

La relación arte - sociedad en el mundo precolombino

La guerra y el tributo como vehículo de fusión y difusión estilística

◆ Oscar Ramón Pérez

Introducción

Para analizar la relación arte-sociedad en el mundo precolombino partimos de dos afirmaciones que trataremos de fundamentar. En primer lugar no es el comercio, inexistente en el mundo precolombino, sino el intercambio subordinado institucionalmente a la guerra tributaria, el factor fundamental de fusión y difusión artístico-cultural. Otra particularidad del mundo precolombino es que no vamos a encontrar una producción artística autónoma del resto de los fenómenos sociales, tal como se produjo en el mundo occidental, a partir de la modernidad. Todas las realizaciones e instituciones artístico-culturales estaban destinadas a proporcionar una abundante como bella racionalización de otros fines, a los que podríamos calificar desde una perspectiva moderna de extraestéticos. Para la práctica y la conciencia de las jerarquías y las comunidades, la vida social toda, incluida su expresión artística, estaba subordinada a lo cósmico gobernado por los dioses. Por lo tanto, todas las creaciones estéticas (pirámides, pinturas, cerámicas, esculturas) tenían su razón de ser en una funcionalidad económica en el sentido que le dio a este término Karl Polanyi (1976) -al estudiar las sociedades precapitalistas o en otros términos, sin mercado - para quien los fines económicos, en el contexto que estamos estudiando, se hallaban incrustados en otras instituciones, en este caso en la guerra y las prácticas religiosas.

La guerra, el tributo y la producción de las artes plásticas precolombinas.

Para estudiar y comprender el alcance y la determinación de la guerra como institución sobre la conformación y dinámica del mundo precolombino es necesario realizar una crítica y

esclarecimiento de cierta terminología anacrónica de muy frecuente uso en los manuales de historia, en donde nos encontramos con términos como "comercio", "mercado" y "mercaderes". Un ejemplo de este abuso, grotesco, de categorías propias del mercado en la etapa capitalista, es el de *El potencial de intercambio y los orígenes de las civilizaciones en Mesoamérica* de Osvaldo Silva Galdames (1972)¹, de inspiración metodológica estructural funcionalista. Su tesis fundamental es la siguiente: las civilizaciones no se desarrollaron en aislamiento geográfico o social. *"La efectividad del potencial del intercambio crea áreas nucleares que tienden a expandir sus fronteras mediante la búsqueda de nuevos mercados. Tras el comercio se desplazan las influencias culturales que amplían las fronteras del área nuclear"*(1972: 20).

Nosotros aceptamos el rol del excedente para que se pueda producir el intercambio cultural y en consecuencia el desarrollo de las civilizaciones. También como Galdames pensamos que las civilizaciones se gestan a partir de la síntesis de los bienes de varias culturas y que esta síntesis se da a partir de un intercambio. Disentimos en considerar a los excedentes de la producción como valores de cambio destinados a un supuesto mercado. Consideramos que las primeras formas de explotación en las formaciones comunitarias estaban destinadas, inicialmente, al consumo de las jerarquías internas - a la comunidad consanguínea o étnica - en gestación (curacas, chamanes, guerreros, etc.) y que en una etapa posterior se acrecentó la producción de excedente destinado a servir como tributo para satisfacer las demandas de invasores; como en el caso de la expansión del incario; o de los sucesivos desplazamientos mexicas sobre las áreas mayas.

