

**DIPLOMADO EN ESTUDIOS MEXICANOS**  
**UNIDAD 1**

---

**1. MESOAMÉRICA, CRONOLOGÍA Y ÁREAS CULTURALES. EL “ARTE PREHISPÁNICO” Y LA HISTORIA DE LA ESCRITURA MESOAMERICANA.**

**1. 1 Historia**

Mesoamérica

**LECTURA OBLIGATORIA:**

JIMÉNEZ MORENO, Wigberto. “Mesoamérica”, en Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 2000, v. IX, pp. 5212-5225.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, “Mesoamérica”, en Manzanilla Linda y Leonardo López Luján (coordinadores), *Historia Antigua de México, Vol. I: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*, México, 1994-2000, INAH-CONACULTA-UNAM-IIA, pp. 95-119.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján, “Las grandes divisiones”, en *El pasado Indígena*, México, FCE-COLMEX, 2001, pp. 58-79.



**Jiménez Moreno, Wigberto. “Mesoamérica”, en Álvarez, José Roldán (dir.), Enciclopedia de México, México, Enciclopedia de México, 2000, v. IX, pp. 5212-5225.**

MESOAMÉRICA. *Definición, delimitación y caracterización (1915-1934)*. Se debe a Paul Kirchhoff el concepto de Mesoamérica (según su artículo de 1943) como una super-área cultural —con correlaciones ecológicas— o “como una región cuyos habitantes, tanto los inmigrantes muy antiguos como los relativamente recientes, se vieron unidos por una historia común que los enfrentó, como un conjunto, a otras tribus del Continente, quedando sus movimiento migratorios confinados, por regla general, dentro de sus límites geográficos, una vez entrados en la órbita de Mesoamérica. En algunos casos participaron en común en estas migraciones tribus de diferentes familias o grupos lingüísticos”.

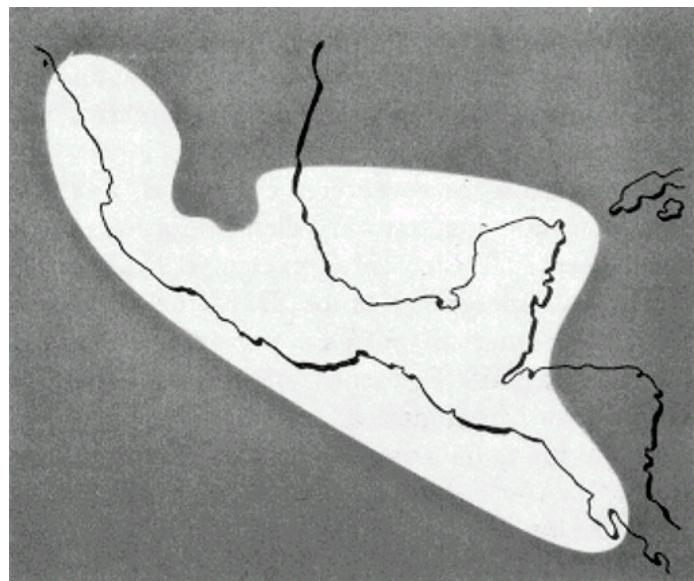
Como antecedente lejano de Mesoamérica, Clark Wissler (*The american indian*) estableció en 1917 el área cultural que llamó “Nahua” —aunque incluía todos los grupos mayenses—, la cual abarcaba tres áreas arqueológicas: “Méjico Central”, “Estado de Oaxaca” y “Yucatán” (el mundo maya). Entre tanto, Herbert J. Spinden había publicado *Notes on archeology of El Salvador* en 1915, y presentado en ese año, al XIX Congreso Internacional de Americanistas, “The origin and distribution of agriculture in America”; y en 1917 su *Ancient civilizations of Mexico and Central America*, tres estudios en los que significativamente, se ocupaba de las culturas hoy llamadas mesoamericanas como formando una comunidad básica y destacaba la coexistencia —dentro del primordial fondo común— de agricultura, cerámica y tejido, y proponía tres “horizontes” culturales sucesivos: el “primero de agricultura (árida)”, el “segundo de agricultura (húmeda)” y el “horizonte de historia registrada”. Al postular una “cultura arcaica” mapificando la distribución de figurillas y cerámica en general durante el horizonte que así denominó, sentó las

bases para definir lo que en 1948 Alfred L. Kroeber llamó el “área nuclear” (de las civilizaciones amerindias).

Ayudó a precisar el contorno septentrional de Mesoamérica frente a Aridamérica una ponencia de Miguel O. de Mendizábal en 1928, en el XXIII Congreso Internacional de Americanistas, acerca de *La influencia de la sal en la distribución geográfica de los grupos indígenas de México* y un libro suyo, en 1928-1929, con igual título; en él, además, colocaba en el río Sinaloa la frontera entre “pequeños Estados” (como el de Culiacán) y “grupos prepolíticos” (como los guasaves, níos, bamoas, sinaloas, ogueras y basopas). Esta demarcación es idéntica a la que Ralph L. Beals estableció entre sus provincias culturales “Tepic-Culiacán” al sur, y “Sinaloa” al norte, en *The comparative ethnology of northern Mexico before 1750* (1932), donde, sobre todo, profundizó en el estudio de grupos y bandas de nómadas de lo que Kirchhoff llamaría “Norteamérica Árida” (1943-1944) y también, “Arid America” (1954), de los cuales se había ocupado ya Mendizábal en su trabajo aludido, delimitando, desde entonces, la frontera entre esta área y la de Mesoamérica tal como Beals y Kirchhoff lo harían después. Alfred L. Kroeber tenía elaborado desde 1931 su *Cultural and natural areas of native North America* (1939) y en esa obra el mismo río Sinaloa separa a los “Lowland Cahita” (que este autor incluye dentro de una super-área del suroeste, también llamada “Greater Southwest”) de la provincia cultural que denominó “South Sinaloa” o “Aztatlán-Culiacán”, que es la propia que nombró Beals “Tepic-Culiacán”. Es decir, Kroeber ratificó, en tal punto, lo asentado por Mendizábal y corroborado por Beals; aportó, además, una nueva delimitación que deja al norte (dentro del suroeste) a los tarahuamaras en “Northern Sierra Madre” y al sur los tepehuanes, dentro de “Central Sierra Madre”. Como estos últimos se hallan fuera del “Greater Southwest”, resultan ser el grupo más septentrional de lo que Kirchhoff definió como super-área de Mesoamérica. En la obra citada, Kroeber trazó un límite entre la que llamó —siguiendo a Spinden— “Méjico y Centroamérica” y otra que —al sur de aquélla— comienza con el istmo de Panamá, que correspondería con la frontera meridional asignada por Kirchhoff a Mesoamérica, salvo que, para el

último, no debe incluirse en ésta —como sucedería ateniéndose a Kroeber— la provincia cultural de “Honduras y Nicaragua atlánticas”: para el etnohistoriador alemán tal comarca es parte de la super-área “Circuncaribe”, que es la vecina suroriental de Mesoamérica.

Fue una serie de estudios de distribución de elementos culturales, realizada por Kirchhoff y sus ayudantes desde 1939, la que le permitió precisar el concepto de Mesoamérica con sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales, dando noticia de ello en una conferencia dictada en la Sociedad Mexicana de Antropología el 25 de enero de 1943. Los límites geográficos hacia el norte, repetimos, los había precisado Mendizábal desde 1928 (salvo que no había recalcado la importancia del río Sinaloa como frontera con otra área cultural) y Beals y Kroeber habían ratificado aquello (excepto que el último había dejado ratificado al norte, dentro de “Méjico y Centroamérica” el noreste, que Kirchhoff incluiría dentro de “Norteamérica Árida”). El propio Kroeber había fijado el límite sur, pero sin separar de la super-área a la que Spinden y él dieron aquel nombre, la provincia de “Honduras y Nicaragua atlánticas”. La contribución medular de Kirchhoff consistió en afinar la ya avizorada demarcación y composición étnica de Mesoamérica y determinar cuáles eran sus caracteres culturales.



Mapa núm 1. Mesoamérica (según Kirchhoff, 1943)

En cuanto a los límites geográficos, abarcaba, en el momento del contacto inicial hispano-indígena, hasta los ríos Pánuco, Lerma y Sinaloa (o, acaso, El Fuerte) por el norte, y hasta la península de Nicoya, en Costa Rica, por el sur. Este ámbito es el trazado en el mapa núm. 1.

Dice Kirchhoff respecto a la composición étnica: “Se puede afirmar que en el momento de la Conquista formaba parte de Mesoamérica una serie de tribus que podemos agrupar en las cinco divisiones siguientes: 1. tribus que hablan idiomas hasta ahora no clasificados, como los tarascos, cuitlateca, lenca y otros; 2. todas las tribus de las familias lingüísticas maya, zoque y totonaca. Según ciertos investigadores, los idiomas de estas tres familias, a los que probablemente hay que agregar el huave, forman un grupo que podríamos llamar zoque-maya, o macro-mayance; 3. todas las tribus —menos dos— de las familias otomí, chochopopoluca y mixteca, que parecen formar, junto con la familia chorotega-mangue, un grupo llamado otomangue; y todas las tribus de las triques, zapoteca y chinanteca que otros consideran emparentadas con el grupo anterior, formando un gran grupo llamado macro-otomangue; 4. todas las tribus de la familia nahua y una serie de otras tribus de filiación yuto-azteca, entre ellas los cora y huichol, cuya agrupación en familias todavía no es definitiva; y 5. todas las tribus de las familias tlapaneca-subtiaba que pertenecen al grupo hokano de Sapir”. Los dos miembros de la familia lingüística otomiana que quedan fuera de Mesoamérica son los de habla pame y jonás.

En cuanto a los caracteres culturales, advierte Kirchhoff que los hay, en dicha superárea, de tres clases: “I. Elementos exclusiva o al menos típicamente mesoamericanos. II. Elementos comunes a Mesoamérica y otras super-áreas culturales de América. III. Elementos significativos por su ausencia en Mesoamérica”.

Ahora bien, da como elementos mesoamericanos: “Bastón plantador de cierta forma (coa); construcción de huertas ganando terrenos a los lagos (chinampas);

cultivo de chía y su uso para bebida y para aceite de dar lustre a pinturas; cultivo de maguey para aguamiel, arrope, pulque y papel; cultivo de cacao; molienda del maíz cocido con ceniza o cal. Balas de barro para cerbatanas; bezotes y otras chucherías de barro; pulimento de la obsidiana; espejos de pirita; tubos de cobre para horadar piedras; uso de pelo de conejo para decorar tejidos; espadas de palo con hojas de pedernal u obsidiana en los bordes (*macuáhuitl*); coseletes estofados de algodón (*ichcahuipilli*); escudos con dos manijas. Turbantes; sandalias con talones; vestidos completos de una pieza para guerreros. Pirámides escalonadas; pisos de estuco; patios con anillos para el juego de pelota. Escritura jeroglífica; signos para números y valor relativo de éstos según la posición; libros plegados estilo biombo; anales históricos y mapas. Año de 18 meses de 20 días, más cinco días adicionales; combinación de 20 signos y 13 números para formar un periodo de 260 días; combinación de los dos periodos anteriores para formar un ciclo de 52 años; fiestas al final de ciertos periodos; días de buen o mal agüero; personas llamadas según el día de su nacimiento. uso ritual de papel y hule; sacrificio de codornices; ciertas formas de sacrificio humano (quemar hombres vivos, bailar vestido con la piel de la víctima); ciertas formas de auto-sacrificio (sacarse sangre de lengua, orejas, piernas, órganos sexuales); juego del volador; 13 como número ritual; una serie de deidades, Tláloc por ejemplo; concepto de varios ultramundos y de un viaje difícil a ellos; beber el agua en que se lavó al pariente muerto. Mercados especializados o subdivididos según especialidades; mercaderes que son, a la vez, espías; órdenes militares (caballeros águila y tigres); guerras para conseguir victimas que sacrificar”.

## ELEMENTOS COMUNES A MESOAMÉRICAY OTRAS ÁREAS

(Kirchhoff, 1943)

	I	II	II	I	V	VI
		I	V			
Cultivo	P	P	P	P	P	P
Cerámica	P	P	P	P	P	P
Maíz	P	P	P	P	P	P1
Fríjol	P	P	P	P	P	P1
Calabaza	P	P	P	P	P	P1
Sacrificio humano	P	A	P	P	P	A
Batata	P	A	P	P	P	P1
Cerbatana	P	A	P	P	P	P1
Trofeos de cabeza	P	A	P	P	P	P1
Canibalismo	P	A	P	P	A	P
Confesión	P	A	P	A	P	P1
Cultivo en manos de los Hombres	A	P	P	P	P	A
Construcciones de piedra y barro	A	P	P	P	P	A
Sandalias	A	P	P	P	P	A
Algodón	A	P	P	P	P	P1
Terrazas para cultivo	A	A	P	P	P	A
Puentes colgantes	A	A	P	P	P	A
Balsas de calabaza	A	A	P	P	P	A
Yuca dulce	A	A	P	P	P	P1
Chile (ají)	A	A	P	P	P	P1
Piña	A	A	P	P	P	P1
Aguacate	A	A	P	P	P	P1
Papaya	A	A	P	P	P	P1
Zapote	A	A	P	P	P	P1
Spondia	A	A	P	P	P	P1
"Perro mudo" cebado	A	A	P	P	P	P1
Pato	A	A	P	P	P	P1

Escudos entretejidos	A	A	P	P	P	P1
Picas	A	A	P	P	P	P1
Metalurgia	A	A	P	P	P	P1
Calzadas empedradas	A	A	P	P	P	P1
Mercados	A	A	P	P	P	P1
Clanes del tipo <i>Calpulli-Ayllu</i>	A	A	P	A	P	A
Sacar corazón a hombres vivos	A	A	P	A	P	A
Rociar santuarios con sangre	A	A	P	A	P	A
Aventador de cestería	A	A	P	A	A	P
Platones para cocer pan	A	A	P	A	A	P
Juego con pelota de hule	A	A	P	A	A	P
Tambor de madera con lengüetas	A	A	P	A	A	P
Adorno del borde de la oreja	P	A	A	P	A	A
Clanes Matrilineales	P	P	A	P	A	P1
Beber huesos molidos de parientes muertos	P	P	A	P	A	P1
Armas envenenadas	A	P	A	P	A	P
Coca	A	A	A	P	P	A
Palmeras	A	A	A	P	P	P

I. Suchiate. II. Suroeste. III. Mesoamérica. IV. Chibcha. V. Andes. VI. Amazonia.

P: Presencia A. Ausencia

1 En el noroeste

Los elementos comunes a Mesoamérica y otras super-áreas y elementos significativos por su ausencia en Mesoamérica, se muestran en el cuadro correspondiente.

*Horizontes culturales de Mesoamérica (1909-1942)*. Así como Spinden y Wissler vislumbraron —entre 1915 y 1917— lo que, al iniciarse 1943, demarcaría y caracterizaría Kirchhoff como la super-área de Mesoamérica, también desde Manuel Gamio y Herbert J. Spinden hasta Alfonso Caso —entre 1909 y 1942— se fueron definiendo los horizontes culturales de esa super-área. Se aludió atrás a la inicial postulación por Spinden (1917) de tres horizontes, destacando una comunidad básica para todo ese ámbito —y aun fuera de él— en su “cultura arcaica”. Sin embargo, respecto al valle de México, Gamio había establecido, desde 1909, una secuencia cultural que, de lo más reciente a lo más antiguo, abarcaba tres “tipos” (correspondientes a otros tantos periodos sucesivos: “I. Tipo Azteca o Tipo del Valle”; “II. Tipo de Teotihuacan”; y “III. Tipo de los Cerros”). El postrero (III) correspondía al “arcaico” de Spinden, que Francisco del Paso y Troncoso había denominado “olmeca” en 1887, y con los resultados de sus investigaciones sobre este periodo primordial, Gamio publicó en 1920 *Las excavaciones del Pedregal de San Ángel y la cultura arcaica del valle de México*. Sobre el penúltimo (II), este autor editó en 1922 la monumental obra acerca de *La población del valle de Teotihuacan* y gracias a todo esto dio a luz, en 1924, *The sequence of cultures in Mexico*. La secuencia cultural quedaba definida por Gamio para el valle de México entre 1909 y 1924, mientras que lo que se sabía —o se podía inferir— para el área maya, quedaría parcialmente aclarado en una tesis inédita de George C. Vaillant (*The chronological significance of maya ceramics*) en 1927, año en que este ilustre arqueólogo inició, en las cercanías de la Villa de Guadalupe, su búsqueda decisiva acerca de lo que entonces llamábbase el “Horizonte Arcaico” y que después se denominaría —a partir de un estudio de Robert Wauchope, en 1950— el “Preclásico”. Vaillant aportó (1936-1938) tres artículos trascendentales para el establecimiento de los horizontes culturales del centro de México: *The history of the valley of Mexico, History and stratigraphy in the valley of Mexico* y *A correlation of*

*archaeological and historical sequences in the valley of Mexico.* Esta estratigrafía (1938) tenía el grave defecto de no asignar una cerámica específica para los toltecas históricos, ya que la Mazapan se atribuía por Vaillant a un periodo “chichimeca”. Wigberto Jiménez Moreno impugnó esto, a partir de esa fecha, y logró que la Primera Mesa Redonda de Antropología (Méjico, 1941) reconociese una nueva etapa: la primera de las que después integrarían el “Horizonte Mixteca-Puebla” (correspondiente al “Post-clásico”). Sin embargo, a Vaillant, en 1941, se debe una tabla de la secuencia cultural de la América Media situándola a lado Norte y Suramérica, con cinco grandes etapas: la de las culturas primitivas; la de las culturas medias, la de las civilizaciones completamente independientes; la de las posteriores civilizaciones independientes, y la Mixteca-Puebla. Apoyándose en esto, poco antes de la aparición del trascendental artículo de Kirchhoff, el doctor Alfonso Caso propuso (Segunda Mesa Redonda de Antropología, Tuxtla Gutiérrez, 1942) la adopción de un esquema de “horizontes culturales prehispánicos de México y Centroamérica”. Eran cuatro: el Horizonte I o “Arcaico”; el II o “Teotihuacano, y del Viejo Imperio Maya”; el III, o “de Culturas Locales”, y el IV o “Mixteca-Puebla”. En igual fecha, Wigberto Jiménez Moreno elaboró su “Cronología de la historia precolombina” (mimeografiada entonces y luego impresa en 1944 y reimpressa en 1946 en *Méjico prehispánico*) y allí señaló cinco horizontes: tres prehistóricos —“Arcaico”, “Tzakol” y “Tepeuh”— y dos históricos —“Tolteca” y “Nahua-Chichimeca”—, siendo después estos últimos considerados por él como periodos “Tolteca” y “Post-Tolteca” de un solo horizonte —el “Post-clásico”— en su *Síntesis de la historia precolonial del valle de Méjico* (1954-55).

*Área mesoamericanas; confrontación con super-áreas próximas y comparación con la andina y las civilizaciones arcaicas del Viejo Mundo.* Entre tanto, provistos ahora de la definición, delimitación y caracterización de Mesoamérica, y postulados provisionalmente sus horizontes culturales, los antropólogos mexicanos, al lado de los norteamericanos (desde la tercera mesa redonda; Chapultepec, 1943) estudiaron las relaciones arqueológicas y etnológicas entre Mesoamérica y el norte de Méjico

y sur de Estados Unidos, empezándose a bosquejar el contorno de otra super-área, vecina nórdica de Mesoamérica: la entonces llamada “Greater Southwest” a la que Kirchhoff, en *Los recolectores-cazadores del norte de México (1943-1944)*, denominó “Norte-América Árida”, llamándola después “Arid America” cuando, en 1954, en *Gatherers and farmers of the Greater Southwest*, precisó sus características culturales. La cuarta mesa redonda (Chapultepec, 1946) ayudó a definir y delimitar el Occidente de México, considerado como parte de Mesoamérica por Kirchhoff (quien había publicado *La cultura del occidente de México a través de su arte*, 1946), pero visto por Ignacio Bernal como dudosamente mesoamericano (podría llamársele “sub-mesoamericano”). En un simposio celebrado en Nueva York en 1947 se hicieron fructuosas comparaciones entre México y Centroamérica por una parte y el área andina por otra y allí presentó Pedro Armillas *A sequence of cultural development in Meso-America*, seguido —dos años después— de su trascendental ponencia al XXIX Congreso de Americanistas: “Tecnología, formaciones socio-económicas y religión en Mesoamérica”, influido por el esquema evolutivo de Gordon Childe.

La aparición, en 1948, del tomo IV del *Handbook of south american indians* editado por Julian H. Steward, permitió definir y delimitar otra super-área, vecina suroriental de Mesoamérica: la Circun-Caribe. Posteriores estudios de Irving Rouse (1953) y Miguel Acosta Saignes (1953) confirmarían lo entrevisto por Steward y previsto por Kirchhoff. Con todo lo hecho, quedaban firmemente establecidos el concepto, el ámbito y las características culturales de Mesoamérica y, al celebrarse en Nueva York, en 1949, un Congreso Internacional de Americanistas, se reunió también un simposio auspiciado por el Fondo Viking para examinar la etnología moderna y la antropología social de dicha super-área con alusión eventual a sus antecedentes históricos (Sol Tax: *Heritage of the Conquest*, Glencoe, Ill., 1956). En tal asamblea se consideró básico al artículo de Kirchhoff sobre Mesoamérica para la comprensión moderna de las culturas indígenas y rurales del centro y sur de México y de porciones de Centroamérica (como Guatemala), a pesar de que la super-área

—como él la definió, demarcó y caracterizó— correspondía a una etapa muy anterior: la del contacto inicial hispano-indígena. Varios de los participantes, aunque pertenecían, como Sol Tax, a la escuela funcionalista (que asumía frecuentemente una posición ahistórica), adoptaron como básico el concepto de Mesoamérica, a pesar de haber sido ésta delimitada y configurada mediante fuentes y métodos etnohistóricos.

En 1949 William Duncan Strong dio a conocer su *Cultural resemblances in nuclear America. Parallelism or diffusion?* (publicado en 1951) postulando seis “épocas”: pre-agricultura, agricultura incipiente, formativa, floreciente, fusión, e imperial o militarista. En 1950, el *Compendio de arte mesoamericano* de Ignacio Bernal ayudó a caracterizar, completando los atisbos de Armillas de 1947-1949, los horizontes culturales, señalando éstos: “1. el horizonte de los primeros pobladores”; “2. el horizonte teórico” (igual al “primitivo” de Caso); “3. el horizonte arcaico” (lo mismo para Caso); “4. la época del desarrollo” (igual al “formativo” de Caso); “5. y 6. clasicismo y barroquismo” (ambas etapas corresponderían al “clásico” de Caso —para él horizonte único—, y en 1958 Wigberto Jiménez Moreno las denominaría “protoclásico” y “plenoclásico”); “7. el interregno”(sin equivalente en Caso, y “epoclásico” para Jiménez Moreno); “8. la época tolteca” (igual al “horizonte tolteca” para Caso) y “9. el horizonte final” (igual al “horizonte histórico” de Caso). La aparición, en 1951 de la *Arquitectura prehispánica* de Ignacio Marquina permitió conocer mejor las etapas en el desarrollo cultural de Mesoamérica. Esto se reforzó cuando, en el simposio de la Wenner Gren, en 1952, Caso presentó *New world culture history: Middle America* (Kroeber: *Anthropology Today*, 1953), estableciendo y caracterizando los siete horizontes ya aludidos —prehistórico, primitivo, arcaico, formativo, clásico, tolteca e histórico— frente a los nueve postulados por Bernal, quien, en 1953, hizo un breve pero importante resumen de la problemática de la super-área de que se trata en Mesoamérica: *Período indígena. Programa de historia de América*. En este último año, se realizó en Tucson un simposio sobre las “civilizaciones de regadío”, inspirado en la teoría de Karl A.

Wittfogel (*Las civilizaciones antiguas del Viejo Mundo y de América*, 1955) y Julian H. Steward resumió los resultados de una comparación de Mesoamérica con la costa del Perú, Mesopotamia y China, que —aunque sólo parcialmente coincidían en las etapas de desarrollo— permitían reconocer para las tres últimas cuatro momentos fundamentales: agricultura incipiente, estadio formativo, estado teocrático de regadío y estado militarista de regadío. Para Mesoamérica sólo tres, de los cuales el primero y el tercero corresponden al primero y cuarto de la costa andina, Mesopotamia y China; pero a las etapas de “estadio formativo” y “estado teocrático de regadío” de estas culturas corresponden en Mesoamérica una sola: la del “estado teocrático comercial”. Partiendo de aquí, Ángel Palerm publicó en 1955 un trabajo básico en que se examinaban los esquemas evolutivos (como los de Armillas, Bernal y Caso): *La secuencia de la evolución cultural de Mesoamérica*. Dentro de este mismo propósito de señalar etapas del desarrollo sociocultural mesoamericano, Pedro Armillas publicó en 1957 su *Programa de historia de la América indígena* y al año siguiente Julio César Olivé aplicó la teoría de Lewis Morgan (*Ancient society*, 1877), con igual objeto, en *Estructura y dinámica de Mesoamérica*.

Para entonces, tres mesas redondas de Antropología (quinta, 1951; sexta, 1954; y séptima, 1957) habían aclarado lo referente a las culturas del Golfo, las del valle de México y circunvecinos y las de Oaxaca y el istmo. Habían surgido ya dos monografías de Román Piña Chán —una para el Preclásico (1955), y otra para Tlatilco (1958)— reconociendo tres períodos (inferior, medio y superior) dentro del Horizonte Preclásico, y también obras más completas y mejor integradas para toda la época prehispánica, por parte de Walter Krickeberg (*Altmexikanische Kulturen*, 1956) y Miguel Covarrubias (*Indian art of Mexico and Central America*, 1957). Mientras tanto, en noviembre de 1950 Gordon F. Ekholm había presentado, en una reunión de la *American Anthropological Association*, su *Regional sequences in Mesoamerica and their relationships* (publicada en 1958). Allí dividió a Mesoamérica en ocho áreas arqueológicas: 1. Occidente y Frontera Norte, 2.

