

---

## ARQUEOLOGIA BAJO LA LUPA QUEER: UNA APUESTA POR LA MULTIVOCALIDAD

---

*María Fernanda Ugalde<sup>1</sup>*

### RESUMEN

Las figurillas antropomorfas de data prehispánica producidas a lo largo de milenios en la costa ecuatoriana constituyen un enorme contenedor de información social. Pocos han sido hasta el momento, sin embargo, los estudios iconográficos rigurosos sobre las mismas, y prácticamente ninguno ha centrado su enfoque en las concepciones de género que encierran. El presente artículo resume las reflexiones y los avances de un proyecto que pretende abordar este tópico, dando especial valor a una aproximación multivocal, que enriquezca al análisis iconográfico con los aportes de diferentes personas ajenas a la academia y a los métodos científicos de análisis.

**PALABRAS CLAVE:** Arqueología, iconografía, sexualidad, género, multivocalidad.

### ABSTRACT

The anthropomorphic figurines of prehispanic age produced over millennia on the Ecuadorian coast constitute a large repository of social information. Limited, however, have been rigorous iconographic studies on them, and practically none have centered their focus on the conceptions of gender that they contain. This article summarizes the reflections and advances of a project that aims to address this topic, giving special value to a multivocal approach, which enriches the iconographic analysis with contributions from different people far removed from academia and the scientific methods of analysis.

### RESUMO

As figuras antropomórficas de dados pré-hispânicos produzidos ao longo de milênios na costa equatoriana constituem um enorme contêiner de informações sociais. Poucos, no entanto, foram rigorosos estudos iconográficos sobre eles, e praticamente nenhum concentrou seu foco nas concepções de gênero que eles contêm. Este artigo resume as reflexões e avanços de um projeto que visa abordar este tema, dando valor especial a uma abordagem multivocal, que enriquece a análise iconográfica com as contribuições de diferentes pessoas fora da academia e os métodos científicos de análise.

“La arquitectura corporal es política”.

*Paúl Beatriz Preciado (Manifiesto contrasexual)*

Una década y media mirando, una y otra vez, las piezas arqueológicas de la costa ecuatoriana. Fantásticas figurillas con seres impresionantes; algunos reconocibles

---

<sup>1</sup> Profesora-investigadora. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

inmediatamente por sernos familiares en nuestro entorno, como hombres y mujeres de diferentes edades y en actitudes convencionales. Otros perceptibles en ciertos elementos, pero claramente producto de la fantasía, todo un bestiario de personajes híbridos compuestos de varios animales, además frecuentemente ataviados con tocados, orejeras, narigueras y otros adornos. Catálogos de museos y exposiciones en el Ecuador y el mundo ilustran orgullosos, en papel *couché* a todo color, la majestuosidad de esta escultórica en arcilla que desarrollaron quienes habitaron la costa ecuatoriana por varios milenios.

Las imágenes que fueron plasmadas en arcilla por la sociedad que hoy se conoce como Cultura Valdivia (**figura 1**) constituyen las representaciones plásticas antropomorfas más tempranas del continente americano, con su inicio fechado alrededor del 3900 a.C. (BOGOMIL Y MARCOS, 2011, p. 668). A partir de este momento comenzó una tradición de varios milenios consistente en la elaboración de figurillas antropomorfas, que se extendió durante toda la época prehispánica, especialmente en el Ecuador, y que se practicó al menos hasta el momento de la llegada de los españoles. La presente investigación se originó a partir de las inquietudes que surgieron a lo largo de más de una década de mirar, fotografiar, deconstruir, pensar y repensar estas figurillas de varias épocas, especialmente aquellas del así llamado período de Desarrollo Regional (**figura 2**). Luego de estos años de severo análisis científico –que cumplió con todos los estándares de rigurosidad como el uso de bases de datos sofisticadas y análisis multi-variables con *clusters*– (ver, para el detalle del desarrollo metodológico, UGALDE, 2009) las inquietudes que seguían latentes dejaron claro que, si bien el camino seguido hasta ese momento no era incorrecto, definitivamente era insuficiente. La necesidad de una aproximación multivocal<sup>2</sup>, que ampliara el lugar de enunciación (*sensu* FOUCAULT, 2002) se hizo patente y motivó el inicio de un nuevo tramo en el camino.

<sup>2</sup> El concepto de multivocalidad fue puesto en el tapete, para la arqueología, por Cristóbal Gnecco (1999), como multivocalidad histórica. Se refiere a la necesidad de abrir la puerta a la interpretación arqueológica más allá de la visión académica positivista, dando paso y escuchando la voz de las comunidades indígenas que ocupan los territorios sobre los cuales los arqueólogos emiten sus criterios científicos. El propio Gnecco publicó en 2014 una revisión crítica a cómo, en su visión, se han instrumentalizado políticamente los principios expuestos por él 15 años atrás (GNECCO, 2014). Aquí utilizamos el término no dentro de la contingencia de las voces de comunidades indígenas, sino refiriéndonos a la necesidad de abrir la discusión y la posibilidad interpretativa a espacios que se encuentren por fuera de la academia, como opción de enriquecimiento hermenéutico.