Los estudios estructural-funcionalistas ponen en evidencia su pensamiento económico liberal, al considerar un supuesto interés individual por parte de los Pochtecas y sus

1. El anacronismo funcionalista liberal se renueva periódicamente. En *Para una historia de América Latina* (coordinador Marcello Carmagnani. México, Fondo de Cultura Económica, 1999), A. J. Bauer, en el capítulo "La cultura material", vuelve a hablar de mercado y moneda (hojas de coca, granos de cacao). *El grano de café se pudre a los seis u ocho meses, las hojas de coca pierden cualidades con su envejecimiento. Un tema "excelente" para una monografía de tendencia liberal sería: ¿Generaba inflación la caducidad orgánica de las "monedas" precolombinas?*

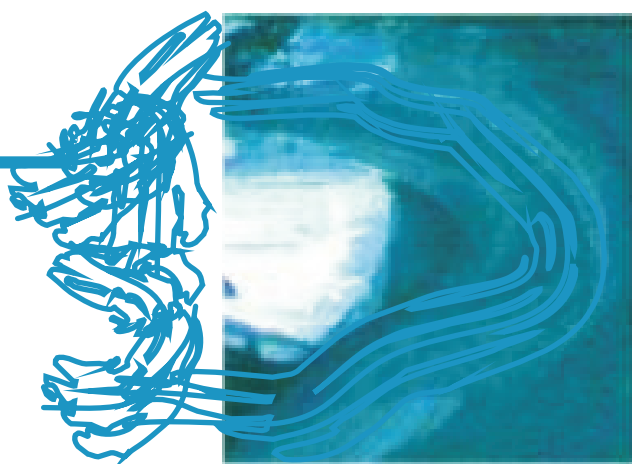
similares andinos en producir excedentes, que se habrían convertido en bienes de cambio para un supuesto mercado precolombino con moneda y todos los atributos en sus agentes-interés de lucro, práctica acumulativa, racionalidad cuantificadora-propios de actos y actores comerciales occidentales modernos.

En síntesis, nuestra diferencia con Galdames o con Bauer consiste en atribuir a la guerra como institución y no al comercio, el rol fundamental en la difusión, fusión, y producción artístico-cultural del mundo precolombino.

La obras de arte como objetos de intercambio ceremonial.

Para avanzar sobre el análisis del arte precolombino en el sentido que hemos anunciado, necesitamos incorporar otra categoría de la antropología, la *kula*, forma de intercambio que generalmente se realizaba con objetos que hoy denominamos obras de arte o con materias primas para la confección de éstas. A partir de los estudios de Malinowsky sobre la *kula* en el Pacífico Occidental (1986), se ha podido establecer una distinción radical entre *función económica y función simbólica*. La *kula* era un intercambio simbólico ceremonial, en torno del cual se organizan sistemas sociales de valores y de status. Paralelamente hubo otro tipo de intercambio que se realizaba sobre el trueque de bienes primarios (valores de uso) de consumo cotidiano. Señalamos además, que el concepto de *kula* se acerca al de reciprocidad² desarrollado por Karl Polanyi (1976) y que éste complementa con los de redistribución³ e intercambio.

En otro contexto teórico, María Rostowsrowski (1988) desarrolla el concepto de *intercambio a larga distancia* que al establecer diferencia con trueque local nos orientará para entender la característica del intercambio entre las jerarquías en el incario. Comenta esta autora,



estudiosa de la Historia del Tahuantinsuyu, “*noticia de un lejano trueque de mullu mencionada en la Visita a Atico y Cavalí de 1549 por Galdós Rodríguez. En el expediente en cuestión el curaca de la región, llamado Chinchá Pula, declaró que desde Huancavilca en el Ecuador les traían unas conchas rojas llamadas mollo, y con ellas se habían especializado en la confección de unas estatuillas entretalladas con conchas. La pericia de esos artífices hizo que Huayna Capac ordenara a cincuenta de esos artesanos instalarse en Cuzco. El mismo Galdós Rodríguez encuentra que esta noticia es una prueba del control ejercido por los incas sobre el tráfico del mullu y concluye, por lo tanto, que no existieron los 'mercaderes' ni un 'comercio' costero de esas conchas*” (María Rostowsrowski, 1988:210).

