglesia cristiana primitiva*, que de manera general expone que *Santa Lucía* era una joven nacida en *Siracusa* en el año 281, capital de la isla de *Sicilia* (Italia), hecho por lo que también es conocida como *Lucía de Siracusa*. Que siendo aún muy joven su madre *Eutiquia*, quien era ya viuda, la prometió en matrimonio con un rico heredero que era pagano. *Lucía* se propuso no aceptar aquel compromiso ya que había consagrado su vida y su pureza a dios. Habiendo su madre caído enferma durante cuatro años y temiendo por su vida, ambas decidieron acudir a *Catania* al sepulcro de *santa Águeda*, por cuya intercesión, se decía, dios obraba muchos milagros. La santa de *Catania* se le manifiesta en sueños a *Lucía* anunciándole tanto la curación de su madre, como el poder que la misma *Lucía* tenía para hacer lo mismo con sólo habérselo solicitado a dios. Al producirse la curación, la madre se convierte al cristianismo y accede no sólo a liberar a su hija del compromiso matrimonial que le tenía preparado, sino también de entregarle la herencia que le correspondía, para que la vendiese y socorriese a los pobres.

El que había estado destinado a ser su marido, desengañado, la denuncia por ser cristiana y enemiga de los dioses. Para dar satisfacción al denunciante *Lucía* es detenida y llevada a juicio, obligándosele adorar y realizar sacrificios a los dioses paganos. Ante su negativa y la firmeza de su fe, el prefecto *Pascacio* en castigo la envía a un lupanar. Dicen las actas del martirio que cuando los soldados quisieron arrastrar a la santa para llevarla al prostíbulo y así deshorrar su castidad, no pudieron, *no consiguieron moverla*, que una fuerza superior la retenía inmóvil, hasta con un tiro de dos bueyes lo intentaron, y no hubo manera. Ante tal fracaso, el prefecto decidió aplicar un nuevo tormento, mandando encender una gran hoguera alrededor de ella, que fuera cubierta de pez y resina, y que luego le prendiesen fuego. Ante este nuevo tormento *Lucía* solicita la intervención de dios. A pesar del gran incendio de espesas llamas que la cubrían toda, estas no produjeron el menor daño a *Lucía*. Ante la conmoción pública, el prefecto mandó se le diese muerte atravesándole su garganta con una espada. Las actas del martirio dicen que *Lucía*

mientras se desangraba, invitaba a convertirse a *Cristo* a los presentes que se habían reunido allí en gran número, muriendo ese día 13 de diciembre del año 304 después de Cristo².

Como podemos notar en su biografía y martirio en ningún momento se hace referencia a un auto-martirio de *arrancarse sus ojos*, para dejar de agradar a su prometido. El nombre de *Lucía* era un pre-nombre romano, muy frecuente en la *época clásica*, sobre todo en su forma masculina de *Lucio*, relacionado con la **palabra latina *luce* o *lucis* que significa *luz***. La representación iconográfica de *Santa Lucía* con sus *ojos en una copa o plato, llevando en la otra mano la palma del martirio o en su defecto la espada instrumento de su martirio* ha sido la imagen más realizada y conocida en todo el mundo cristiano. Pero su representación no siempre ha sido de esa manera, es el caso de las representaciones realizadas por *Simón Martini* entre 1320 – 1325, y de *Jacopo del Casentino* en 1340, donde la imagen de la santa se le representa portando una lámpara con la cual emite luz y fuego (figs.2 y 3). Esas primeras imágenes de la santa con lámpara pudieron haber provocado confusión con las imágenes de otras santas del mismo nombre, o con deidades paganas de similar parecido iconográfico.

La presencia de los *ojos en una copa o plato* que sostiene con su mano la santa, creemos fue, y es nuestra propuesta, un **recurso semántico- pictórico** decisivo para la identidad de la santa. Con la presencia de los *ojos en la copa o plato* se establecía el nombre de la santa en un **sentido icónico**. La presencia de los ojos planteaba una oposición de categorías importantes para la construcción de su nombre. Las oposiciones que se manifiestan primeramente son las de */ver/ vs. /no ver/*, opuestos que declaraban que frente al hecho de no poder ver, se destacaba la posibilidad de ver aquello que estaba relacionado con el nombre de la santa, como era **la Luz**. Esto conducía en segunda instancia a otra oposición de categorías como eran */luz/ vs. /oscuridad/*, que se resolvía ante la referencia de la *luz divina*, aquella que concernía al encuentro espiritual con dios, y a la que se hacía alusión en la vida de la santa como el elemento primordial de su fe. Estas relaciones de categorías opuestas destacan y confirman que la presencia de los ojos era una manera icónica de expresar o representar su nombre, no así *la lámpara* que además de remitir a la luz, remitía al calor y al fuego. El iconismo de *la copa con los ojos* cuyo sentido semántico se perdió a través del tiempo, se convirtió en la referencia a un

supuesto martirio personal creando la leyenda sobre *Santa Lucía* como entidad sanadora de enfermedades relacionadas a la vista (fig. 4).

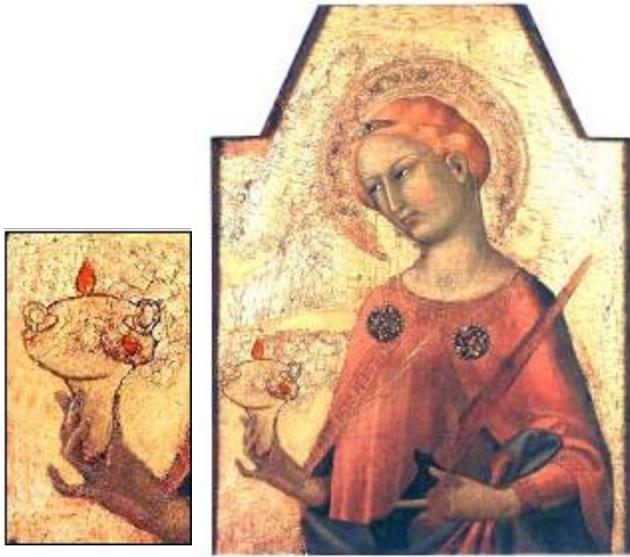


Fig 2: Santa Lucía (con lámpara)
Simón Martini 1320 - 25



Fig. 3: Santa Lucía (con lámpara)
Jacopo del Casentino - 1340



Fig. 4: San Lucía con espada y copa con sus ojos
Domenico di Giacomo - 1486-1551.

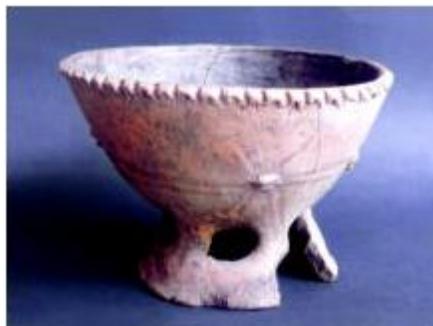
Para vislumbrar el proceso de *sincretismo cultural* que significó la imagen de *Santa Lucía*, debemos proponer que la relación se establece básicamente sobre *dos elementos sígnicos icónicos* que se desprenden de la imagen de la santa. *El primero* se relaciona con el mismo *recurso semántico – pictórico* que iconiza el nombre de la santa: *los ojos en la copa*. Y *el segundo*, relacionado con el género, esto es, con la *representación de lo femenino*.

Establecer un reconocimiento de la relación de esos dos elementos sígnicos que permitieron la aceptación de la imagen europea por parte de las comunidades *Mucus (Mupqu)*, debemos indagar en un *análisis semiótico visual* ³ de algunos de los registros materiales de la cultura prehispánica que permitan entender los contenidos culturales-religiosos propios de la *identidad cultural Mucu (Mupqu)* que se relacionaban con la imagen de la santa.

1. 2.- Actualizaciones desde lo indígena.

1. 2. 1.- La imagen sagrada prehispánica: La figurillas antropomorfas.

Dentro de todos los registros históricos de las culturas merideñas, existen un conjunto de piezas cerámicas que formaron parte de un *corpus cerámico cultural*, que por sus particularidades iconográficas son piezas que manifiestan la idea de un *Modelo Sagrado del Mundo* de la cultura *Mucu (Mupqu)*. Las piezas a las que hacemos referencia son básicamente las conocidas figurillas de forma antropomorfas (fig. 5), así como algunas vasijas cerámicas en forma de tazones o copas (figs. 6 y 7).



Figs. 5, 6 y 7: Figurilla antropomorfa, tazón y copón
Museo Arqueológico de la Universidad de Los Andes

Recordemos que la función de tales piezas estaban relacionadas al uso ritual y ceremonial, siendo en si mismas, *modelos expresivos de un pensamiento cultural*, por lo cual un Análisis Visual debe remitir constantemente a varios contextos de dicha cultura, entre ellos están:

- 1.- *Los Relatos Míticos del área Andina;*
- 2.- *La relaciones con la Astronomía; y*
- 3.- *El Análisis Lingüístico de la lengua hablada con la cultura.*

Procediendo a su *análisis visual* para el caso de las figurillas antropomorfas, ellas por su forma conceptual antropomorfa sugieren una segmentación espacial natural que se serían *la cabeza, el tórax y las extremidades inferiores* (fig. 8). La estructura de la figurilla está determinada coherentemente para hacer posible una lectura en dos niveles generales: un *primer nivel de lectura* que la comprende como una totalidad, y un *segundo nivel de lectura* al interior de los diferentes niveles que siendo lecturas fragmentadas, es donde se estructuran los mensajes particulares a cada espacio.

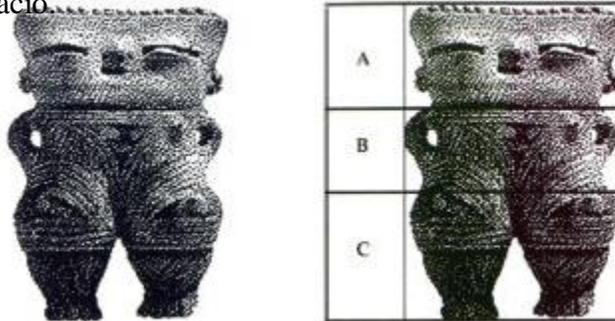


Fig. 8: Segmentación espacial cósmica en las figurillas andinas
Esquema del autor

Con la *topologización*⁴ de la figurilla se puede observar que dicha segmentación constituye una posible construcción de espacios que serían referentes de un *modelo cósmico*. Así podríamos decir que la figurilla se divide en tres niveles de lectura o *bloques de significación* particulares, a saber:

- 1.- *La cabeza que sería el referente de un nivel celestial alto,*
- 2.- *El tórax y las extremidades superiores como el referente de un nivel celestial bajo y terrestre, y*
- 3.- *El abdomen y las extremidades inferiores como el referente del nivel terrestre y del inframundo.*

Los espacios fragmentados constituyen áreas donde descansan partes del *código comunicacional de la cultura*, esto es, de su *significación*. Pero también en el espacio exterior de la figurilla hay representados mensajes del espacio interior. De esta manera la figurilla entraña en toda su totalidad una relación categorial de oposición entre */identidad/ vs. /otredad/*. La expresión del espacio exterior antropomorfo, englobante y cromático, es la representación de la naturaleza conocida, del mundo conocido, el mundo del hombre en el que se establece la */identidad/*. El espacio interior englobado, que no se puede ver, es oscuro, y es la representación del mundo desconocido: la */otredad/*, la realidad desconocida donde habitan los dioses. Es entonces en el espacio exterior donde se manifiesta la */identidad/*, donde se debe reconocer la relación de significación.