**Fig. 1** – Figurillas antropomorfas femeninas de la cultura Valdivia (período Formativo Temprano). a. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, V-39-05C. b. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, V21-95-70.



**Fig. 2** – Figurillas antropomorfas femeninas del período de Desarrollo Regional. a. Cultura Bahía. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, B-1-23-66. b. Cultura Jama Coaque. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-1-1012-78. c. Cultura Jama Coaque. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-3-2893-86. d. Cultura Tolita. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-11-3013-87.

## DEL LABORATORIO AL GRUPO FOCAL, Y EL POR QUÉ DE LA RELATIVIDAD DE LOS ÓRGANOS SEXUALES

El período de Desarrollo Regional en la costa del Ecuador ha sido definido como la época de la diferenciación en la organización sociopolítica, el florecimiento estilístico en el arte y la complejidad tecnológica (MEGGERS, 1966, p. 67). A partir de este momento, la iconografía plasmada en los diferentes estilos de la costa (conocidos como Tolita, Jama Coaque, Bahía, Guangala y Jambelí<sup>3</sup>), deja ver notorios cambios –ya no solo estilísticos, sino también conceptuales– frente a aquella que imperó durante milenios como se describió anteriormente, aunque es preciso anotar que el desarrollo artístico en cuanto a la confección de figurillas varió mucho entre los diferentes estilos, siendo Tolita, Jama Coaque y Bahía los estilos más elaborados.

Las iconografías del Desarrollo Regional muestran, frente a sus precursoras del Formativo, una notoria diversificación en su repertorio figurativo. Una de las novedades más notables es la aparición de seres fabulosos, que dejan ver cómo el panteón se diversifica y se vuelve más complejo. Ya no son solamente personajes del mundo real (seres humanos, animales, plantas) los que pueblan el imaginario del arte plasmado sobre todo en cerámica, sino que se unen a éstos una verdadera miríada de personajes antropo-zoomorfos además de otros totalmente imaginarios y monstruosos (**figura 3**).



**Fig. 3** – Representaciones de personajes híbridos del Desarrollo Regional. Cultura Tolita. a. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-80-1673-80. b. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-181-80. c. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-181-80. d. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-181-80.

<sup>3</sup> La cronología para este período ha sido esquemáticamente establecida entre 500 a.C. y 500 d.C., pero poco a poco se va afinando, a medida que aumentan los datos contextualizados para cada cultura y los fechados absolutos. En términos generales, en todo caso, la franja esquemática sirve para el efecto del planteamiento de este artículo.

969-78. c. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, LT-32-3-70. d. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, LT-4-28-79.

También se evidencian cambios a nivel de tecnología; el uso de moldes se populariza mucho más que en el período precedente, al punto que hay indicios de la existencia de talleres, a juzgar por marcas en los moldes que ocasionalmente se repiten. El abordaje detallado de las imágenes de la cultura Tolita (aprox. 600 a.C. – 400 d.C.) plasmadas en cualquier tipo de soporte material (UGALDE, 2006, 2009) permitió proponer algunas respuestas, por ejemplo, en torno al carácter de esta iconografía, a su relación con la sociedad que la produjo, y a la relación entre género y poder durante el período de Desarrollo Regional (UGALDE, 2009, 2011). Pero también puso sobre el tapete dudas y preguntas, que en su momento no fue posible resolver. Si bien se había evidenciado, como de hecho fue el caso, que la mayoría de las representaciones antropomorfas dejan ver una asociación entre un tipo de vestido y determinados elementos orgánicos característicos de un sexo en términos binarios (**figura 4**)<sup>4</sup>, el examen sistemático – efectuado mediante una metodología semiótica – de piezas de museos sacó a la luz una serie de inconsistencias en relación a estos principios. El vestido esencialmente masculino, el taparrabos, ocasionalmente se observó en asociación con senos o siluetas femeninas. Igualmente, la falda, prenda característicamente femenina, ocasionalmente se encontró en asociación con personajes que mostraban cuerpos y parafernalia masculina (UGALDE, 2009; 59) (**figura 5**).

<sup>4</sup> Como se puede ver en la figura 4, en general existe una concordancia entre siluetas femeninas y faldas (4d, e, f), así como entre ausencia de senos y taparrabos (4a, b, c). Por este motivo, varios autores han planteado que la falda sería la vestimenta típicamente femenina y el taparrabo la típicamente masculina (Sánchez Montañés 1981, Raddatz 1975, Zambrano 2013).



**Fig. 4** – Representaciones de personajes con vestuario “típico” (taparrabos para personajes masculinos y faldas para personajes femeninos). a. Cultura Jama Coaque. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, JC-1-79-72. b. Cultura Tolita. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-3-2992-87. c. Cultura Tolita. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, LT-959-2-60. d. Cultura Tolita. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), GA-3-1554-80. e. Cultura Bahía. Colección Nacional Museo Nacional del Ecuador, MCYP, B-2045-46-66. f. Cultura Tolita. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, LT-21-82-70.