Méjico Central, 3. Oaxaca, 4. Huasteca, 5. Veracruz Central, 6. Área Olmeca, 7. Mayas de Los Altos y 8. Mayas de Tierras Bajas. Aportó, asimismo, una tabla cronológica con tres horizontes: “Preclásico” de 1500 a.C. a 300 d.C., “Clásico” de 300 a 900 y “Post-Clásico” de 900 a 1520. Hasta 1942 era insólito que alguien atribuyese una antigüedad mayor a 500 a.C. al principio del horizonte llamado entonces “Arcaico” y después “Preclásico”, y todavía Strong (1951) no colocaba más temprano que esa fecha el comienzo de su “época formativa”. Pero, entre tanto, se había empleado el método de fechación por carbono 14, cuyos resultados preliminares publicó Fredrick Johnson en su *Radiocarbon dating* de 1951, y ya en 1954 Robert Waughope daba a luz sus *Implications of radio-carbon dates from Middle and South America* donde establecía una “secuencia mesoamericana” con siete etapas (ya que no incluían la del Post-clásico): 1. Paleo-india, 2. Agricultura básica, precerámica, 3. Formativo de aldeas, 4. Protoclásico, 5. Protoclásico superior, clásico temprano inferior, 6. Clásico temprano y 7. Clásico tardío.

La terminología que se venía usando se clasificó, en cuanto a horizontes culturales y su contenido, periodos en que se subdividen y fases de estratigrafía local, con la aparición, en 1953, del artículo *Method and theory in american archaeology* que para 1955 habíase convertido en libro. Desde años atrás, el concepto de horizonte se había venido precisando y Gordon Willey (en *A reappraisal of peruvian archaeology*, 1948) lo había definido como “una abstracción basada sobre la recurrencia de rasgos específicos de estilo o manufactura en artefactos prehispánicos (quiere decir pre-europeos), principalmente cerámica, de una región a otra”. Años después, en 1963 (en su *Historia de Méjico* escrita en colaboración con José Miranda y María Teresa Fernández), Jiménez Moreno entendería los horizontes como “las etapas del desarrollo histórico de un área determinada, durante las cuales prevalecen en ésta ciertos estilos en los materiales arqueológicos y predominan formas económicas y sociales características”.

El libro de Krickeberg (1956) y sobre todo el de Covarrubias (1957), antes aludidos, bosquejaron los lineamientos básicos del desarrollo cultural de Mesoamérica proporcionando, de él, una visión integrada. En la última obra se reconocen — como en Ekholm— tres horizontes (preclásico, clásico e histórico) y se divide a la “América Media” —desde Tepic y Tampico hacia el sur— en estas áreas arqueológicas: Altiplano Central, la Mixteca, Valle de Oaxaca y Tehuantepec, la Costa del Pacífico, el Área Maya del Sur, Yucatán, la Costa del Golfo (subdivida en “Veracruz” y “Huaxteca”) y el Occidente de México (que se segmenta en: “1. Guerrero; 2 Michoacán y 3. Colima, Jalisco, Nayarit”).

Pronto se vio, por otra parte, que Mesoamérica no había tenido siempre los mismos límites, sino que había crecido y decrecido; lo último, en cuanto a la frontera norte, por el repliegue de las altas culturas ante cambios climáticos y por las invasiones “chichimecas”. Una serie de mapas ilustran estos cambios a través del tiempo. (Wigberto Jiménez Moreno: “Síntesis de la historia pre-tolteca de Mesoamérica”, en *Esplendor del México antiguo*, (t. II, 1959). En tal estudio, que aprovechó bosquejos anteriores, desde Armillas (1948) hasta Covarrubias (1957), no solamente se señalaron las etapas de expansión y de retracción de Mesoamérica —cuyas altas culturas y entidades políticas se integraron o desintegran mediante el juego de fuerzas centrípetas o centrífugas— sino que, además, se trazó un esquema de la historia de tal super-área a través de los horizontes preclásico y clásico (que se fechaba desde 1500/1700, o a lo sumo, 2 000 a.C., hasta 800/900 de nuestra era). Tal esquema permitía salir de una concepción abigarrada de la historia prehispánica, vista como algo tan *sui generis* que resultaba difícil comparar el desarrollo de las culturas y de los estados mesoamericanos con el de culturas y estados del Viejo Mundo: ahora sí era posible hacer “estudios histórico-comparatistas de las civilizaciones arcaicas”, como diría Kirchhoff, cotejando las constantes de la evolución cultural, económica y sociopolítica en el Nuevo y el Viejo Mundo. La obra contiene una amplia tabla de secuencia cultural, la que aun hoy requiere sólo pequeños reajustes —excepto en casos como Monte Albán,

Xochicalco y fases “olmecas” previas a La Venta. Allí se aporta un atlas de historia pretolteca en el que pueden verse el surgimiento, la expansión y la desintegración de las culturas mesoamericanas.

Tras la publicación de tal “síntesis”, se tuvo en 1959, en San Cristóbal de las Casas, la octava mesa redonda acerca de los nahuas del sur y los mayas meridionales, y fue posible allí corregir y consolidar la visión que esa “síntesis” trasmítia, al mismo tiempo que se estudiaba el confín sur de Mesoamérica. Al año siguiente apareció el artículo de Willey “New World Prehistory” y Piña Chán dio a luz su libro *Mesoamérica* en el que reconoció seis “regiones” arqueológicas (Maya, Oaxaqueña, Costa del Golfo, Altiplano Central, Occidente, Norteña) y adoptó cuatro “horizontes” (Preclásico, Clásico, Posclásico e Histórico).

La Novena Mesa Redonda de Antropología (Chihuahua, 1961), dedicada al noroeste de México permitió entender mejor las relaciones entre el “Greater Southwest” — particularmente “Oasis América”— y Mesoamérica. Una mejor comprensión del Noreste —parte de Aridamérica— y su interrelación con la superárea mesoamericana, se alcanzó en la décima mesa redonda, efectuada en 1963 en San Luis Potosí. Entre tanto, había aparecido *Tenochtitlan en una isla* de Ignacio Bernal, que corroboraba y completaba (para lo que después de 1962 se llamó Mesoamérica Septentrional) lo que dicho autor había aportado en sus publicaciones previas de 1950 y 1953. En 1962 Michael D. Coe publicó México (un buen manual para la misma mitad norteña de tal super-área), estableciendo cuatro horizontes: 1. Arcaico (es decir, protoagrícola); 2. Formativo (igual al Pre-Clásico) con tres períodos: temprano, medio y tardío; 3. Clásico (temprano y tardío) y 4. Post-Clásico, dividido igual que el anterior. Más tarde, en 1966, publicaría *The Maya* para la mitad sur mesoamericana. También en 1962, Piña Chán y otros presentaron al XXXV Congreso Internacional de Americanistas valiosas contribuciones arqueológicas, entre ellas el *Resultado de una comparación de cuadros de Mesoamérica* por el autor mencionado, que con pocas correcciones, dejaba aún

válido el de la “Síntesis de la historia pretolteca...” Con excepción del trabajo de Piña Chán, fueron editadas en inglés tales ponencias —antes de serlo un año después en español— en *Aboriginal cultural development in Latin America*, por Betty J. Meggers y Clifford Evanx. Allí, en su artículo “Cultural development in Central Mesoamerica”, Piña Chán señala para tal región los siguientes horizontes: 1. Primitivo (que incluye los períodos Preagrícola y de Agricultura incipiente); 2. Formativo (Rural y Urbano); 3. De Desarrollo Regional (con un período teocrático y otro militarista). En otro de los artículos de esa obra —“Cultural development in southeastern Mesoamerica”— Michael D. Coe distingue cinco horizontes: 1. Arcaico (es decir, protoagrícola); 2. Formativo (con períodos temprano, medio y tardío); 3. Proto-Clásico; 4. Clásico (temprano y tardío); 5. Post-Clásico (dividido igual que el anterior). Finalmente, en noviembre del mismo año, se realizó en la Universidad Rice (Estados Unidos), el simposio “Prehistoric man in the New World”, editándose con igual título las ponencias (dos años más tarde, por Jesse D. Jennings y Edward Norbeck), particularmente “Northern Mesoamerica” de Pedro Armillas y “Southern Mesoamerica” de Robert Wauchope. Ambos trabajos son básicos y a grandes rasgos anuncian, respectivamente, el contenido de los tomos 10 y 11 (1971) y 2 y 3 (1965) del *Handbook of Middle American Indians* que desde 1964 se publica con benemérita eficacia el postre autor. Por último, en la *Historia de México* (1963) de Wigberto Jiménez Moreno, José Miranda y María Teresa Fernández, el primero y la última ofrecieron una detallada relación de la historia prehispánica.

De 1964 hasta nuestros días han surgido otras valiosas aportaciones de conjunto: en ese año, el *Manual de arqueología americana* de José Alcina Franch; en 1966 el primer tomo (*North and Middle America*) de *An introduction to american archaeology* de Gordon R. Willey; en 1969, *Vorkolumbische Kulturen* de Friedrich Katz y en 1970 *New World prehistory* de William T. Sanders, quien también, en 1968, y en colaboración con Barbara J. Price, dio a luz su obra fundamental: *Mesoamerica*, cuyo esquema evolutivo sería adoptado por Piña Chán, quien previamente había publicado en 1967 su más importante obra: *Una visión del*

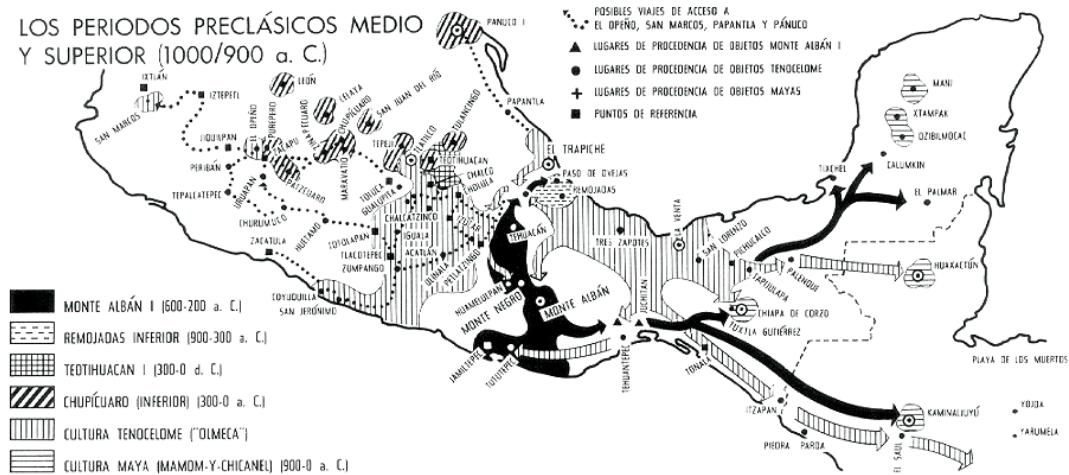
*Méjico prehispánico*. En ella distinguiría tres horizontes —Primitivo, Formativo y Evolutivo—, subdividido el primero en cuatro períodos, el segundo en tres y el tercero en siete (un total de catorce) y dividiría a Mesoamérica (en su porción mexicana) en cinco “regiones”: Occidente, Altiplano Central, Costa del Golfo, Región Oaxaqueña y Región Maya. La más reciente aportación arqueológica de carácter general es la de Muriel Porter Weaver: *The aztecs, maya and their predecessors* (1972), con detalladas tablas de secuencia cultural y mapas para cada uno de tres horizontes: preclásico, clásico y posclásico. Muestran tales mapas que sólo a partir del posclásico formaron parte de Mesoamérica tanto el occidente de México, como la costa centroamericana del Pacífico (más allá del río Lempa en El Salvador y hasta incluir la península de Nicoya en Costa Rica). Otras obras, como *El mundo olmeca* (1968) de Ignacio Bernal —aunque circunscritas a un área limitada y a un tramo de tiempo—, han contribuido a entender mejor el surgimiento de Mesoamérica. En cuanto a cotejos con civilizaciones arcaicas del Viejo Mundo, hay que destacar el libro de Robert M. Adams: *The evolution of urban society: early Mesopotamia and prehispanic Mexico* (1966).

En otro aspecto, ha sido importante la fijación provisional de áreas ecológico-culturales en México —unas dentro y otras fuera de Mesoamérica— lograda por un grupo de etnólogos que presidió Alfonso Villa Rojas por 1962-1964, como preámbulo a los trabajos de instalación del Museo Nacional de Antropología, inaugurado en septiembre del último año anotado. Dentro de una de tales áreas, la de “Los Valles Centrales” o “Sur-centro de México”, Jiménez Moreno y sus colaboradores reconocieron varios “ámbitos” o “micro-áreas”.

*Unificación y disgregación en Mesoamérica*. Fuerzas centrípetas o centrífugas han operado, desde hace tres milenios, impulsando o estorbado el proceso de integración de Mesoamérica, imprimiendo comunes rasgos básicos a su cultura o acentuando características regionales. Por ello, una y múltiple, centralizada o cantonal, ha oscilado entre el consenso y la discrepancia, y entre la aglutinación

imperial y la atomización feudal. Ha ocurrido algo análogo a lo que sucedió en el Cercano Oriente desde Sargón hasta el imperio persa y el de Alejandro; en el mundo Mediterráneo bajo la Roma de Augusto, Trajano y Teodosio, y en la Europa occidental desde su creación por Carlomagno hasta su unificación efímera por Napoleón.

Vinculado a este tema está el de “Los imperios del México antiguo”, asunto de un simposio celebrado bajo la presidencia del doctor Alfonso Caso y cuyos resultados presentó Jiménez Moreno, resumidos bajo ese rubro, al XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, reunido en España en 1964. Postuló Caso en esa ocasión la posible existencia de un “Imperio Olmeca” —trátase aquí de los de la arqueología, distintos de los históricos— o una anfictionía de ciudades de tipo disperso —no compactas como las de la civilización occidental— cuya área metropolitana abarcó el centro y sur de Veracruz y casi todo Tabasco, quedando fuertemente influidas porciones del valle de México, Puebla, Morelos, Guerrero, Oaxaca y Chiapas, y habiendo irradiaciones hasta lugares lejanos como El Opeño en Michoacán y Chachoapan en El Salvador. Reconoció, sin embargo, que no hay imperio si no existe un ejército que apoye la expansión imperialista y es notable en el arte “olmeca” la rareza de representaciones de guerreros, aunque se vean “hombres que llevan en las manos lo que podían ser mazas, lanzas, dagas o cuchillos”. Explicó la presencia de objetos llamados “olmecas” en sitios muy distantes, como resultado del comercio. Los tres principales centros sucesivos de esa cultura —San Lorenzo Tenochtitlan (¿1200-800?), La Venta (800-400) y Tres Zapotes (¿400 a.C. a 200 d.C.?)— parecen ser capita les sucesivas, aunque la existencia de algunos de esos núcleos urbanos haya sido parcialmente simultánea. Para el doctor Caso este poderío se sustentaba en el dominio de grandes ríos navegables como el Papaloapan, Coatzacoalcos, Grijalva y acaso también el Usumacinta. Estas arterias inundaban de tiempo en tiempo, con su limo fértil, las tierras aledañas, produciéndose más abundantes cosechas, aunque, a veces, en parcelas anegadas, las aguas lo arrasaban todo.



Mapa núm. 2 (según W. Jiménez Moreno, 1958-1959)

Hace 3 mil años, con capital en San Lorenzo Tenochtitlan —a orillas de río Coatzacoalcos— y luego en La Venta —junto al de Tonalá—, el pueblo del jaguar y del jade, estudiado por Ignacio Bernal (1968 y 1969), emergía de un nivel aldeano y forjaba la primera alta cultura del continente —madre o nodriza de otras ulteriores, como la mayense o la montealbánica— y surgía con ella, la Mesoamérica primordial dentro de un ámbito esencialmente ístmico, entre el río de La Antigua —al norte del cual está Cempoala y próxima a ella El Trapiche— y la proximidad del Usumacinta, que separa a Tabasco y Campeche. Un grupo venido de allá penetró al valle de Oaxaca navegando aguas arriba por el Papaloapan y siguiendo por su afluente el Santo Domingo, hasta arribar, por el cañón de Tomellín, al fértil recinto que más tarde señoreó Monte Albán y dejó en Dainzú piedras en que se esculpió, en relieves, a jugadores de pelota. Otro —acaso por Orizaba, Tehuacán e Izúcar— llegó a Chalcacingo, donde labró relieves rupestres. Otro, —quizá desde Chalcacingo y Huaxtepec— ascendió por Nepantla a Amecameca y descendió a Chalco y se asentó en Tlatilco, donde quedó una vasta necrópolis con innumerables vasijas y preciosas figuritas de barro, a la vez espontáneas y refinadas. Estos inmigrantes asentados en el valle de México —zona hasta entonces marginal y de cultura aldeana— percibieron ya las posibilidades de desarrollo de esa cuenca, cuyo gran lago sería un factor de cohesión y donde eran abundantes los recursos de flora

y fauna e idóneo el suelo para una agricultura intensa, auxiliada por las lluvias propicias. Cuando, por 400 a.C., se inició en La Venta la decadencia de la cultura llamada “olmeca”, empezó a reemplazarla —en su fase Chicanel— la de los mayas, quedando aquélla refugiada en Los Tuxtlas, con capital en Tres Zapotes. Y entre tanto, por la misma fecha, iniciaba su ascenso Teotihuacan. Para entonces (y por una centuria todavía) la cultura más fuerte era la de Monte Albán, cuya Fase I —con calendario y escritura— habían comenzado cuatro siglos antes. Ubicada en una región hasta hoy un tanto recóndita, parecía inmune a agresiones emanadas desde tan lejos como El Petén, a pesar de lo cual arribaron al valle de Oaxaca —procedentes de centros mayas como Holmul, en ese corazón del Área Maya— fuertes influencias culturales manifiestas en el advenimiento de un dios murciélagos y



Mapa n.º 3 (según W. Jiménez moreno, 1958-1959)

la aparición de vasijas con soportes mamiformes, principiando con esto, hacia 300 a.C., la Fase II montealbánica, que duró tres o cuatro siglos. Quedaba Monte Albán, durante esta fase, como mediadora entre Teotihuacan y el mundo maya.

Mientras, la cultura que los arqueólogos llaman “olmeca” vivía, con centro de Los Tuxtlas, la última fase —la de su decadencia— que habrá concluido hace poco menos de dos milenios (¿200 d.C.?), pero ya desde el inicio de esa etapa de declinación, parece haber comenzado la diáspora del pueblo “Tenocelome” hacia

regiones como Guerrero y otras, donde esos emigrantes actuaron como un eficaz fermento cultural. Esto mismo parece haber ocurrido con posteriores diásporas-fermentos; al derrumbarse Teotihuacan hacia 650 d.C., y de igual modo al sucumbir Tula cinco siglos después.

En el área maya, por distintas razones y quizá de modo determinante por el ambiente geográfico, las fuerzas centrípetas parecen haber sido relativamente débiles, excepto en el Horizonte posclásico, cuando, bajo el impulso tolteca, se crearon confederaciones vigorosas y prevaleció, por tanto, un sistema político de ciudades-Estado como en la Grecia clásica, algunas de ellas tan florecientes como Palenque y Copán y una particularmente poblada: la gran urbe de Tikal. En cambio, en los valles gemelos de México y Puebla-Tlaxcala —área metropolitana del naciente imperio teotihuacano— se dieron condiciones que permitieron su prodigiosa expansión de pulpo gigantesco que extendía sus tentáculos en todas direcciones, como más tarde lo hicieran, en mayor o en menor escala, Tula, Tenayuca, Azcapotzalco y Tenochtitlan.

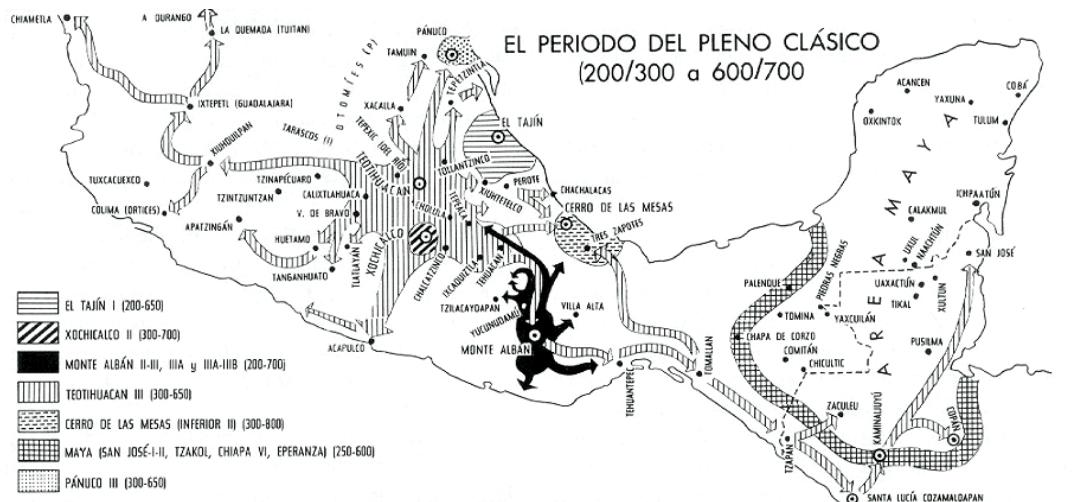
Ignacio Bernal ha señalado cómo el extraordinario tamaño de la urbe teotihuacana es algo inusitado en su época y cómo hay que distinguir entre el área metropolitana y la amplísima zona de influencia de Teotihuacan y discernir, además, entre las influencias que han sido asimiladas definitivamente y otras que han sido acogidas, pero ulteriormente rechazadas, por la natural resistencia de culturas regionales más o menos vigorosas. A veces se aceptan ciertos elementos culturales ajenos mientras acaban por ser expulsados otros y también sucede —como él lo ha explicado— que surjan formas mestizas: así, un peculiar tipo de olla de Monte Albán refleja una influencia teotihuacana reinterpretada y, por supuesto, ocurre esto mismo en el ámbito de la cultura espiritual, si se estudian procesos de transculturación lingüística, artística o religiosa.

El emplazamiento de la ciudad de Teotihuacan, en el arranque de una ruta natural que comunicaba la cuenca de México con el altiplano de Puebla-Tlaxcala —por Otumba y Calpulalpan— es un hecho que permitió el fácil enlace de dos grandes centros urbanos —Teotihuacan y Cholula— y condujo —dentro de la Fase II, entre 100 a.C. y 200 d.C.— al dominio del área metropolitana integrada por los dos ámbitos mencionados. Más tarde se agregarían otros, como el valle de Toluca y el del Mezquital y algunas porciones del de Morelos. Es decir, que comenzando por el dominio bien afianzado de la cuenca de México y el altiplano de Puebla-Tlaxcala, el ensanchamiento ulterior abarcaría los valles circunvecinos al de México, con reservas en cuanto a aquella parte que en el de Morelos señoreaba Xochicalco, hasta que la arqueología ilumine cuál era su relación con Teotihuacan. Desde la periferia de ese segundo y más amplio círculo de dominación, parece que hubo importantes trampolines para nuevos avances: Tulancingo hacia El Tajín, Tehuacán hacia Monte Albán. Una probable ruta de Tzinapécuaro y Jiquilpan parece haber llevado influencias teotihuacanas al occidente, lo mismo hacia Colima que hacia Guadalajara y en este último lugar se estableció una especie de sucursal teotihuacana en el Itztépete, desde donde tales aportes llegaron por una ruta hacia Chiametla, al sur de Mazatlán, y por otra hasta el valle en que se asienta Durango (sitio Schroeder). En el avance hacia el sureste, una sucursal surge en los suburbios de Guatemala (Kaminaljuyú) y el influjo teotihuacano alcanza a Tikal, en el corazón del Petén. Particular intensidad tuvo ese influjo a lo largo de las rutas México-Acapulco y México-Veracruz. Quizá —pensaba Bernal— hubo una efímera conquista teotihuacana del valle de Oaxaca durante la Fase Monte Albán II-III, a principios de nuestra era.

Por todo eso y por otros motivos, los doctores Caso y Bernal han postulado la existencia de un imperio teotihuacano y Jiménez Moreno ha hablado de una “paz teotihuacana” y ha sostenido que este inigualado vigor de la cultura teotihuacana se debió —en términos de las tesis de “reto y respuesta” de Toynbee— a la presencia de unos vecinos norteños, belicosos y nómadas, a los que había que hacer frente so-

pena de sucumbir, y que Teotihuacan se enfrentó, con éxito, a tal amenaza, por lo cual sus fuerzas se vieron centuplicadas.

Los estudios que Millon, Sanders y otros han realizado acerca del desarrollo urbanístico de Teotihuacan, muestran claramente que allí surgió la más populosa urbe mesoamericana del horizonte clásico. Fue ésta la metrópoli por excelencia y, como tal, la más antigua Tollan y el arquetipo de todas las posteriores: Tollan Cholollan, Tollan Xicocotitlan (la de Hidalgo) y Tollan México (es decir, Tenochtitlan, según el *Códice Sierra*). Los primeros toltecas —con este sentido de “metropolitanos” y por excelencia civilizados— son, por tanto, los de Teotihuacan. Y el concepto mismo de una metrópoli que, como poderoso imán lo atrae todo hacia si, con enorme fuerza centrípeta, ha surgido, sin duda, allí. En ella también la



Mapa núm. 4 (según W. Jiménez Moreno, 1958-1959)

integración de las ideas religiosas ha alcanzado una coherencia de que dan testimonio una arquitectura mayestática —tan bien estructurada como la del gótico para la cristiandad— y, en general, un arte hierático (así lo llama Armillas) particularmente admirable en las pinturas de los diversos palacios estudiados por Laurette Sejourné. La religión ha sido allí la principal fuerza integradora y

Teotihuacan primero y más tarde Cholula, han sido como una Meca o una Roma a las que acudían millares de peregrinos, como lo hacen ahora a la Villa de Guadalupe. La religión y el comercio parecen haber estado íntimamente ligados en este pueblo del quetzal y la turquesa, y los comerciantes actuaron, probablemente, como misioneros, cuando fueron hacia el sur en busca de esas ricas plumas verdes o hacia el norte en pos de las preciosas piedras (xíhuitl) con que formaron hermosos mosaicos.