Rostowsrowski (1988) nos informa sobre documentos y archivos que indican la procedencia de los *ayllus*⁴ que vivían en el Cuzco realizando trabajos artísticos de distintas especialidades. Se hallaban -dice- gente de Ica, Chinchá, Pacha Canac, Chimú y Huancavilca, del lejano Ecuador. Estos últimos son nombrados a fines del siglo XVI, como residentes de una zona cerca de Cuzco, Zurite, en tierras de Tumipampa Panaca. Los huancavilcas fueron traídos del norte por Huayna Capac para confeccionar objetos de metales preciosos para el inca. “*Otro ejemplo de artesanos trasladados para cumplir su arte fue el de los ceramistas costeños de Xultin enviados a Cajamarca con el fin de fabricar vajillas para el centro administrativo de la región*” (1988: 276) En síntesis Rostowsrowski señala, coincidiendo con Sánchez Montañés (1986), que luego de la

2. Regalos entre jefaturas, o de éstas a las comunidades que se avenían a prestar servicios demandados por las jerarquías propias o impuestas.

3. El reparto que los jefes realizaban en beneficio de las comunidades.

4. *Ayllu* en quechua: familia, grupo cosanguíneo, parentela.

conquista del “Gran Chimú”, los incas finalizan la incorporación a su corte de milenios de arte andino.

La mexicanización del arte maya

Una de las ciudades más importantes del periodo Clásico (300 a. C. - 900 d. C.), fue Teotihuacan. Esta gran ciudad irradió su dominación y su influencia cultural a muchas regiones de Mesoamérica, incluso a lugares tan distantes de ella, como la zona Maya de Guatemala.

¿A partir de qué tipo de contacto se puede producir una influencia tal, del estilo Teotihuacano clásico, como el que vamos a verificar en un arte tan diferente como el Maya? Al respecto comenta Paul Gendrop *“¿Cabe algo más diferente, por no decir diametralmente opuesto, que el arte ‘cortesano’ de los Mayas, cuyo sinuoso sensualismo alcanza tan a menudo acentos barrocos y el arte austero, de carácter lineal y deliberadamente geométrico de la Ciudad de los Dioses?”* (1980:54). Tal vez nos aclare algo sobre el contacto Teotihuacano Maya, la recurrente representación entre las estelas más antiguas de las tierras bajas -en Yaxuhá, en el noroeste de Yucatán, en tres Islas sobre las riberas del río de la Pasión y en Vaxactún, Tikal y Yaxhá en el Petén central - de guerreros vestidos al modo mexica y armados con su atlatl (propulsor de dardos) y emblemas de la planicie central mexicana. Gendrop habla de *“penetración cuyo carácter inicial no fue indudablemente pacífico”* (1980:55).

Luego de los ya clásicos estudios de Tatiana Proskouriakoff y Clemency Coggins, se puede decir- y leer- con seguridad *“que a un príncipe ‘Jaguar Paw’ o ‘Garra de Jaguar’, perteneciente a la dinastía local y enterrado según el rito heredado de las tierras altas; le habría sucedido ‘Curl Snout’ u ‘Hocico Curvado’, cuyo reino habría durado desde el 378 al 425. sobre la estela 4 que mandó erigir en su honor y que indica la fecha de su ascensión al poder (8.17.2.16.17.5 Cabán 10 Yaxhin), Hocico Curvado aparece en una postura tan solemne como poco*

maya: sentado sobre un elevado trono colgándole las piernas hacia el suelo; el rostro, visto de frente, está coronado de una enorme máscara de jaguar, de la que emergen dos haces compactos de plumas al modo teotihuacano; su collar, otro rasgo Teotihuacano, está hecho de conchas de moluscos bivalvos del género ‘pecten’, sosteniendo en su mano derecha un emblema en forma de máscara estilo Maya, mientras que su brazo izquierdo porta una máscara de Tlaloc, el dios tutelar de Teotihuacan” (1987:56,57).

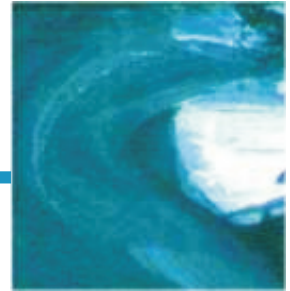
Para Gendrop, esta mezcla de indumentaria y de estilos plásticos representativos evidencian su origen étnico múltiple, tanto como la vinculación a las costumbres regionales (Cfr. Paul Gendrop, 1987:56,57). En otros términos, tenemos un gobernante étnicamente Teotihuacano que viste indumentaria ceremonial maya.