**Fig. 5** – a. Personaje con silueta femenina, senos resaltados, tocado típicamente femenino, taparrabos y falda al mismo tiempo. Cultura Tolita. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, LT-45-112-70. b. Personaje con silueta femenina, tocado típicamente masculino, y con falda y taparrabos al mismo tiempo, Cultura Jama Coaque. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-9-3095-92.

De otro lado, la evidencia etnohistórica, revisada recién en las últimas dos décadas desde una perspectiva que incluya el género como instrumento analítico (BENAVIDES, 2002; HORSWELL, 2010; TORTORICI, 2012) está sacando a la luz elementos que dejan entrever que la heteronormatividad es un principio que no imperaba universalmente en las Américas época prehispánica. Horswell, en una sugerente lectura de las crónicas y otros documentos tempranos sobre las Américas, plantea que la historiografía producida por los españoles modificó la información desde su juicio de valor heteronormativo, encasillando dentro del concepto genérico de sodomía a varios tipos de manifestaciones de sexualidad, que se manejaban con naturalidad entre las poblaciones originarias (HORSWELL, 2010). Para el caso específico de la costa ecuatoriana, varios cronistas dieron fe de la existencia de un grupo de niños y jóvenes que eran vestidos y adornados con atributos femeninos, y que tenían el papel de servidores sexuales de los hombres de la élite, grupo selecto al que denominaban Enchaquirados, práctica institucionalizada y entendida aparentemente como *normal* entre las poblaciones de esta región (BENAVIDES, 2002).

Dadas estas reflexiones y el interés por seguir indagando en la iconografía prehispánica de la costa del Ecuador, desde una visión menos sesgada con respecto a las concepciones de género que aquellas con las que frecuentemente se han analizado las imágenes (ver crítica en UGALDE, 2017; UGALDE y BENAVIDES 2018), quedó patente la necesidad de compartir las inquietudes más allá de la academia. Tras largas reflexiones, surgió la idea de interpelar al material desde varias visiones, consultando a personas que de alguna manera estén relacionadas con las piezas arqueológicas de las culturas en cuestión, y/o que estén trabajando en la intersección entre género y arte. Nació así el proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador prehispánico”<sup>5</sup>, que está en marcha desde 2017 y ha iniciado con el acercamiento a tres grupos focales: (1) personajes de la comunidad *trans* de Engabao, (2) artesanos de La Pila, y (3) artistas contemporáneos que estén activos trabajando temas de género desde sus propias fuentes y materialidades.

<sup>5</sup> El proyecto cuenta con el financiamiento de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, convocatorias 2016 y 2017. Además, en 2018 la autora recibió la beca Post-PhD Research Grant de la Fundación Wenner-Gren, que permitió ampliar la base de datos de piezas arqueológicas en varios museos internacionales y continuar la reflexión desde una perspectiva comparativa de estilos arqueológicos a nivel sincrónico (culturas Tolita y Jama Coaque). Ambos proyectos se llevan a cabo en colaboración con Hugo Benavides (Fordham University).

Engabao es una pequeña comuna de pescadores, localizada en la costa ecuatoriana, provincia de Santa Elena. La vida de esta población está cruzada por serios problemas relativos a la tenencia de tierras. Aunque la tierra comunal, por derecho constitucional (Art. 57 de la Constitución de la República del Ecuador), es “inalienable, inembargable e indivisible” la realidad a la que se ven afectados los comuneros en el día a día es la de tener que defender sus tierras frente a personajes de altísimo poder económico, que a toda costa intenta arrebatarlas a través del amedrentamiento, incluso mediante el uso de armas de fuego. Lo que, en cambio, podría sorprender en la ciudad (por ejemplo, en la cercana Guayaquil) no se ve en la comunidad como un problema, y es la presencia bastante representativa de personas transgénero, que se han unido en un colectivo autodenominado *enchaquirados*. Ell@s – siempre transfemeninos, hasta donde tenemos conocimiento– se desempeñan en diferentes espacios como la ferretería, la peluquería, el restaurante, el bar, o, como la mayoría de la población de Engabao, en la pesca (**figura 6**). Están totalmente insertxs en la vida cotidiana de la comuna y no se quejan de sufrir discriminación. Curiosamente, en una de las entrevistas la principal queja fue que solo son víctimas de discriminación y hasta de agresiones cuando se encuentran en Guayaquil, el puerto principal del Ecuador (UGALDE y BENAVIDES, 2018).



**Fig. 6** – Pescadores en Engabao, entre ellos Vicky, persona transgénero. **Fotografía:** Iván Mora Manzano.

La Pila es una población de la costa ecuatoriana, provincia de Manabí, en la que la mayoría de sus habitantes hoy en día se dedican a la elaboración de objetos de cerámica o yeso, los cuales son ofrecidos a lo largo de la carretera en las inmediaciones del pueblo. Si bien hoy en día, por la facilidad que esto supone, la mayoría de las personas ya no elaboran piezas de arcilla, sino piezas de yeso moldeadas, se mantienen algunos talleres de artesanos especializados en la confección de réplicas de piezas arqueológicas (**figura 7**).



Estos alfareros han aprendido el oficio de generación en generación, y su experticia en relación a las piezas originales es tal, que algunos de ellos han sido contratados por los museos del país como asesores o incluso como personal de planta para trabajar en sus reservas arqueológicas y frecuentemente dictan talleres sobre la reproducción de técnicas antiguas de alfarería.