En Teotihuacan, resultado, acaso, de un encuentro de oriente y occidente (totonacos de la cultura de “Remojadas” y protonahuas de la de Chupícuaro) y donde tal vez se sintieron influjos de “olmecas” epigonales de Los Tuxtlas y cerro de las Mesas, se establecieron todas las pautas básicas que habrían de seguirse en Tula y en Tenochtitlan. Y los nahuas empezaron allí a mostrar su gran habilidad para amalgamar a otros grupos étnicos. En Teotihuacan estaba ya el germen del actual México. Al desplome de esa primera Tollan, al fin de la Fase III, por 650 d.C. (cuando los portadores parecen haber sido principalmente nahuas, al lado de mazatecos y chochopopolocas), Cholula heredó la importancia política y cultural de aquélla y fue la nueva Roma a que acudían los peregrinos. Pero entre 750 y 800 la conquistó un grupo tri-étnico (nahua, mixteco y chochopopoloca): el de los olmecas históricos, y entonces viéronse desplazados sus habitantes (teotihuacanos epigonales a quienes las fuentes llamarán “nonoalcas”) y grupos de ellos —influidos ya por la cultura de El Tajín, antiguo vástago de la ciudad de los dioses que había inventado un arte peculiar muy refinado— emigraron al sur de Veracruz, de donde algunos regresarían para convivir en Tula con los “tolteca-chichimeca” en la época del gran pontífice-rey Topiltzin Quetzalcóatl, a mediados del siglo X. Otros, en cambio, desde 750 u 800 fueron más allá de Coatzacoalcos, por el Istmo, hacia la costa de Chiapas y Guatemala, y por El Salvador, Honduras y Nicaragua hasta Costa Rica y Panamá, donde se les conoció como “pipiles”, “nicaraos” y “sigua”. De la cultura de los primeros hay valiosos trabajos de J Eric Thompson (1948) y de

Stephan F. de Borhegy (1965) y para los penúltimos hay un magnífico estudio de León-Portilla: *Religión de los nicaraos* (1972).

La caída de Teotihuacan produjo una reacción en cadena que, entre 750 y 800 afectó a Monte Albán, al fin de su Fase IIIB, y por la última fecha también al “Viejo imperio” maya, que en esos momentos —con las pinturas de Bonampak— alcanzaba su máximo esplendor artístico, para iniciar tras él, su decadencia, en que



Mapa núm. 5 (según W. Jiménez Moreno, 1958-1959)



Mapa núm. 6 (según W. Jiménez Moreno, 1958-1959)

se halló al comenzar el siglo X. Rodeados por los pipiles amenazadores, los mayas se vuelven belicosos, y sus sacerdotes pierden su prestigio milenario, y los reemplazan los guerreros que aparecen por doquiera en esas pinturas extraordinarias. Un movimiento anticlerical e iconoclasta, según Thompson (1941), derriba al sacerdocio y se hunde con él parte de la ciencia astronómica y calendárica. Se produce entonces la desintegración del Mundo Clásico e inútilmente El Tajín, Xochicalco y Monte Albán tratan de desempeñar el papel unificador de Teotihuacan: triunfan por doquiera las fuerzas centrífugas, hallan los nómadas otomíes de las inmediaciones de San Juan del Río puerta franca a sus incursiones, pero guerreros procedentes de Durango y Zacatecas en el noroeste —probablemente cazcanes, conocidos como “Tolteca-Chichimecas”— logran súbitamente, hacia 900 d.C., crear un nuevo imperio bajo Mixcóatl, con capital en el cerro de la Estrella y más tarde en Tollan Xicocotitlan. Bajo Topiltzin Quetzalcóatl (nació en 935) se intenta restaurar en parte los patrones teocráticos y las ideas religiosas básicas de Teotihuacan centradas en el culto de la serpiente-quetzal. Pero éste no perdura, pues los olmecas históricos —dueños de la región de Puebla-Tlaxcala—, que habían sido tomados por sorpresa, reaccionaron vigorosamente desde el último tercio del siglo X y Topiltzin —frente a una escisión interna— opta por ausentarse con un grupo de fieles vasallos que logran conquistar el norte de Yucatán (987 d.C.), estableciendo su centro en Chichén y Mayapán.

Cuando los olmecas de Cholula reaccionaron contra el imperio tolteca desde la época de Topiltzin, se expandieron y enviaron influencias culturales hasta lugares tan distantes como Guasave, en Sinaloa, y la península de Nicoya, en Costa Rica. Al exiliarse Topiltzin, los toltecas entraron en decadencia —al quedar triunfante el culto de Tezcatlipoca y abolido el de Quetzalcóatl— y, quizá en algún momento, fue Tula satélite de Cholula. Sucumbió en 1156 aquella capital y Huémac trasladó su sede a Chapultepec, donde gobernó hasta su muerte, en 1162; grupos toltecas permanecieron en su antigua metrópoli hasta 1170-1171 en que emigraron a Colhuacan y Xico. No acaba con esto, sin embargo, el ímpetu expansivo de los

toltecas. Se habían adueñado Topiltzin y su séquito de Yucatán, formando un imperio maya-tolteca, y después unos toltecas instalados en Xicallanco —frente a la laguna de Términos— habían instaurado en la Península un nuevo régimen que duró hasta mediados del siglo XV. Desde la misma laguna, según parece, otros toltecas conquistaron hacia 1200 a los quichés y cakchiqueles de los Altos de Guatemala, y de la historia de estos dominadores se habla en el *Popol Vuh* y *Anales de los cakchiqueles*.

A la caída del imperio tolteca irrumpen de nuevo los nómadas —en este caso los chichimecas de Xólotl—, desde Coatl-Icámac (junto a Huimilpan, Qro.), como ya había ocurrido con los invasores otomíes al desplome de Teotihuacan. Desde 1244 tienen su principal sede en Tenayuca y a partir de 1269 se establecen en Amecameca y desde 1318 en Texcoco. Otros grupos con mayor cultura, procedentes de las regiones de Ixtlahuaca y del valle de Toluca, forjaron los señoríos de Azcapotzalco (hacia 1230), Xaltocan (hacia 1250) y Coatlichan (hacia 1270) en el siglo XIII.

No es necesario mencionar las etapas de integración del imperio de Tezozómoc de Azcapotzalco ni del azteca para la presente síntesis. Pero deben destacarse, en cambio, las siguientes conclusiones generales para enfatizar la importancia decisiva del valle de México y el altiplano de Puebla-Tlaxcala, que juntos constituyen el núcleo integrador y rector de los imperios centromexicanos, en esta forma: 1. Los diferentes y sucesivos imperios centromexicanos tuvieron como núcleo integrador y rector los ámbitos de la cuenca de México y la región poblano-tlaxcalteca. Estos ámbitos, por su posición estratégica, por su clima y por sus recursos naturales que les depararon una situación privilegiada, permitieron el dominio de las regiones circundantes. 2. Los teotihuacanos parecen haber dominado íntegramente ambos ámbitos: los toltecas no obtuvieron el dominio de la región poblano-tlaxcalteca, que reaccionó vigorosamente contra ellos. Los tecpanecas de Azcapotzalco no intentaron dominar el ámbito poblano-tlaxcalteca, que señorearon los huexotzin-

cas, pero establecieron una alianza con éstos, actuando con ellos coordinadamente. Los mexicas, aunque no lograron dominar sino parte de esa región poblano-tlaxcalteca, sí pudieron, al menos, bloquearla, y estaban, de hecho, estrangulándola, cuando aparecieron los españoles. 3. De lo anterior se desprende haber existido cuatro diferentes casos, que pueden designarse como: a) dominio integral de la región poblano-tlaxcalteca, conjuntamente con la cuenca de México; este es el caso del imperio de Teotihuacan y, como consecuencia de ello, este imperio alcanzó una mayor estabilidad que los subsecuentes; b) ningún dominio sobre el ámbito poblano-tlaxcalteca, lo que permitió que los olmecas históricos que lo señoreaban se volviesen amenazadoramente contra los toltecas, deteniéndose la expansión imperial de éstos, que pronto entraron en una etapa de decadencia; c) ningún intento de dominar la región poblano-tlaxcalteca, logrando en cambio una alianza con ella suficientemente sólida como para permitir una acción coordinada entre el poder, que tenía su sede dentro del valle de México, y el que regía la zona de Puebla-Tlaxcala: éste es caso del imperio de Tezozómoc de Azcapotzalco. El resultado fue benéfico para ambos aliados, que ensancharon considerablemente sus dominios, pero al final los huexotzincas, amos de la región poblano-tlaxcalteca, intervinieron en los asuntos del valle de México, ayudando a Nezahualcóyotl (1402-1472) a poner fin al imperio tecpaneca; d) dominio exiguo de una parte exclusivamente periférica de la región poblana-tlaxcalteca, suficiente, sin embargo, para neutralizar, sofocándolo, el poderío económico y político de dicha zona: éste es el caso del imperio mexica que, aunque realiza varias conquistas dentro del área aludida —como las de Cuauhtinchan, Tepeaca y Tehuacán— y aunque aniquila a Huexotzinco y logra despojar de toda fuerza política a Cholula —que sólo conserva su gran prestigio religioso—, no somete a Tlaxcala, que se mantiene amenazadora y cuya alianza con los españoles decide el éxito de la Conquista.

De todo lo anterior se desprende que es un requisito ineludible para una dominación estable en la región centromexicana —como la que lograron los teotihuacanos, y los españoles en el virreinato y el México independiente— la plena posesión de estos dos ámbitos privilegiados, que en realidad forman uno

solo, situado en una posición estratégica. En tal virtud, la estabilidad de cada uno de los imperios centromexicanos de la época prehispánica fue más segura o más incierta en proporción al mayor o menor dominio ejercido sobre la región poblano-tlaxcalteca, a la vez que sobre la cuenca de México. (W. J. M.).

© Derechos Reservados. Enciclopedia de México.

**MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, “Mesoamérica”, en Manzanilla Linda y Leonardo López Luján (coordinadores), *Historia Antigua de México, Vol. I: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*, México, 1994-2000, INAH-CONACULTA-UNAM-IIA, pp. 95-119.**

## **Mesoamérica**

Eduardo Matos Moctezuma\*

### **Introducción**

Una de las categorías más utilizadas dentro de nuestra arqueología es, sin lugar a dudas, la de Mesoamérica. El contenido que la misma encierra debe ser analizado a la luz del desarrollo que la arqueología de esta parte del continente ha tenido a lo largo de casi 50 años, desde el momento en que Paul Kirchhoff le dio vida, aplicándola a un área específica y a un momento determinado: el siglo XVI.

Mucho es lo que se ha avanzado desde entonces, y la realidad es que continúa en uso, dándole una profundidad cronológica (véase figura 1), muchas veces sin un análisis crítico del contenido de la misma. Algunos intentos se han hecho, como es el caso más reciente de la Sociedad Mexicana de Antropología, que en 1985 se abocó, dentro del marco de su *XIX Mesa Redonda* celebrada en Querétaro, a discutir la validez del concepto Mesoamérica. Sin embargo, pensamos que no se agotó el tema y que, por el contrario, mucho es lo que resta por discutir y analizar de esta categoría cuya importancia no está en eluda y que aún es usada por los especialistas de las distintas ramas antropológicas, sea cual fuere su posición teórica dentro de la disciplina.

---

\* Arqueólogo, director del Museo del Templo Mayor del INAH, México.

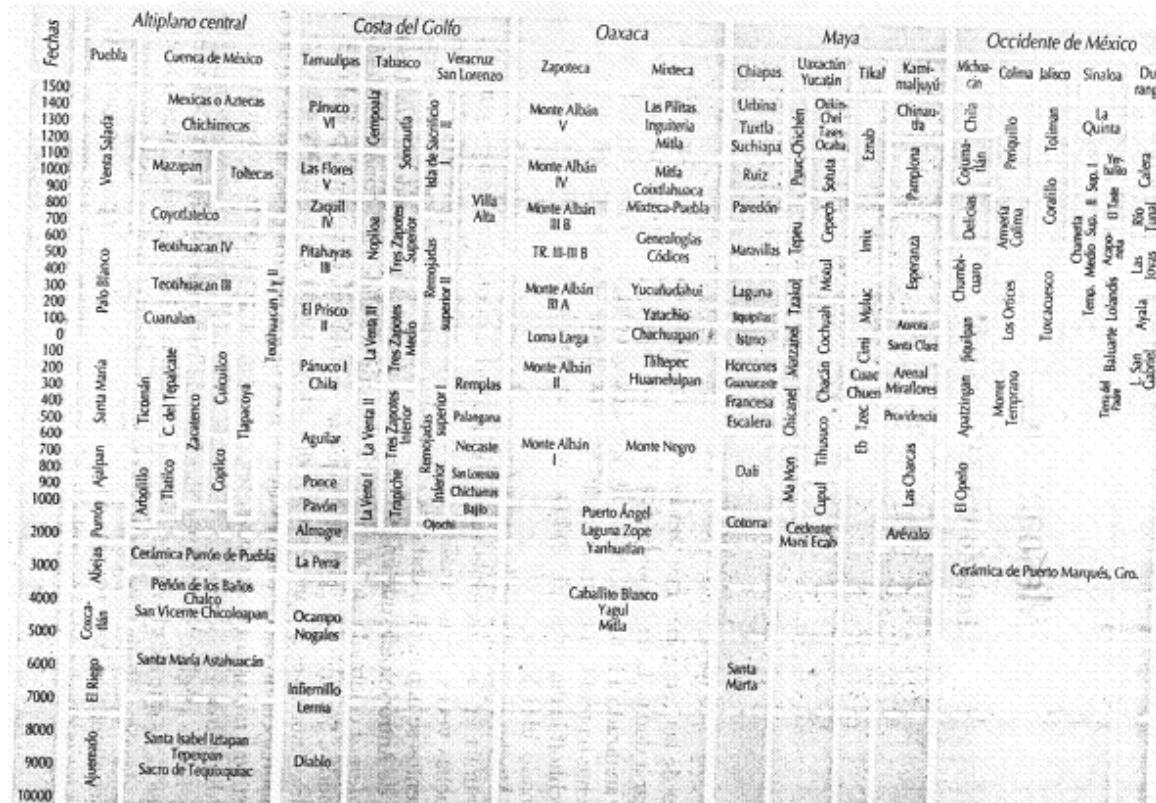


Figura 1. Cuadro cronológico cultural de Mesoamérica.

En las páginas que siguen daremos un panorama de los antecedentes históricos que existían antes de que se concretara la categoría de Mesoamérica; de cómo, finalmente, cobró forma y contenido en su concepción original. A continuación haremos una crítica de la misma, para dar paso a algunas de las ideas que hemos desarrollado a partir del análisis de la categoría, y trataremos de darle un nuevo contenido donde es preciso establecer con claridad la relación que existe entre tiempo, espacio y cultura, las tres categorías fundamentales de la arqueología.

## Antecedentes

La historia de la arqueología nos muestra cómo, a lo largo de casi dos siglos, han habido intentos por parte de diferentes estudiosos no sólo por conocer el pasado de determinada región, sino en ocasiones se trataba de explicar las características generales de toda un área en la que se veían aspectos similares entre una y otra cultura. Ya Désiré Charnay, a mediados del siglo pasado, veía cierta homogeneidad cultural entre el norte y el sur de México, entre la meseta central y la tierra caliente. Decía que estábamos ante una misma civilización, una misma religión, y símbolos y dioses similares.<sup>1</sup>

A principios del siglo XX corresponde a Spinden acuñar un concepto que va a tener aceptación en un momento dado dentro de la arqueología mesoamericana: el concepto de "horizonte cultural".<sup>2</sup> Hacia las décadas de los veinte y treinta de este siglo, vemos cómo se va perfilando la idea de un área común y de las relaciones que existen con culturas de estadios diferentes a los de la llamada "alta cultura". Olivé, en su ponencia en la *XIX Mesa Redonda* mencionada, hace un análisis de las ideas que sobre el particular prevalecían en la primera mitad de este siglo, por lo que no vamos a referirnos a ellas. Sin embargo, pensamos que siempre se ha omitido a estudiosos mexicanos que sin lugar a dudas jugaron un importante papel en estos antecedentes.

El caso de Miguel Othón de Mendizábal es significativo. Este autor nos da ya diversos elementos que van a caracterizar lo que posteriormente se denominará Mesoamérica, tomando en consideración aspectos que Kirchhoff tomara para su clasificación, como son los aspectos lingüísticos, de subsistencia y otros. En el capítulo "La evolución de las culturas" de su trabajo *De la prehistoria a la Conquista*, nos dice:

A pesar de las múltiples diferencias de detalle que presentan estas culturas en su peculiar desarrollo, a las que contribuyeron en forma poderosa las

<sup>1</sup> El investigador francés Désiré Charnay fue uno de los primeros en señalar lo anterior en su artículo, "Les explorations de Toebert Maler".

<sup>2</sup> Véase el trabajo de Spindem, "Origin of Civilizations in Central America and Mexico".

posibilidades geográficas y los recursos materiales de cada región ofrece analogías fundamentales, como son el uso de la pirámide como elemento importantísimo de su arquitectura, el plan general de sus grandes ciudades sagradas, la orientación esencial de sus religiones politeístas, panteístas, con reminiscencias frecuentes del totemismo ancestral, pero con una común superestructura astronómica, que se tradujo en las brillantes concepciones de sus calendarios, basados en un profundo conocimiento de los fenómenos celestes, producto de una mentalidad fuertemente lógica.<sup>3</sup>

Como podemos ver, Mendizábal toma en consideración el medio geográfico y los recursos con que se cuenta, además de darnos los rasgos culturales que considera importantes. En otro trabajo nos habla del panorama que se presentaba a la llegada de los españoles en el siglo xvi. Empieza a mencionar cómo en la región septentrional de la altiplanicie mexicana, al norte del río Lerma y en la vertiente del Golfo de México en Tamaulipas, habitaban bandas nomádicas en un medio semidesértico, que hablaban diversas lenguas como las de la familia atapascana, hokana y otomiana, y que dependían de la caza y de la recolección de raíces y frutos silvestres. En pocas palabras, nos está señalando la existencia allende la frontera norte de Mesoamérica, de culturas a las que caracteriza a partir del medio en que viven, la lengua que hablan y el tipo de subsistencia. Vale la pena que transcribamos a continuación la diferencia que establece entre esta región y aquella en que se encuentran los estados y naciones, como él les llama:

Más al meridón, en los actuales territorios de Jalisco y Colima, por el occidente, y al sur del curso superior del río Panuco por el oriente, los pequeños estados políticos propiamente dichos luchaban por acrecentar sus territorios a costa de sus vecinos o por defenderlos de las acechanzas de las grandes naciones en formación, particularmente de la alianza azteca-acolhua-tepaneca (Tenochtitlan, Texcoco y Tacuba), que aceleraba, tenaz e implacablemente, el proceso de concentración de poder y de la unificación cultural en el centro y sur de México.

---

<sup>3</sup> Mendizábal, “De la prehistoria a la Conquista”.

Cada una de estas regiones, más aún, cada uno de los pequeños grupos locales, presentaba modalidades importantes en su desarrollo cultural, incluso los pertenecientes a una misma filiación étnica situados en estadios diversos de la evolución de una misma cultura. Tanto en los pequeños estados, como en las grandes naciones, salvo circunstancias geográficas desfavorables, el sostenimiento económico estaba basado principalmente en la agricultura; y el cultivo del maíz, del frijol, de la calabaza, del chile, del algodón y del cacao constituía la actividad económica preferente, cuando no única, de los individuos. En algunas regiones donde lo impusieron las condiciones del clima y del suelo, el cultivo del maguey llegó a ser importantísimo. Estos grupos agrícolas y sedentarios, con gran desarrollo en sus industrias cerámicas y textiles, principalmente, habían proporcionado la base económica necesaria para el desarrollo de las altas culturas y el elemento humano tecnológicamente apto para ser utilizado en sus magnas realizaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas.<sup>4</sup>

Es importante constatar varias cosas: por un lado, los límites que establece el autor de estos grupos agrícolas con las bandas cazadoras-recolectoras; la preponderancia de la agricultura como base económica fundamental y el desarrollo que alcanzan derivado de todo ello, sin olvidar que lo anterior lo ubica hacia el siglo xvi. No queremos con esto hacer menos el aporte que poco después dará Kirchhoff con su concepción de Mesoamérica, sino hacer ver que, como ocurre frecuentemente, la investigación por aquellos años había llegado prácticamente a diferenciar estas presencias y que faltaba solamente un último empuje para establecerlas con un concepto generalizador, como lo hizo Kirchhoff.

No me extrañaría que el enfoque materialista histórico de Mendizábal tuviese buena acogida por parte del investigador alemán que, recién llegado a nuestro país, traía una concepción más o menos similar a la de aquél. Sea como fuere, la realidad es que ya estaba madura la idea y que en Mendizábal se presentaba no sólo el

---

<sup>4</sup> Mendizábal, “La evolución de las culturas indígenas de México y la división del trabajo”.

caracterizar un área determinada, sino que analiza las características de otras áreas y para ello parte del medio geográfico, los recursos con que se cuenta, el tipo de sociedad de que se trata, los medios de subsistencia, el lenguaje y el desarrollo tecnológico.

### **Surgimiento de la categoría Mesoamérica**

Y así llegamos al año de 1943. Paul Kirchhoff había llegado a nuestro país pocos años antes, y como derivado del *XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, se creó el Comité Internacional para el Estudio de Distribuciones Culturales en América, para lo cual prepara un trabajo en que presentó los lineamientos generales de lo que denominó Mesoamérica, con los límites, composición étnica y rasgos culturales de una superárea que hacia el siglo XVI podía diferenciarse de otras regiones de América. Kirchhoff partió de cinco divisiones lingüísticas existentes en la superárea, lo que nos recuerda el planteamiento de Mendizábal sobre el particular. Con base en lo anterior, afirma algo que es fundamental para establecer la superárea: que los habitantes de ella, tanto los inmigrantes como los más recientes, estuvieron unidos por una historia común.

Para tratar de definir los rasgos que identificarán a Mesoamérica, divide en tres grupos los rasgos culturales que encuentran los españoles a su llegada a América. Éstos son:

- a) Elementos exclusiva o al menos típicamente mesoamericanos.
- b) Elementos comunes a Mesoamérica y otras superáreas culturales de América.
- c) Elementos significativos por su ausencia en Mesoamérica.

No vamos a mencionar los rasgos característicos de los tres grupos, pero sí aquellos que Kirchhoff propone dentro del primer grupo, es decir, los que considera como típicamente mesoamericanos. Éstos son, conforme los presenta el autor:

1. Bastón plantador de cierta forma (*coa*),
2. Construcción de huertas ganando terreno al lago (*chinampas*).

3. Cultivo de chía; su uso para bebida y para aceite con el fin de dar lustre a pinturas.
4. Cultivo le maguey para aguamiel, arrope, pulque y papel.
5. Cultivo de cacao.
6. Molienda del maíz cocida con ceniza o cal.
7. Bolas de barro para cerbatanas, bezotes y otras chucherías de barro.
8. Pulimento de la obsidiana.
9. Espejos de piritita.
10. Tubos de cobre para oradar piedras.
11. Uso de pelo de conejo para adornar tejidos.
12. Espadas dé palo con hojas de pedernal u obsidiana en los bordes (*macuáhuitl*).
13. Corseletes estofados de algodón (*ichcahuipilli*).
14. Escudos con dos manijas.
15. Turbantes.
16. Sandalias con talones.
17. Vestidos completos de una pieza para guerreros.
18. Pirámides escalonadas.
19. Pisos de estuco.
20. Patios con anillos para el juego de pelota.
21. Escritura jeroglífica.
22. Signos para números y valor relativo de éstos según la posición.
23. Libros plegados estilo biombo.
24. Anales históricos y mapas.
25. Año de 18 meses de 20 días, más 5 días adicionales.
26. Combinación de 20 signos y 13 números para formar un periodo de 260 días.
27. Combinación de los dos periodos anteriores para formar un ciclo de 52 años.
28. Fiestas al final de ciertos periodos.

29. Días de buen y mal agüero.
30. Personas llamadas según el día de su nacimiento.
31. Uso ritual del papel y del hule.
32. Sacrificio de codornices.
33. Ciertas formas de sacrificio humano (quemar hombres vivos, bailar usando como vestido la piel de la víctima).
34. Ciertas formas de autosacrificio (sacarse sangre de la lengua, orejas, piernas, órganos sexuales).
35. Juego del volador.
36. 13 como número ritual.
37. Una serie de deidades (Tláloc, por ejemplo).
38. Concepto de varios ultramundos y de un viaje difícil a ellos.
39. Beber el agua en que se lavó al pariente muerto.
40. Mercados especializados o subdivididos según especialidades.
41. Mercaderes que son a la vez espías.
42. Órdenes militares (caballeros águilas y tigres).
43. Guerras para conseguir víctimas que sacrificar.

Cabe señalar que los seis primeros rasgos del listado están relacionados con la agricultura, lo que no es de extrañar, ya que el autor toma como base el que son pueblos agrícolas. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar es que no hay una jerarquización de los rasgos, como lo habíamos hecho notar en nuestro trabajo "El proceso de desarrollo en Mesoamérica", en donde anotamos:

De los elementos mencionados podemos observar que no están agrupados de manera sistemática, sino que se mencionan elementos fundamentales para la economía, como podrían ser las chinampas dentro del proceso de producción agrícola, además de ser características de una determinada zona de Mesoamérica, junto con rasgos como las bolas de barro o las sandalias con talones. No hay una jerarquización de los mismos.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Matos Moctezuma, "El proceso de desarrollo en Mesoamérica".

Lo anterior, expresado en 1982, lo consideramos importante por lo que veremos a continuación. Por cierto que este aspecto de la jerarquización de rasgos será mencionado posteriormente por Nalda, en su ponencia a la *XIX Mesa Redonda de Querétaro*.<sup>6</sup>

Un aspecto negativo de la utilización de rasgos culturales se menciona en la cita anterior: el incluir elementos que solamente aparecen en una determinada zona de la superárea y que no son comunes a toda ella. El problema es mayor cuando ese rasgo se encuentra posteriormente en otras regiones de América. Tal es el caso, precisamente, de las chinampas, pues hace pocos años investigadores de la Universidad de Chicago encontraron que en el lago Titicaca del altiplano de Bolivia también se utilizaron sistemas agrícolas con los que se gana terreno al lago para el cultivo de determinadas plantas.