1. 2. 1. 1. - La cabeza de la figurilla como referente de lo celestial.

La cabeza es la primera articulación superior donde se encuentra ubicada la cara, que es el área visual donde se hace efectivo, a través de los rasgos expresivos, el reconocimiento de la identidad de cualquier sujeto. Es el punto de encuentro visual para establecer una comunicación. La cabeza de la figurilla organiza su espacio expresivo como una unidad particular (fig.9).

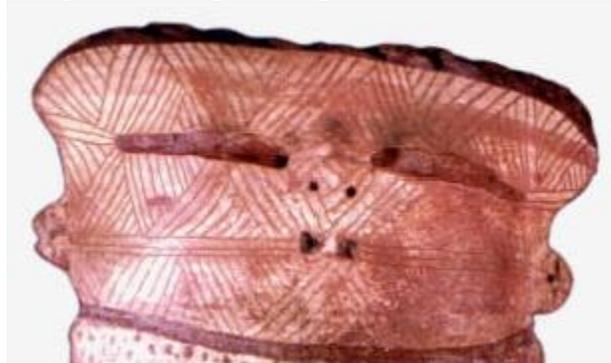


Fig. 9: Cabeza con rostro que porta tres bandas horizontales y trena como cabellera.

La cabeza se presenta en forma rectangular con una ligera curvatura saliente en sus lados laterales. ***Este es el primer referente a la concepción espacial del cielo de la cultura Mucu: la cuadratura.*** La idea cuadrada de la bóveda celeste es una concepción cultural coincidente con muchas culturas prehispánicas como la *Mexica, Maya, Quecha y otras*⁵. La disposición geométrica marca y define los límites de los diversos fenómenos celestes. Limitar geoméricamente el cielo permite hacer registros más precisos de los fenómenos como los

solsticios y equinoccios, y hacer correcciones a los calendarios agrícolas y rituales. En este cielo cuadrado representado por la cara, se observa una división de espacios horizontales creados por varias bandas blancas, que en varias figurillas de este tipo pueden variar de entre dos a cuatro, o simplemente no existir. Sin embargo esa división por bandas propone una estructura de niveles horizontales, dentro de la verticalidad del cielo. Cada nivel está diseñado internamente en base a finas y cortas líneas diagonales encontradas como un tejido de color blanco delineadas con color negro. El artista *Mucu* expresaba su concepción de un cielo tejido como el techo de una casa que a la vez estaba dividida en al menos *tres niveles celestiales*, uno encima del otro. El primer nivel, el más alto y superior, está rematado por una *cabellera modelada en una especie de trenzado de color negro*. Aquí la *asociación contextual e intertextual* es el primer paso para lograr reconocer los contenidos que se recrean en la expresión de la cabeza como referente de un cielo alto.

1. 2. 1. 2. – El Contexto de los Relatos Míticos: El Origen y la ordenación de lo cósmico.

Para la *cultura Mucu* se han asociado varios relatos míticos que han sobrevivido hasta nuestros días. Sobrevivencia con las naturales alteraciones u omisiones por el paso del tiempo y la transculturización europea y cristiana. Pero para el propósito de este análisis se retoman tres versiones citadas por *Jacqueline Clarac de Briceño*⁶, que se pueden identificar como *relatos míticos de origen y de creación*. Versiones que son muy explícitas en cuanto a la descripción de los hechos cósmicos que tomaron lugar para el inicio de la vida. Estas versiones tienen como denominador común dos personajes conocidos tradicionalmente hoy en día por las comunidades campesinas como *Arco* y *Arca*⁷. Los tres relatos narran hechos cósmicos que están asociados a la construcción de lugares y centros espaciales dentro del paisaje cultural *Mucu*, que hasta hoy se han identificado como lugares sagrados. Dichos relatos míticos son los siguientes.

Relato 1:

"Hubo una vez un diluvio, que mató a todos los hombres y animales. Un día una pareja de ángeles llamados Arco y Arca cayó de arriba porque allí hubo una gran pelea. Ellos eran hermano y hermana, y muy hermosos. Cayeron en la Laguna de Santo Domingo, de donde salieron luego con un cántaro de agua. Se pusieron entonces a caminar por todos los cerros y se paraban de vez en cuando para echar un poquito de agua. Ahí donde caía el agua se formaba una laguna. Hicieron así muchas lagunas, todas las lagunas. Pero cuando llegaron

ellos a Lagunillas se quebró el cántaro y se formó la última laguna, que es la de Urao. Arco y Arca quedaron desde entonces viviendo en esa laguna de Urao en Lagunillas, y salieron de ahí un día para crear de nuevo a los hombres. "

Relato 2:

"Hubo una vez, hace mucho tiempo, una pelea muy grande arriba, allí donde se ve de noche la "Gran Mancha Blanca". La Mancha Negra de la Gran Mancha Blanca es el sitio donde se encontraban entonces Arco y Arca. Esa Mancha Negra siempre es peligrosa de noche. Arco y Arca son ángeles que fueron vencidos en la pelea esa y cayeron en la tierra, de día. Cayeron en la Laguna de Urao en Lagunillas, y de ahí salieron luego para enseñar a los hombres todo lo que saben ahora."

Relato 3:

"Hace mucho tiempo había, en el sitio donde ahora se encuentra la Laguna, una casa. Una noche de gran tempestad llegó a esa casa una pareja de viejitos, para pedir posada. Llevaban dos taparitas que chillaban como pollitos.

La gente de la casa les dijo que podían dormir en la parte de atrás. Pero como las taparitas chillaban mucho, los amos de la casa se pusieron bravos y preguntaron a los viejitos que qué había en ellos. Como no querían contestar se les dio la orden de irse, pero dijeron que no se iban pues en realidad todo aquello les pertenecía.

Cuando la gente de la casa despertó al día siguiente vieron como había un pocito cerca de la casa. Al otro día este pozo había crecido. Creció tanto que terminó por inundar toda la región, y se ahogaron todos los hombres y animales. Sólo quedaron la laguna y los viejitos que vivían en el fondo de ella, de donde ellos salían para enseñar cosas a los hombres: Arco les enseñó la agricultura, y Arca la medicina. Arca también enseñó a las mujeres la alfarería, que no debe tener colores."

En los tres relatos se da inicio a un cambio cósmico con el nacimiento de los seres divinos, la eliminación de una raza de hombres y animales de épocas anteriores, y con un diluvio o una gran tempestad. El diluvio es una propuesta común entre los pueblos antiguos, de cómo el cielo podría manifestar un caos. Cielo ubicado a un nivel muy alto donde esta la casa del dios creador, ese que esta asociado con el *Relato 2* del **lugar de origen: la Vía Láctea**. Para las culturas prehispánicas el cielo adquiere un sentido acuático y el dios que vive en este medio tendrá las cualidades de un ser acuático. Por referencia al relato, la casa de ese dios estaba en el centro de la *Vía Láctea*, en "**la Gran Mancha Blanca**" de donde brota el agua que inunda la bóveda celeste y la tierra. Este cuerpo celestial fue siempre considerado como el gran río del cielo para casi todas las culturas del mundo. En los relatos citados, este es *el lugar de origen* de donde desciende la **primera pareja divina**. Su nacimiento produce un vacío, una sombra, un hueco en la *Vía Láctea*, la "**Gran Mancha Negra**", que es el referente de las dos grandes

constelaciones negras (la Constelación SC # 40 y la Constelación Serpiente SC # 41) ⁸, que en forma alargada cubren de manera seccionada la *Vía Láctea*. Los pueblos prehispánicos en su mayoría les encontraron semejanza con *grandes serpientes negras* ⁹ (fig. 10). El centro del cielo es el lugar donde descansaban entrelazadas las dos serpientes gigantes acuáticas de color negro antes del caos, de su nacimiento. Su presencia como *cabellera negra trenzada en la figurilla, es el referente visual de esas constelaciones negras* (fig. 11). Las constelaciones (serpientes) negras representan la dualidad del dios de la creación: *Lo masculino y lo femenino*.

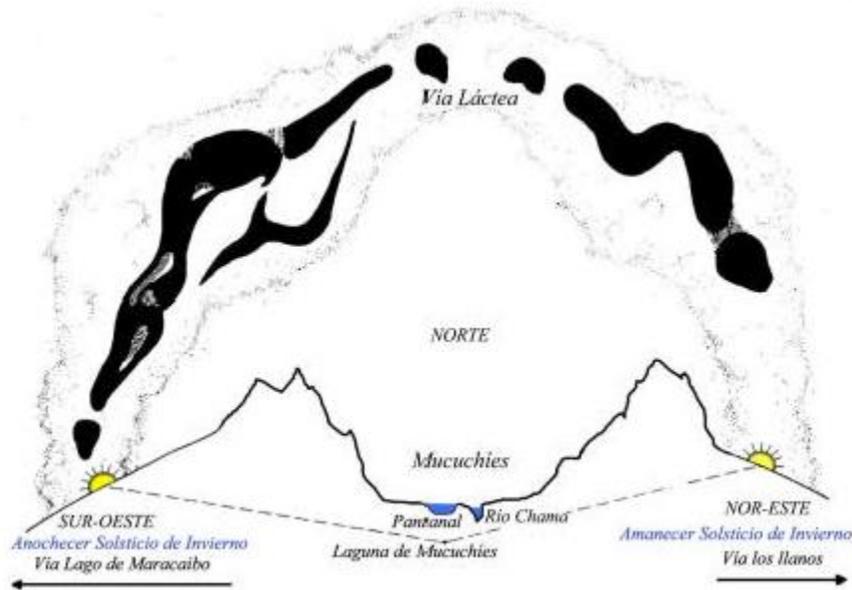


Fig. 10: La Vía Láctea y sus constelaciones negras

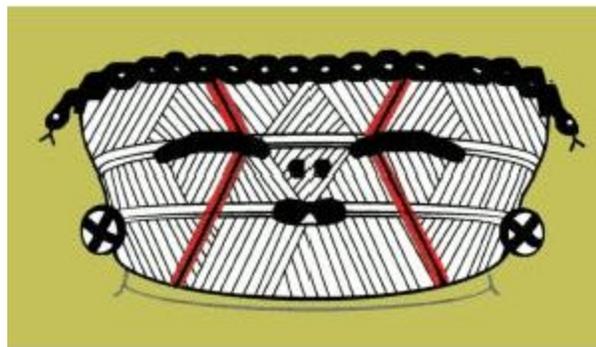


Fig. 11: Trenzado de serpientes como cabellera de las figurillas

1. 2. 1. 3 – El Contexto Astronómico: La Vía Láctea modelo de ordenación de cielo y de la tierra.