**Fig. 7** – Horno con piezas de cerámica que imitan motivos arqueológicos, La Pila. Fotografía: María Fernanda Ugalde.

El grupo de artistas contemporáneos -plásticos, performativos, y conceptuales- que colaboró con el proyecto fue seleccionado en función de que cada uno, durante sus procesos de producción o creación, haya reflexionado sobre el género y su complejidad.

A estos tres grupos nos acercamos con una serie de fotografías de piezas arqueológicas de las culturas Tolita, Bahía y Jama Coaque (pertenecientes cronológicamente al período de Desarrollo Regional, antes referido). Y, sin más explicación, les pedimos expresar sus percepciones en relación al género de los personajes representados en las imágenes. Las respuestas que obtuvimos nos sorprendieron en todos los casos, y reforzaron la idea del enriquecimiento que supone una apreciación multivocal. Probablemente, lo que más nos llamó la atención durante el trabajo de campo, fue que a pesar de ser tan disímiles los grupos, hubo consenso en términos de no priorizar la presencia o ausencia de la representación de órganos sexuales para adscribir el género a las imágenes, sino que se resaltaron aspectos como la silueta, el rostro, la vestimenta o la ornamentación. Aunque a veces incluso las piezas ostentaban claramente representaciones de órganos sexuales, este criterio no fue tomando en cuenta en primera instancia, como se deja ver en el siguiente diálogo con uno de los personajes trans de Engabao, a quien nos referiremos como Cowboy, en relación a la **figura 8**:



**Fig. 8** – Representación de personaje con silueta femenina y pene. Cultura Tolita, Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, LT- 20-24-78.

Cowboy: Yo sí me vestía de mujer, enantes, cuando estaba más joven. Yo tengo una foto ahí, está linda, parezco una reina.

Pregunta: ¿Y qué pasa cuando un hombre se viste de mujer?, ¿cómo se representa eso? Y, entonces, le quería mostrar una foto de unas figurinas de los indios de hace cientos de años, y que usted me diga si son hombre o mujer, o qué piensa usted de la figurina. Entonces, esta es la primera.

Cowboy: Esa parece mujer.

Pregunta: ¿Por qué?

Cowboy: Será mujer, ¿o es hombre? ¿Y por qué está un pie más corto?

Pregunta: Está rota, porque son viejísimas. En la tierra se las excava, entonces...

Cowboy: Ah, entonces está la encontraron en la tierra.

(...)

Cowboy: Parece hombre.

Pregunta: ¿Por qué?

Cowboy: Porque... mujer, mujer es.

Pregunta: ¿Por qué?

Cowboy: Porque está muy gorda [ríe]. Esa también es mujer, ¿no?

Pregunta: ¿Por qué?

Cowboy: Yo le veo como mujer, tiene el cuerpo formado como mujer.

Pregunta: ¿Qué parte del cuerpo?

Cowboy: Esta cadera. Y la cintura bien chiquita.

Pregunta: ¿Y qué hace con el pene?

Cowboy: Ah, sí. No me había dado cuenta [ríen]. Ahí parecía que era el calzón que tenía puesto. Buena comida tiene.

Pregunta: Y sin embargo tiene cuerpo de mujer.

Cowboy: Está bonita.

Pregunta: ¿Hombre o mujer?

Cowboy: Son engañosos, son muy engañosos.

(...)

Cowboy: Ese parece mujer porque parece mujer. El cuerpo son [sic] como de mujer.

Pregunta: ¿Por la cadera usted dice?

Cowboy: Por la cadera, por la cintura.

En La Pila, igualmente, se mantuvo el siguiente diálogo, con uno de los artesanos que se dedican a la fabricación de imitaciones de piezas arqueológicas:

Artesano: Ese es mujer.

Pregunta: Pero no tiene senos.

Artesano: Eso está pero, ahí está la falda. La cara.

Pregunta: O sea, ¿la falda sería más femenino que los senos?

Artesano: Claro. Porque el hombre también lleva falda.

Pregunta: Entonces, ¿por qué sería mujer ese?

Artesano: Ese... los rasgos de la cara, cambia la cara. Y los aretes. Porque el hombre tiene un cacho, ¿se acuerda que tiene un tubo? Y hay unos que son más pequeños pues, ¿sí se da cuenta?

Pregunta: Sí. O sea, ¿este cacho no sería el cacho de los hombres, es cacho de mujer?

Artesano: Claro, por qué no...