A lo anterior tenemos que unir el problema que, a nuestro juicio, es el más importante: muchos de los rasgos mencionados son en realidad derivados de un determinado tipo de sociedad que no se especifica. Estamos de acuerdo en hablar de Estado, clases sociales, explotación, etcétera. Puede resultar un tanto difícil y se ha prestado a no pocas discusiones entre especialistas, pero la realidad es que muchos de los "rasgos" mencionados por Kirchhoff se presentan en sociedades complejas, profundamente estratificadas y en las que el Estado juega un papel importante. Por eso consideramos como fundamental establecer que la diferencia esencial con otras regiones de América es, precisamente, que se llegó -dentro del proceso de desarrollo- a sociedades en que están presentes éstas y otras características, y que solamente en el área andina las vemos también con sus propias particularidades. En nuestro artículo antes mencionado decimos:

...Mesoamérica, concepto que es sinónimo de la presencia de un nuevo modo de producción, en el que la agricultura y el tributo son básicos, sobre relaciones de producción en que se establece una doble explotación: de una clase con otra de la misma sociedad, y de la clase dirigente de una sociedad

---

<sup>6</sup> Nalda, "¿Qué es lo que define a Mesoamérica?"

con pueblos conquistados que le son tributarios, apropiándose así de parte de la producción y del trabajo ajeno. Es así como consideramos Mesoamérica, con lo que implica (un nuevo modo de producción basado en la agricultura y en el tributo...) que estará presente a partir de los olmecas y se irá extendiendo, tanto en tiempo como en espacio, hasta llegar a los límites que Kirchhoff marca para el siglo XVI, con sus diversas fases de desarrollo interno...<sup>7</sup>

Estas ideas partirían desde algunos años antes cuando nos referirnos al proceso de desarrollo para el centro de México.<sup>8</sup> Anne Chapman, en su interesante participación en la tantas veces citada *XIX Mesa Redonda de Querétaro*, hace referencia, precisamente, a estos aspectos. Propone que en lugar del concepto Mesoamérica considerado como área cultural de alta cultura o civilización, se le debe ver en función de un determinado tipo de sociedad y sus manifestaciones culturales variables. Al plantear su modelo, lo basa en dos niveles: sociedad y cultura, y a continuación propone que se utilice el concepto de sociedad estratificada o jerárquica, la que define, entre otras cosas, como sistemas estratificados en las instancias económicas, sociales y políticas basadas en el control, por sectores de la población, de los medios de producción y de la fuerza de trabajo.<sup>9</sup> Como puede constatarse, algunas de las ideas expresadas por estos autores ya habían sido enunciadas con anterioridad.

---

<sup>7</sup> Matos Moctezuma, “El proceso...”, p. 147.

<sup>8</sup> Matos Moctezuma, “Notas sobre el proceso de desarrollo en el centro de México”. El artículo forma parte de una selección que hicimos de diversos artículos que presentaban una posición de alguna manera relacionada con el marxismo. Incluyó trabajos de Mendizábal, Armillas, Bartra y otros.

<sup>9</sup> Chapman, “Mesoamérica: ¿Estructura o historia?”

Spinden 1917	Bernal 1955	Caso 1955	Vaillant 1944	Steward 1948	Willey y Phillips 1955	Piña Chan 1967	Periodos	Horizontes
Prearcaico	Prehistórico	Prehistórico	Culturas Primitivas	Preagrícola	Lítico antiguo	Lítico		
	Salvajismo	Primitivo						
Arcaico	Caráxico de la época arcaica	Arcaico		Principios de agricultura blanca	Arcaico	Protagrícola	Primitivo	
Post-árcaico	Del crecimiento	Formativo	Culturas medias	Evolutivo básico	Formativo	Pre-clásico   interior medio superior	Formativo	
	Clásico Histórico	Clásico Tolteca Histórico	Civilizaciones completamente independientes	Florecente regional	Clásico Posclásico	Proto-clásico temprano Clásico tardío Proto-postclásico		
				Imperio y conquista		Postclásico temprano Postclásico tardío		Evolutivo

Morgan 1877	Childe	Armillas 1957	Olivé 1958	Matos 1982
Salvajismo	Salvajismo	Preagrícola	Salvajismo	Sociedades cazadoras-recolectoras
Barbarie	Barbarie	Protagrícola	Barbarie	Sociedades agrícolas igualitarias
Civilización	Civilización	Civilizaciones mesoamericanas y andinas	Civilización   Teocrática Militarista	Sociedades agrícolas militares estatales

Fig. 2. Periodificaciones tradicionales para Mesoamérica.

Antes de continuar vale la pena ver cómo, a partir del momento en que se establece el concepto, se presentan distintas maneras de concebir su desarrollo cultural, es decir, las periodificaciones aplicables a Mesoamérica. Así, una de las primeras es la de George Vaillant, quien nos habla de "culturas primitivas", "culturas medias" y "civilizaciones completamente independientes". Poco después corresponde a Steward hablar de preagrícola, floreciente regional e imperio y conquista, en un intento de aplicación a nivel continental (véase figura 2).

En 1955, Willey y Phillips también lo van a intentar, al plantear el siguiente cuadro evolutivo para América: Lítico antiguo, Arcaico, Preformativo, Formativo, Clásico y Posclásico. Otro intento de periodificación a nivel continental será planteado por

Pedro Armillas en 1957, cuando parte de considerar la agricultura como elemento base de su modelo. Así nos habla de preagrícola, protoagrícola, y civilizaciones mesoamericana y andina. También Alfonso Caso e Ignacio Bernal van a tratar lo referente a Mesoamérica. El primero nos habla de horizonte prehistórico, primitivo, arcaico, formativo, clásico, tolteca e histórico. Por su parte, Bernal también maneja el término de horizonte: prehistórico, salvajismo, cerámica de la época arcaica, del crecimiento y clásico-histórico. Todos estos intentos han sido analizados en su momento tanto por Bartra, como por Olivé y Matos.

Y ya que mencionamos a Olivé, no cabe duda que es uno de los autores que han tratado el tema de Mesoamérica de manera crítica. En efecto, este investigador analiza los diferentes conceptos tanto temporales como espaciales en su *Estructura y dinámica de Mesoamérica*, publicado en 1958.<sup>10</sup> Un resultado importante de su análisis es el de incorporar, dentro del esquema planteado por Morgan de salvajismo, barbarie y civilización, los aportes de V. Gordon Childe de "revolución neolítica" y "revolución urbana", adaptándolos al proceso mesoamericano. Con ello el esquema cobra un dinamismo que clarifica el proceso de desarrollo de esta parte del continente.

En las décadas de los sesenta y setenta tenemos varios intentos de discutir y aportar nuevas ideas al contenido de *Mesoamérica*. Uno de ellos corresponde a Román Piña Chan, quien en 1960 publica su libro *Mesoamérica*, en el cual nos plantea la periodificación tradicionalmente aceptada por muchos arqueólogos mexicanos. Posteriormente, este mismo autor ampliará su idea agregando otros elementos que, a nuestro juicio, vienen a complicar aún más la terminología empleada. Así tenemos que en su libro *Una visión del México prehispánico*, utiliza conceptos como "protoclásico", "protoposclásico", y otros.<sup>11</sup>

En 1975, el mismo Piña Chan va a portar otro esquema en que ya no utiliza la terminología mencionada. Para ello parte de considerar dos épocas: la de apropiación y la de producción de alimentos. La primera incluye a los cazadores-

<sup>10</sup> Consultese el libro de Olivé, *Estructura y dinámica de Mesoamérica*. 1958.

<sup>11</sup> Román Piña Chan, ha incluido en diferentes trabajos el tema de la periodificación mesoamericana (véase bibliografía).

recolectores nómadas dentro de dos períodos: pre y protoagrícola. En el caso de la segunda, se incluye a las comunidades sedentarias caracterizadas por la agricultura incipiente y a las aldeanas, además de los pueblos y estados teocráticos, y más tarde, los pueblos y estados militaristas. Aunque el autor se basa en la producción, su esquema no plantea cambios cualitativos a lo largo del proceso.

En 1968 se publica el libro de William T. Sanders y Barbara Price, *Mesoamerica. The Evolution of a Civilization*. En él, los autores van a plantear una nueva visión de Mesoamérica a partir de dos perspectivas: la evolución de los sistemas sociales con base en cuatro niveles que se pueden diferenciar entre sí por su estructura económica y social. Estos niveles son las bandas, las tribus, los señoríos y los estados, tomados de los estudios de Elman Service. La otra perspectiva es a partir de lo que denominaron ecosistemas, es decir, la interrelación entre población y agricultura, además de la competencia y la cooperación dentro del proceso mismo. La conjunción de todos estos elementos es aplicada al caso específico de Mesoamérica.<sup>12</sup>

Tenemos otro intento de definir Mesoamérica que plantea Jaime Litvak en 1975, en su trabajo "En torno al problema de la definición de Mesoamérica".<sup>13</sup> En él se basa en la interacción de zonas caracterizadas ecológicamente y después como parte de componentes de una red; así se puede definir a Mesoamérica "como sistema espacial de intercambio normal, donde cada región componente, además de su dinámica interior, tiene relaciones de ese tipo con todas las demás regiones que la conforman, que varían en el tiempo y que presentan entre sí estados de equilibrio siempre cambiantes".<sup>14</sup>

Para el momento en que se propone esta definición, con la crítica que conlleva a los planteamientos de investigadores como Porter Weaver, Sanders y Price, Sanders y Marino, Jiménez Moreno, Flannery, y Bennett,<sup>15</sup> este último para el área andina,

---

<sup>12</sup> Sanders y Price, *Mesoamerica. The evolution of a Civilization*. Por cierto que los autores no mencionan el trabajo de Olivé (Véase nota 10).

<sup>13</sup> Véase el artículo de Litvak, "En torno al problema de la definición de Mesoamérica".

<sup>14</sup> Litvak, "En torno...", p. 183.

<sup>15</sup> Los autores mencionados han tratado sobre el problema de Mesoamérica desde distintas perspectivas. Puede

no deja de ser interesante y sugestiva. Sin embargo, pensamos que tomar el intercambio como base fundamental y decir que las regiones que participan en ese proceso normal forman parte de la superárea y las que no lo hacen no son parte de la misma, es volver a caer en la dicotomía ya criticada de Kirchhoff de presencia/ausencia y, más aún, nos lleva de entrada a problemas de relatividad tales que complican el esquema sugerido. Baste leer el trabajo de Paddock,<sup>16</sup> presentado en la *IX Mesa Redonda de Teotihuacan* en 1966, en donde trata lo relativo a la influencia, para darse una idea de los alcances que el problema puede tener.

A lo largo de estos años he venido revisando y tratando de reflexionar sobre el tema de Mesoamérica. En las páginas siguientes plantearé el resultado de estas reflexiones, por lo menos hasta donde llevo analizado. Para ello me basaré en parte de lo que expuse en anteriores trabajos, si bien debo aclarar que he añadido nuevas ideas sobre el particular. El tema no es fácil, pero pienso que algunas de las ideas aquí expresadas ayudarán, aunque sea un poco, a tratar de definir y darle un contenido esencial a una categoría que no ha perdido vigencia pero que necesita urgentemente ser replanteada a la luz de los recientes avances de la arqueología.

### **Tiempo, espacio y cultura en Mesoamérica**

Para comenzar vamos a partir de las tres categorías fundamentales en arqueología. Ellas son tiempo, espacio y cultura. Las concebimos de la siguiente manera:

A. *Tiempo*. Diferentes ramas de la ciencia utilizan esta categoría dándole un contenido específico según su aplicación. No es nuestra pretensión analizar cada caso, sino ver cómo se le conceptualiza dentro de la arqueología. De esta manera tenemos que la categoría de tiempo se relaciona no con un tiempo cualquiera, sino con el tiempo histórico, es decir, con los procesos de desarrollo que se dan en las sociedades y los diferentes conceptos que sirven para establecerlo. Ahora bien, todos los procesos están constituidos por cambios, y estos cambios pueden ser de

---

verse la discusión de Litvak en su trabajo ya citado.

<sup>16</sup> Paddock presentó en la *IX Mesa Redonda de Teotihuacan* una ponencia en que analizaba la problemática de la presencia de elementos teotihuacanos y su posible interpretación.

dos tipos: cuantitativos y cualitativos. Los primeros son aquellos que se dan poco a poco; es un proceso evolutivo lento, gradual, que se presenta siempre al interior de cualquier sociedad y que constituye las fases de evolución de la misma, pero también puede revestir un alcance mayor y abarcar varias sociedades contemporáneas o en sucesión histórica. Por ejemplo, en el caso de la primera podemos considerar la sociedad teotihuacana, desde sus inicios hasta que decae (100 a.C.-750 d.C.), con fases internas de desarrollo que son factibles de ser detectadas arqueológicamente. En el caso de la segunda, son etapas que se establecen porque diversas sociedades presentan características más o menos homogéneas. Sería el caso de cuando se habla de la etapa de cazadores-recolectores o de la etapa de la civilización. Así, fase y etapa son dos categorías temporales que utilizaremos en este trabajo.<sup>17</sup>

El cambio cualitativo es aquel que nos permite detectar el cambio de una etapa a otra. Es un cambio revolucionario que da paso a nuevas características diferentes a las que prevalecían hasta entonces. Un buen ejemplo podría ser lo que Childe denominó "Revolución Neolítica", es decir, el momento en que el hombre descubrió la agricultura y las consecuencias que esto produjo en aquellas sociedades en todos sus niveles.

Así, el tiempo histórico puede ser aprehendido por la arqueología y ser dividido con base en el dato arqueológico. Esto nos permite ver los procesos de desarrollo y qué características presentaron. La cronología es inherente al tiempo mismo y nos da la referencia de cuándo ocurrieron los cambios, por lo que su importancia es evidente. La división del tiempo y la cronología permiten al especialista plantear periodificaciones,

*B. Espacio.* Esta categoría se concibe por la extensión territorial que en un momento dado ocupa una sociedad. Esta extensión puede crecer o contraerse a lo largo del tiempo y puede incluir medios ecológicos distintos o no. Así podemos hablar de la extensión o territorio que ocupó la sociedad olmeca o la azteca. Pero

---

<sup>17</sup> Sobre el problema de los conceptos utilizados tanto espacial como temporalmente, puede consultarse el libro de Julio César Olivé, *Estructura y dinámica de Mesoamérica*.

en una concepción mayor, esta categoría puede abarcar varias sociedades en un momento histórico específico, como es el caso de Mesoamérica para el siglo XVI, o por el contrario, referirse a un solo asentamiento o conjunto de asentamientos. Varias categorías espaciales se utilizan en arqueología, como son: sitio, región, área, superárea, etcétera.<sup>18</sup>

*C. Cultura.* Si existe una categoría que ha tratado de ser definida es precisamente la de cultura. Sabemos de la gran cantidad de definiciones que hay sobre el particular. Para nosotros, está referida a toda creación humana, ya sea material o espiritual, además de las relaciones de todo tipo que se establecen entre los hombres, ya en el proceso de la producción, ya en aspectos administrativos, etcétera.

Las tres categorías aludidas forman una unidad dialéctica y están siempre presentes en cualquier lugar en que esté el hombre, creador por excelencia. Desde los orígenes más remotos hasta nuestros días y cualquiera que sea el medio en que se encuentre, están interactuando de una manera dinámica y son inherentes al hombre mismo. El hombre, creador de cultura, vive y controla un espacio específico y se desarrolla en el tiempo, que adquiere su carácter de tiempo histórico por la acción del hombre, de la sociedad. Pues bien, para la historia, y por ende para la arqueología, es posible estudiar esa interrelación en un tiempo y en un espacio específico. Tal es el caso de Mesoamérica. Dicho en otras palabras, Mesoamérica es la conjunción de determinado tipo de sociedades con sus propias características dentro de un tiempo determinado y un espacio que tuvo variaciones a lo largo de ese tiempo.

Una vez visto lo anterior, estamos en posibilidades de empezar a analizar el contenido de Mesoamérica en relación con estas categorías, si bien la cultura quedará implícita a medida que vayamos avanzando en las características de ese contenido.

Paul Kirchhoff, en la introducción a su trabajo *Mesamérica*, en la edición de 1960, señalaba que su intento iba dirigido a resaltar lo que tenían en común los pueblos y

---

<sup>18</sup> Sobre el problema de los conceptos utilizados tanto espacial como temporalmente, puede consultarse el libro de Julio César Olivé, *Estructura y dinámica de Mesoamérica*.

culturas de una determinada parte del continente americano, por lo que se limitó a enumerar rasgos exclusivos de esos pueblos, sin abarcar la totalidad de su vida cultural. Lo anterior es evidente y ya lo hemos señalado al igual que otros autores. Sin embargo, continúa en su "Introducción" haciendo ver lo siguiente: "Falta, en fin, la profundidad histórica que la orientación misma de este trabajo implica, esto es la aplicación de los mismos principios a épocas anteriores, retrocediendo paso por paso hasta la formación misma de la civilización mesoamericana."<sup>19</sup>

Esto nos lleva a tratar de clarificar desde qué momento vemos los primeros indicios de que, en el proceso de desarrollo americano, en determinadas superáreas, estamos ante la presencia de sociedades diferentes a las que hasta ese momento se venían dando en todo el continente. De inmediato entramos al problema de las diferentes etapas que se han dado a nivel continental. Para nosotros, siguiendo los postulados anteriores, tenemos que son tres las etapas que podemos detectar. Éstas son:

1. Etapa de cazadores-recolectores.
2. Etapa de sociedades agrícolas igualitarias.
3. Sociedades agrícola-militaristas estatales.

Estas etapas se diferencian cualitativamente entre sí y el nombre mismo que se les asigna nos está indicando, por una parte, la base fundamental de su economía, y por la otra, las relaciones existentes entre los miembros de esas sociedades. Podríamos especificarlas así:

1. *Etapa cazadora-recolectora igualitaria.* Grupos que dependen fundamentalmente de la caza y la recolección. No existe una división social evidente, y cronológicamente podríamos ubicarlas desde la llegada del hombre al continente americano hasta el descubrimiento de la agricultura. Esta etapa es común a todo el continente, si bien presenta variantes en cuanto a determinados tipos de instrumentos, materias primas, o tipos de fauna y flora según el área.

---

<sup>19</sup> Kirchhoff, "Introducción", a *Mesoamérica*.

2. *Etapa de sociedades agrícolas igualitarias.* La agricultura va a provocar un cambio cualitativo en el proceso de desarrollo, que va a traer cambios en el seno de esas sociedades. El hombre poco a poco dependerá más de la agricultura; surgen nuevos instrumentos y hay un arraigo mayor en la tierra que trae como consecuencia un sedentarismo con el surgimiento de las primeras aldeas. El agua y la tierra se deifican cobrando una importancia esencial dentro de la sociedad. Las relaciones sociales de producción son igualitarias pero con características diferentes a las de la etapa anterior y no hay un estamento que aproveche para sí el trabajo de la mayoría del grupo.

Hay autores que piensan que no existe un cambio cualitativo entre cazadores-recolectores y esta etapa agrícola igualitaria. Es el caso, por ejemplo, de Nalda, quien en su trabajo ya citado considera que sólo hubo dos períodos en el proceso, a los que denomina comunidad primitiva y de transición a formaciones estatales. No estamos de acuerdo con este autor ya que, dentro de la etapa primera por él considerada, vemos que sí existió un cambio cualitativo, como lo hacen ver la mayoría de los autores que han tratado este tema, tanto a nivel de Mesoamérica como a nivel mundial, como es el caso de Gordon Childe.

Para Nalda, la aparición de la agricultura no altera la tecnología, las formas de cooperación comunal, y la estructura y tamaño poblacionales, lo que a nuestro juicio no es cierto. En lo relativo a la tecnología agrícola, es claro que surgen nuevos instrumentos que permiten perforar la tierra para depositar la semilla, los que quizás por estar hechos de madera, no han podido ser encontrados arqueológicamente. Pero suponiendo que no hubiesen existido, es lógico pensar que se comenzó con una tecnología de siembra, cuidado del crecimiento de la planta, cosecha, etcétera, más aún, con la observación de aquel agricultor incipiente de los cambios de temporada de lluvias y secas, y el consiguiente desarrollo tecnológico para producir aun cuando fuese la temporada de secas. En cuanto a las relaciones entre los miembros de estas sociedades, es evidente que una sedentarización más acentuada trae cambios profundos en el patrón de asentamiento en relación con la etapa anterior, en que predomina un nomadismo.

El surgimiento de las primeras aldeas representa un cambio radical con la forma de habitación anterior, en que las cuevas o abrigos rocosos y algunas formas de campamentos estacionales eran utilizados por el hombre cazador-recolector. A ello hay que unir la emergencia de nuevas deidades antes no consideradas y que ahora tienen vigencia dentro de una sociedad que depende cada vez más de la tierra y del agua. Podríamos seguir mencionando muchas otras características que denotan que sí existió un cambio cualitativo de una etapa a otra en todos los niveles de la totalidad social, pero preferimos continuar con nuestro tema y dejar para otro momento esta discusión.

Esta etapa agrícola igualitaria es común a todo el continente y muchas sociedades continúan evolucionando dentro de ella hasta el momento de la conquista europea. Podríamos asentar que tanto la etapa anterior como ésta son comunes a toda América (con sus variantes regionales) y que la tercera etapa sólo se dará en dos superáreas del continente: Mesoamérica y área andina.

3. *Etapa de sociedades agrícolas militaristas estatales.* Caracterizamos estas sociedades como dependientes fundamentalmente de la agricultura y de la guerra, con la presencia de nuevas tecnologías agrícolas y un incremento comercial importante. A diferencia de lo que planteé en 1982, en donde no incluí el término de militaristas, ahora considero indispensable hacerlo por razones que veremos más adelante. Se crean aparatos coercitivos o ideológicos que tendrán un papel básico dentro de estas sociedades y en relación con otras.

Surge el Estado que las controla y las relaciones entre los miembros de la sociedad y en relación con otras sociedades se establecen con base en la explotación y aprovechamiento de la mano de obra y la producción ajena, de ahí el carácter clasista y estratificado de las mismas. El sistema tributario será indispensable para el sostenimiento de los distintos estados que tienen sus sedes en centros urbanos, tributo que se logra a través de la guerra principalmente. De ahí la importancia que damos a la guerra vista como parte de la economía de estas sociedades, y no como un aspecto superestructural. Además, consideramos que la guerra está presente en

Mesoamérica desde los comienzos de la misma. A esta discusión llegaremos posteriormente.

Si somos coherentes con lo hasta aquí expresado, no cabe duda que esta etapa no se da en otras partes del continente, salvo en la superárea andina con sus propias características. Ahora bien, ¿desde qué momento vemos sociedades con estos elementos? En 1976 planteábamos ya el cambio de sociedades igualitarias a sociedades estratificadas,<sup>20</sup> y en 1979 decíamos en relación con el centro de México pero generalizable a toda Mesoamérica:

Establecido lo anterior, pasaremos a señalar algunos aspectos generales sobre el proceso de cambio en el centro de México. Así, vemos que existe un cambio fundamental dentro del proceso que podríamos caracterizar como el cambio de sociedades aldeanas no clasistas por sociedades con clases o estamentos, en donde el estamento superior va a tener el control general, creándose relaciones de explotación entre el Estado y las comunidades, en donde el primero surge como elemento coercitivo de control, apoyado en una serie de aparatos ideológicos y represivos que tenderán a darle cohesión y a tratar de lograr la reproducción del mismo. Podemos situar tentativamente la presencia del Estado en su forma incipiente y de un nuevo modo de producción dominante en Mesoamérica, desde la formación olmeca. Como referencia, podríamos decir, en términos tradicionales, que para el centro de México esto ocurre desde el llamado Preclásico medio-superior, en que, poco a poco, se irá conformando el nuevo modo de producción dominante, el cual se concibe no de manera estática, sino que pasará por diferentes fases internas de desarrollo, hasta llegar al momento de la formación mexica.<sup>21</sup>

No cabe duda que la primera sociedad en que están presentes las características señaladas es la sociedad olmeca. Quiero mencionar que los olmecas son una sociedad bastante desarrollada según se desprende del dato arqueológico, y que

---

<sup>20</sup> Matos Moctezuma, "Proyecto Tula: objetivos y métodos".

<sup>21</sup> Matos Moctezuma, "Notas...", p. 97.

antes de ella tenemos poca información. En efecto, entre el momento del descubrimiento de la agricultura (de 7000 a 5000 años aC y las primeras evidencias olmecas 1400 a. C., según fechas de Teopantecuanitlan), son pocas las evidencias que nos permiten conocer con mayor precisión la evolución de las sociedades aldeanas. La aparición de los olmecas se da ya con plena presencia dentro del mundo mesoamericano.

Si intentáramos hacer mapas de la evolución espacial de Mesoamérica a partir de este momento, veríamos que la sociedad olmeca y su área de control se extendería por partes de Veracruz y Tabasco, con una fuerte presencia en Guerrero y Morelos (véase figura 3). La influencia de esta sociedad se plasmaría también en el altiplano y en otras regiones como Oaxaca y Chiapas.

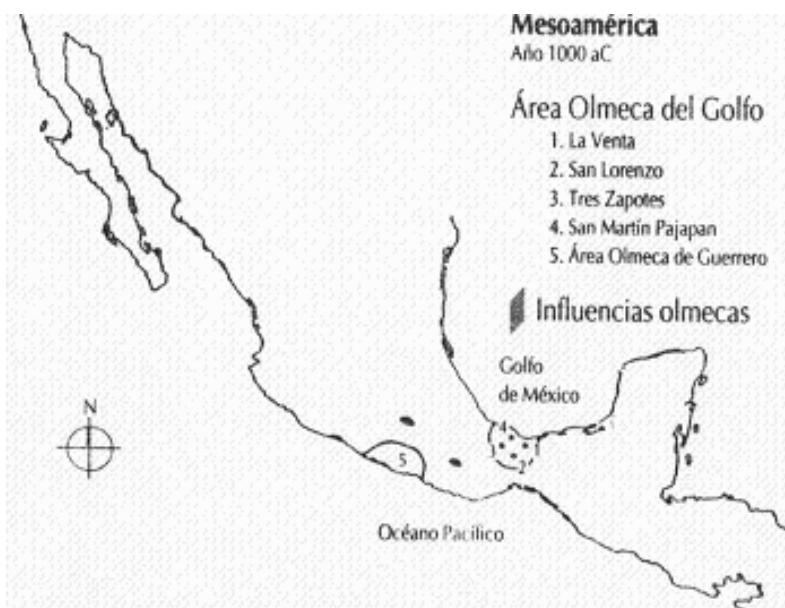


Figura 3. Mesoámerica en 1000 aC.