Otro dato importante señalado por Gendrop es que la estela mezcla dos sistemas de simbolización cronológica: el Maya y el Mexica. Comenta también Gendrop que los objetos contenidos en la Tumba 10, pertenecientes a Hocico Curvado, presentan una afinidad cultural artística muy *“estrechamente ligada a Teotihuacan por la vía, acaso, de Kaminaljuyú, tales como esos vasos rituales de los cuales muchos son importados y que, por su forma o su iconografía, se entroncan con las más puras tradiciones de la Ciudad de los Dioses”* (1980:57-58).

Nosotros nos ocuparemos particularmente de estos “vasos trípodes”.

En el período siguiente (fase clásica media, 480 a 680, aproximadamente) se retira, en general, la influencia Teotihuacana de las Tierras Bajas. No sucede lo mismo en Kaminaljuyú, que continúa mexicanizándose de una forma más decisiva, convirtiéndose en cabeza de puente de la presencia de Teotihuacan en el sur del territorio Maya.

Gendrop habla de una ruta de intercambio que unía la región, vía Horcones y Tonalá, hasta el istmo de Tehuantepec desde donde se bifurcaba (a través de la región de Oaxaca, o más

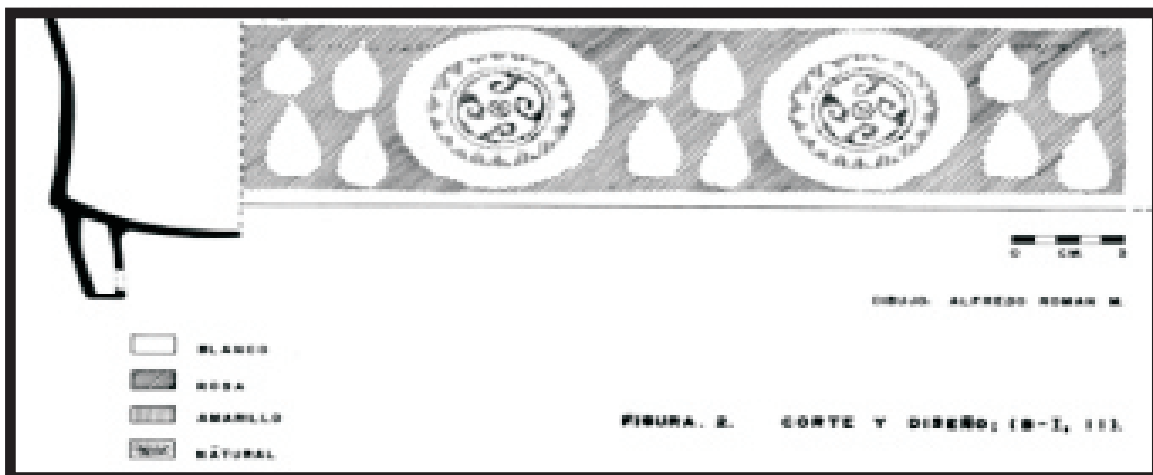
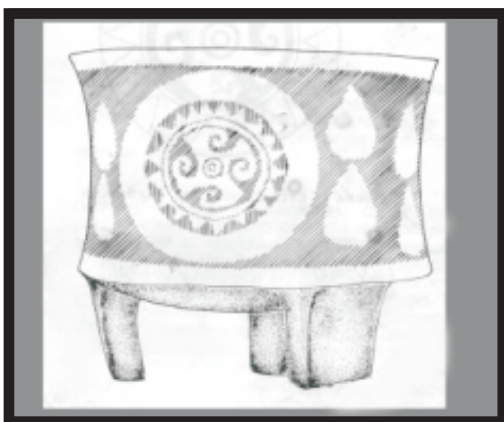


probablemente haciendo un rodeo por Veracruz) hacia el valle de Puebla, para desembocar finalmente en el valle de México. Este autor asegura un tránsito de materias primas (plumas, pieles, cacao, caracoles, conchas diversas) desde la zona Maya a la Ciudad de los Dioses y en el sentido contrario, obras de arte de elaboración obviamente Teotihuacana. *“Esto explica la abundante presencia de vasos rituales y de incensarios en barro cocido del más puro estilo de Teotihuacan en la región de Escuintla, al sudoeste de Kaminaljuyú”* (1980:62).