La revisión de las piezas por parte de los artistas sacó a la luz interesantes comentarios de algunos de ellos en función de los atuendos, los rostros, pero también de la actitud y postura. Este grupo focal, por sus intereses propios manifestados anteriormente en torno al género y su tratamiento artístico, ya claramente tenía reflexiones previas sobre la posibilidad de un aparato performativo pretérito diferente del presente. Uno de los artistas, que se desempeña principalmente como *drag queen*, señaló la importancia del tocado en la definición de los personajes representados, haciendo alusión a su autorrepresentación dentro de su personaje, y también enfatizó en la transformación a través del maquillaje y la manipulación del cuerpo:

“En eso hay que tomar en cuenta de cierta manera, y perdón que sea un poco incidente en mi trabajo, el hecho de ser *drag queen* en mi caso, de transformar y maquillarse, qué es lo que te hace masculino y qué te hace femenino. Cuando nosotros aprendemos la temática del arte transformista o la temática del arte *drag*, no sólo maquillas tu rostro, sino también maquillas tu cuerpo, para crearte (...) Prótesis. Crear caderas, crear senos, retirar la barba si es necesario, crear a través del maquillaje rasgos femeninos de sombras. Y en el caso de las mujeres, habría que crear rasgos masculinos. Es decir, cubrir los senos, tapar las caderas a través de la ropa y crear espaldas anchas, también a través de hombreras. Entonces a través de esos procesos, de desdibujar el cuerpo desde lo que nosotros somos” (testimonio artista *drag queen*).

De esta forma, muchos de los comentarios emitidos en los grupos focales confirmaron lo que dice la teoría, en el sentido de que el género es más un asunto de percepción, concepción y *performatividad* que de naturaleza (BUTLER, 1990, 1993; FOUCAULT, 1977; WITTIG, 2006). Las figurillas que observamos representan cuerpos; cuerpos sexuados, vestidos, adornados, performados e instrumentalizados políticamente dentro de discursos ideológicos (*sensu* UGALDE, 2009). Vale la pena entonces *repensarlos* desde la noción de los cuerpos socialmente construidos y las implicaciones de este tipo de lectura, y dejar de encasillarlos forzosamente en criterios binarios o categorías fijas y estables, dejando más bien libertad a la posibilidad de la fluidez (BUTLER, 1990). Una

reflexión que se deriva de esta línea de análisis gira también en torno a la identidad de género de los propios artesanos y en qué medida estas concepciones pudieron reflejarse en la confección de imágenes que representan personajes que, desde la perspectiva de la clasificación binaria, nos confunde. Aunque se han realizado importantes avances en torno a la relación entre producción artesanal e identidad social (COSTIN, 1998), estos –hasta donde conocemos– aún no han aterrizado en los estudios iconográficos de las figurillas antropomorfas de las Américas, y es una pregunta pendiente para la investigación futura.

## **DE VUELTA A LA TEORÍA... LOS PALEOPSICÓLOGOS, LA PERFORMATIVIDAD DEL GÉNERO Y UNA VISIÓN CONTRASEXUAL**

Si el propio Binford, el padre del positivismo en la arqueología, aceptó y aplicó el concepto sociológico de persona social a una cultura pretérita (BINFORD, 1971), y pretendió desde allí explicar en forma esencialista las “distinciones dimensionales” que determinarían los aspectos resaltados en los contextos funerarios de cualquier sociedad, no tiene por qué ser una tarea de “paleopsicólogos” (BINFORD, 1965, p. 204) el buscar los conceptos de género en la cultura material de una sociedad pretérita y entenderlos igualmente en términos contextuales. Un paleopsicólogo sería aquel que pretendería entender la psiquis de un individuo del pasado, desde su historia individual, lo cual efectivamente resulta en una empresa inútil. Pero lo que aquí se pretende es una aproximación en otro nivel. Se busca un acercamiento, a través del corpus de mensajes codificados legados por una sociedad (como tal, efectivamente, entendemos a la iconografía de una sociedad, ver UGALDE, 2009), a ciertas reglas y conceptos compartidos por la misma, es decir a los elementos estructurales de su cultura. Esta tarea, por definición, es la de un antropólogo, con lo cual nuestro ejercicio sería el de un paleo-antropólogo, es decir aquello que según los propios enfoques procesuales sería un arqueólogo (WILLEY y PHILLIPS, 1958, p. 2).

Como arqueólogos convencidos, entonces, de que podemos aproximarnos a los pensamientos de las gentes antiguas a través, por ejemplo, de sus imágenes, nos proponemos volver a mirar y repensar los posibles contenidos de las representaciones figurativas elaboradas por ellas hace varios miles de años. Entendiendo al género y al sexo

en términos de constructos culturales cruzados por elementos sociales (*sensu* FOUCAULT, 1977; BUTLER, 1990; WITTIG, 2006; PRECIADO, 2016, entre otros), los conceptos relativos al sexo y género que manejaban estas sociedades deberían encontrarse contenidos en las imágenes, ya que consideramos que éstas son las principales portadoras de los mensajes que se transmitían masivamente entre las sociedades ágrafas de las que nos ocupamos (UGALDE, 2006, 2009, 2011), y son imágenes que representan cuerpos y cuentan por tanto con toda la organicidad necesaria para expresar dichos conceptos.