La *Vía Láctea* es la expresión celestial de un dios creador y que marca el *centro del cielo*, es la orientación celestial que condiciona también la orientación terrenal. Es un cuerpo celeste que sufre cambios, que *tiene un movimiento celestial aparente con respecto al paisaje terrestre que nos rodea*¹⁰. Sus movimientos están asociados a hechos cíclicos como son los fenómenos climáticos (solsticios y equinoccios), que el hombre prehispánico registró como una manifestación sagrada. La *Vía Láctea* con sus movimientos aparentes entregó al hombre la manera de organizar un tiempo en un espacio definido, dando inicio a un tiempo histórico distinto del tiempo mítico. Para el hombre prehispánico el tiempo mítico era continuo y estable. Al iniciarse el movimiento y la creación del mundo, comienza una época de discontinuidad e inestabilidad latente para el hombre mismo. Comienza un período de cambios constantes, como el día y la noche, las lluvias y las sequías, el nacimiento y la muerte. La sobrevivencia del hombre en la tierra iba a depender de su habilidad y de un profundo conocimiento del mundo creado. Para lograr su éxito en la agricultura era menester manejar con precisión los registros temporales y sus efectos climáticos sobre el espacio que habitaban. Las claves para entender esos cambios climáticos estaban dadas en el cielo y en naturaleza, registradas como procesos cíclicos. De ahí la importancia de reconocer los movimientos de la *Vía Láctea* y de los demás fenómenos celestes, que luego van a expresarse en el corpus artístico cerámico (figs. 12, 13 y 14).

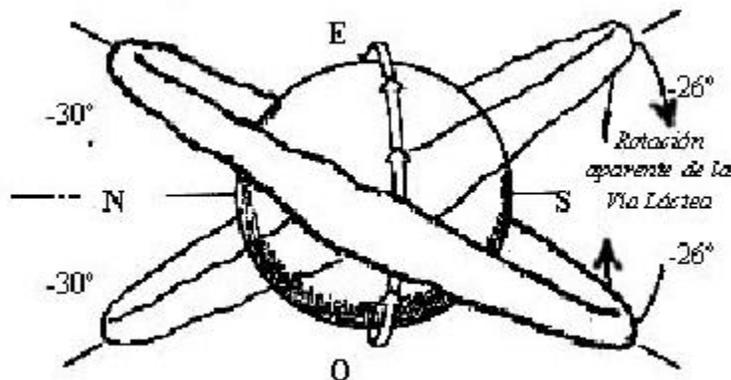


Fig. 12: Movimiento aparente de la Vía Láctea y grados de rotación en el Norte y en el Sur – Fuente: Gary Urton, *At the Crossroads of the Earth and the Sky. An Andean Cosmology*.

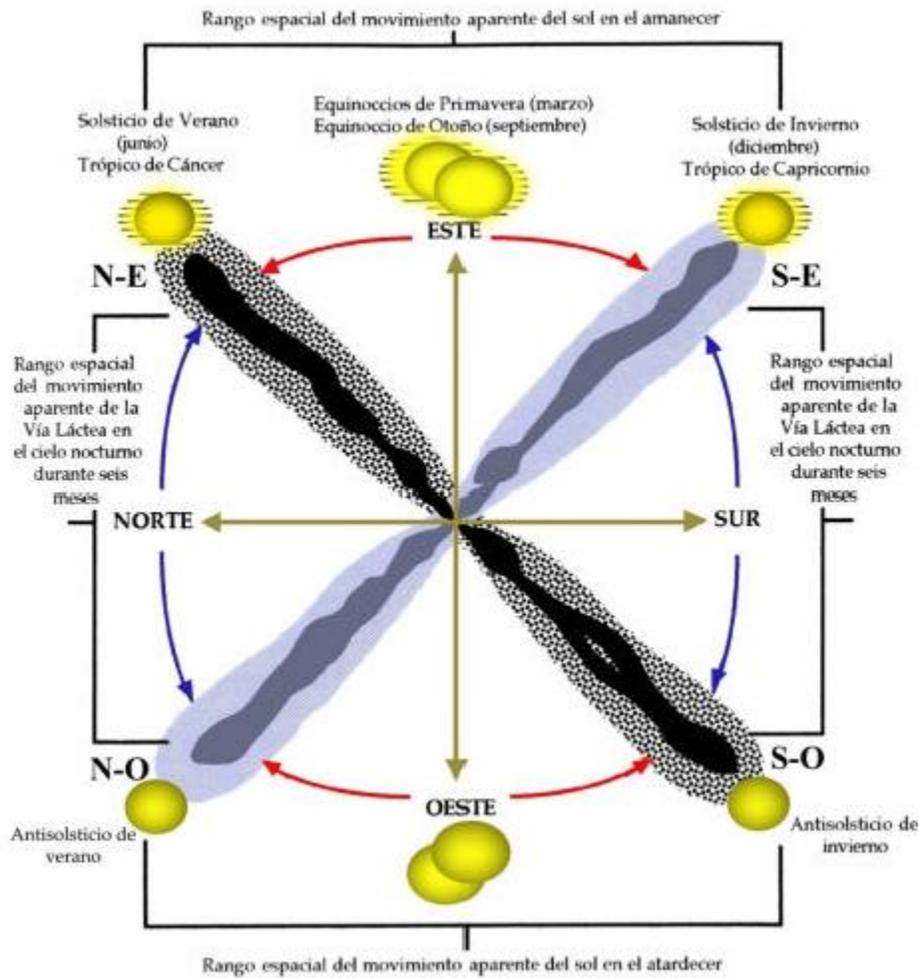


Fig. 13: Movimientos aparentes de la Vía Láctea y su relación con los solsticios y equinoccios.

Dibujo del Autor

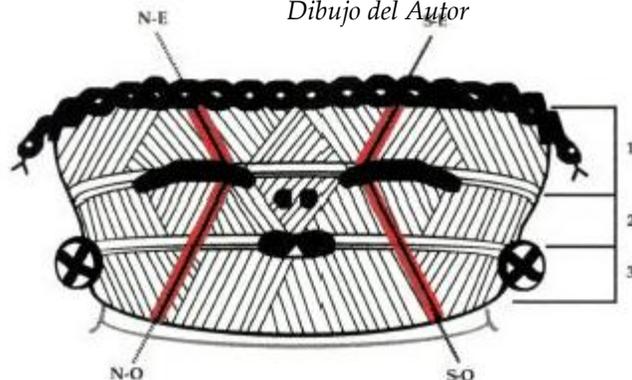


Fig. 14 : Representación de los movimientos aparentes de la Vía Láctea, en rostro de la figurillas. Dibujos del autor

1. 2. 1. 4. - La ausencia de los ojos y el inicio de la identidad.

Retomando la división de la cara por las bandas blancas, se observa que sobre la primera banda superior y cortándola, se encuentran las incisiones que representan los ojos, alargadas y profundas de color negro. Estas incisiones entre párpados brotados o inflamados, son el punto central de la expresión de la cara. ***Aquí esta el rasgo clave que la deconstruye: la forma de representación del espacio de los ojos, conforma junto con la cabellera trenzada el estilema (motivo) básico de las figurillas de la cultura Mucu (Mupqu).*** El artista prehispánico hace gran énfasis en el aumento del volumen de los párpados, en la profundidad, alargamiento y anchura de las incisiones. ***Más que presencia de ojos nos destaca su ausencia con cavidades vacías.***

Tómese en consideración lo antes propuesto: la figurilla es una estructura cósmica dispuesta en niveles y la cabeza es un referente celestial. Se presenta así una entidad, una deidad, cuya característica principal es la de ser ciega. Luego habría que preguntarse: ***¿Por qué y dónde están esos ojos?*** Para buscar las respuestas debemos recurrir a nuevamente a la *intertextualidad*, a los textos míticos citados, que relatan el descenso de dos seres celestiales, cuyo nacimiento deja ***dos huecos negros en la Vía Láctea: las cavidades vacías de los ojos del dios creador.*** Los seres caídos del cielo son sus ojos que llegan a la tierra entrando en un nuevo estado de *Ser y Hacer*. El proceso creativo de los dioses creadores era una transformación a partir de un autosacrificio por parte de los dioses¹¹. Por lo expuesto en los relatos mitológicos del área andina, se puede inferir que el dios del cielo se autogendró y automutiló dando nacimiento a dos hijos, hermanos gemelos a partir de sus ojos, transformándose en un dios ciego. Los ojos pasan a ser los *sujetos del Ser y del Hacer* del pensamiento mitológico. Los ojos deconstruyen a las figurillas porque de ellos parte todo sentido de la representación.

1. 2. 1. 5.- El Contexto Lingüístico: El Análisis semántico del enunciado / OJOS /

Para comprender la significación de ese *Ser y Hacer* es necesario indagar sobre el verdadero sentido del rasgo ***/OJOS/***, en el objeto artístico y en el discurso cultural. La afirmación parte de la propia característica del rasgo ***/OJOS/***: su ausencia reiterativa en las figurillas, pero también su uso reiterativo en los copones y tazones, remite a un ***carácter de intencionalidad*** en la propia ausencia y presencia del rasgo. Su carga de intencionalidad permite que pueda ser analizado como una ***unidad reconocible de un proceso de comunicación, como portador de una***

significación sólo conocida en principio por los antiguos destinatarios de la cultura andina. Como un rasgo de comunicación es al mismo tiempo un *enunciado*, que en un *análisis semiótico* debe ser considerado como un *enunciado-texto*. Consideración en el sentido de que un texto no sólo expresa un *significado directo convencional o de significación léxica* comprensible al conocimiento de la lengua (lo que dice), sino también, un *significado propiamente textual de contenido* (lo que se quiere decir) cuando se utiliza dicho enunciado. De ahí, nuestra necesidad como lectores (interpretes) de ese texto, de establecer algunos movimientos de *cooperación interpretativa* que nos permitan conocer su significado y la explicación del uso del mismo¹².