Nuestro discurso nos lleva a entrar en el campo de las periodificaciones. Aquí se presenta un nuevo problema y es el de establecer cómo se da el proceso de desarrollo para esta etapa. En otra ocasión nos hemos referido al tema, al igual que lo han hecho muchos investigadores mesoamericanistas. Hemos criticado la concepción tradicional de Mesoamérica, y los conceptos temporales que se han

aplicado, como es el de Clásico, Posclásico, etcétera.<sup>22</sup> Vamos entonces a plantear nuestras ideas sobre el particular, especialmente en lo que se refiere a las fases internas de esta etapa y cómo las concebimos.

Desde 1976 asentamos que a partir del cambio cualitativo que conforma Mesoamérica, estaremos ante un nuevo modo de producción que estará presente hasta el momento de la conquista española y que no se presentarán ya cambios cualitativos, sino que el proceso pasará por varias fases de desarrollo, desde los olmecas hasta los mexicas, pero sin cambios trascendentales, sino solamente a nivel superestructural. Esto se contrapone a la periodificación aceptada hasta el momento actual por la mayoría de los especialistas, que detecta cambios esenciales del Clásico al Posclásico, sin faltar investigadores que, como Olivé, plantean que hay que establecer una gran línea de separación entre las llamadas sociedades teocráticas y aquellas en que se ve una preeminencia de grupos militares.<sup>23</sup>

Nuestro planteamiento, reiterado posteriormente,<sup>24</sup> puede ser sintetizado así: desde el surgimiento de la sociedad olmeca hasta la llegada de los españoles no se presentó un cambio radical, cualitativo, que pueda hacer pensar en un nuevo modo de producción, o si se prefiere, de sociedades en las que surgieran cambios fundamentales en el todo social. El aspecto del militarismo que es el que ha provocado el ver cambios esenciales hacia el llamado Posclásico, para nosotros no pasó de ser un cambio superestructural. El dato arqueológico nos permite aseverar que en Teotihuacan, que siempre se ha tomado como sociedad de tipo teocrático, hay elementos suficientes para considerar que ya había un militarismo acentuado que está actuando en la expansión teotihuacana y no una presencia militar incipiente sin relevancia mayor en donde destaca la acción de los sacerdotes. Veamos algunos de ellos:

1. Presencia de órdenes o grupos militares. En varios murales teotihuacanos se puede apreciar la existencia de guerreros águilas y guerreros

---

<sup>22</sup> Matos Moctezuma, me refiero a los trabajos de 1979 y 1982 (véase bibliografía).

<sup>23</sup> Olivé, "Estado, formación socioeconómica y periodificación de Mesoamérica.

<sup>24</sup> Pueden consultarse los trabajos ya señalados de 1976, 1979 y 1982.

jaguares. Ejemplos de lo anterior lo podemos ver en las pinturas de Zacuala, Atetelco y la Casa de los Barrios, en donde los personajes van ataviados con los atributos de esos animales, llevando dardos o flechas y escudos.

2. Producción masiva de armas. Este dato podemos observarlo en el sitio TC-H, aldea cercana a Teotihuacan, y que fue investigada por William Sanders, quien nos dice:

Un resultado sorprendente de la excavación, desde el punto de vista de la usual pintura figurativa de la sociedad clásica mesoamericana, fue la clara indicación de un significativo aspecto militarista de la vida de la aldea. Puntas de proyectil en obsidiana eran comunes y funcionaban probablemente como puntas de lanza.<sup>25</sup>

3. Muros de protección de la ciudad. Rene Millón, al elaborar su plano de la ciudad de Teotihuacan, advierte la presencia de muros hacia el lado norte de la misma, como puede observarse en los planos de referencia.<sup>26</sup>

4. Expansión teotihuacana. La presencia teotihuacana en lugares tan alejados como Kaminaljuyú en Guatemala, pero especialmente en ciertas figuras de personajes que representan guerreros, es significativa para lo que venimos tratando. A esto se une el dato de comunidades que tratan de defenderse de esta expansión. Este fenómeno es perceptible en el área poblano-tlaxcalteca, en donde vemos que en la fase Tenanyécac, ubicada entre 100-650 dC, existen sitios con claros elementos defensivos (fosos, muros, etcétera) y que ha llevado a García Cook a hablar de un corredor teotihuacano.<sup>27</sup>

5. Hallazgos recientes en el Templo de Quetzalcóatl. Por si acaso aún hubiera escepticismo sobre lo que sostenemos, recientes excavaciones en el Templo de Quetzalcóatl han revelado una serie de individuos que, por las características que presentan, parecen haber sido sacrificados, para lo cual les ataron las manos a la espalda. Puntas de proyectil fueron colocadas a la

<sup>25</sup> Sanders, "Life in a Classic Village"

<sup>26</sup> Millon, *Urbanization at Teotihuacan*.

<sup>27</sup> García Cook, *El desarrollo cultural en el norte del valle poblano: inferencias*.

altura de las cabezas, como es el caso de los nueve individuos encontrados en el lado este del templo y otros más. Este hallazgo ha llevado a Rubén Cabrera a preguntarse:

¿Era su gobierno en realidad eminentemente teocrático, como suele decirse? ¿Cuál era entonces la importancia que adquirieron los elementos militares? Los datos aquí presentados indican lo contrario, al menos para las primeras etapas de desarrollo de la cultura teotihuacana, donde por la cantidad de individuos sacrificados se comprende que existió un gobierno despótico.<sup>28</sup>

Unido a los anteriores datos, tenemos la innegable presencia de un fuerte militarismo en otras sociedades mesoamericanas. El caso maya es claro. En el llamado Clásico maya tenemos múltiples evidencias de estelas con la representación de personajes sojuzgados y tomados por los cabellos por guerreros armados con lanzas. A esto se unen los murales de Bonampak, con aquel combate de movimiento maravilloso que mucho nos dice sobre el tema.

Basado en lo anterior hemos propuesto una hipótesis que nos explicaría la caída de Teotihuacan más acorde con lo que nos muestra la historia de Mesoamérica. Creo que no hay duela en cuanto al final violento de la gran urbe, como lo señalan los restos arqueológicos: señales de incendio, techos caídos quemados, agujeros de saqueo en los pisos, etcétera. La interpretación del fin de la ciudad se ha querido postular de diversas maneras: temblores, epidemias, invasores norteños, quema para desacralizar la ciudad, o por el levantamiento de la clase campesina en contra de sus dirigentes. Por nuestra parte proponemos que, como lo muestra la historia de Mesoamérica, es la implantación del sistema tributario el que pudo acabar con Teotihuacan, tal como ocurrió en sociedades posteriores donde ya contamos con el dato escrito.

La caída de Tula, también quemada y saqueada, no fue ajena a la acción de los pueblos bajo su control. El mismo azteca o mexica algo tuvo que ver con esto. Pero es este pueblo, el mexica, en el que vamos a ver claramente cómo se da el

---

<sup>28</sup> Cabrera, "Últimas excavaciones (1980-1988)", p. 215.

fenómeno. Recordemos que ellos están como tributarios de Azcapotzalco. Llegado el momento, se unen a otros pueblos tributarios del tepaneca y se levantan en contra de él, logrando así su liberación. El fenómeno volverá a repetirse cuando llegan los españoles: los pueblos tributarios se unen en contra del enemigo común que los tenía sojuzgados: el mexica. Tenochtitlan es incendiada y saqueada.

Resulta difícil pensar que un acontecimiento como éste, que se presenta repetidas veces en el centro de México, tanto en el dato arqueológico como en la documentación escrita, se niegue para la sociedad que antecedió a toltecas y mexicas, pese a que el dato arqueológico nos muestra incendio y saqueo para Teotihuacan. Por qué insistir en esa separación tajante entre Clásico y Posclásico basada en una predominancia de la teocracia en el primero y de un creciente militarismo para el segundo, cuando desde los olmecas vemos guerreros presentes en sus relieves, como es el caso de Chalcatzingo. Finalmente, difícil resulta concebir una expansión como la teotihuacana basada en aspectos religiosos. Para nosotros, ambos aparatos, el coercitivo y el ideológico, están actuando desde ese momento.

Nuestra proposición general de que no hay un cambio cualitativo del Clásico al Posclásico creemos que tiene bases para sustentarse como hipótesis. Nalda plantea su "transición a formaciones estatales", lo que hemos criticado por considerar que el término transición es ambiguo. También Olivé lo ha criticado.<sup>29</sup> Al hablarse de transición se deben conocer los antecedentes y lo que surge posteriormente de la llamada transición. El término, creemos, no deja de ser un refugio poco comprometedor de una relatividad evidente. Aunque la idea de Nalda tiene cierta similitud con la nuestra, no deja de ser interesante que este autor jamás nos menciona, pese a que nuestro trabajo fue planteado con anterioridad.

A lo largo del desarrollo mesoamericano, las fluctuaciones de frontera han sido importantes. Ya mencionamos que un primer mapa correspondiente a los inicios de

---

<sup>29</sup> Puede consultarse el trabajo de Olivé ya citado (1985), aunque lo modular de su cita está en contra de que se considere un lapso tan grande como de "transición", como lo señala Nalda. Sin embargo, pensamos que hay menos elementos para sostener la posición tradicional de Clásico y Posclásico, como lo referimos en este texto. Por cierto, para un buen resumen de las posiciones marxistas en cuanto a las periodificaciones, puede leerse el trabajo de Leonardo López Luján, "Las periodizaciones marxistas de la historia americana", próximo a publicarse en el Homenaje a Julio César Olivé.

la sociedad olmeca cubriría parte de la Costa del Golfo, y de los estados de Guerrero y Morelos, además del centro de México, y parte de Oaxaca y Chiapas.

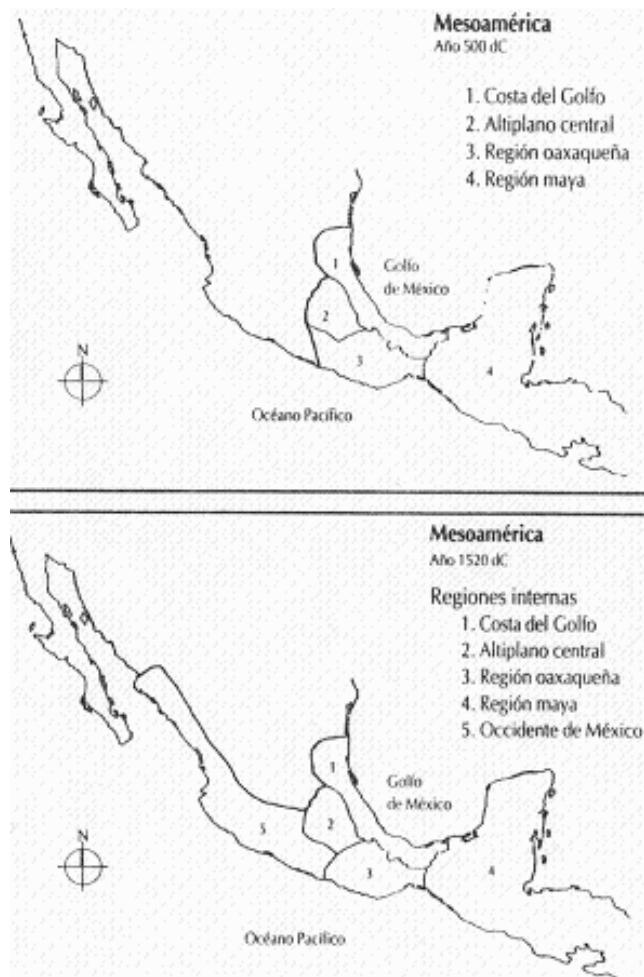


Figura 4. Mesoamérica en 500 dC.  
Figura 5. Mesoamérica en 1520 dC. Regiones Internas

Con la presencia de los primeros grandes centros urbanos como Teotihuacan y Cholula en el altiplano, las ciudades mayas como Tikal Yaxchilán, Uaxactún, Palenque y otras, y los grandes centros como Monte Albán, Tajín, etcétera, tendríamos que Mesoamérica estaría ocupando especialmente un área en la que el Occidente de México estaría ausente (véase figura 4), si bien se incorpora hacia el año 500-600 dC, dándole a la superárea una configuración cercana a la que

tenemos para el momento de la llegada de los españoles (véase figura 5), con mayor movilidad en lo que respecta a la frontera norte.<sup>30</sup>

Ya Litvak aportó sus ideas y elaboró mapas de los alcances espaciales con base en su planteamiento ya mencionado, pero valdría la pena preparar mapas de correlación entre tiempo y espacio mesoamericano que nos permitan tener una idea más clara a la luz del adelanto mismo de nuestra disciplina.

No queremos extendernos más sobre el tema. Pienso que las ideas principales han quedado planteadas, si bien nos hemos prodigado más en el tiempo, por considerar que hay mayores elementos por discutir. El estudio de las fluctuaciones de los límites de Mesoamérica necesita atención especial. Invito, pues, a que se aúnen esfuerzos que poco a poco nos lleven a una mejor comprensión de lo que fue una superárea que llegó a desarrollarse de manera autónoma en el continente y en la que el hombre plasmó, a lo largo de 3,000 años, el sello de su propia creación.

---

<sup>30</sup> La razón por la que se excluye la zona Occidente puede verse en el artículo de Schöndube, “Algunas consideraciones sobre la arqueología del Occidente de México”, y en el artículo de Fernández y Deraga, “La zona occidental en el Clásico”, publicado en el volumen II de esta obra.

**LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján, "Las grandes divisiones", en *El pasado Indígena*, México, FCE-COLMEX, 2001, pp. 58-79.**

## MESOAMÉRICA

Ya desde la Colonia temprana una mirada externa había percibido la unidad de las tradiciones de los conquistados. Fue fray Bartolomé de las Casas quien en aquel entonces hizo notar, en su *Apologética historia sumaría*, la semejanza entre las creencias de los guatemaltecos y las de otros pueblos que hoy denominamos mesoamericanos: "Toda esta tierra —dijo al referirse a Guatemala—, con la que propiamente se dice la Nueva España, debía tener una religión y una manera de dioses, poco más o menos, y extendíase hasta las provincias de Nicaragua y Honduras, y volviendo hacia la de Xalisco, y llegaban, según creo, a la provincia de Colima y Culiacán". Las sociedades indígenas de este vastísimo territorio integraban, evidentemente, una unidad.

Lo advertido por fray Bartolomé en el ámbito' de las creencias religiosas debe suponerse en todos los campos de la acción y el pensamiento, y así lo siguieron entendiendo, a lo largo del tiempo, quienes se interesaron por el estudio de la historia prehispánica de Mesoamérica. La unidad misma se convirtió en objeto de interés científico en las primeras décadas de nuestro siglo, cuando pensadores de la talla de Miguel Othón de Mendizábal, Clark Wissler, Alfred L. Kroeber y Wigberto Jiménez Moreno se encargaron de determinar los límites espaciales de la afinidad cultural, aportar elementos conceptuales para una futura precisión y fincar algunos de los términos de lo que sería el debate. En forma paralela, una corriente del pensamiento antropológico aunaba sus herramientas teóricas para abordar problemas similares en el nivel continental. Eran éstas el concepto de *horizonte cultural*, precisado por Herbert Spinden; el de *área cultural*, definido por Wissler; el de *rasgo cultural*, propuesto por Kroeber; el de *complejo cultural* y otros afines.

Entonces fue necesario que confluyeran plenamente la teoría y el conocimiento concreto de las antiguas tradiciones precolombinas. Como una derivación del XXVII Congreso Internacional de Americanistas (1939) se creó con este propósito el Comité Internacional para el Estudio de Distribuciones Culturales en América, órgano que encomendó el caso particular de las mitades meridional de México y occidental de Centroamérica a un distinguido antropólogo: Paul Kirchhoff. Para el cumplimiento de su misión, Kirchhoff empezó por identificar la super-área cultural con el nombre de *Mesoamérica* y reconocer a las sociedades que la integraron como "cultivadores superiores". Hizo notar que dichas sociedades eran muy diversas desde el punto de vista lingüístico, y las dividió en cinco grupos, uno de los cuales, por cierto, estaba integrado por las que hablaban lenguas hasta entonces no clasificadas. En cuanto al territorio que ocupaba la superárea a la llegada de los españoles, lo delimitó señalando la frontera norte como la formada por los ríos Sinaloa, Lerma y Panuco, y la frontera sur como una franja que iba del río Motagua hasta el Golfo de Nicoya, pasando por el Lago de Nicaragua. Interpretada la realidad de Mesoamérica con base en la concepción histórica esbozada por Jiménez Moreno, Kirchhoff afirmó que era una superárea que había sido formada por inmigrantes diferentes entre sí que ingresaron en el territorio en diversas épocas, y que, al penetrar en la órbita estudiada, vivieron unidos por una historia común.

Con el fin de distinguir culturalmente a los pueblos de la superárea, Kirchhoff aplicó la técnica de caracterización por medio del señalamiento de rasgos presentes y ausentes, comparando Mesoamérica con los pueblos de otras superáreas americanas: sureste y suroeste de los Estados Unidos de América, Chibcha, Andes y Amazonia. El resultado fue una tabla en la que concentró los elementos exclusiva o al menos típicamente mesoamericanos; los elementos comunes a Mesoamérica y a otras superáreas culturales de América, y los elementos significativos por su ausencia en Mesoamérica. Entre los elementos exclusivos, por ejemplo, señaló el año de 18 meses de 20 días, más cinco días adicionales, y la combinación de 20 signos con 13 números para formar un periodo de 260 días.

Con los elementos comunes a Mesoamérica y otras superáreas hizo subgrupos, y así el cultivo del maíz, el frijol y la calabaza integró a todas las superáreas en un conjunto, mientras que la organización por clanes tipo *calpulli-ayllu* sólo reunió a Mesoamérica y los Andes. Por último, entre los elementos no encontrados en Mesoamérica, pero sí en otras superáreas, señaló los clanes matrilineales y el uso de armas envenenadas.

Kirchhoff expuso estos resultados en 1943, en un pequeño texto que reeditó en 1960 y 1967. Repetidamente solicitó la crítica constructiva de sus colegas, y repetidamente quedó decepcionado al no recibirla:

Concebí este estudio como el primero de una serie de investigaciones que trataran sucesivamente de estos problemas, anticipando que la mayor parte de esta tarea deberían tomarla otros a su cargo. Con esta esperanza quedé defraudado, pues mientras que muchos han aceptado el concepto "Mesoamérica", ninguno, que yo sepa, lo ha hecho objeto de una crítica constructiva o lo ha aplicado o desarrollado sistemáticamente.

Sin embargo, debe reconocerse que, si bien no hubo una crítica temprana a las propuestas de Kirchhoff, tras la publicación de su trabajo se produjeron muy valiosas contribuciones, entre ellas las de Pedro Armillas, quien trató de conciliar el concepto de Mesoamérica con el de formaciones socioeconómicas para darle un sentido dinámico; las de Jiménez Moreno, con su tesis de la relación dialéctica entre la costa y el altiplano como explicativa de la dinámica de la superárea; las de Ángel Palerm y Eric R. Wolf, que hicieron hincapié en la presencia de terrazas de cultivo en todas las áreas claves de Mesoamérica, y las de Cordón R. Willey, quien concibió la superárea como una cultura de agricultores aldeanos que pasó a convertirse en una cultura urbana.

Sería demasiado prolífico referirse con detalle al estado actual de la polémica. Son numerosos los investigadores que han participado en la discusión teórica del concepto, y aquí sólo mencionamos a unos cuantos, sin poder referirnos por

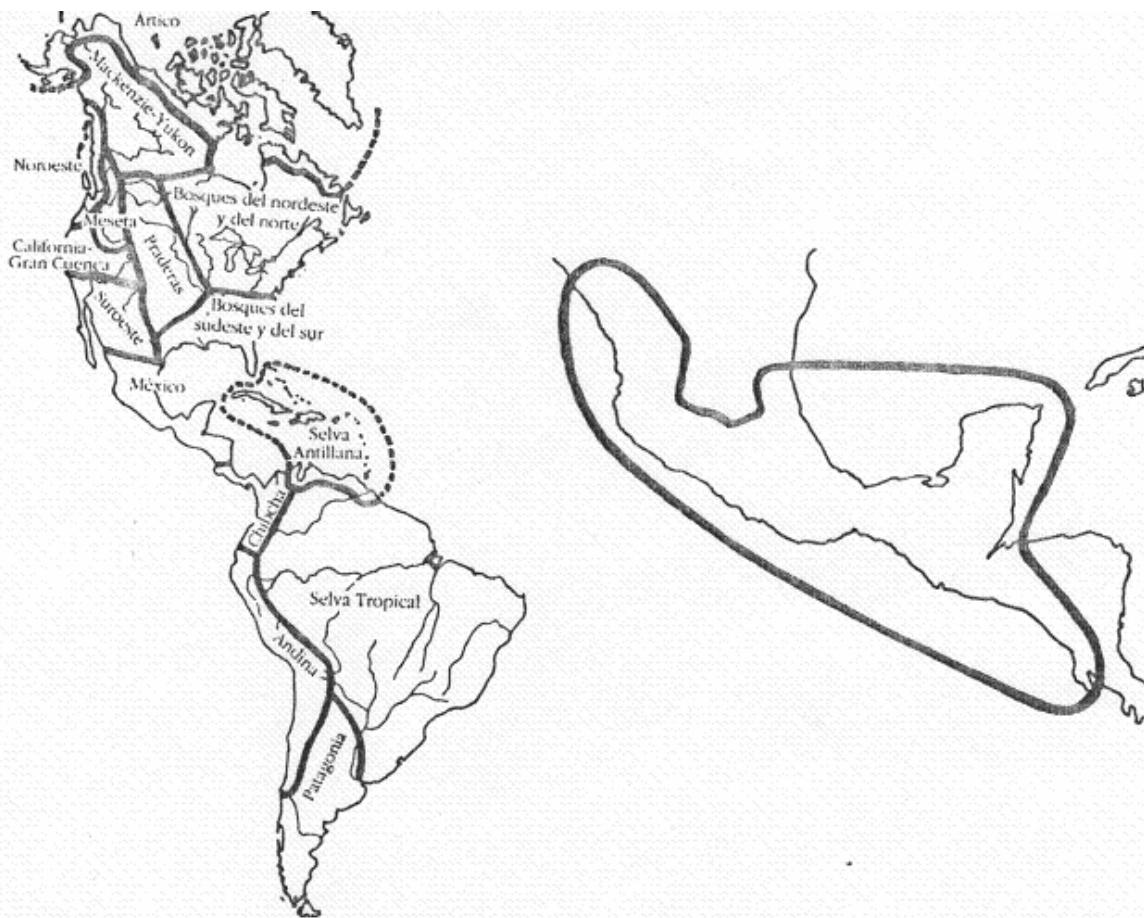
extenso a sus aportaciones. En 1968, por ejemplo, Kent V. Flannery hace especial hincapié en los factores ambientales y señala que en la integración de la superárea tuvo una importancia fundamental la formación de un complejo sistema compuesto por múltiples subsistemas de sociedades adaptadas a microambientes específicos. En el mismo año, William T. Sanders y Barbara J. Price se refieren a una única y gran tradición mesoamericana, lo que hace que sincrónicamente pueda verse el proceso como una área cultural, y diacrónicamente como una contradicción. Estos autores enfocan su estudio en la secuencia de desarrollo de los sistemas sociales mesoamericanos (bandas, tribus, cacicazgos y civilizaciones) como eje de una interpretación evolucionista y ecológica. Tiempo después, en 1975, Jaime Litvak King destaca el papel que tuvo el intercambio interétnico en la conformación de Mesoamérica, proceso que, a partir de zonas caracterizadas por su diversidad ambiental, formó una red de relaciones normales en equilibrio siempre cambiante. De esta manera, explica, se combinaron varios mecanismos simultáneos: las dinámicas locales, las medias o regionales (de carácter ecológico, tecnológico y económico-político) y la general (precisamente el intercambio interétnico e interregional que define la superárea).

Para 1982, Eduardo Matos Moctezuma estima que el concepto de Mesoamérica es sinónimo de la presencia de un modo de producción, existente a partir de los olmecas y que se irá extendiendo hasta llegar, en el siglo XVI, a los límites territoriales establecidos por Kirchhoff. En dicho modo de producción, donde la agricultura y el tributo son básicos, se establecía una doble forma de explotación: la de una clase sobre otra de la misma sociedad, y la de la clase dirigente sobre pueblos tributarios. En aquellos años se intentó aplicar otros modelos, entre ellos el de "sistemas-mundo", con la intención de comprender de mejor manera una realidad tan compleja. Otras propuestas interesantes se dieron a conocer durante la XIX Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, organización que convocó a sus miembros precisamente para debatir sobre el problema del concepto *Mesoamérica*. Durante esta reunión académica, que tuvo lugar en 1985 en la ciudad de Querétaro, Anne Chapman consideró que el modelo de

Mesoamérica debe construirse considerando la superárea como una alta cultura o civilización, con base en dos niveles: sociedad y cultura. Según esta autora, tal construcción debe empezarse con la información sobre las sociedades del siglo XVI, por ser la más abundante y compleja, y retrotraer el modelo a sus antecedentes, pueblos que llegaron a una identidad común a pesar de haber seguido diferentes trayectorias.

La crítica específica al trabajo de Kirchhoff, aunque tardía, ha sido muy útil para continuar la polémica sobre la validez teórica del concepto. Se produjo tanto en los años previos a la mesa redonda de Querétaro como en ésta, y participaron diversos investigadores, entre ellos Eduardo Matos Moctezuma y Enrique Nalda. Los puntos cuestionados son niales. Se señala, por ejemplo, que el procedimiento mismo de clasificación a partir de rasgos culturales desnaturaliza la cultura, pues desmiembra sus elementos como si éstos no estuvieran estrechamente vinculados entre sí dentro de sistemas sociales. También se afirma que Kirchhoff, al elegir los rasgos que le servirían de base en su definición, no los sistematizó ni los jerarquizó; que éstos son propios sólo de determinadas áreas, y que el resultado no es el reflejo de una superárea cultural dinámica, sino de un momento de la existencia de Mesoamérica, precisamente la víspera de la Conquista. Sin embargo, en la mesa redonda se coincidió en la idea de que el concepto ha sido de enorme utilidad para el estudio de la superárea y que, pese a haber envejecido, puede reconstruirse sobre bases más sólidas.