Es preciso enfatizar, en este contexto, que el entendimiento binario del sexo es, de hecho, un constructo, que entró en vigencia en las ciencias occidentales recién en el siglo XVIII, mientras que la noción de oposición entre “macho” y “hembra” estuvo ausente en la medicina de las épocas clásica y renacentista (LAQUEUR, 1990). Esta noción se acentuó en el siglo XIX gracias al manejo “científico” del sexo, y el establecimiento de una “verdad” sexual discursivamente establecida mediante un poder represor; poder entendido en términos de relaciones de fuerza que son móviles y no igualitarias (FOUCAULT, 1977). Estudios realizados en las últimas décadas, con métodos de laboratorio que nadie se atrevería a tachar de no ser científicos y que se basan en la revisión de elementos cuantificables como cromosomas y hormonas, han demostrado que existen más de dos posibilidades en términos de sexo de los seres humanos, por lo cual etiquetar a alguien como hombre o mujer resulta una decisión social y no una realidad objetiva y universal (FAUSTO-STERLING, 2000). Entonces, coincidimos con los preceptos que postulan que la identidad de género no puede entenderse como un asunto esencialmente natural ligado a algún aspecto biológico, sino que es un proceso altamente dinámico que los individuos van *performando* a lo largo de su vida, y que está influenciado por el discurso social imperante en su entorno (BUTLER, 1990). Con esto dicho, el abordaje que parece más apropiado para la relectura de las figuras arqueológicas y de los cuerpos representados en ellas desde una perspectiva *queer* liberadora (*sensu* WEISMANTEL, 2013) es el de la contrasexualidad (PRECIADO, 2016), definida como “el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros” (Preciado 2016: 12-13) y que entiende como su objeto de estudio a “las transformaciones tecnológicas de los cuerpos sexuados y *generizados*” (PRECIADO, 2016, p. 16), de la mano de la propuesta de Wittig de “cuestionar radicalmente las categorías “hombre” y “mujer”, que son categorías políticas y no datos naturales” (WITTIG, 2006, p. 36).

Siendo así, es preciso preguntarnos, ¿cómo se tecnicaban los cuerpos en el pasado; cómo se desarrolló la performatividad en la época prehispánica? Aunque esta es una pregunta que aún estamos abordando en nuestra investigación, se puede aventurar la probabilidad de que ésta, en gran medida, seguramente se expresó igual que hoy en día; por ejemplo, a través de la corporeidad misma (el propio tratamiento del cuerpo), la vestimenta y los adornos corporales (como fue señalado por el artista *drag queen* cuyo testimonio se recogió arriba). Y dentro de esa performatividad manifiesta en los cuerpos modelados en arcilla hace miles de años, nos interesa reconocer, fundamentalmente, aquello que no encaja dentro de las reglas performativas de género aparentemente establecidas dentro de un sistema binario asumido en forma monolítica para el pasado prehispánico, simplemente porque está claro que es en estos espacios “anómalos” donde se puede escapar a la tendencia a la universalidad de lo que Wittig denominó el pensamiento heterosexual, tendencia “incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no solo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia” (WITTIG, 2006, p. 52). Nos preguntamos, al mirar y repensar estas figuras, qué conceptos se están manifestando, y para ello también resulta interesante reflexionar sobre quiénes elaboraron las figuras, y si ideas como la propia identidad sexual del artesano jugaron algún papel en la forma en que concibieron las imágenes y las *performaron* en el barro.

Las figurillas del Desarrollo Regional de la costa ecuatoriana dejan entrever una variedad de concepciones de los cuerpos y de las parafernalias asociados a ellos, y esta variedad debe ser examinada más allá del sesgo impuesto del pensamiento heterosexual. Notamos, por ejemplo, que solo entre las figurillas de la cultura Bahía que hemos documentado en el marco de nuestra investigación en curso, dentro de una muestra de 606 figurillas antropomorfas, existen 7 diferentes tipos de senos, y que estos, a su vez, se asocian indistintamente con atuendos considerados típicamente femeninos o típicamente masculinos (**figura 9**). En forma similar, encontramos en figurillas antropomorfas de la cultura Tolita los mismos senos asociados tanto a personajes con atuendos típicamente femeninos como típicamente masculinos (**figura 10**). Nos preguntamos, entonces, ¿los senos eran considerados por las sociedades Bahía y Tolita como órganos sexuales?, y de ser el caso, ¿cuántos sexos se concebían como posibles? Algunas pistas acerca de esta diversidad esperamos alcanzar a través del cruce de variables que estamos desarrollando con el material documentado, pero estamos seguros de que también nos llevarán hacia

delante las observaciones y experiencias que vayan surgiendo a través de los nuevos caminos que va tomando el proyecto, que ha desarrollado alas y supera el alcance de la investigación académica.



**Fig. 9** – Representación de personajes con senos similares, pero con atuendos típicamente masculinos o femeninos, indistintamente Cultura Bahía. a. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, B-3-24-64. b. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-1-260-77 c. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, B-21-14-75.



**Fig. 10** – Representación de personajes con senos similares, pero con atuendos típicamente masculinos o femeninos, indistintamente. Cultura Tolita a. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador, MCYP, LT-16-16-6. b. Colección Nacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), MCYP, GA-28-1869-81.