Cualquier contenido buscado para este *enunciado-texto* debe estar dentro del *marco lingüístico de la cultura*, que en definitiva, y a pesar de la diferencias culturales, temporales y espaciales, es un elemento de identidad cultural propio. Para el conocimiento de la cultura de cualquier pueblo el estudio de la lengua es un factor de primer orden porque ella es un *sistema de signos*, que tiene como finalidad ser el mecanismo de comunicación entre los miembros de una comunidad, los cuales comparten los *códigos de significación* para una interrelación común. De la misma manera, es por el idioma como *...se percibe una primera unidad y comunidad de experiencias. La lengua no es la expresión de la conciencia sino la conciencia misma,...Todo acto de conocimiento, todo proceso cognoscitivo no se realiza en el vacío sino dentro de un marco lingüístico específico, de un idioma vernáculo particular, o lo que es lo mismo dentro de una etnicidad dada "*¹³. Pero cabía preguntarse ¿Cuál fue la lengua que habló el pueblo prehispánico andino?.

Ante la tradición de pensar que en la región merideña habían existido un variado número de lenguas o dialectos, es interesante resaltar que existen vestigios históricos y fuentes bibliográficas que señalan todo lo contrario. Un elemento que destacaba la existencia de una uniformidad de la lengua en la región merideña, y que podemos identificar como representativo de su etnicidad es el vestigio histórico del vocablo “**Mucu**”, presente en todo el espacio geográfico, y que antecede a muchísimos topónimos de lugares y accidentes geográficos¹⁴. El vocablo "Mucu" a pesar de su variación permite destacar que existe una estrecha relación entre dicho vocablo y el espacio cultural. Esto llevó a *Julio Cesar Salas* a considerar que en cada uno

de los principales valles, de la región merideña, se habían asentado un conjunto de pueblos de la misma familia con características lingüísticas comunes, expresándolo con la raíz "Mucu" ¹⁵. Otras fuentes reseñan que para el siglo XVII el S.J. *Miguel Jerónimo Tolosa* realizó un catecismo en la lengua que hablaban los indígenas de Mérida, destacando que esta lengua era común para toda la región¹⁶, que no tenía sustanciales variaciones lingüísticas con la *Lengua Chibcha*. Y es sobre esta apreciación de pertenencia cultural a la gran Familia Chibcha sobre la cual realizamos nuestro análisis lingüístico del enunciado /OJOS/.

Entendamos primero, que nos encontramos ante un *enunciado-texto* /OJOS/, como una manifestación lineal que debió ser emitida en *Lengua Chibcha*, por lo que su traducción en la entrada del *Diccionario y Gramática Chibcha* ¹⁷ sería /UPQUA/. El *análisis semántico* de este *enunciado-texto* como referente a un significado convencional, que depende de un significado léxico, lo tendríamos que abordar desde el propio *análisis procesual* que nos propone la *Gramática de la Lengua Chibcha*. Sin embargo no debemos olvidar que este *enunciado-texto* pertenece a un discurso visual que se desprende de las figurillas, pero principalmente de un discurso religioso. De allí como es lógico, al relacionarlo dentro del *análisis gramatical* este enunciado siendo un *sustantivo* reclama un *pronombre posesivo*, ¿De quién son los ojos?, o en su defecto un *verbo* que determine ¿Qué hacen esos ojos?, y todo dentro del sentido religioso que engloba el significado textual. Con el análisis del *enunciado-texto* no tratamos de exponer el variado conjunto de reglas del cuerpo sintáctico y gramático de la *Lengua Chibcha-Muisca*, porque no es el objetivo de este trabajo. Sólo se trata de hacer un reconocimiento básico comparativo, para poder observar el comportamiento de dicho enunciado.

Como ya se a expuesto el término /OJOS/ corresponde en *Lengua Chibcha* al término /UPQUA/, pero cómo se comporta éste dentro del *análisis procesual de la Gramática de la Lengua Chibcha*. Para poder entender esto, hagamos referencia de algunos elementos básicos del extenso cuerpo de reglas expuestas en el *Diccionario y Gramática Chibcha*, realizado en el siglo XVII, y del cual hemos resumido algunas de ella, a saber:

A.- Todos los *nombres substantivos*, como *adjetivos*, tienen una sola voz simple y carecen de número y género¹⁸.

B.- En cuanto a la manera de ordenar la oración, el sujeto o la persona que realiza la acción debe estar en primer lugar, luego viene el sujeto u objeto sobre el cual recae la acción, y por último y forzosamente el verbo¹⁹.

C.- En cuanto a los *Pronombres*, se establecen dos clases: **1.-** Los que significan por si solos, *los cuales llaman Substantivos*, y **2.-** Los que para poder significar deben estar acompañados del nombre, verbo y participio, a los cuales se les llaman *Adjetivos o Adyacentes*, que serían los *Posesivos*²⁰. Estos últimos son los que han presentado la mayor utilidad para nuestro análisis. Hagamos cita de ellos:

Pronombres Posesivos

Ze = yo

Chi, Chia y Cha = Nosotros

Um, o Ma = Tú

Mi , o Ma = Vosotros

A = Aquel

Asy = Aquellos

D.- La Regla 6, de la Sintaxis del Pronombre²¹: Se establece que durante la pronunciación cuando se asocia el pronombre **Um = Tú**, a una palabra que comienza por vocal, este pronombre pierde la pronunciación de la "u", y se mantiene la "m" para una mejor dicción. Y viceversa, si la palabra comienza por una consonante, se pierde la "m" y se mantiene la "u".

Así, en la expresión: um aba = mi maíz

Se pronuncia: maba = mi maíz

E.- Del Capítulo 2: Del Pronombre²²: Para la pronunciación del pronombre **Ze = Yo**. Al unirse con una palabra que comienza por las vocales "a" y "u", este pierde la "e", y en el caso de ser con la vocal "e", transforma en "i".

Así, con las palabras:

ze aba= mi maíz / ze eba = mi cuerpo / ze uba = mi cara

Se pronuncia:

zaba= mi maíz / ziba = mi cuerpo / zuba = mi cara

(También existen otras reglas para cada uno de los Pronombres).

F.- Otra regla, perteneciente al **Libro segundo, de la Sintaxis del Nombre**, es la **Regla 7, del Genitivo de Posesión**²³: todas las palabras, terminadas en "a", que no sean de una sílaba o de tres sílabas, al hacer el genitivo de posesión pierden la letra "a".

En este ejemplo:

paba = padre

ze paba = mi padre

ze pab gue = es mi padre

En el reconocimiento del enunciado /UPQUA/ = /OJOS/, *es un sustantivo que reclama un pronombre posesivo*, ¿De quién son los ojos?, y remitiendo al *análisis visual* y al contexto de *los relatos míticos*, hemos identificado que *son los ojos del dios de la Vía Láctea*, por lo cual visto desde la cultura, remitiría a una *segunda persona /TU/*, cuyo *pronombre posesivo* sería /TUYO/, pero ajustándonos a la modalidad gramatical manifiesta en el *Diccionario Chibcha*, debería ser /VUESTRO/. De esta manera, al construir el sentido de posesión del enunciado /UPQUA/, con el *pronombre posesivo de segunda persona*, su comportamiento sería:

UPQUA =ojos

UM = Vuestro

UM + UPQUA

1.- El *Pronombre posesivo UM = Tuyo o Vuestro*, que al encuentro con otro término que comience con vocal, este *pronombre* pierde la "U", vemos que "UM", se transforma en "M".

Así tendríamos:

M (tuyo - vuestro) + **UPQUA** (ojos) = **MUPQUA** = **Tus ojos / Vuestros ojos**

2.- En la construcción de un *genitivo de posesión*, se aplicaría la **regla 7**, resultando:

MUPQUA = **MUPQU** = **Tus ojos**

Resultado es una *grata sorpresa para nosotros*, el comportamiento del enunciado ante las *reglas sintácticas y gramaticales* construye en sí mismo el *vocablo que identifica la denominación cultural de las comunidades de la Región Andina*, y que asta el momento se habían conocido con la denominación MUCU, lo cual demuestra que era una *equivocada transcripción fonética* del enunciado MUPQU, que por extensión, significaba:

Tus ojos = Tus hijos – Tu pueblo - Tu lugar - Tu sitio

La denominación "Mucu", fue utilizada en la documentación colonial, así como en todos los estudios históricos, arqueológicos y etnológicos, sin una interpretación de su significado. El uso de este vocablo, ha sido una continua repetición de una *equivocada transcripción fonética* de la lengua hablada por este pueblo. En su generalidad la transcripción hecha por los españoles y registrada en las fuentes coloniales, presentó un conjunto de variaciones. Aunque mayormente, en las denominaciones toponímicas se mantuvo la expresión "Mucu", existió una anarquía gráfica para el mismo, utilizándose el "Moco", "Mocu", "Muco", "Mu" y "Mo". No se puede olvidar que el español llegado a América en su penetración a los nuevos espacios se enfrentó a lenguas autóctonas, cuya pronunciación de sus palabras no había sistematizado y mucho menos su escritura. Al respecto *María Teresa Vaquero de Ramírez* expresa:

Si tenemos en cuenta que la ortografía castellana estaba en el siglo XVI tratando de poner en práctica las Reglas de (Antonio de) Nebrija y que él mismo cometía incoherencias entre su teoría y su uso, no debe extrañarnos que vocablos nunca oídos antes, de estructuras fónicas tan alejadas de las patrimoniales, vacilaran y se presentaran tantas variantes²⁴.

Examinemos ahora la nominación toponímica **Mucuchíes**, también registrada en las fuentes históricas como **Mucochíz**. Para nuestro análisis consideramos que esta última designación la que corresponde con el topónimo original. Este enunciado de **MUCUCHIZ** esta construido siguiendo las normas gramaticales para un *genitivo de posesión*, donde la letra " Z ", corresponde a la presencia del sustantivo **ZIE**, que en la construcción del enunciado y para una mejor dicción, pierde la dos últimas letras. Así el enunciado se traduciría de la siguiente manera:

MUPQUA = El pueblo, el sitio

CHI = nuestro o nuestra

ZIE = Múcura

El término *Múcura* también tiene el sentido de *útero*, y por lo cual asocia la idea de "creación". Este sentido esta presente en el discurso mítico y en la identificación de lugares sagrados como las lagunas. Pero **ZIE** también es un enunciado que se ha construido de la siguiente manera:

Z = YO

IE = UTERO, VIENTRE

ZIE = YO EL UTERO / YO EL VIENTRE

Por lo que el significado del vocablo **MUCUCHIZ**, sería:

MUPQU - CHI - ZIE

MUPQUCHIZ = EL LUGAR DE NUESTRO UTERO

Esta traducción del *enunciado-texto* tendría todo el sentido de origen y pertenencia. Es la designación de su centro, de su *Laguna de origen*, del reconocido del actual *Pantanal de Mucuchíes*, del cual toma su nombre la comunidad y sobre la cual giró su identidad cultural y sus rituales.