La reformulación del concepto es un reto para la mesoamericanística. Y plantea, indudablemente, un asunto arduo. Mesoamérica fue una realidad histórica, producto de muy variadas interrelaciones (de intercambio, políticas, bélicas, religiosas, etc.) que integraron diversas clases de sistemas. El nuevo concepto deberá referirse, entre otras muchas cosas, a los nexos causales de la incorporación de sociedades al sistema; a los nexos cohesivos que permitieron que, una vez incorporadas, se mantuvieran permanentemente relacionadas entre sí, y a los nexos estructurales, que hicieron que cada una de ellas articulara su acción en la complejidad del sistema como uno de sus componentes.



*Las divisiones culturales de América, según Kroeber, y la delimitación de Mesoamérica, según Kirchhoff*

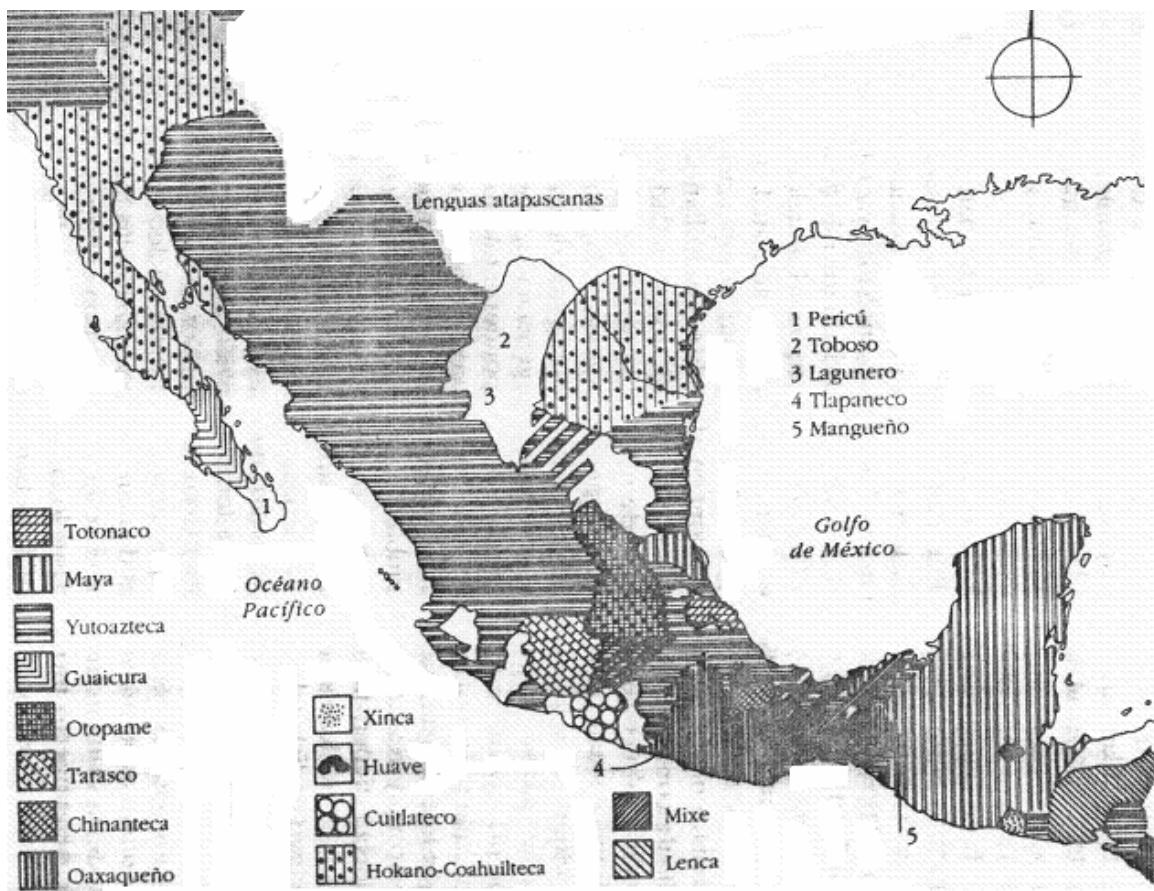
### *Hombres, tiempos y espacios*

¿A qué realidad concreta tiene que enfrentarse el estudioso que pretenda abordar el problema desde el punto de vista teórico? A una realidad muy compleja, tanto por la diversidad de las sociedades que crearon este proceso histórico milenario, como por los diferentes caminos que siguieron en su devenir; por las proporciones de su transformación social y política, y por la magnitud de la temporalidad y el territorio de la superárea. Como lo señalara Kirchhoff, la diversidad de los pueblos mesoamericanos arranca de su origen mismo: arribaron al territorio estudiado en muy diferentes épocas, y hablaban muy distintas lenguas. En efecto, los mesoamericanos pueden ser agrupados en 16 familias

lingüísticas, algunas de ellas con numerosos componentes y otras, en cambio, con apenas una lengua:

1. Hokano-coahuilteca (tequistlateco o chontal de Oaxaca).
2. Chinanteca (chinanteco).
3. Otopame (otomí, rnazahua, matlatzinca, ocuilteco y matlame).
4. Oaxaqueña (zapoteco, mixteco, mazateco, chatino, papabuco, cuicateco, trique, amuzgo, popoloca e ixcateco).
5. Mangueña (chiapaneco, chorotega, dirán, maribio, oritiña y nagranda).
6. Huave (huave).
7. Tlapaneca (tlapaneco y subtiaba).
8. Totonaca (totonaco y tepehua).
9. Mixe (mixe, zoque y popoluca).
10. Maya (huasteco, cotoque, maya yucateco, lacandón, mopán, chol, chontal, tzeltal, tzotzil, tojolabal, mam, chuj, kanjobal, kekchí, pokonchí, ixil, quiché, cakchiquel, pokomam, rabinal, tzutuhil, aguacateca, chortí, etcétera).
11. Yutoazteca (cora, huichol, tecual, huaynamota, teúl, náhuatl, pochuteco, pipil y nicarao).
12. Tarasca (tarasco).
13. Cuitlateca (cuitlateco).
14. Lenca (lenca).
15. Xinca (xinca).
16. Misumalpa (matagalpa y cacaopera).

Gracias a los estudios glotocronológicos que iniciara Mauricio Swadesh y a las actuales investigaciones de Leonardo Manrique, hoy es posible aproximarse al difícil problema de la progresiva penetración de las corrientes lingüísticas al territorio mesoamericano. Con el transcurso de los siglos, estos pueblos de tan distinto origen fueron capaces de crear una unidad cultural fundada en torno al



Mapa 1.7. Ubicación aproximada de las familias lingüísticas entre 1500 y 1700 dC  
(basado en L. Manrique)

En resumen, la definición de Mesoamérica debe partir de tres elementos entrelazados: *a)* un patrón de subsistencia basado principalmente en las técnicas del cultivo del maíz; *b)* una tradición compartida creada por los agricultores en el territorio estudiado, y *c)* una historia, también común, que hizo posible que dicha tradición de agricultores se fuera formando y transformando a lo largo de los siglos.

Por tradición podemos entender un acervo intelectual creado, compartido, transmitido y modificado socialmente, compuesto por representaciones y formas de acción, en el cual se desarrollan ideas y pautas de conducta con que los miembros de una sociedad hacen frente individual o colectivamente, de manera mental o exteriorizada, a las distintas situaciones que se les presentan en la vida. No se trata, por tanto, de un mero conjunto cristalizado y uniforme de expresiones sociales que se transmite de generación en generación, sino de la

forma propia que tiene una sociedad para responder intelectualmente ante cualquier circunstancia. Los elementos de una tradición van desde los que integran un núcleo duro (no inmune a la transformación histórica, pero muy resistente al cambio) hasta los más mutables, pasando por los que tienen ritmos intermedios de evolución. A partir de los elementos nucleares se genera y estructura continuamente el resto del acervo tradicional.

Cabe advertir que los elementos nucleares de la tradición mesoamericana fueron producto de las formas de vida que generó el sedentarismo agrícola, sin que esto menoscabe el valor de la herencia cultural de los pueblos nómadas antecesores. Sobre este núcleo duro, primario y común a los cultivadores de maíz, se desarrollaron las tradiciones locales mesoamericanas y a él se fueron superponiendo las estructuras de pensamiento producidas a lo largo de la historia. Por ello, pese a los contrastes regionales y a las transformaciones que implicaban las diferencias de desarrollo social, político y económico, las sociedades de Mesoamérica establecían el diálogo con base en el contenido común de sus respectivas tradiciones particulares, contenido que, por supuesto, se reforzaba en la comunicación.

En consecuencia, la unidad mesoamericana no implica necesariamente la existencia de rasgos culturales comunes, ni deriva de una evolución paralela de formas de organización. Dicha unidad descansa, más bien, en una historia compartida por sociedades de desigual grado de complejidad; en un desarrollo fincado en muy intensas relaciones que convirtieron a este conjunto heterogéneo de pueblos en coproductores de un sustrato cultural. Con lo anterior, aclaremos que los nexos que originaban la coproducción cultural no fueron siempre de la misma naturaleza, ni se dieron por igual en todos los rincones de la superárea ni, una vez establecidos, se mantuvieron de manera uniforme y permanente. Muy por el contrario, estos nexos sufrieron los vaivenes de los grandes procesos históricos.

Puede afirmarse que buena parte de los elementos comunes de lo mesoamericano, de los componentes del núcleo duro de la tradición, se crearon y fortalecieron durante los 13 siglos de duración del periodo conocido como Preclásico Temprano, que arranca desde el inicio de la vida sedentaria agrícola hasta el nacimiento de las primeras sociedades jerarquizadas. Las técnicas de producción que se desarrollaron posteriormente, las formas de organización familiar, la cosmovisión y la religión hunden sus raíces en el lejano pensamiento de los primeros aldeanos.

Sobre esta *base mesoamericana* se levantaron las tradiciones locales y regionales, derivadas de particularidades ecológicas, étnicas, culturales e históricas propias de radios más reducidos. Y sobre las tradiciones locales y regionales se extendieron fuerzas de otra naturaleza, aunque nuevamente generalizadoras. Fueron las de los "protagonistas", sociedades que por distintos motivos tuvieron una influencia decisiva en épocas determinadas y sobre amplias extensiones de Mesoamérica. Más adelante se analizarán, en capítulos específicos, las características de la acción "protagónica", globalizadora, de olmecas, teotihuacanos, toltecas y mexicas. Desde ahora hay que advertir, sin embargo, que los cambios históricos producidos por su intervención no sólo fueron obra suya, pues mucho correspondió a la manera en que los otros actores de la historia recibieron, asimilaron, rechazaron o imitaron la influencia de estos hombres.

La historia de Mesoamérica se teje, pues, con tres hilos: lo mesoamericano (producto de la gran tradición básica), lo local-regional y la acción globalizadora de los "protagonistas". La última es considerada, sin más, como una fuerza uniformadora. Sin embargo, es necesario matizar el calificativo. Es verdad que olmecas, teotihuacanos, toltecas y mexicas difundieron bienes, creencias, instituciones, conocimientos, estilos y modas; pero también implantaron sistemas, y no siempre para establecer relaciones simétricas sobre los pueblos incluidos en su radio de influencia. En muchos casos no propiciaron el desarrollo del modelo del que ellos eran el prototipo, y además inhibieron con su acción la

potencialidad económica y creativa de los afectados. Su globalización produjo con frecuencia un tipo de mesoamericanización que propiciaba no sólo semejanzas, sino diferencias. Las sociedades que ingresaban en sus sistemas tenían que responder a los papeles específicos que les correspondían en el orden introducido.

El problema de la complejidad histórica desemboca forzosamente en la división cronológica de Mesoamérica. Toda periodización es un modelo de transformación histórica, fundado en un criterio de clasificación de las sociedades que obedece a una forma dada de concebir la historia. Un estudio general de las periodizaciones de que ha sido objeto Mesoamérica haría necesario un amplio espacio. En efecto, incontables investigadores se han dado a la tarea de plantear teóricamente el problema, a partir de todo tipo de corrientes filosóficas, y han desarrollado esquemas sugerentes. Estamos conscientes de la injusticia de mencionar entre ellos sólo a Spinden, Vaillant, Steward, Vivó, Ekholm, Armillas, Caso, Bernal, Olivé Negrete, Willey, Piña Chan, Sanders, Price, Matos, Nalda y Bate, y más aún de no escribir unas líneas sobre cada propuesta teórica y concreta. No hay, por ahora, posibilidad de dedicar una atención mayor al problema.

Al menos plantearemos una disyuntiva preocupante derivada de los razonamientos arriba expuestos. Un criterio basado en el desarrollo evolutivo llevaría a una división cronológica por áreas culturales que, al ser integrado en una visión general de Mesoamérica, ofrecería desfases considerables. Por el contrario, un criterio de carácter histórico global permitiría uniformar los períodos, pero exigiría formas novedosas de interpretación histórica tanto de la superárea como de sus áreas constitutivas. Aunque nos inclinamos por la segunda opción, debemos ser muy realistas: ambos criterios (el cultural-evolutivo y el histórico) han sido frecuentemente mezclados, prevaleciendo una división que, pese a sus desajustes y a las críticas sobre su fundamento teórico y su terminología, se ha convertido desde hace tiempo en un importante vehículo de comunicación entre los especialistas.

A reserva de destinar al problema un espacio adicional en nuestro último capítulo, nos atenemos aquí a la periodización más popular. Ésta es la que sigue las tres divisiones básicas llamadas Preclásico, Clásico y Posclásico. Lo hacemos más por conveniencia y costumbre que por convicción, pero sin atribuir a esta clasificación un sentido evolutivo unilineal, ni caracteres compartidos en un mismo momento por todas las sociedades de Mesoamérica. Esta conocida clasificación divide el tiempo mesoamericano en grandes períodos, cuyos límites cronológicos, subdivisiones y nomenclatura varían considerablemente no sólo de un área a otra, sino de autor a autor. Aunque nos referiremos con más detalle a la división temporal en los capítulos correspondientes, describimos a continuación las características y límites cronológicos aproximados de cada periodo:

1. Preclásico (2500 a.C.-200 d.C.). Reconociendo las variantes de cada área, puede dividirse en Temprano (2500 a.C.-1200 a.C.), Medio (1200 a.C.-400 a.C.) y Tardío (400 a.C.-200 d.C.). Inicio del sedentarismo agrícola y de la cerámica. Incremento demográfico constante, paralelo al desarrollo de las técnicas agrícolas. Paulatino dominio de los sistemas de control de aguas. Perfeccionamiento de la cerámica. Largo recorrido desde las sociedades igualitarias hasta las jerarquizadas. Especialización del trabajo. Sitios que van de los caseríos y aldeas originales a las capitales protourbanas derivadas de centros regionales. Desde un principio es importante el intercambio de bienes, que llega al establecimiento de largas rutas comerciales. Gran importancia de la talla de piedra, del jade pulimentado a la escultura monumental. Al final del Preclásico algunos pueblos mesoamericanos poseen un calendario y una escritura complejos, y llegan al gigantismo arquitectónico.

1a. Protoclásico. Algunos autores usan este término como sinónimo de Preclásico Tardío (400 a.C.-200 d.C.) y otros lo identifican con su segunda mitad (100 a.C.-200 d.C.). Es frecuente encontrar en las clasifica-

ciones este periodo intermedio, transicional, entre el Preclásico y el Clásico. Se lo identifica como el tiempo en que se sientan las bases del desarrollo cultural y político del Clásico. Algunos autores consideran que en esta época se practica una agricultura intensiva que permite un crecimiento rápido de la población. Más sitios y sitios más grandes. Rivalidades y conflictos bélicos entre los centros regionales que posiblemente contribuyeron a crear formas más desarrolladas de organización política. Complejidad socioeconómica creciente. Arquitectura monumental, que llega en casos al gigantismo. Se emplean en lugares específicos el calendario, la escritura y la numeración complejos. Preferimos no considerar el Protoclásico como base de división capítular. Su información está comprendida en los capítulos que se refieren al Preclásico.

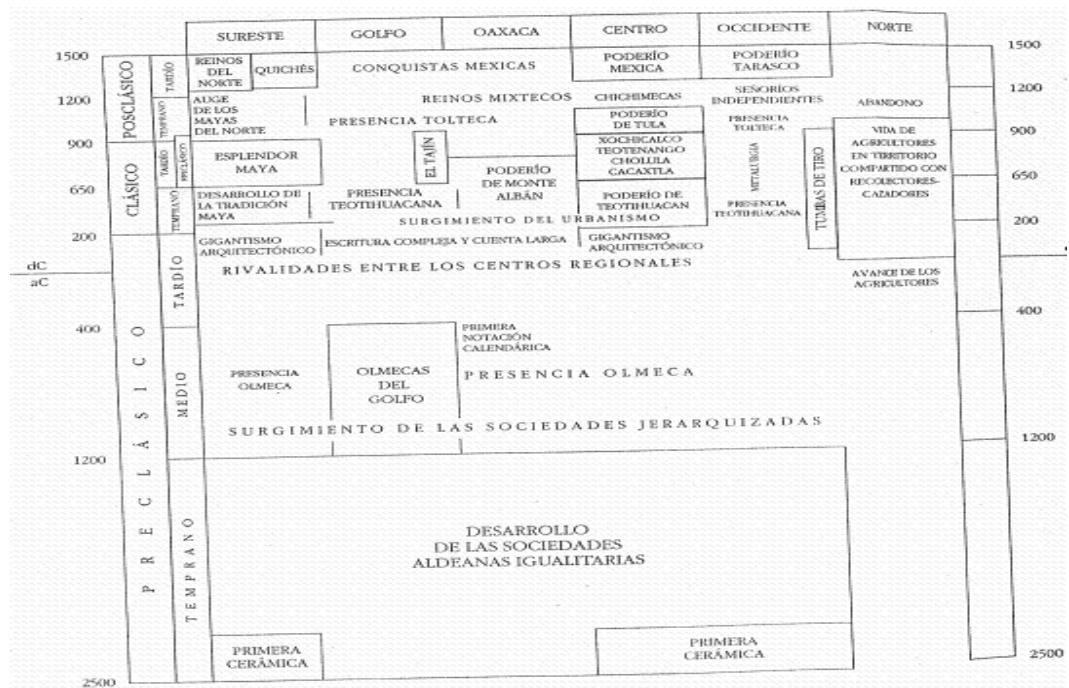
2. Clásico (200 d. C.-650/900 d. C.). Reconociendo las variantes de las distintas áreas, puede dividirse en Temprano (200 d.C.-650/750 d.C.) y Tardío (650/750 d.C.-900 d.C.). Diferenciación campo-ciudad; en el campo se produce el grueso de los bienes de subsistencia, mientras que en la ciudad se concentran las actividades artesanales, administrativas (políticas y religiosas) y los servicios. Se caracteriza por la formación de las grandes tradiciones regionales. Incremento notable de la población, que produce grandes concentraciones. Desarrollo de las técnicas de agricultura intensiva capaces de sustentar a dicha población numerosa. Metalurgia al final del periodo, reducida a regiones muy limitadas y sin una verdadera importancia económica. Notable diferenciación social. Gran especialización ocupacional. Consolidación de las élites en el gobierno, con control político e ideológico general. Institución religiosa incluida en las esferas gubernamentales. Comercio a larga distancia, organizado en redes complejas que influyen considerablemente en las economías y políticas locales y regionales. Las grandes capitales controlan las ciudades de su región y extienden su influencia al exterior. Surgimiento de potencias

políticas, identificadas con las ciudades más importantes. Urbanismo desarrollado, con planificación rigurosa; complejos arquitectónicos masivos, algunos con decoración profusa. Guerras frecuentes. Esplendor del calendario, la escritura, la numeración y la astronomía. Florecimiento espectacular de las artes. Panteón cristalizado. Al final, muchas de las grandes capitales del Clásico declinan y se colapsan.

2a. Epiclásico. Algunos autores usan este término como sinónimo del Clásico Tardío (650/750 d.C.-900/1000 d.C.) y otros lo identifican con su segunda mitad (859 d.C.-1000 d.C.). Es común encontrar en las clasificaciones un periodo intermedio, transicional, entre el Clásico y el Posclásico. Se caracteriza por el auge de ciudades que se benefician con el colapso de las grandes capitales clásicas. Las redes de comercio se fragmentan y se establece una importante competencia regional. Los centros de poder se ubican en sitios elegidos estratégicamente. Arquitectura y urbanismo defensivos. Sociedades con marcada pluralidad étnica. Integración de tradiciones regionales diversas en nuevas formas culturales. Hemos tomado en cuenta este periodo Epiclásico y destinado a su exposición algunos capítulos de este libro.

3. Posclásico (900/1000 d.C.-1520 d.C.). Reconociendo las variantes de las distintas áreas, puede dividirse en Temprano (900 d.C.-1200 d.C.) y Tardío (1200 d.C.-1520 d.C.). Movilidad de los grupos humanos. Retracción de la frontera norte. Tras el abandono del área Norte por los agricultores, contingentes de éstos y de recolectores-cazadores penetran en Mesoamérica. Amplia difusión de elementos culturales. Desarrollo de la metalurgia con la elaboración de objetos de oro, plata y cobre. Gran distribución de mercancías por toda la superárea y hacia Oasisamérica. Inestabilidad política, con surgimiento y caída súbita de estados agresivos. Militarismo. Expansiones por conquista. Tributación de los vencidos. Urbanismo y arquitectura de carácter defensivo. Nuevas formas de culto en una religión que adquiere fuertes tintes bélicos y políticos. Incremento

considerable del sacrificio humano. Aumenta en importancia la arquitectura civil. Arte bélico y con referencias a la muerte y el sacrificio. El fin del Posclásico —y de Mesoamérica— es producto de la conquista española. Como podrá verse, la fecha de 1521 que aparece como límite corresponde a la realidad mexica. El último rincón de Mesoamérica no colonizada, Tayasal, subsistió libre hasta 1697.



Cuadro I.2 Los periodos mesoamericanos

En lo que toca al aspecto territorial, Mesoamérica —como toda superárea cultural— cambió de dimensiones durante su existencia. La tradición de los agricultores fue extendiéndose gradualmente por toda la zona en que las aguas de temporal garantizaban las cosechas. Después, en el primer siglo de nuestra era, dominadas las técnicas de regadío y aprovechando las condiciones climáticas favorables, los agricultores avanzaron hacia el norte para alcanzar durante el Clásico sus posiciones más septentrionales. Al parecer, fue un prolongado tiempo de sequías lo que provocó que se replegaran nuevamente hasta sus antiguos

dominios, hacia el año 1000, y así fue como Kirchhoff, al tomar como límites de Mesoamérica los existentes en el tiempo de la Conquista, no consideró esta amplísima faja que se prolongaba 250 km hacia el norte, y que constituyó el área Norte.

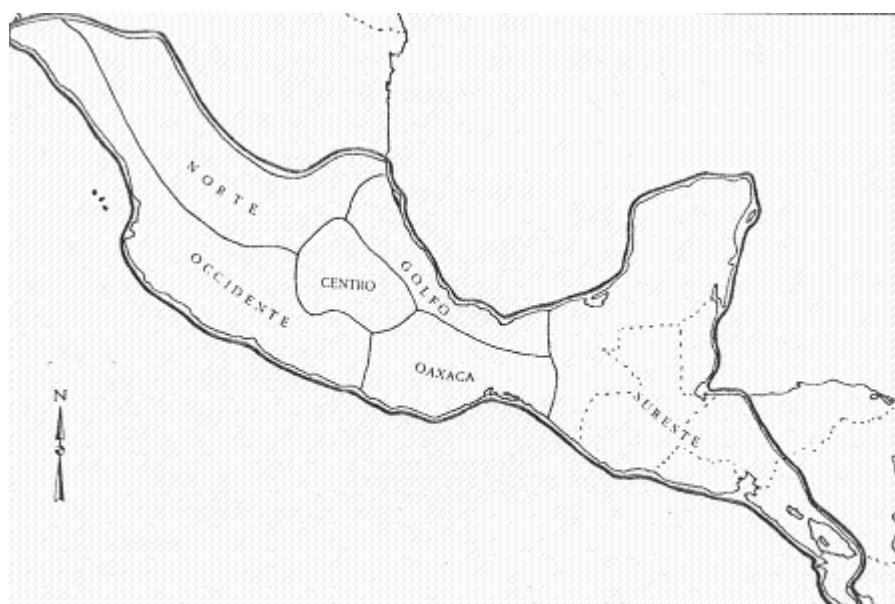
En su totalidad, Mesoamérica incluyó la mitad meridional de México, todo Guatemala, Belize y El Salvador, la parte occidental de Honduras, la costa pacífica de Nicaragua y el noroeste de Costa Rica. Sus fronteras tienen características muy particulares. La noroccidental llega hasta el territorio de pueblos agricultores, tanto serranos como costeños, que forman una franja de tradición intermedia entre Mesoamérica y Oasisamérica, por lo que la precisión se hace sumamente difícil. La septentrional es la más variable de todas, debido a la avanzada y el repliegue mencionados, entre el siglo I y el X dC; en el tiempo de su mayor extensión se encontraban imbricadas en ella sociedades de recolectores-cazadores y de agricultores sedentarios. Al sureste, donde la frontera mesoamericana era más firme que la anterior, se lindaba con pueblos también agricultores, cultivadores de maíz, pero cuya tradición pertenecía a otra superárea: la chibcha.