## MIRANDO HACIA DELANTE, PERSPECTIVAS MULTIVOCALES DE LA INVESTIGACIÓN

Al haber sacado nuestras narices para husmear un poco fuera de la academia, en busca de aportes desde visiones distintas que nos ayuden a entender mejor las particularidades del material arqueológico que estudiamos, dimos un paso mucho mayor de lo que pudiéramos habernos imaginado. No solo recibimos respuestas positivas entre los grupos de personas a las que nos acercamos con nuestras inquietudes, sino que comenzamos a mirar, con tanta sorpresa como regocijo, cómo el proyecto comenzó a crecer y, a la vez de alzar vuelo, causar revuelo. A continuación, relataremos algunos de los proyectos que se han desprendido de nuestro proyecto inicial, y que actualmente se están desarrollando, a cargo de nosotros mismos o de familia, colegas y amigos.

La documentación audiovisual que se llevó a cabo durante la interacción de los grupos focales fascinó de tal manera a quien estuvo a cargo de la misma, que por cierto es un conocido director de cine ecuatoriano, que él a su vez planteó la realización de un largometraje documental sobre algunos de los personajes *trans* de Engabao. Tras haber ganado premios en varias convocatorias a nivel nacional e internacional (para desarrollo de guión y para edición), Iván Mora ha efectuado las filmaciones necesarias y actualmente está en la etapa de postproducción de la película “La Playa de los Enchaquirados”, cuyo estreno está previsto para finales de 2019.

La documentación de piezas arqueológicas se realizó en varios museos, entre ellos el Museo Nacional del Ecuador (MUNA) que se encuentra en Quito. Los funcionarios del MUNA se han convencido de la relevancia de este tema de investigación, de tal manera que junto con ellos estamos organizando una exposición temporal que estará en este museo (el más grande del país) a partir de mayo de 2019 (su inauguración está prevista en el marco del día internacional de Museos). La idea central de la exposición es interpelar a los visitantes desde las piezas arqueológicas e invitarlos a pensar sobre el concepto de género y sus manifestaciones gráficas. Esta exposición es una gran oportunidad para llevar la



discusión a un público mucho más amplio que el restringido número de lectores de artículos académicos, donde generalmente difundimos los resultados de nuestros trabajos.

Igualmente, se ha desarrollado junto a la artista Paulina León (participante en el grupo focal de artistas) una propuesta curatorial para la realización de un laboratorio creativo, en el que varios artistas serán invitados para desarrollar, desde sus líneas de trabajo y su libertad creativa, reflexiones y productos artísticos inspirados en las piezas arqueológicas “atípicas” de nuestro catálogo. Estos productos serán presentados en una exposición que se inaugurará en septiembre de 2019 en el espacio denominado Arte Actual de FLACSO Ecuador.

Es también importante mencionar que, a partir del proyecto, se ha generado un fructífero intercambio con colegas de la región, que ha desembocado en la creación de una red de investigadores de Arqueología Queer en Sudamérica, y que hasta el momento cuenta con integrantes de Ecuador, Perú, Brasil y Colombia. Ya han tenido lugar dos encuentros (Nueva York y Lima en 2018), y se programan otro en Ecuador y otro en Sao Paulo para 2019.

Creemos entonces que todos estos esfuerzos valen la pena, porque a través de volver a mirar las piezas, desde visiones *queer* o contrasexuales, volvemos a pensar, pero con mayores elementos. Retomando entonces la sorpresa y la duda de por qué en los tres grupos focales no se mencionó a los órganos sexuales –o mejor dicho, a aquellos que la ciencia occidental clasifica como tales– como elementos definitorios del género, podemos entender mejor estas respuestas. Tienen total cabida aquí las palabras de Preciado (2016: 23): “Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos que reconocemos como naturalmente sexuales son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos sexuales adquieren su significación (relaciones sexuales) y se utilizan con propiedad, de acuerdo con su “naturaleza” (relaciones heterosexuales)”. Podemos imaginar que, en el pasado, entre algunas de las sociedades prehispánicas de la costa ecuatoriana, no se concebían órganos sexuales en la forma binaria que hoy conocemos, y esto podría explicar la gran variabilidad en la representación de los cuerpos y lo que nosotros entendemos como órganos sexuales. Mirando así el material, resultan menos insólitas las combinaciones que vemos en muchas de las figurillas de estas culturas pretéritas, como la presencia de senos combinada con vestimentas y ornamentos

típicamente masculinos, o de atuendos y parafernalia masculina ataviando a siluetas que entenderíamos como femeninas, entre otras.

Tanto en el pasado como en el presente, las agendas políticas de los grupos de poder han requerido que los sujetos se identifiquen con su normatividad (FOUCAULT, 1977; BUTLER, 1990, 1993; WITTIG, 2006, PRECIADO, 2016). Consideramos importante tomar postura al respecto y dejar planteada la posibilidad de que las identidades y adscripciones de género no siempre responden a un sistema binario fijo y que no son siempre estáticas, como han planteado numerosos pensadores, pero enfatizando en la profundidad histórica que permite la arqueología. Así, queremos indagar en la posibilidad de si las categorías se pueden trascender, y en qué momentos y condiciones sociales se dan y dieron esas rupturas y contradicciones que ponen en cuestión una idea estática del género (BUTLER, 1990; DAVIS, 2009). En este camino, y de la mano del llamado de Butler (1993: 4) a la *desidentificación* de tales normas regulatorias con las que se materializa a la diferencia sexual, se torna fundamental el abordaje de estos tópicos desde la arqueología, con el objetivo de ayudar a desnaturalizar el discurso heteronormativo -y además patriarcal-imperante aún en muchas de nuestras sociedades. El reconocimiento y el respeto a la fluidez de género son deseos justos que forman parte de un discurso social de libertad individual (DAVIS, 2009), y el aporte de la arqueología en este sentido es necesario no solo en términos académicos sino políticos, ya que provee elementos de análisis que pueden llevarnos adelante al momento de cuestionar la universalidad de determinados pensamientos excluyentes y nocivos para la sociedad contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