En las fuentes documentales existen una variada cantidad de designaciones toponímicas que se asocian al vocablo /MUPQU/, pero tomemos sólo una más que interesa para este trabajo, y veamos su traducción:

MUCUBAJI = MUPQUPABI = Los ojos de nuestro Padre / El sitio de nuestro Padre

El término /MUPQU/, también formó parte de la designación del personaje más importante de toda comunidad prehispánica, como lo era el Chaman, conocedor de todos los secretos de la curación de los hombres y del mundo natural. En la región merideña, este personaje fue designado por el nombre de **MOHAN / MOJAN**, cuya verdadera construcción y significado fue:

MUPQUAN= El de tus ojos / El que ve por ti

Debemos destacar que el término /ojos/ = /upqua/, se manifiesta como la remisión a un *órgano complejo*, que puede identificarse como un *centro anímico*. Para las culturas prehispánicas, haciendo diferencia de sus creencias culturales particulares, el *centro de la fuerza de la vida* podría tener su asiento en cualquier parte del cuerpo. *Alfredo López Austin* ha definido el *centro anímico*:

... como la parte del organismo humano en la que se supone existe una concentración de fuerzas anímicas, de sustancias vitales, y en la que se generan los impulsos básicos de dirección de los procesos que dan vida y movimiento al organismo y permiten la realización de las funciones psíquicas".

"La energía anímica que se supone reside en los centros anímicos es frecuentemente concebida como una unidad estructurada con capacidad de independencia, en ciertas condiciones, del sitio

orgánico en el que se ubica. Esto hace que deba distinguirse entre el concepto de asiento normal de la fuerza, y el de la unidad estructurada de esta fuerza, constituida en entidad independiente²⁵.

De la tendencia de los significados de los *complejos lingüísticos* /upqua/, /u/ y /pqua/, dentro de la *Lengua Chibcha* se puede decir que *los ojos* se manifestaban, ciertamente, como un *centro anímico*, relacionados con la fuente de la vida misma. Eran el centro de la fuerza, de los cuales se generaba la capacidad de comprensión, conocimiento e identidad con el mundo natural y social. Los ojos (órganos contenidos) eran el centro de origen de la formación del mundo conocido, de la consanguinidad, de las relaciones en sociedad, en fin, con el mundo de la **/identidad/**.

El término /UPQUA/, por varias de sus características, funciones y valores, se *semantiza* de la misma forma que /ÚTERO/ que en su traducción al *Chibcha* corresponde al término / IE /. Al desplazarse los ojos hacia la tierra, también descendía parte de la fuerza anímica. Las lagunas de *Mucubají* y *Yoama*, eran los lugares donde los ojos lograban su transformación y su corporeidad. La última laguna *Yoama* (Iouaian), fue el lugar donde se produjo el *segundo nacimiento de los hermanos gemelos*. Nacimiento del Sol y de la Luna, y por el otro, el de la cultura, esto es, los hombres. Dichas Lagunas se identificaban como úteros en el cuerpo de la tierra (espacios contenidos) donde se manifestaba la *entidad anímica*. Ahora se puede comprender dos cosas: La primera que el término /Mupqu = ojos/ estaba asociado a *la idea del origen, nacimiento e identidad*. La segunda, que formaba parte del *nombre cultural de este pueblo*.

En este análisis, la relación al relato mítico permite establecer la significación de *la primera parte del Ser y del Hacer* de los /OJOS/ y su relación con las figurillas. En los relatos míticos citados, los dos primeros hablan de la caída de los hermanos gemelos desde la *Vía Láctea*. El segundo dice que la "*Gran Mancha Negra*" era el lugar en donde estaban estos seres. Y el tercero, menciona el descenso de *dos viejitos* que venían con *dos taparitas* (objetos contenedores y contenidos) que chillaban (¿huevos?). Su descenso o caída había sido el resultado de una gran pelea. El nacer es un gran drama lleno de dolor con expulsión de líquidos, como lo son el agua y la sangre. El *artista Mupqu* homologó a lo cósmico el drama del nacimiento humano, expresándolo en el corpus cerámico. Recurriendo a una particular manera

de expresión, que permitió representar el hecho en dos temporalidades: *la incoatividad*, la temporalidad del inicio representada por los párpados abultados, esto es, como eran **antes** del nacimiento. Y la temporalidad de *terminatividad*, ese tiempo final **después** del nacimiento: *las cavidades vacías y oscuras*. La ausencia de los ojos y la presencia profundas manchas negras refieren como se dijo, a las constelaciones negras de la *Vía Láctea*, pero también representan la profundidad del cosmos y la universalidad de un dios.

Las expresiones utilizadas en los relatos míticos como "**Un día** una pareja de ángeles llamados Arco y Arca **cayó de arriba**", o "son ángeles que fueron vencidos en la pelea esa y **cayeron en la tierra, de día**", establece la temporalidad en la cual se realizó el nacimiento, al menos el primer paso para el nacimiento definitivo, que se realizará posteriormente en la parte baja, en la *Laguna de Yoama*. El nacimiento de la luz y del agua estaban asociadas a ese proceso de bajada o descenso. El caer los dos al mismo tiempo hace alusión a un *período solsticial de verano*. Hagamos algunas consideraciones previas para aclarar este punto. En primer lugar, aparte quedó dicho que el *espacio cultural Mupqu* estaba definido en su longitud central por el *Valle del Río Chama, que corre en dirección N-E / S-O*. En segundo, el punto sagrado del comienzo del recorrido en el espacio terrestre de los seres sagrados, según los relatos, estaba identificado con la *Laguna de Mucubají = MUPQUPABI, ubicada al N-E*. Y en tercer lugar, el punto final del recorrido fue la *Laguna de Yoama, ubicada al S-O* y cuyos nombres en la traducción ha sido: **IOUAIAN = "El útero madre" / CHAMUEN (Xamuen) = "Nuestro ombligo"**. Las lagunas vendrían a ser el centro cultural terrestre del paisaje sagrado de la cultura *Mupqu*. Estas tres consideraciones enfatizan una orientación sagrada ya expuesta, la orientación N-E / S-O, que es la posición que alcanza la *Vía Láctea* cuando coincide con la salida del sol en el período de *solsticio de verano*. Seis meses más tarde crea su cruzamiento sobre el otro espacio *S-E / N-O*. Esto divide el espacio celestial y el espacio terrenal en cuatro rumbos o caminos. Estos rumbos están representados en la cara de la figurilla por cuatro líneas rojas que salen de manera diagonal y en sentido opuesto de las cavidades oculares (fig. 10). Se puede decir, que cada camino o rumbo es de sangre, y cuyo significado es la creación de la vida en las cuatro regiones o rumbos del mundo. *El Río Chama es el reflejo en la tierra de esa direccionalidad de la Vía Láctea al momento del nacimiento*. Es una direccionalidad sagrada, subrayada por *el verdadero significado del río Chama, que al traducirlo, sería: CHAMAB = "Nuestra sangre"*. El sentido

estaba asociado a la sangre del nacimiento, la sangre del dios y el camino que siguieron los seres que bajaron del cielo.

1. 2. 1. 6. - El tórax y las extremidades superiores como el referente de un nivel celestial bajo y terrestre, y el descenso de los hermanos gemelos.

La segunda segmentación topológica es el tórax y las extremidades superiores. Esta parte del cuerpo de las figurillas antropomorfas, comienza a nivel del cuello, donde se acentúa la división entre el cielo alto y el cielo terrestre. El cuello destaca la continuidad de lo cósmico, pero al mismo tiempo, establece una frontera bien definida entre el comienzo el espacio del cielo superior, y el espacio del cielo terrestre. En el pensamiento prehispánico, lo terrestre no se refiere solamente a la tierra como materia, sino como una totalidad. Este nivel terrestre al igual que el primer cielo, donde se ubicaba el dios creador, también tenía niveles divisorios horizontales. El espacio de la deidad solar y de la deidad lunar, estaba identificado en un cielo bajo ligado a lo terrestre, que era un espacio masculino durante el día y femenino durante la noche. Pero donde tomaban lugar otros fenómenos cósmicos como la formación de las nubes.

En el espacio del tórax y también del abdomen se presenta el desarrollo de una propuesta compleja de líneas cromáticas en la presentación de las figurillas. Dentro de ese espacio se representa generalmente un *pectoral triangular que es la presencia de un marcador icónico y a la vez indexical del descenso del sol* (fig. 15). Las figurillas representan un hecho temporal, la presencia de los equinoccios, cuya duración es de seis meses y que termina con los solsticios. Períodos de tiempo, donde el clima en la región andina es particularmente de inicio del calor y de las lluvias. Al hacer la observación de otras figurillas la posición de los brazos hacia abajo que se introducen en el cuerpo a nivel de la cadera (fig. 16), se está representando el *proceso de descenso a la tierra de la pareja divina, de los hermanos gemelos que descienden de la Vía Láctea* (fig. 17). Es como lo expresa el relato mítico, la presencia del diluvio, la tempestad, el agua que todo lo cubre en ese momento. Los brazos son la *relación sígnica indexical* del descenso, cada ser baja por un lado del cuerpo cósmico para internarse en la tierra, esta vez en su nivel material.

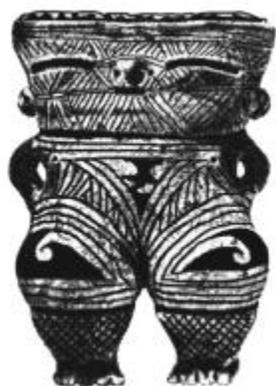


Fig. 16: Brazos como referente del descenso de los hermanos gemelos.



Fig. 17: Los hermanos gemelos. Museo Arqueológico de la Universidad de Los Andes



Fig. 15: Pectoral como referente solar.

1. 2. 1. 7. - El abdomen y las extremidades inferiores como el referente del nivel terrestre y del inframundo.

La tercera segmentación es *la parte baja de las figurillas antropomorfas*, comienza en lo que podríamos llamar las caderas. Definir este lugar como el comienzo de un plano netamente terrestre es algo confuso en estas figurillas. Ya que para el análisis debe comprenderse el área de los muslos que tiene dos tipos de representaciones, por una parte es el referente de la superficie terrestre como materia, esa zona intermedia y confusa, donde vive el hombre. Por otra parte, las figurillas exponen en el área de los muslos una *transparencia del espacio interior*, del inframundo de la *otredad*, de ese *útero terrestre*. La transparencia revela lo que esta habitando en ese espacio: *las dos serpientes negras* que posteriormente se transformaran en el sol y la luna, y que aparecen como una espiral de líneas blancas delineadas con finas líneas negras, que invaden también las caderas y parte de la espalda. En el centro de cada muslo se expone parte de sus cuerpos, como dos ganchos blancos en un ovalo de fondo negro. Esa transparencia es una

connotación de la cualidad del inframundo: un mundo acuático inferior. El área de las caderas es un *contenedor-englobado*, cuya formación esta en base a una construcción en el interior de las figurillas por *dos pequeñas vasijas* que vienen siendo *el centro oscuro del inframundo acuático*. La construcción de las figurillas comienza a partir de allí, con un criterio sagrado y ritual, para luego conformar el resto del cuerpo. Un centro que en las figurillas físicamente se comunica con el nivel celestial, tanto por el exterior a través de los brazos, sino también por el interior (figs. 18 y 19).