Precisamente a esos vasos rituales incensarios queremos referirnos en extenso, como una de las pruebas más contundentes de la presencia cultural de Teotihuacan en tierras

Mayas. Se trata de un estudio arqueológico de un enterramiento elitista que pertenece al antropólogo Alfredo Román Morales; estudio publicado en Guatemala por la *“Revista de Antropología, Arqueología e Historia”* (1989).

Es un vaso cilíndrico trípode de 3 apoyos de 10,8 cm de diámetro y una altura de 15,4 cm, que incluye los soportes de 5,4 cm. La superficie interior se halla pulida. Su decoración: consiste en un estuco policromado en el exterior, primero una cubierta de pintura rosa oscuro, luego otra cubierta de pintura roja, sobre la cual fueron aplicados tres medallones y tres grupos de cuatro grandes “gotas” en delgado estuco blanco. Los medallones muestran un diseño de círculos concéntricos. La técnica de la pintura al fresco es ampliamente utilizada en Teotihuacan. Se aplicaban delgadas capas de cal sobre la pieza cocida y sobre esta capa de cal aún fresca se pintaba o esgrafiaba. Completan la decoración de la pieza grupos de cuatro grandes gotas. Se puede observar en el vaso una simbología claramente manifiesta que transforma a la pieza en objeto de uso ritual elitista. los medallones simbolizan el sol, las gotas la lluvia. Esta simbología está directamente ligada a la economía agraria de los Mayas. *El reporte del enterramiento dice: “De todas las cerámicas en los Montículos A y B (los llamados supuestamente entierros Teotihuacanos), sólo 16 vasijas naranja delgado*





son importaciones Teotihuacanas, mientras que únicamente 8 de los 67 cilindros trípodes, basados en su decoración, sugieren un origen de Teotihuacan. Las demás cerámicas teotihuacanoides son copias locales y aparecen sólo en contexto muy limitado. Puesto que los entierros también contienen una vasija del Petén y la Costa del Golfo, pareciera que los enterrados son élites de Kaminaljuyú que utilizan símbolos de status para legitimar su poder, y no jefes Teotihuacanos”. Como hemos señalado anteriormente, el Clásico Temprano experimentó una influencia de Teotihuacan con relación a lo tecnológico y estilístico, reflejado directamente en su cerámica elitista. En el vaso estudiado aparece claramente la paleta Teotihuacana, rosa, blanco, amarillo y en especial el verde Teotihuacano. Se puede observar en los vasos estudiados su posible condición de productos locales imitación Teotihuacana. El antropólogo Alfredo Román Morales informa que en el área se han rescatado los moldes para hacer los adornos de los incensarios. Estos moldes de los medallones aplicados, sí podrían ser de procedencia mexicana según la misma fuente.

La fusión estilística maya tolteca. Segundo imperio.

En una fecha no muy segura, en torno del año 1000 d. C., el grupo étnico de los Itzá, de raza Tolteca, llegó hasta el territorio Maya y sometió las poblaciones locales, dominando el Yucatán y las zonas altas de Guatemala. También se habla de una alianza de la aristocracia local con tribus Toltecas para refortalecer la dominación sobre las comunidades bases Mayas sublevadas. El arribo de estas expertas fuerzas a principios del siglo X habría permitido aplastar a los rebeldes. Pero no todo continuó igual; en las viejas ciudades como Chichén Itzá, por ejemplo, los recién llegados impusieron familias gobernantes toltecas por encima de las tradicionales castas dirigentes, e hicieron predominar sus propios valores culturales y artísticos impulsando una fusión estilística que hoy se conoce como “arte Maya-Tolteca”. Esto,