BENAVIDES, Hugo. The Representation of Guayaquil's Sexual Past: Historicizing the Enchaquirados. **Journal of Latin American Anthropology** 7 (1): 68-103, 2002.

BOGOMIL, Obelis y Jorge Marcos. La cronología absoluta del Ecuador prehispánico: La combinación de las relaciones estratigráficas y los fechados por 14C y TL. **Revista Nacional de Cultura. Letras, Artes y Ciencias del Ecuador** 15-16: 565-576.657-683, 2011.

BINFORD, Lewis. Archaeological Systematics and the Study of Culture Process. *American Antiquity* 31 (2): 203-210, 1965.

BINFORD, Lewis. Mortuary Practices: Their Study and Their Potential. **Memoirs of the Society for American Archaeology** 25: 6-29, 1971.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"**. New York: Routledge, 1993.

DAVIS, C.E. Situating "FLUIDITY"; (Trans) Gender Identification and the Regulation of Gender Diversity. **Journal of Lesbian and Gay Studies** 15(1): 97-130, 2009.

COSTIN, Cathy Lynne. Introduction: Craft and Social Identity. **Archaeological Papers of the American Anthropological Association** 8(1): 3-16, 1998

FAUSTO-STERLING, Ana. **Sexing the Body. Gender politics and the construction of sexuality**. New York: Basic Books, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Historia de la sexualidad: El uso de los placeres**. España: Siglo XXI

FOUCAULT, Michel. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

GNECCO, Cristóbal. **Multivocalidad histórica. Hacia una cartografía postcolonial de la arqueología**. Bogotá: Universidad de los Andes, 1999.

GNECCO, Cristóbal. Multivocalidad, años después. M.C. Rivolta, M. Montenegro, L. Menezes y J. Natri (eds.). **Multivocalidad y acciones patrimoniales en arqueología: Perspectivas desde Sudamérica**: 35-46, 2014.

HORSWELL, Michael J. **La decolonización del "sodomita" en los Andes coloniales**. Abya-Yala, Quito, 2010.

LAQUEUR, Thomas. **Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud**. Harvard University Press, 1990.

MEGGERS, Betty. **Ecuador. Ancient People and Places**. London: Thames & Hudson, 1966.

PRECIADO, Paúl Beatriz. **Manifiesto contrasexual**. Barcelona: Anagrama, 2016.

RADDATZ, Corina. **Kleidung und Schmuck im vorkolumbischen Esmeraldas**. Veröffentlichungen aus dem Übersee-Museum Bremen. Reihe D, Band 1, 1975.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. Las figurillas de Esmeraldas: tipología y función. Memorias de la Misión Arqueológica Española en el Ecuador 7. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1981.

TORTORICI, Zeb (2012). Against Nature: Sodomy and Homosexuality in Colonial Latin America. **History Compass** 10/2 161-178.

UGALDE, María Fernanda. Difusión en el período de Desarrollo Regional: algunos aspectos de la iconografía Tumaco-Tolita. **Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines**, 35, 3: 397-407, 2006.

UGALDE, María Fernanda. **Iconografía de la Cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional.** Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009.

UGALDE, María Fernanda. La imagen como medio de comunicación en el Desarrollo Regional. Interpretación de un motivo de la iconografía Tolita. **Revista Nacional de Cultura. Letras, Artes y Ciencias del Ecuador** 15-16: 565-576, 2011.

UGALDE, María Fernanda. De siamesas y matrimonios: Tras la simbología del género y la identidad sexual en la iconografía de las culturas precolombinas de la costa ecuatoriana. Gutiérrez Usillos, A. (ed.). **TRANS. Diversidad de identidades y roles de género en las culturas del mundo**, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España, Madrid: 108 – 118, 2017.

UGALDE, María Fernanda. y Hugo BENAVIDES. Queer histories and identities on the Ecuadorian Coast. **Whatever** 1: 157-182, 2018.

WEISMANTEL, Mary. Towards a Transgender Archaeology: A Queer Rampage Through Prehistory. S. A. Stryker (ed.). **The Transgender Studies Reader** 2: 319-334. New York: Routledge, 2013.

WILLEY, Gordon y Philip PHILLIPS. **Method and Theory in Archaeology.** Chicago: The University of Chicago Press / Phoenix Books, 1958.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual.** Barcelona: EGALES, 2006.

ZAMBRANO, Ana Belén. **La religiosidad en la cultura Bahía. Una perspectiva arqueológica.** Quito: Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2013.