La superárea mesoamericana ha sido dividida aquí en seis áreas, caracterizadas por sus particularidades ya históricas, ya étnicas, ya lingüísticas, ya geográficas, generadoras de peculiaridades culturales importantes. Estas seis áreas son:

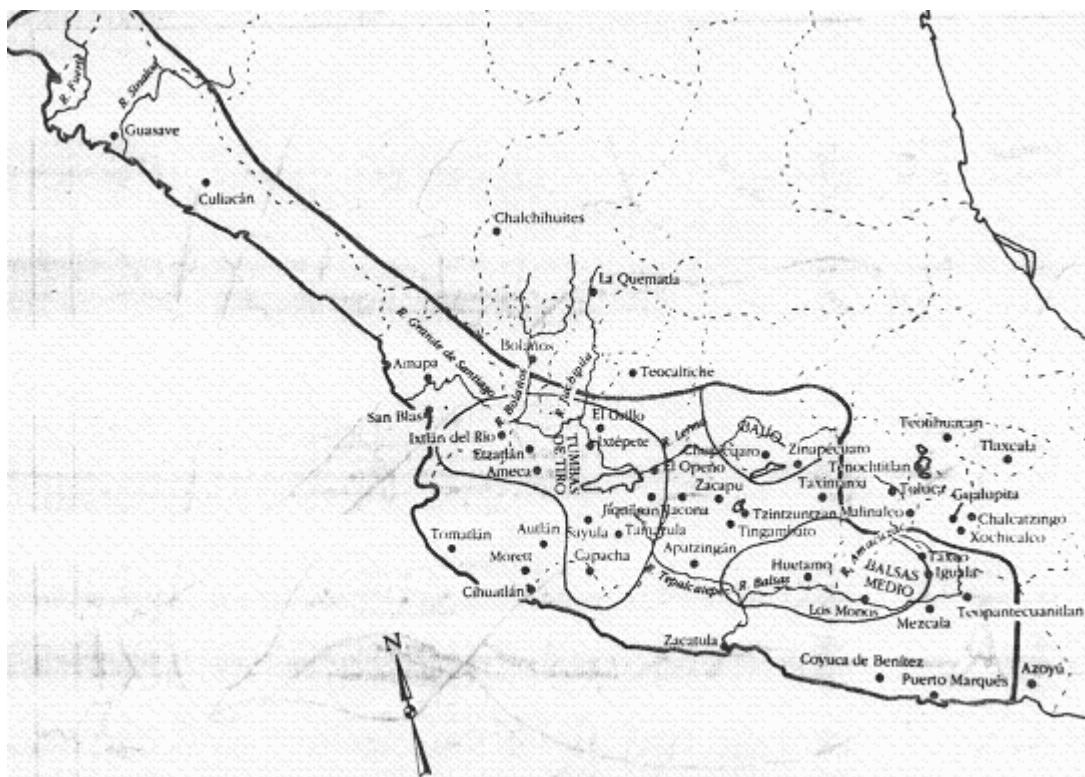
1. **Occidente.** Comprende total o parcialmente territorios de los actuales estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y Guerrero.
2. **Norte.** Comprende total o parcialmente territorios de los actuales estados de Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Tamaulipas, Jalisco, Aguascalientes, Guanajuato y Querétaro.
3. **Centro de México.** Comprende total o parcialmente territorios de los actuales estados de Hidalgo, México, Tlaxcala, Morelos y Puebla, y el Distrito Federal.

4. Oaxaca. Sus dimensiones casi coinciden con las del actual estado de Oaxaca, aunque comprende parte de los territorios colindantes de Guerrero, Puebla y Veracruz.
5. Golfo. Comprende total o parcialmente territorios de los actuales estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz, Puebla y Tabasco.
6. Sureste. Comprende total o parcialmente territorios de los actuales estados de Tabasco, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo, y los países centroamericanos de Guatemala, Belize, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica.

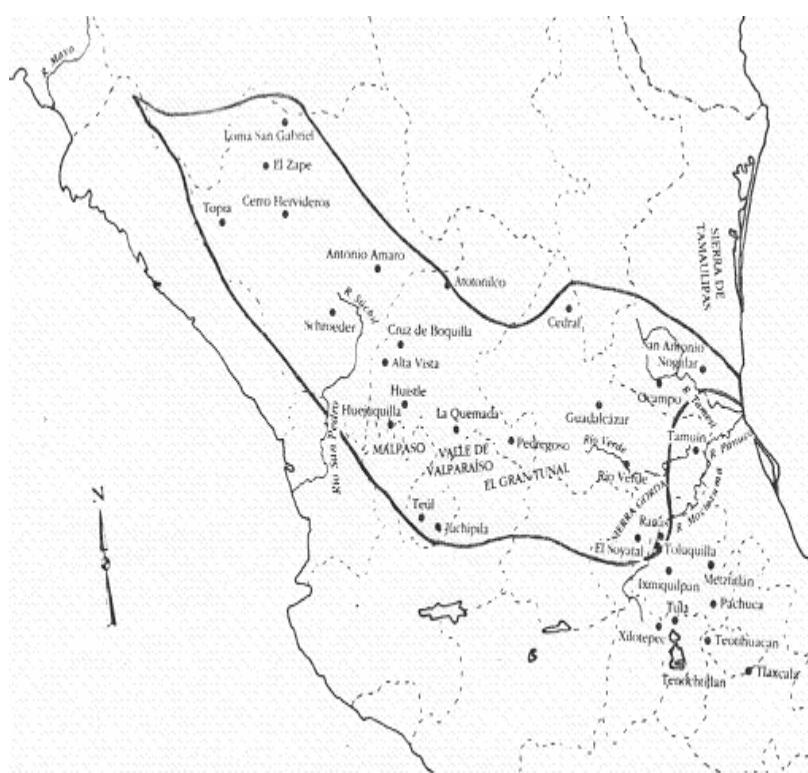
Como puede suponerse, los límites entre estas áreas culturales no fueron siempre los mismos, pues las regiones que las integraban podían pasar de un escenario histórico-cultural a otro en una época dada. Sin embargo, la división global es útil como instrumento clasificatorio de una realidad tan extensa y tan variada.



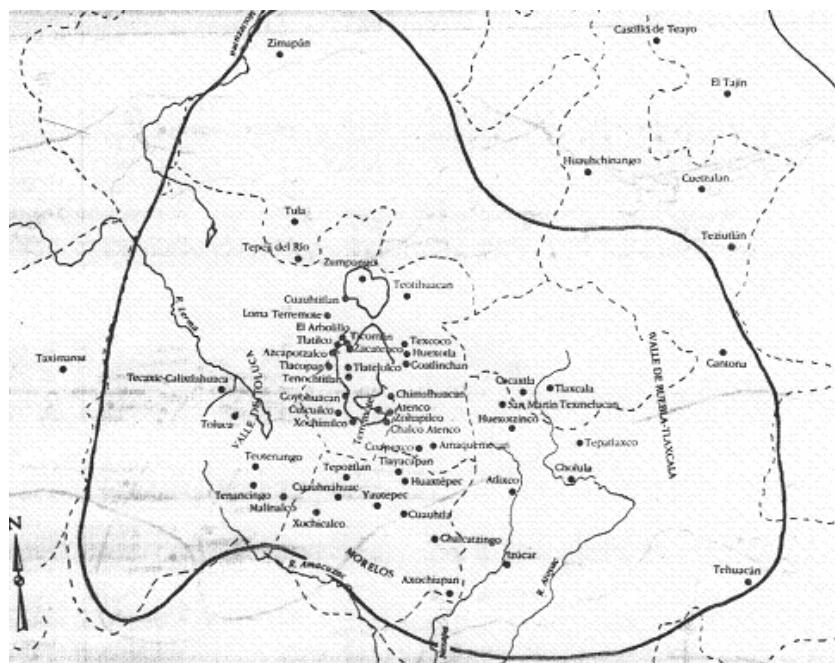
Mapa 1.8. Mesoámerica y sus áreas culturales



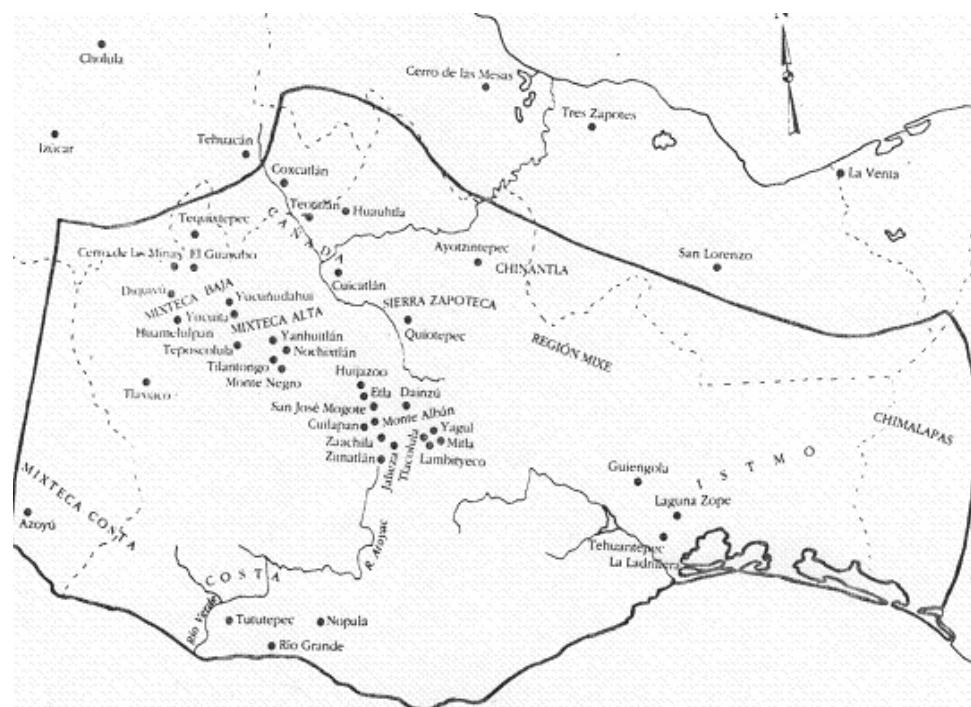
Mapa 1.9. El Occidente



Mapa I.10. El Norte



Mapa 111. El Centro



*Mapa I. 12. Oaxaca*



Mapa I.14. El Sureste



Mapa I.13. El Golfo

*DIPLOMA DO EN ESTUDIOS MEXICANOS*  
UNIDAD 1

---

1. MESOAMÉRICA, CRONOLOGÍA Y ÁREAS CULTURALES. EL “ARTE PREHISPÁNICO” Y LA HISTORIA DE LA ESCRITURA MESOAMERICANA.

1. 2 Arte

Introducción al arte prehispánico

LECTURA OBLIGATORIA:

ESCALANTE, Pablo, *El arte prehispánico*, México, CONACULTA, 2000.

OCAMPO, Estela, *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, España, Icaria, 1985.

GOMBRICH, Ernst y Didier ERIBON, “The Importance of Tradition” en *Looking for Answers. Conversations on Art and Science*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1993, pp. 71-88.

Pablo Escalante Gonzalbo

El arte  
prehispánico

Tercer Milenio

Este libro es una introducción al estudio del arte prehispánico; su propósito es despertar el interés por las creaciones artísticas de los pueblos del México antiguo y ofrecer algunos elementos para su análisis. La mayor parte de los capítulos se refieren a Mesoamérica, pero se incluyen

también algunas páginas sobre las otras dos grandes civilizaciones de la América antigua: la Mississippi y la andina. Debido al espacio disponible, no se habla de las culturas que no formaron parte de las tres grandes áreas de civilización. La única excepción es el suroeste de los Estados Unidos, por ser un área estrechamente ligada a Mesoamérica.

El lector encontrará imágenes, información e interpretaciones referentes a urbanismo, arquitectura, escultura, pintura y algunas otras artes como el tatuaje y la orfebrería. Todo ese material estará apoyado por un breve relato que busca situar las creaciones artísticas en su contexto histórico. En cierta forma, este libro puede leerse como un panorama general de las culturas precolombinas, pero el lector debe tomar en cuenta que el énfasis se ha puesto en la cultura material y especialmente en el mundo de las imágenes.

La mayoría de las obras mencionadas en este libro se crearon para satisfacer fines diferentes del artístico, pues se trata de imágenes religiosas, mensajes políticos, estructuras defensivas, ornamentos jerárquicos, etcétera. Pero todas ellas tienen en común el haber sido producidas por especialistas, conocedores de una tradición técnica, que se guiaban por ciertos principios de diseño y ciertas ideas de belleza o corrección. Es decir, se trata de obras de arte que, como suele ocurrir en la historia, cumplían además otras funciones. En el caso de Mesoamérica, puede afirmarse sin lugar a dudas que buena parte de las obras de arte tenían una finalidad religiosa.

*A Beatriz de la Fuente,  
con admiración y gratitud*

Primera edición: 2000

Producción:

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA  
Y LAS ARTES

Dirección General de Publicaciones

D.R. © 2000, de la presente edición

Dirección General de Publicaciones

Calz. México Coyoacán 371

Xoco, CP 03330

México, D.F.

ISBN: 970-18-4847-0

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA.

Impreso y hecho en México

#### Los orígenes

Las antiguas civilizaciones americanas	4+5
El arte prehispánico	6+7
La era olmeca	8+9
Chalcatzingo, la montaña sagrada	10+11
Imágenes del poder zapoteca	12+13
Bajo el volcán: la primera ciudad de la Cuenca de México	14+15

16+17

18+19

20+21

22+23

#### El periodo Clásico

La ciudad de los dioses	
La ciudad en las nubes	
Reinos del bosque tropical	
Culturas del oeste	

#### Crisis y resurgimiento

Xochicalco y la nueva era	24+25
La batalla por el cosmos en Cacaxtla	26+27
Tajín y el juego de la muerte	28+29
Las últimas ciudades de la selva	30+31

#### Los nuevos señores

Tula: los guerreros de la noche	
Cholula y la gran alianza de las élites	
Méjico-Tenochtitlán: los señores de la laguna	
El arte imperial	
Los mixtecos: artistas guerreros	
El reino tarasco	

#### Extremos de Mesoamérica

Guerrero: entre el naturalismo y la abstracción	44+45
La Huasteca	46+47
El arte de los pueblos nómadas	48+49
Un oasis de adobe	50+51

#### Al norte y al sur

Los pueblos agrícolas del suroeste de los Estados Unidos	
La civilización Mississippi	
La civilización andina	
Los señores del cielo	

#### Línea del tiempo

#### Mapas y Lecturas recomendadas

60+61

62+63

Las antiguas civilizaciones americanas América estaba poblada en su totalidad antes de la llegada de los europeos. Las culturas nativas ocupaban desde las heladas tierras de Groenlandia hasta la Tierra del Fuego.

**Diversidad de las culturas**

Las civilizaciones americanas no estaban aisladas. Desde épocas muy tempranas ocurrieron movimientos de población y travesías de caminantes y navegantes que permitieron el intercambio de bienes e ideas en todas direcciones. En la América antigua había cazadores de bosques fríos, como los algonquinos del Canadá, que necesitaban raquetas para desplazarse sobre la nieve. Los grupos de la Patagonia fabricaban canoas de corteza de haya y en ellas emprendían la pesca del mejillón y la caza de la foca, el pingüino y el delfín. Los cazadores recolectores de las llanuras de Norteamérica vivían en enormes ti pies que llevaban a cuestas cuando movían su campamento. Los agricultores del Amazonas construían verdaderas ciudades de troncos y hojas de palma y peleaban hasta la muerte para defender las franjas de tierra cultivable en las riberas.

En algunas regiones de América, las aldeas crecieron gracias a la abundancia de recursos, y las tribus fueron aglutinándose en sociedades más complejas. Aparecieron los reyes, los guerreros, los artistas al servicio de la corte; surgieron la arquitectura monumental y las ciudades: hubo civilización.

Guayna Capac, el inca que gobernó el mayor imperio de la América antigua. Ilustración de la *Crónica y buen gobierno* de Guaman Poma.

## Las grandes civilizaciones

Podemos distinguir tres grandes civilizaciones precolombinas en el continente americano: la civilización Mississippi, Mesoamérica y la civilización andina. Además, próximas a ellas, encontramos algunas áreas de gran desarrollo cultural, como el suroeste de los Estados Unidos, las Antillas mayores y la zona de Colombia.

La civilización Mississippi es tan antigua como la mesoamericana. El primer sitio conocido es Poverty Point, en Louisiana, donde hay un gigantesco montículo ceremonial que data de alrededor del 1200 a.C. Esta civilización se extendió por la cuenca del río Mississippi, incluidos sus afluentes, como el Ohio y el Missouri, y alcanzó otras zonas integradas a esa gran cuenca por vías navegables. Se han localizado montículos ceremoniales tan al norte como Minnesota y tan al sur como la Florida.

En Sudamérica, la civilización andina abarcó desde Chile hasta Ecuador. Sus conjuntos ceremoniales más antiguos aparecen en los Andes peruanos, particularmente en la vertiente costera. Su mayor expresión, en términos de poder político y complejidad urbana, fue la cultura inca, cuya riqueza deslumbró a los conquistadores españoles.

Mesoamérica, que ocupó la mitad sur de México y parte de Centroamérica, será el principal motivo de atención en este libro.

Desde los Grandes Lagos  
hasta el desierto de  
Atacama, hay vestigios  
de tres grandes impulsos  
civilizatorios que  
enlazaron las historias  
y las obras de casi todas  
las poblaciones de la  
América antigua.



Mano recortada en mica procedente de Ohio. Una de las sofisticadas joyas que se encuentran en los enierros de la civilización Mississipi.



## El arte prehispánico Las mismas imágenes

que los conquistadores destruían con furia y arrojaban desde lo alto para verlas quebrarse en pedazos, hoy son admiradas en los museos del mundo.

### Del rechazo a la aceptación

Una vez aceptado el arte prehispánico como materia de estudio y reflexión, muchos investigadores se plantearon el problema de que este arte no se regía por los criterios de belleza del arte clásico occidental.



Coatlicue.  
Escultura mexica que representa a la diosa Tierra como una mujer cuyos brazos y cabeza están formados por serpientes. Esta imagen ha dado pie a una discusión sobre la importancia de la monstruosidad en el arte prehispánico.

hicieron una enorme contribución a nuestro conocimiento del arte prehispánico, a la preservación de algunas obras y al rescate de las ideas y creencias subyacentes en dicho arte.

Cuando don Carlos de Sigüenza y Góngora, a fines del siglo xvii, explora Teotihuacan y realiza las primeras excavaciones en el sitio, comienza una nueva manera de ver el pasado indígena y sus obras: se

ha iniciado una mirada racional y desapasionada. El pasado indígena empieza a observarse con la misma admiración de que gozaba el pasado grecolatino.

### El estudio de las obras

Durante el siglo xviii, se escribieron varias obras sobre el pasado prehispánico donde hay frecuentes referencias a las creaciones artísticas indígenas. Tal es el caso de la bella *Historia* de Clavijero, en la que se habla lo mismo de la danza y la poesía que de la pintura indígena, y se elogian por su belleza las ruinas de algunos edificios.

“Entre los monumentos que han quedado en el imperio mexicano —dice Clavijero— de la antigua arquitectura, son célebres los vastos edificios de Mictlán (Mitla), en que hay mucho que admirar, y especialmente una gran sala sostenida sobre varias columnas redondas de piedra...”

En nuestros días, el estudio del arte prehispánico de México y América ha pasado a ser un área de especialización dentro de la disciplina de la historia del arte. El día de hoy nadie discute el valor de las creaciones artísticas prehispánicas, aunque sabemos que las ideas estéticas de los antiguos americanos eran muy distintas de las nuestras. En el arte prehispánico estudiamos el lenguaje de las formas, el color, el significado de los símbolos... como podríamos hacerlo con el arte de cualquier otra región del mundo.

Nuestra mirada se ha liberado de la angustia religiosa y también del prejuicio que nos llevaba a considerar el arte clásico como norma universal.

Ahora es posible un estudio científico del arte del México antiguo.



El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México ha sido la institución que mayores esfuerzos ha dedicado al estudio del arte prehispánico de México.

**La era olmeca** Miles de años después del surgimiento de la agricultura y siglos después de haberse iniciado la vida sedentaria y descubierto la cerámica, surgió la civilización en Mesoamérica.

El descubrimiento del gran centro ceremonial de Teopantecuanitlán, en Guerrero; el estudio de Chalcatzingo, en Morelos, y la revaloración de otras evidencias han llevado a los arqueólogos a proponer que los rasgos culturales olmecas se gestaron en varios sitios de manera simultánea.



Cabeza colosal. Cada cabeza olmeca parece representar a un individuo distinto; ello nos hace pensar que podría tratarse de retratos de gobernantes.

### Los hombres de piedra

Hacia el 1200 a.C., aparecen los primeros rasgos que podemos llamar propiamente olmecas, en el sitio de San Lorenzo, al sur de Veracruz. Una gran plataforma artificial de tierra nos habla del poderío de los primeros señores olmecas, que decidieron ponerse a salvo de las frecuentes inundaciones para construir su centro político y ceremonial.

Los olmecas son famosos en el mundo entero por las gigantescas cabezas esculpidas en bloques de basalto. Estas magníficas tallas tuvieron que ser realizadas por artistas expertos que trabajaban para la nobleza; pero su factura hubiera sido imposible si no hubiera participado toda la población, pues se trata de piedras de hasta 20 toneladas de peso, que recorrieron distancias de entre 50 y 80 kilómetros para llegar a su emplazamiento definitivo.

El arte olmeca de San Lorenzo (1200-900 a.C.), el de La Venta (900-500 a.C.) y el de los demás sitios del río Coatzacoalcos y sus afluentes abordan dos grandes temas: la exaltación de los gobernantes y

su poderío y la representación de criaturas sobrenaturales. Altares, estelas y esculturas de bulto representan a individuos con capas, tocados y cetros, ocasionalmente rodeados por otros personajes de menor jerarquía. En estas mismas obras y en esculturas más pequeñas —muchas de ellas de jadeíta y serpen-

tina—, así como en vasijas de cerámica, aparecen rostros fantásticos donde se conjugan rasgos del jaguar, el caimán, la serpiente y el tiburón, combinados con alas, picos y plumas de águilas y otras aves.

Hay mucho trabajo por hacer en el desciframiento de la iconografía olmeca, pero hay algo bastante seguro: el jaguar fue una figura central en la religión olmeca y probablemente se relacionaba con el poder de los soberanos. Es interesante tomar en cuenta que todavía en vísperas de la conquista española un asiento de piel de jaguar era símbolo del poder real.

### Mesoamérica olmeca

Pero los olmecas de la costa del Golfo no estaban solos. Las imágenes estilizadas del felino, las hachas de jadeíta, los saurios de grandes fauces, los personajes híbridos de ave y reptil aparecen en numerosas regiones de Mesoamérica durante el Preclásico medio (1200 a 500 a.C.). Por eso, podemos hablar más bien de un horizonte olmeca, al que corresponden también importantes centros ceremoniales de Oaxaca, Guerrero, Morelos y la Cuenca de México. Las élites comerciaban entre sí y construyeron juntas el primer arte y las primeras imágenes simbólicas de la religión mesoamericana.



Altar de La Venta. El soberano se encuentra sentado dentro de una cueva.



En la etapa olmeca se aprecia por primera vez un estilo artístico que se difunde por varias regiones de Mesoamérica.

**Chalcatzingo, la montaña sagrada** Chalcatzingo, sitio próximo a la actual Cuautla, fue un gran centro religioso olmeca. Sus imágenes nos hablan del culto a la montaña y a su poder fecundante.

En el arte de la época olmeca se empiezan a representar algunos de los temas característicos de la religión mesoamericana, como el de la montaña repleta de agua.

### La montaña

El sitio de Chalcatzingo surgió en las faldas de un gigantesco peñasco, a poca distancia del Popocatépetl y en la ribera del río Amatzinac. El asentamiento y su arquitectura son modestos en comparación con otros lugares de la época. En Chalcatzingo, el protagonista es la gran montaña rocosa. Una fisura en la altura media de la montaña dejaba salir el agua a borbotones. Las grandes piedras lisas que afloran en esa grieta fueron labradas por los habitantes de Chalcatzingo; en una de ellas se representaron motivos vegetales y pequeños reptiles que sacan la lengua para captar gotas de lluvia; en la otra se trazó una gran escena que los



El gran promontorio conocido como Cerro Chalcatzingo, centro de la actividad ritual del sitio.



Altares que reciben el agua sagrada de la lluvia.

lugareños han bautizado como "El rey". Se trata de un personaje sentado en un trono, dentro de una cueva, en una montaña. De esa cavidad surge lo que parece ser vapor, quizás niebla, y en todo el cielo alrededor hay nubes, lluvia y algunas representaciones de la cuenta de jade, símbolo sagrado del agua. El agua que manaba de la fisura bañaba las dos rocas, cubría las formas vegetales, mojaba a los reptiles y, al correr sobre "El rey", demostraba la veracidad del principio aludido en la imagen: la montaña poseedora de agua y riqueza fecundante.

### Santuario del agua

En la base del peñón hay otras rocas labradas; la mayor parte de sus imágenes se relacionan con el culto a la montaña y a la lluvia. Se observa un felino que lame una corriente de agua y otros que danzan, atan o copulan con hombres. El felino se consideraba un emisario de la montaña y una de las criaturas asociadas con el mundo oscuro y acuático existente debajo de la tierra. Hay también una imagen parecida a la de "El rey", donde el personaje sentado en el trono dentro de la montaña, viste piel de felino.

El complejo ceremonial de Chalcatzingo se completa con infinidad de pequeños altares localizados al pie del peñón, junto al antiguo poblado. Se trata de rocas más o menos planas, sobre las cuales se han perforado pequeños orificios para retener el agua de lluvia.

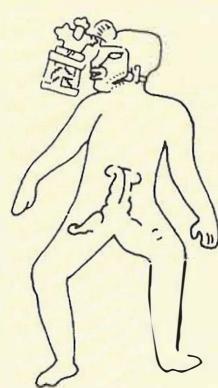
"El rey", primera representación de un dios mesoamericano de la lluvia o, quizás, imagen del gobernante en su papel de controlador de los meteoros.

En Chalcatzingo, la "pirámide" más importante del asentamiento había sido formada por la naturaleza; sus faldas están salpicadas de imágenes.



**Imágenes del poder zapoteca** Cada formación política surgida en Mesoamérica creó su propio repertorio de imágenes y cultivó ciertos géneros y temas de manera particular.

Monte Albán consolidó su poder gracias a la guerra, como lo demuestran las imágenes esculpidas en la superficie de sus edificios.