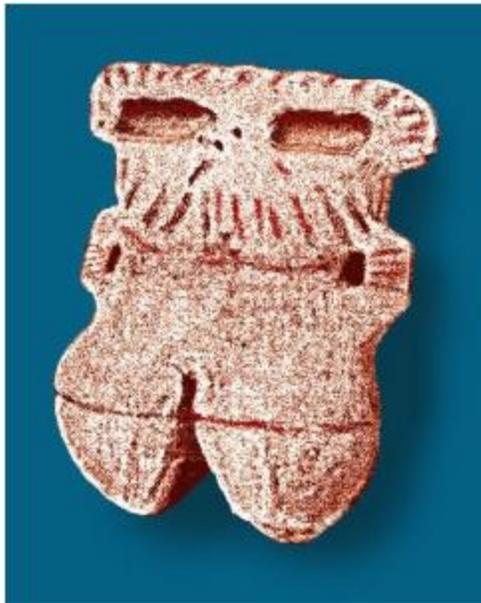


Fig. 18: Figurilla donde se observan dos pequeñas vasijas para su construcción interior. Tratamiento de dibujo de una foto por el autor

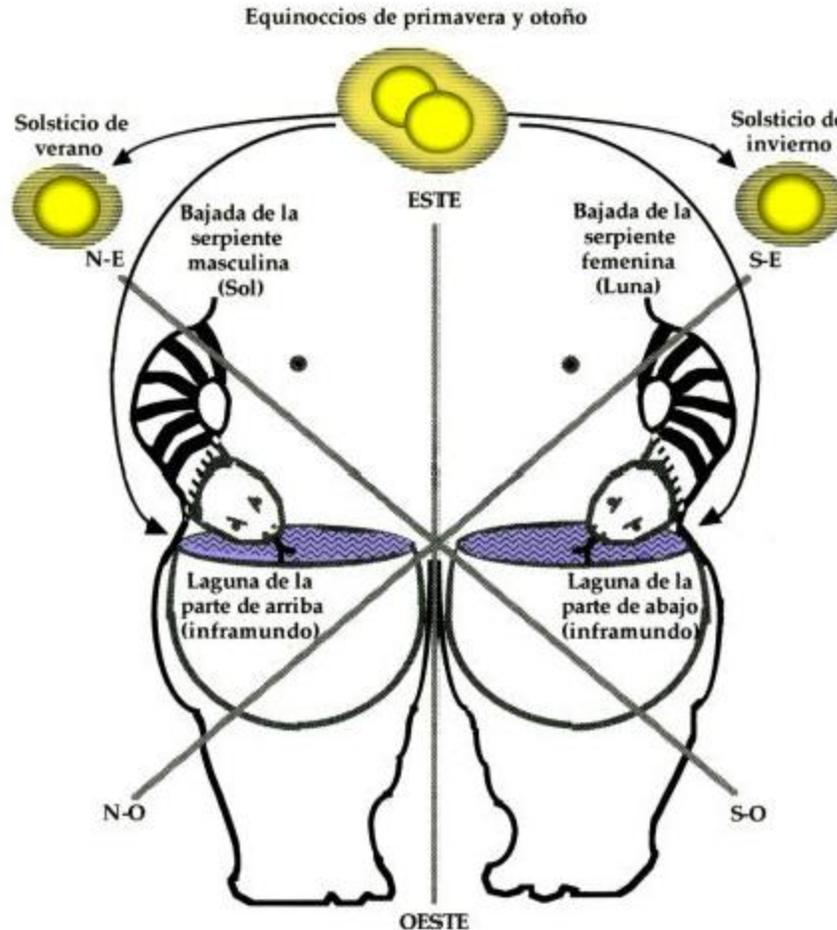


Fig. 19: Descenso de las dos serpientes negras de la Vía Láctea al interior de las pequeñas vasijas - úteros terrestres Dibujo del autor

1. 2. 2.- La imagen sagrada prehispánica: Las vasijas tipo copones y tazones

La representación de ese inframundo acuático, de las lagunas como úteros y centros del mundo son el tema iconográfico de *Las vasijas copones* y *las vasijas tazones* (figs. 20, 21 y 22). *Las vasijas copones*, desarrollan un cuerpo en forma de copa grande que descansa, unida en una sola pieza sobre una base cónica. En el cuerpo de algunas de las *vasijas copones*, se modelaron motivos en relieve del tipo llamado "grano de café", pero que en realidad lo que representan son *dos ojos grandes*, y sobre ellos otro modelado en forma de dos arcos, creándose la idea de unas cejas. Estos copones no presentan la aplicación de colores, solo aquellos de la propia arcilla rojiza o marrón oscuro.



Figs. 20, 21 y 22: Tazones y copones con ojos - Museo Arqueológico - ULA

La otra variante de *las vasijas tazones* tiene una forma ovoide abierta, con o sin modelado en sus bordes a modo de cadeneta con escotaduras, y con el color propios de la arcilla con la cual se les elaboró, el amarillento o el rojizo. En el cuerpo exterior de la vasija se modeló en relieve *cuatro ojos*. Estos ojos se encuentran distribuidos a la misma altura media del cuerpo de la vasija, y separados unos de otros. Estas vasijas descansan sobre diversos tipos de bases circulares, de paredes rectas o en forma cónica, decoradas con orificios grandes o pequeños. *De cada uno de los ojos salen dos pares de líneas de color rojo formando una equis doble cuyo centro es el ojo mismo*. Líneas que se extienden desde los bordes superiores, hasta el encuentro de la base anular donde descansa la vasija (fig. 23).



Fig. 23: Líneas que salen de los ojos formando la equis. Museo Arqueológico de la Universidad de Los Andes

La equis, de la cual ya hablamos, representan los cuatro rumbos del mundo y la representación del movimiento pero esta vez, refiere a un movimiento terrestre, el del sol y la luna, y a la ordenación del espacio terrestre siguiendo en cruzamiento anual que establece el sol. Es el signo del movimiento, del tiempo, de la vida y de la muerte sobre el espacio cultural. *Las vasijas*

copones y tazones son la versión en grande del espacio interior de las figurillas antropomorfas de píe. Estas vasijas en su espacio interior de color oscuro de la arcilla, son la representación de las lagunas como centro y expresión del inframundo, *donde viven las serpientes negras: la /otredad/.* Los tazones son los referentes las lagunas como centro del mundo terrestre, el *Axis Mundi* de la cultura, de la /identidad/, del lugar donde nace el hombre (fig. 24).

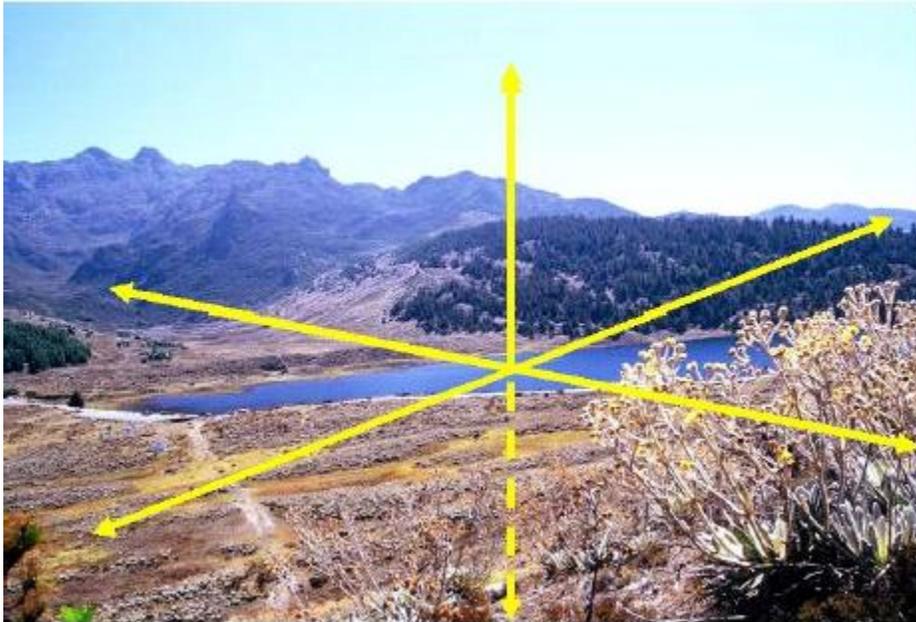


Fig. 24: Lagunas como el Axis Mundis
Laguna de Mucubají

2.- Corpus cerámico como unidad de lo cósmico.

Se puede ver que en las descripciones de estas copas y tazones, el rasgo estilístico sobresaliente es la presencia de los ojos. *Estilema* (motivo) que el artista prehispánico hace resaltar, tanto por su tamaño como por su ubicación en la vasija. *Los ojos que estaban ausentes en la figura antropomorfa /periférica/, ahora están presentes en una forma geométrica la vasija /centro terrestre/.* Esta es la relación de unión entre todo el contexto cerámico cultural. Unidad de los procesos cósmicos, que el ritual separó espacialmente y que el artista representó en dos formas cerámicas diferentes. *Una forma expresiva pierde una de sus propiedades o rasgos y la otra forma expresiva la adquiere.* A este proceso se le podría denominar *fenómeno de transferencia*²⁶. Los ojos son lo conocido de lo antropomorfo que se suma al modelo geométrico

cultural referente de las lagunas. Lo antropomorfo y lo geométrico son medios formales opuestos, pero que adquieren una semejanza en lo funcional, ambas son espacios contenedores de un rasgo: *una por pérdida y otra por recepción de los ojos. El rasgo ojos se transforma en una metonimia visual, donde ellos representan la parte de un todo que se ha desplazado, de una forma antropomorfa (natural) a otra forma geométrica (cultural). Con esta metonimia visual se metaforiza un contenido cultural: El Modelo Sagrado del Mundo de la cultura Mupqu.*

2. 1. - El cuerpo humano como modelo de lo cósmico.