como se puede ver claramente, se manifiesta en las nuevas edificaciones erigidas en los centros administrativos y religiosos de las ciudades. La ciudad de Chichén, llamada ahora por el nombre de los conquistadores Chichén Itzá, se convierte en el centro de gravitación de toda vida artística y cultural de la época, representando el modelo de la dominación Tolteca; la influencia se da fundamentalmente en arquitectura. Esto no es casual, tiene su razón de ser a partir de la modificación e imposición ideológico-religiosa del culto de Quetzalcoatl (para los Mayas, Kukulcán.) De esta necesidad nacen templos como “el Castillo” de Chichén Itzá.

Se considera, sin embargo, que la conquista Tolteca fue seguida de una progresiva fusión con las costumbres y las tendencias locales, de modo que en el campo artístico, el súbito cambio de estilo no significó una anulación total del anterior. En otros términos, no se produjo una brutal destrucción y absoluta suplantación como con la invasión europea.

En Chichén Itzá los elementos típicamente Toltecas que subsisten fusionados con el estilo Maya, se observan sobre todo en la estructura arquitectónica de los edificios. Consiste en la introducción de las columnas que sostienen los arquivadros de los techos y las columnas en forma de serpiente. Aparecen asimismo como elemento decorativo, los motivos del jaguar y la serpiente emplumada, de las aves de rapiña con un corazón humano entre sus garras y además pinturas al fresco que describen sacrificios humanos según un rito Tolteca. En la escultura se destacan, sobre todo, el Chac Mool y los atalantes antropomorfos.

Conclusiones provisionarias

A) Sugerimos que la guerra como práctica institucional económica *incrustada* en el sentido antropológico que le otorgó Karl Polanyi- subordinaba las prácticas religiosas y éstas, a su vez, regenteaban la producción artística.

B) El arte tenía la función de ilustrar una ideología, la religiosa, que era básicamente



una racionalización, una ideologización de los fines de las castas guerreras invasoras de oprimir a través del tributo a los grupos comunales sojuzgados.

C) Las nuevas prácticas religiosas, sus dioses y la nueva iconografía se superponían a las antiguas ocupando un nivel superior, sin negar totalmente los rituales y la iconografía de las comunidades sojuzgadas. Correlativamente, el poder usurpador permitía la conservación parcial de las bases estructurales de la comunidad originaria oprimida, y generalmente establecía alianzas poniendo en calidad de subordinado al poder local⁵. Por lo tanto, en lo artístico-cultural también se estableció una relación de subordinación e integración, de **fusión estilística** tanto en las formas plásticas como en los contenidos ideológicos religiosos.

Bibliografía

GENDROP, Paul.

Los Mayas.

Barcelona, Oikas-Tau, 1981.

MALINOWSKY, Bronislaw.

Intercambio intertribal en Nueva Guinea .

Barcelona, Planeta, 1986.

POLANYI, Karl.

Comercio y mercados en los Imperios Antiguos.

Buenos Aires, Labor, 1976.

Revista de Antropología, Arqueología e Historia
Estudios, 3ª Época.

Guatemala, mayo 1989.

ROSTOROWSKI, María.

Historia del Tahuantisuyu.

Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 1988.

SÁNCHEZ MONTANÉZ, Emma. *Arte indígena sudamericano.* Madrid, Alambra, 1986.

SILVA GALDAMES, Osvaldo.

El potencial de intercambio y los orígenes de las civilizaciones en Mesoamérica.

Editado por Cuadernos de Historia N° 2,

Departamento de Historia,

Facultad de Ciencias Sociales,

Universidad de Chile, 1972.

5. Este modo de dominación fue muy diferente de la opresión total, material y espiritual, operada por el esclavismo clásico grecorromano, o la invasión europea iniciada en el siglo XVI en este continente.