La interpretación lograda del análisis visual de las *figurillas antropomorfas* como de los *copones* que manifiestan en toda el espacio merideño, permite replantear el aspecto de *la existencia en el período prehispánico de un sólo pueblo en la región merideña, con una sola concepción de espacio cultural.* En las fuentes o relatos míticos antes referidos del pueblo *Mupqu*, se mantiene una fuerte referencia al proceso de creación vertical y horizontal del mundo. De los conceptos de lo sagrado se puede reconocer, primero, un *mundo vertical*, dividido en tres niveles; cielo, tierra e inframundo. *Pero en este espacio vertical concebido como un cuerpo antropomorfizado, la parte superior corresponde a una cualidad masculina y a la inferior una cualidad femenina.* Y segundo, un *mundo horizontal* definido por el relato mítico por la bajada desde la *Laguna de Mucubají* hasta la *Laguna de Yoama*. La construcción de esta idea de espacio no fue simplemente un ajuste a una condicionante cósmica y religiosa, sino que pudo obedecer a una antigua realidad migratoria. Proceso de migración y poblamiento pudo haber seguido el propio descenso propuesto por la región natural del *valle del Río Chama*. Contrario a las sociedades cazadoras, donde el orden de la naturaleza domina las relaciones con el mundo, las sociedades agrícolas buscan un orden basado en el equilibrio de las fuerzas opuestas, en las que se reconocen fuerzas femeninas y masculinas. Era la búsqueda de un orden palpable y manejable por un modelo que tuviera relaciones de identidad con el hombre. *La identidad modelante es el propio cuerpo humano*, no el de la naturaleza. El cuerpo humano es la medida de las cosas frente al mundo natural, y la búsqueda de una comunicación de los hombres con lo divino, el cuerpo humano se presenta como un elemento del lenguaje conocido por ambas partes. Lo antropomorfo era la forma más adecuada y reconocible para la deidad creadora. Por la utilización de algunas designaciones en el paisaje, se hace evidente que el

pueblo *Mupqu* concibió su *espacio cultural como una entidad antropomorfizada*, con todas las cualidades de un ser viviente. El espacio cultural era una jerarquía de sitios sacralizados, a los cuales se integraban comunidades y poderes político-religiosos, que variaban en importancia²⁷. El encuentro de los dos espacios vertical y horizontal, era la unión de los dos cuerpos antropomorfizados, que establecían en el plano horizontal al menos dos centros sagrados, que fueron los puntos de comunicación entre los diferentes planos cósmicos. Los hombres tenían la responsabilidad de cooperar en la estabilidad y el correcto mantenimiento de ese sistema de planos interconectados del universo, creando y procurando la realización de rituales en esos centros sagrados. La función de la antropomorfización estaba ligada a la propia realización del espacio y de la cultura.

3.- Una conclusión: la imagen de Santa Lucía como modelo de lo cósmico.

La naturaleza propia de las figurillas antropomorfas, con su propuesta de articulaciones en el volumen y en lo cromático fue la de crear una unidad entre los diferentes niveles cósmicos. La solución plástica otorgada a cada uno de los espacios que la integran establecen la comunicación y un movimiento continuo entre los tres centros cósmicos primordiales: *el cielo, la tierra y el inframundo*. Se buscaba una relación entre el espacio exterior que engloba y el espacio interior que era un centro contenedor-englobado. Una retroalimentación entre ambas esferas cósmicas sostenía la unión de lo creado. La ausencia de los ojos en las figurillas exponía el lugar del origen de lo viviente: la /otredad/. Vida que pasaba al exterior y creaba la /identidad/. Las figurillas como representación comparte las mismas funciones del mito en el rito, *recrear el momento de la creación. Con la ausencia de los ojos se perseguía la perpetuación del descenso de la esencia de la vida a la tierra*. Por una parte, la creación de la luz y el calor, y por el otro, el descenso del *agua-sangre*. Líquido precioso que descendía desde el cielo, para luego concentrarse en un centro en la tierra, y finalmente regresar a la *Vía Láctea*. El color rojo (agua-sangre), que en las figurillas es una estructura cromática intermediaria es el elemento que lo comunica todo. *La figurilla antropomorfa era un pequeño cosmos mediador*, entre los hombres (la cultura) y lo divino (lo cósmico). La verdadera significación de las figurillas, es la de ser un modelo que establece una articulación cósmica equilibrada por el movimiento, entre el exterior (conocido) y el interior (desconocido). *Las figurillas recrean un*

modelo conceptual del universo que el hombre imagina y propone como espacio para vivir, su *Modelo Sagrado del Mundo*.

Ese *Modelo Sagrado del Mundo* es lo que el indígena del área de *Mucuchíes* identificó en la imagen de *Santa Lucía*. Imagen de carácter sincrético para ambas culturas, cuya representación era lo más parecido como referente al *modelo sagrado del mundo*, a partir de la presencia y ausencia de los ojos. *La imagen de Santa Lucía portaba sus ojos en un contenedor, como el más claro referente de la Laguna de Mucubají, y de todas las lagunas andinas, que eran los úteros de la tierra. Lo que proponía por otra parte, que el elemento sígnico de la representación del género, el hecho de ser Lucía una mujer, se transformaba en una imagen de la Madre Tierra, la que tenía el útero* (fig. 25). *Lo que correspondía con el propio nombre del lugar: MUPQUCHIZ = EL LUGAR DE NUESTRO UTERO*



Fig. 25: *Santa Lucía como madre portadora del útero terrestre donde descienden los hijos del dios creador.*

Pero la imagen de *Santa Lucía sólo representaba la parte femenina de la creación*, la otra parte, *la masculina* la relativa a al dios de la *Vía Láctea*, al dios creador, va ser reconocido en otro santo como lo fue *San Bartolomé* (fig. 26). Quien adquirió su santidad por el martirio del

desollamiento ²⁸, y que por intervención divina, adquiere nuevamente su piel y su vida. *Este santo era una referencia a la serpiente, que sufre cambios de piel. Tal como se pensaba actuaban las grandes serpientes negras de la Vía Láctea, que traían un cambio y una renovación al iniciarse su nacimiento anual y su descenso.* El nombre de ambos santos fue incorporado a la ritualidad cristiana, pero su presencia física se quiso materializar en la propia geografía local, al reconocerse dentro del espacio de *Mucuchíes* dos montañas con sus nombres. Accidentes geográficos correspondientes el primero al punto **OESTE** llamada antiguamente **MIEIASCAN (MISTAN)** = "Vuestra Partera", que será *el pico de Santa Lucía*, y el segundo ubicado en el punto N-E, antiguamente **MUPQUPABAN (MUCUMABAN)** = "El Lugar del Padre", que será en adelante *el pico de San Bartolomé*, conocido luego como *pico Bartolo* (fig. 27 y 28). Así ambas entidades cubrían el aspecto dual de la creación, la del dios del cielo, y la diosa de tierra. *Así las comunidades Mupqu de Mucuchíes se convertían, a partir del proceso de evangelización, en los hijos de Santa Lucía.*



Fig. 26: El Apostol San Batolomé
Matteo di Giovanni - 1480



Fig. 27.: Vista de Mucuchies - Localización de los picos Santa Lucía y San Bartolomé

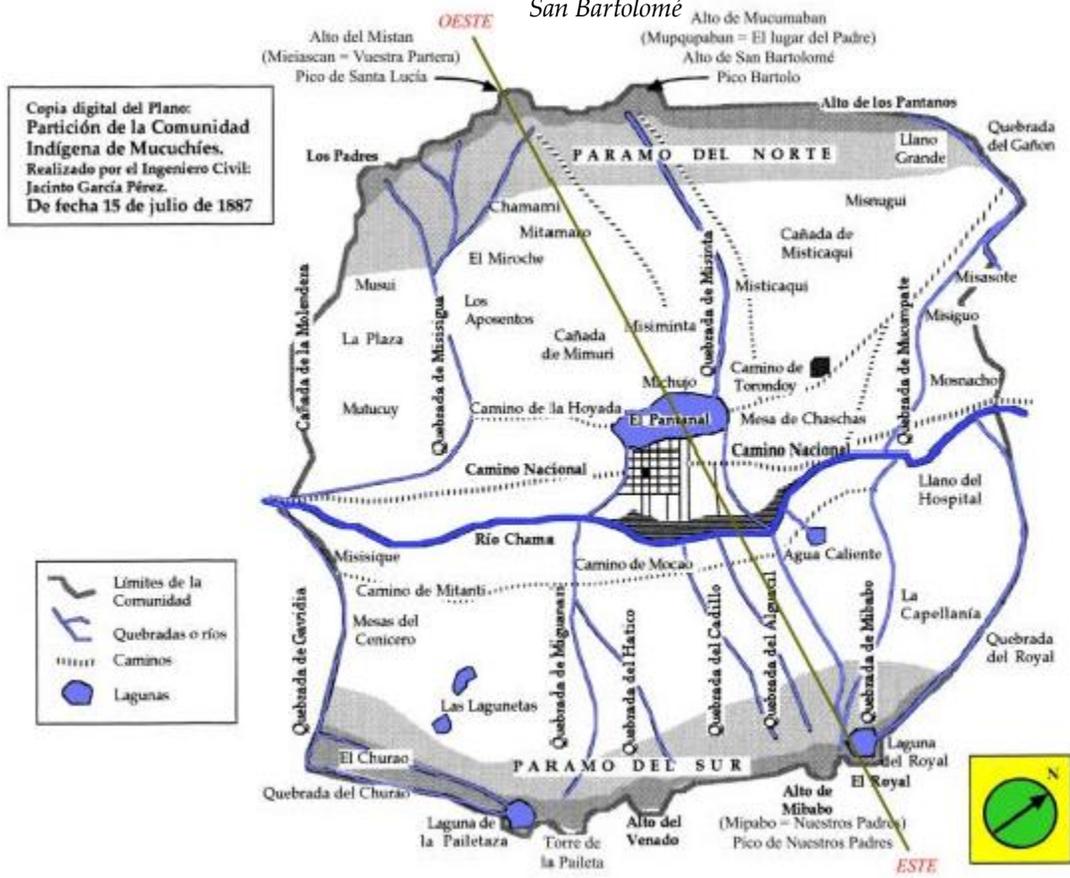


Fig. 28: Copia del plano de Mucuchies de 1887
 Registro Principal de Mérida

Y como una última reflexión estaría la fecha del día de celebración de santa Lucía en Mucuchíes. Como dijimos al comienzo la fiesta de conmemoración se realiza todos los días **28 de diciembre**, estableciéndose con ello una diferencia con el resto del mundo, donde se le celebra *el día 13* de dicho mes. Dónde estriba la diferencia?. Creemos que esta fue una concesión dada por los frailes evangelizadores para poder introducir la imagen y el proceso de aculturación. Concesión que posiblemente se relacionaba con las propias fiestas prehispánicas a los Padres Creadores. Si se observa lo que sucede el día 28 de diciembre en la bóveda celeste, podría entenderse ese hecho.

El día 28 de diciembre a la media noche, por la región del Este, se inicia el ascenso de la *Constelación de la Virgen* (la manifestación femenina – Santa Lucía) acompañada de la *Constelación del Cráter* (la copa de la santa). Este hecho da inicio al proceso de la pronta llegada de la Primavera que concluirá en el mes e marzo, y en el cual se pueden observar la presencia en el cielo de los dioses de la creación. Mientras asciende la *Constelación de la Virgen* por el Este, en ese mismo instante en el cenit del cielo se encuentra la *Constelación de Orión* llevando su vestimenta de piel de animal (tal como la llevaba san Bartolomé), y a Constelación de Géminis (los hermanos gemelos – la pareja primordial), ambas constelaciones están bañadas por el paso de la *Vía Láctea* (la presencia del Padre Creador con sus serpientes negras) que corre de Nor-Este a Sur-Oeste (fig. 29 y 30). Se marca de esta manera el inicio del Solsticio de Invierno y el anuncio del pronto descenso de los dioses en Primavera.



Fig. 29: Región del Este en el cielo de media noche en Mucuchíes el 28 de diciembre - Ascenso de las Constelaciones de la Virgen y Cráter - Presencia de santa Lucía.
Fuente: Programa *Starry Night Backyard*, 3.0.3. Sienna Software

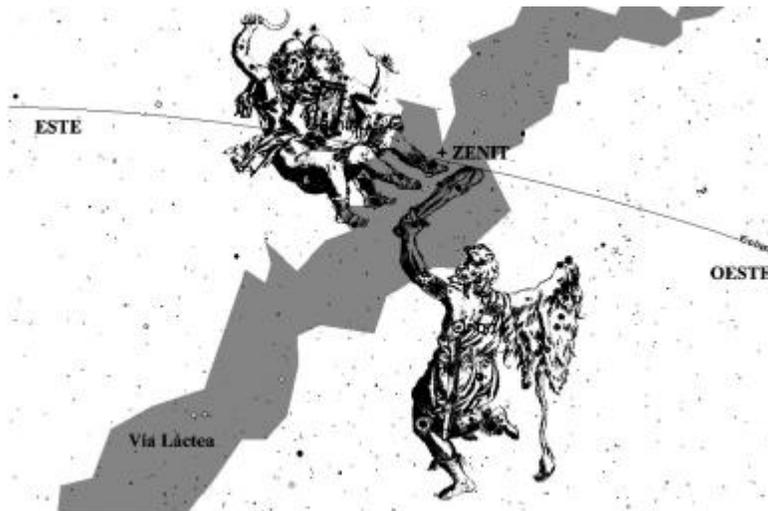


Fig. 30: Cenit del cielo a media noche el día 28 de diciembre en Mucuchíes - Presencia del las Constelaciones de Orión y Géminis, y la presencia de la Vía Láctea
Fuente: Programa

Bibliografía

Atienza, Juan G. **Los Santos Paganos**. Ediciones RobinBook, Barcelona, 1993.

Aveni, Anthony F. **Skywatchers of Ancient Mexico**. University of Texas Press, Austin, 1980.

Aveni, Anthony F. **Archaeoastronomy in Pre-Columbian America**. University of Texas Press, Austin, 1974.

Briceño, Jacqueline Clarac de. **Dioses en el Exilio**. FUNDARTE, Caracas, 1981.

Broda, Johanna; Iwaniszewski, Stanislaw y Maupomé, Lucrecia. **Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica**. UNAM, México, 1991.

Diccionario y Gramática Chibcha. Manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional de Colombia. Transcripción y estudio histórico-analítico por María Stella González de Pérez. Imprenta patriótica, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987.

Eco, Humberto. **Semiótica y Filosofía del Lenguaje**. Editorial Lumen, Barcelona, 1990.

Elíade, Mircea. **Tratado de las Religiones**. Tomos I, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1978; E. Jensen, **Mito y culto entre los pueblos primitivos**. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Fajardo, José del Rey (S.J.). **Aportes jesuíticos a la filología colonial venezolana**. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1971.

Greimas, Algirdas J. *Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica*, en: **Figuras y Estrategias. En torno a una semiótica visual**. Siglo XXI Editores, México, 1994.

Morissette, Jacques y Racine, Luc. *La Hiérarchie des Wamani: Essai sur la Pensée Classificatoire Quechua*, en : **Signes et Langages des Ameriques**. 3 (1-2), Págs. 168 - 188.

Programa de Astronomía: *Starry Night Backyard*, 3.0.3. *Sienna Software*.

Salas, Julio Cesar. **Tierra Firme (Venezuela y Colombia), Estudios sobre Etnología e Historia**. ULA. Mérida, 1971.

Sendín Blázquez, José. **Santos de leyenda, leyendas de santos**. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2000.

Urton, Gary. **At the Crossroads of the Earth and the Sky. An Andean Cosmology**. University of Texas Press, Austin, 1988.

Vaquero de Ramírez, María Teresa. **Fray Pedro de Aguado: Lengua y Etnografía**. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1981.

Varese, Stefano. *Los Grupos etno-lingüísticos de la selva andina*, en: **América Latina en sus lenguas indígenas**. UNESCO, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983.

Notas y bibliohemerografía

¹ El presente trabajo fue el fruto de una investigación realizada dentro del marco de investigación del Grupo de Investigación de Historia y Arte de las Regiones Americanas (GIHARA) y que dió como resultado básicamente un trabajo titulado *La Identidad Estilística del Are Cerámico Prehispánico MUPQU (MUCU)*. Trabajo para ascender a la categoría de *Profesor Agregado*. Ideas que nuevamente he retomado dentro de un nuevo enfoque que analiza la presencia iconográfica cristiana en las comunidades andinas en relación a los *contenidos culturales* y la *práctica religiosa* dentro dichas comunidades.

² José Sendín Blázquez, **Santos de leyenda, leyendas de santos**. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2000, págs. 328 – 335.

Análisis que precisa la construcción de un *lenguaje espacial del objeto*, permitiendo aprehender *Áreas de significaciones*, unidades que portan un contenido a nivel de la expresión. Aquí opera un principio de oposición que se expresa por el encuentro de categorías que permiten introducir *articulaciones internas* que enriquecen la significación y traducen las relaciones espaciales propias del objeto. La operatividad se trata de un proyecto de *segmentación topológica* que permite la identificación de "*bloques de significación*" (volúmenes y superficies). La segmentación establece la organización espacial del objeto y la determinación de las combinaciones de *unidades mínimas de significación*, permitiendo operacionalizar un análisis en el *plano del discurso*, haciendo posible la descodificación de las expresiones plásticas. Consultar: Algirdas J. Greimas, *Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica*, en **Figuras y Estrategias. En torno a una semiótica visual**. Siglo XXI Editores, México, 1994, págs. 17 - 42.

⁴ Ver cita 3.

⁵ Sobre el tema consultar: Anthony F. Aveni, **Skywatchers of Ancient Mexico**. University of Texas Press, Austin, 1980; **Archaeoastronomy in Pre-Columbian America**. University of Texas Press, Austin, 1974.; Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé, **Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica**. UNAM, México, 1991; Gary Urton, **At the Crossroads of the Earth and the Sky. An Andean Cosmology**. University of Texas Press, Austin, 1988.

⁶ Jacqueline Clarac de Briceño, **Dioses en el Exilio**. FUNDARTE, Caracas, 1981, Págs. 76 y 80.

⁷ Estos son los nombres con los cuales actualmente se conoce la pareja original divina del antiguo pueblo Mupqu. Se desconoce su nombre original, y se asocian a entidades que luego se transforman en *Zuhe* el sol y a *Chía* la luna.

⁸ Gary Urton, **At the Crossroads of the Earth and the Sky. An Andean Cosmology**. University of Texas Press, Austin, 1988, págs. 81 y 88.

⁹ Gary Urton, *Idem* .

¹⁰ La *Vía Láctea* tiene su propio movimiento real en el espacio, pero lo que expresa el movimiento aparente, es la observación de ese movimiento desde un punto determinado en la tierra (básicamente hacia el ESTE) en relación a los propios movimientos de rotación y traslación anual de la tierra.

Al respecto consultar la obra de Mircea Eliáde, **Tratado de las Religiones**. Tomos I, Ediciones

¹¹Cristiandad, Madrid, 1978; E. Jensen, **Mito y culto entre los pueblos primitivos**. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Sobre el tema de los movimientos de cooperación interpretativa, ver: Umberto Eco, **Semiótica y Filosofía del Lenguaje**. Editorial Lumen, Barcelona, 1990.

¹³ Stefano Varese, *Los Grupos etno-lingüísticos de la selva andina*, en **América Latina en sus lenguas indígenas**. UNESCO, Monte Ávila editores, Caracas, 1983, Pág. 135.

¹⁴ Mucu fue la forma escrita por el español del siglo XVI, que se ha mantenido hasta el momento.

¹⁵ Julio Cesar Salas, **Tierra Firme (Venezuela y Colombia), Estudios sobre Etnología e Historia.** U.L.A. Mérida, 1971, Pág. 143.

¹⁶ José del Rey Fajardo (S.J.), en su libro: **Aportes jesuíticos a la filología colonial venezolana.** Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1971. Págs. 222-223, hace cita de una referencia de Pedro de Mercado, de la existencia de este trabajo de recolección

de la lengua de los indígenas merideños, y de la realización de un catecismo para el siglo XVII, hecho por el jesuita Miguel Jerónimo Tolosa, pero cuya localización hasta el momento, por diversos investigadores, ha sido infructuosa.

"**Diccionario y Gramática Chibcha**". Manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional de Colombia. Transcripción y estudio histórico-analítico por María Stella González de Pérez. Imprenta patriótica, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987. En el estudio histórico-analítico introductorio se otorga la posiblemente autoría al jesuita José Dadey, quien lo habría elaborado entre 1605 y 1620.

¹⁸ *Idem*. Pag. 72.

¹⁹ *Idem*. Pag 126.

²⁰ *Idem*. Pags. 74-75.

²¹ *Idem*. Pág. 141.

²² *Idem*. Pág. 138.

²³ *Idem*. Pág. 72.

²⁴ María Teresa Vaquero de Ramírez, **Fray Pedro de Aguado: Lengua y Etnografía.** Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1981, Pág. 66.

Idem, pags. 197 - 198.

El fenómeno de "**transferencia**" o "**condensación**", es un recurso del campo de la literatura para el análisis de la estructura metafórica. La transferencia fue utilizado primeramente en el análisis de los sueños para de interpretación de las imágenes oníricas.

²⁷ Jacques Morissette, y Luc Racine, *La Hiérarchie des Wamani: Essai sur la Pensée Classificatoire Quechua*, en **Signes et Langages des Ameriques**. 3 (1-2), Págs. 168 - 188.

²⁸ Juan G. Atienza, **Los Santos Paganos**. Ediciones RobinBook, Barcelona, 1993, Pág. 114.