"Danzante". En el bajo vientre puede observarse la flor que se ha relacionado con la sangre.

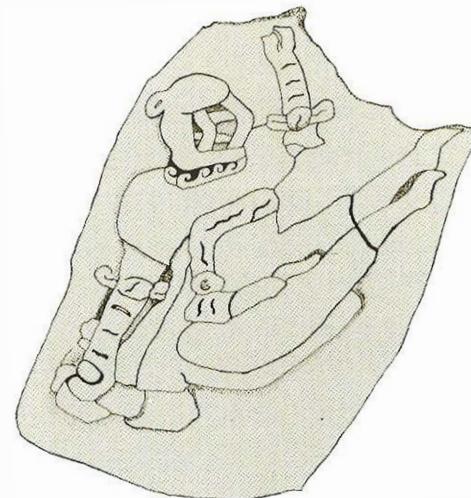
### La danza del poder

La primera gran construcción de Monte Albán es la que se conoce como Edificio de los Danzantes, debido a la presencia en él de grandes losas labradas con figuras humanas que adoptan complicadas posturas. Durante mucho tiempo se pensó que representaban danzantes, pero la interpretación más aceptada en

nuestros días es que se trata de cautivos de guerra de los señores y aldeas sometidos. La desnudez de las figuras se ha relacionado con la derrota y el cautiverio, mientras que los diseños en forma de flor exhibidos en la parte baja del vientre de muchas de las figuras se han interpretado como señales de mutilación y sacrificio.

En Dainzú, único sitio que cuenta con arquitectura pública de importancia en la época del surgimiento de Monte Albán, se labró una larga secuencia de figuras en el mismo estilo de los danzantes. Los relieves de ese lugar aluden al juego de pelota, pero también al sacrificio por decapitación, que siempre estuvo asociado con el juego.

Otros monumentos más tardíos de la propia ciudad de Monte Albán nos indican que los zapotecos tenían propensión a decorar su arquitectura con temas alusivos a sus victorias militares.

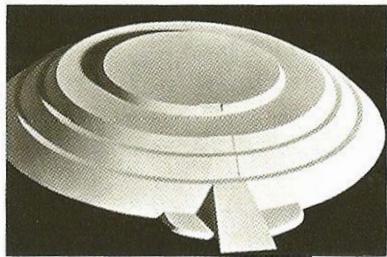


Jugador de pelota decapitado, en un relieve de Dainzú. La línea ondulante en el cuello señala la presencia de la sangre.



En Monte Albán parece surgir un tema que será recurrente en el arte mesoamericano: la celebración de la victoria militar y el avasallamiento simbólico del enemigo.

**Bajo el volcán:** Al mismo tiempo que surgía la primera ciudad de la Cuenca de México urbano en la Cuenca de México. Una gruesa capa de lava oculta su antiguo esplendor.



Los plataformas más grandes de Cuiculco son de base circular. Esta es la mayor y la más famosa.

Los teotihuacanos continuaron el proceso urbanizador iniciado en Cuiculco, pero desdibujaron dos rasgos característicos de esta ciudad: las plataformas circulares y las tumbas de tiro corto con forma de botellón.

Los teotihuacanos continuaron el proceso urbanizador iniciado en Cuiculco, pero desdibujaron dos rasgos característicos de esta ciudad: las plataformas circulares y las tumbas de tiro corto con forma de botellón.

A diferencia de lo que ocurrió con Monte Albán, que llegó a ser una gran ciudad en el periodo Clásico, la vida de Cuiculco se extinguió poco antes del inicio de la era cristiana. La erupción del volcán Xitle cubrió de lava buena parte del sur de la cuenca, acabó con las

### Vestigios

La gran plataforma de base circular situada al sur del anillo periférico de la ciudad de México es la única imagen que suele asociarse con el nombre de Cuiculco. Intentemos agregar a ella algunos ele-

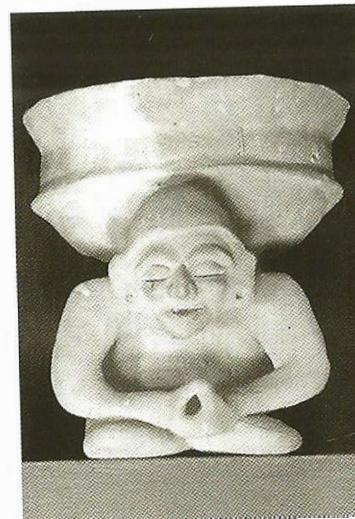
tierras más fértiles de la región, obstruyó el cauce de los ríos y finalmente cubrió la ciudad.

### Secuelas

Una consecuencia natural del abandono de la porción suroeste de la cuenca fue el crecimiento acelerado de los asentamientos en el lado oriental. En el centro ceremonial de Tlapacoya la población aumentó y se produjo una mejora en las superficies arquitectónicas cuando empezaron a usarse recubrimientos de estuco. Pero el poblado que creció más rápidamente fue Teotihuacan: lo que había sido una serie de aldeas dispersas dedicadas a extraer obsidiana y a cultivar la tierra se convierte en una villa que aloja a 10 000 habitantes. Este crecimiento vertiginoso de Teotihuacan se inicia hacia el año 150 a.C. y coincide con la fecha más probable de erupción del Xitle, según los últimos estudios realizados a partir de carbonos orgánicos sepultados por la lava.



La historia urbana de la Cuenca de México se inició con la ciudad de Cuiculco en el año 500 a.C.



Sentado en el nivel más bajo del inframundo, el dios del fuego cuida un brasero. La figura, encontrada en Cuiculco, nos habla de la gran antigüedad de este personaje de la mitología mesoamericana.

**La ciudad de los dioses** En tiempos de la conquista española habían transcurrido casi mil años desde el ocaso de Teotihuacan, y la gran metrópoli seguía siendo tema de leyendas y lugar sagrado.

### Las dos montañas y el tiempo

Es común pensar en Teotihuacan como centro religioso y destacar la grandeza

de sus pirámides; sin ser errónea, esa visión es incompleta:

Teotihuacan fue también una gran ciudad, un centro artesanal impresionante y una potencia comercial.

En tiempos de la conquista española habían transcurrido casi mil años desde el ocaso de

Teotihuacan, y la gran metrópoli seguía siendo tema de leyendas y lugar sagrado.

Hacia el comienzo de la era cristiana, se inició la construcción de las pirámides del Sol y de la Luna y se trazó la Calzada de los Muertos. Ambas pirámides se edificaron cerca de cavidades naturales. En el caso de la Pirámide del Sol, sabemos que hay una cueva directamente bajo su vértice.

Una vez concluidas las pirámides y la calzada, alrededor del año 150 de nuestra era, se edificó el gran recinto ceremonial que hoy conocemos como Ciudadela y se levantó la plataforma de Quetzalcóatl, que fue decorada con el trabajo escultórico más rico de la ciudad. En sus tableros podemos ver repetidas veces la figura de la serpiente emplumada. El crótalo y el cuerpo de la serpiente se representan de perfil, mientras que la cabeza se vuelve hacia el espectador y lo mira de frente. Además, cada serpiente trae a cuestas un tocado con la forma de la mitad superior de la cabeza de un reptil. Se trata de la figura de Cipactli, primer signo del calendario mesoamericano.

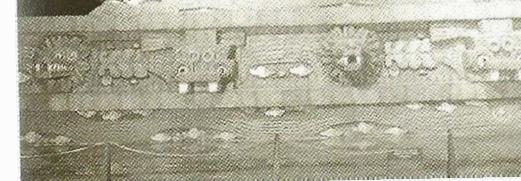
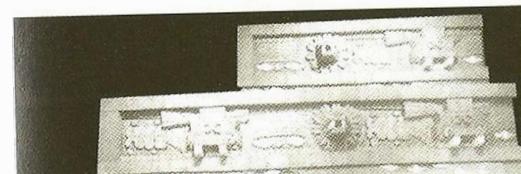
Según estudios recientes, la plataforma se refiere al mito mesoamericano del origen del mundo: en el principio, cuando sólo había agua y un gigantesco reptil, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca pelearon, y en su lucha dividieron en dos a ese animal. Así quedaron formados los mundos superiores e inferiores desde los cuales los dioses viajarían a la tierra para generar vida. Quetzalcóatl se irguió con su cuerpo de serpiente emplumada y formó un poste para vincular la tierra con los otros mundos, con el fin de que empezara a transcurrir el tiempo.

### La urbanización del espacio

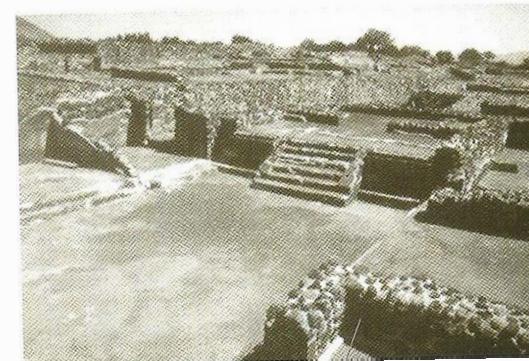
Una vez concluidas las mayores obras religiosas, el esfuerzo constructivo se centró en la edificación de la ciudad. Entre el año 200 y el 300 de nuestra era se consolidó el modelo de conjuntos habitacionales multifamiliares que usaría más del 90 por ciento de la población de la ciudad. Los conjuntos habitacionales teotihuacanos estaban construidos de piedra, cal y arena y recubiertos con estuco y pinturas. Además, cada uno de ellos tenía un sistema de drenaje que permitía desalojar el agua pluvial de los patios y llevarla a un colector central. Éste, a su vez, desembocaba en el río hoy llamado San Juan.



Después de construir las grandes pirámides y el templo de Quetzalcóatl, los teotihuacanos centraron sus esfuerzos en la urbanización de la ciudad.



Pirámide de Quetzalcóatl. Los aros que adornan la frente de Cipactli han sido confundidos con los ojos de Tláloc.



En el laberinto urbano que fue Teotihuacan, no había espacio para áreas verdes.

**La ciudad en las nubes** Durante más de 1 200 años, los zapotecos tuvieron una sola gran ciudad: Monte Albán. Allí se forjó la cultura clásica de la región oaxaqueña.

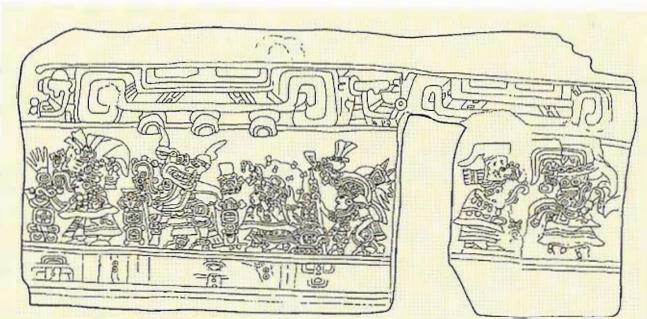


Vista aérea de Monte Albán. El área urbana ocupaba la totalidad de la montaña y los promontorios vecinos.

### La colina-ciudad

El cerro arbolado que hoy subimos para llegar al centro ceremonial de Monte Albán se hallaba cubierto por las casas, calles y plazas de la antigua ciudad. También en las colinas vecinas, Atzompa, Monte Albán Chico y El Gallito, se extendían las construcciones. En su apogeo, Monte Albán albergó a 30 000 personas.

Conforme crecía la urbe, se inauguraban nuevos edificios y se remozaban los antiguos. Varios templos, palacios y un juego de pelota rodean la gran plaza. Los edificios construidos durante el periodo Clásico exhiben las líneas mixtas del talud y el tablero. Este último adoptó en Monte Albán la peculiar decoración de cuadros a intervalos unidos por una franja superior. Se le ha denominado "tablero escapulario".



Pintura mural de la tumba 105. Su estilo es un antecedente importante del que veremos en los códices del Posclásico.

### Una morada para los muertos

El arte funerario alcanzó entre los zapotecos una sofisticación y una riqueza únicas. Debajo de cada palacio, de cada casa de un noble, de un mercader o de un guerrero, había una o varias tumbas para que los antepasados permanecieran cerca de sus descendientes, dándoles fuerza y protección.

Las tumbas se encuentran a unos dos o tres metros de profundidad, bajo alguna de las habitaciones, y se tiene acceso a ellas por el patio. Cuentan con una antecámara y una larga cámara funeraria, donde descansa el cuerpo del difunto. Entre una y otra hay una gran lápida que funciona como puerta. El techo de la cámara está cubierto con gruesos dinteles de piedra. Las pocas tumbas que los arqueólogos han encontrado antes que los saqueadores, nos permiten saber que los zapotecos enterraban a sus muertos sin incinerarlos y que los recostaban extendidos, con la espalda en el piso.

Los muros de las cámaras funerarias se hallaban revestidos de estuco y pintados con gran colorido. Las pinturas tienen algunas representaciones de los difuntos y sus nombres calendáricos. En algún caso se trata de grupos de sacerdotes con ofrendas. En el piso, junto al difunto, se colocaban varias urnas funerarias que se encuentran entre las creaciones artísticas más notables de la cultura zapoteca: son vasos de barro con una efigie y con ricos tocados que frecuentemente aluden a dioses como Cocijo (dios del rayo) y Pitao Cozobi (dios del maíz). Aunque se les llama urnas, en ninguna de ellas se han encontrado restos cremados.

Varios rasgos del arte zapoteca clásico se heredaron a otras culturas, dentro y fuera de Oaxaca, y sobrevivieron hasta tiempos de la Conquista. Entre ellos se encuentran algunos símbolos y convenciones pictográficas empleados en la escultura y la pintura.

Desde el 500 a.C. hasta el 750 de nuestra era, Monte Albán fue la única ciudad de la cultura zapoteca.



Vaso efigie o "urna" de una tumba zapoteca.

**Reinos del bosque tropical** A diferencia de Monte Albán y Teotihuacán, gigantescas **metrópolis solitarias**, en la zona maya encontramos **decenas de pequeñas ciudades y villas** que mantenían estrechas **relaciones entre sí**.

**El culto a los antepasados y la importancia del linaje dieron lugar a magníficas obras de arte en las que se registran con detalle las vidas y sucesos de la nobleza maya.**



Tikal, situada en el Petén guatemalteco, uno de los centros más poderosos en la historia maya.

### Parajes en la selva

Los mayas obtenían tierra cultivable talando y quemando el bosque tropical, pero eran conscientes de que el suelo selvático es muy delgado y después de cultivarlo unos años empieza a dar malas cosechas, pues no cuenta con los nutrientes que le proporcionan las ramas y las hojas muertas. Optaron entonces por la solución consistente en dejar en descanso grandes porciones de tierra para que recuperaran el bosque, y aprovecharon el territorio disponible en forma rotatoria. Una agricultura así no permitía que la población se concentrara en un solo gran núcleo. Los campesinos

vivían dispersos y movían sus asentamientos cuando el área cultivable de su territorio quedaba demasiado lejos de sus viviendas.

Las ciudades mayas suelen situarse sobre las márgenes de los ríos; generalmente cuentan con

un grupo de edificios religiosos y civiles colocados sobre plataformas y agrupados en forma de acrópolis. Las viviendas, por lo común, se hallan bastante dispersas. Los templos sobresalen del conjunto gracias a las empinadas plataformas sobre las cuales se colocan. Entre las más antiguas ciudades mayas se encuentran Cerros, Uaxactún y Tikal. Esta última fue la urbe más importante del periodo conocido como Clásico temprano maya (250 a 550).

Entre los rasgos característicos de la arquitectura maya destaca el uso de la bóveda, formada mediante la aproximación sucesiva de lajas hasta llegar a un vértice donde las dos líneas inclinadas se apoyan mutuamente. Este recurso se aprovechó para cubrir palacios y templos. Estos últimos solían tener, además, una crestería.

### La historia y las imágenes

Los mayas idearon un sistema de escritura fonética que les permitió registrar con detalle su historia, y un sistema calendárico, la cuenta larga, gracias al cual fecharon los acontecimientos en el tiempo con gran exactitud. Ambos recursos se emplearon en estelas, dinteles y muros, en combinación con las figuras de gobernantes, guerreros, sacerdotes y dioses.

Al cotejar los hallazgos arqueológicos con los bajorrelieves resulta posible reconstruir la historia de muchos señores. Así sabemos, por ejemplo, que Tikal recibió una fuerte influencia de Teotihuacan y que la imagen de Tlaloc llegó a la región asociada con atuendos nobiliarios y guerreros de tipo teotihuacano.

También destacan, entre los trabajos artísticos mayas, la cerámica policromada y los trabajos en jade.



Possible presence of Teotihuacan warriors escorting the ruler "Cielo tormentoso de Tikal". There are also traces of Teotihuacan influence in the ceramics and architecture of Tikal.



**Culturas del oeste** Los museos del mundo y las colecciones particulares exhiben miles de figuras de barro procedentes de Colima, Nayarit y Jalisco. En contraste con su abundancia, es muy poco lo que sabemos de las culturas que las crearon.



Figura de cerámica con forma de perro. Probablemente tenía la función de acompañar al muerto en su viaje.

Las piezas de cerámica del occidente sólo adquirirán significado y un lugar claro en la historia cuando sus contextos arqueológicos se recuperen y comprendan.

Mesoamérica. Las obras más perdurables legadas por aquellas culturas son las tumbas de tiro. Como su nombre lo indica, estas sepulturas consisten en largos pozos verticales que terminan en cámaras funerarias. Lo único que se percibe en la superficie de ellas es la marca circular del relleno que tapa el tiro. Las conocidas figuras de barro se colocaban en la cámara funeraria, para que acompañaran al difunto. Entre ellas destacan la figura del perro y las de guerreros con yelmo y algunas armas. La presencia del perro podría explicarse por la creencia mesoamericana de que este animal se encargaba de acompañar el alma del difunto en su viaje al inframundo. Los guerreros y otros personajes podrían ser alusiones al oficio de los muertos. En tal caso, es posible que estemos frente a una sociedad en la cual una casta guerrera acapara las posiciones de mayor jerarquía.

En Jalisco, en el área de Teuchitlán, se ha empezado a reconocer un desarrollo de plataformas circulares agrupadas que está ligado a tumbas de tiro. Al pare-

cer, algunos asentamientos alcanzaron mayor riqueza y complejidad social y empezaron a invertir su fuerza de trabajo en conjuntos ceremoniales con gran cantidad de montículos. Las tumbas siguieron elaborándose, pero con el tiro más corto.

### Las tumbas de tiro

Los estudios arqueológicos, que hoy tratan de ganar la carrera a los saqueadores, empiezan a esclarecer algunos hechos. No hubo en el occidente un desarrollo de la arquitectura pública y del urbanismo similar al que vemos en otras partes de

Más al norte, en las porciones de Nayarit, Zacatecas y Durango cruzadas por la Sierra Madre, se ha reconocido un conjunto de asentamientos que se agrupan bajo el nombre Cultura de Chalchihuites. Los pequeños asentamientos se sitúan en puntos escarpados, con evidentes propósitos defensivos. Los pobladores de esta zona practicaban el juego de pelota, ligado al sacrificio, y adquirieron algunas costumbres que veremos aparecer en el centro de Mesoamérica en la etapa tolteca, como la de construir altares de cráneos o tzompantli, patios con columnas y chacmooles.

Las culturas de la Sierra Madre parecen haber funcionado además como un puente entre los pueblos del suroeste de los Estados Unidos y Mesoamérica.



*La denominación genérica de culturas del occidente oculta una gran variedad de episodios históricos y creaciones culturales que apenas empiezan a esclarecerse.*



La Quemada, Zacatecas, uno de los mayores asentamientos de la cultura de Chalchihuites

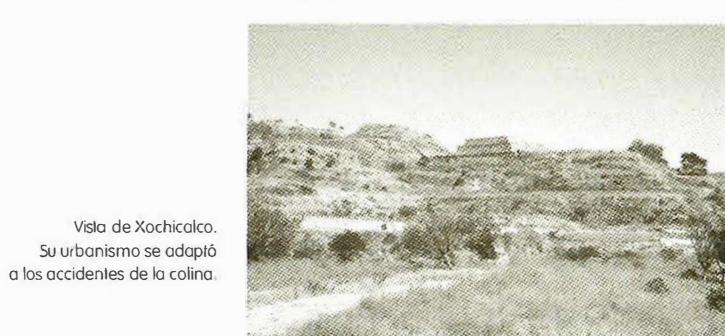
**Xochicalco** y la nueva era que se encontraban en la periferia de la metrópoli y facilitó la llegada de nuevas influencias a la Meseta Central.

Uno de los enigmas que guarda Xochicalco es el de la estrecha relación estilística entre algunos de sus vestigios y los de la ciudad maya de Copán.

### La crisis

Hacia el año 650, la ciudad de Teotihuacan fue destruida y casi totalmente abandonada. Así desapareció el antiguo centro de una red de intercambio y tributación que abarcaba toda Mesoamérica. La desaparición del antiguo poder permitió el auge de nuevos asentamientos. Sitios como Cacaxtla, Xochicalco y Teotenango crecieron vertiginosamente, y lo mismo ocurrió, en la costa del Golfo, con Tazumal. Además, los señoríos mayas vivieron un renacimiento con un vigor sin precedentes. A la vez que se consolidaban los nuevos centros se desencadenaron intensos movimientos de población y una creciente actividad militar claramente apreciable en las obras defensivas de aquella época.

Un buen ejemplo de lo que ocurre puede verse en la Huasteca, en el sitio de Río Verde. Los teotihuacanos habían establecido nexos con esa zona para beneficiarse de su cinabrio y habían dejado una huella de su presencia en la cerámica local. Tras la crisis, la cerámica teotihuacana desaparece y su lugar es ocupado



Visa de Xochicalco. Su urbanismo se adaptó a los accidentes de la colina.

por las influencias procedentes de Tazumal. El ámbito de influencia de la ciudad costera creció, ya sin obstáculos, y alcanzó localidades de la meseta como Cholula y Xochicalco.

### Un arte ecléctico

En Xochicalco, parecen darse cita todas las influencias culturales posibles. La cornisa de la pirámide de Quetzalcóatl, los diseños de caracoles segmentados y los yugos encontrados en una ofrenda nos hablan de la influencia de Tazumal. Parte de la cerámica y muchas figurillas de piedra proceden de Guerrero. La obsidiana es en un alto porcentaje de Michoacán. Del área maya proceden la idea de una acrópolis ceremonial, las celosías y el inconfundible diseño de la figura humana que vemos en el talud de la pirámide de Quetzalcóatl. La glífica y la numoración tienen antecedentes mixtecos y zapotecos. El tema del talud de la pirámide de Quetzalcóatl y otros elementos iconográficos son de origen teotihuacano.

A los xochicalcas les tocó la tarea de integrar todas aquellas manifestaciones en un conjunto armónico, que en cierta forma sentaba las bases para el nuevo arte del Posclásico. Mientras la cumplían, tuvieron que defenderse de algún feroz enemigo: el cerro de Xochicalco está completamente rodeado de fosos y muros defensivos.



Pirámide de Quetzalcóatl. La serpiente emplumada y los tocados de reptil habían aparecido siglos antes en Teotihuacan.



Con sorprendente habilidad, los xochicalcas y sus contemporáneos reelaboraron la herencia clásica tras la caída del imperio teotihuacano.

## La batalla por el cosmos en Cacaxtla

La influencia maya se hizo sentir en los muros de Cacaxtla y produjo las escenas más dramáticas de la pintura mesoamericana.

El parecido con obras mayas condujo a algunos a pensar que el mural de Cacaxtla representaba una batalla concreta de la historia. Es más probable que se trate de una batalla simbólica.

Los guerreros del sol (los águilas), casi derrotados cuando predominan las fuerzas frías (los jaguares).



TERCER MILENIO + HISTORIA + EL ARTE PREHISPÁNICO

## La lucha eterna

El mayor de los murales de Cacaxtla representa una sangrienta batalla. Dos ejércitos pelean cuerpo a cuerpo: los jaguares infligen mortales heridas a las águilas que caen en el piso retorciéndose de dolor, cubiertas de sangre y con las vísceras expuestas. ¿Pero de qué batalla se trata?

A pesar del aparente realismo de la escena, algunos de los atacantes llevan lanzadardos, arma que no se usaba en el combate cuerpo a cuerpo; además, uno de los jaguares se limita a colocar un cuchillo de sacrificio sobre el pecho de una de las águilas, el cual sangra con abundancia. Estos indicios sugieren que el mural alude al proceso de la guerra: ataque, lucha cuerpo a cuerpo y sacrificio ritual. Pero además sabemos que la lucha del águila y el jaguar son símbolo de algo más: la lucha del fuego con el agua, del cielo con la tierra, del día con la noche y de la sequía con la lluvia. Es probable que el mural de Cacaxtla sea una formidable alegoría. Dos datos más la completan: algunos de los jaguares tienen máscaras de Tláloc frente a su rostro, y hay un guerrero-águila de pie, ileso. Este guerrero podría representar al sol de medianoche, cuando las fuerzas nocturnas están triunfando, o al sol en tiempo de lluvias, cuando es débil frente a las fuerzas del agua. Quizá estamos frente a una referencia indirecta a la estación lluviosa o a un intento de propiciar la lluvia mediante su representación.

El jaguar, representante de la mitad del cosmos que se asociaba con la tierra, el agua y la oscuridad.

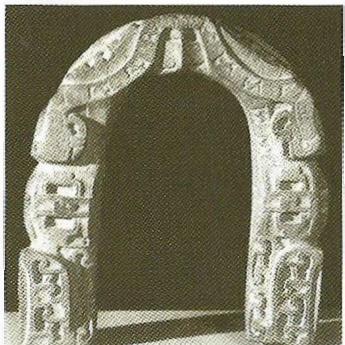


En el arte ecléctico posterior a la caída de Teotihuacan se gestan los símbolos y los temas que caracterizarán al arte del Posclásico mesoamericano, como el de la lucha de fuerzas opuestas.

**Tajín y el juego de la muerte** La ciudad de Tajín, cerca de la actual Papantla, fue probablemente asiento de la fuerza política más ambiciosa después de Teotihuacan.

El complejo de ofrendas conocido como yugo-hacha-palma, característico de Tajín, se extendió por la costa del Golfo y llegó hasta Centroamérica. También se encuentra en sitios de la Meseta Central como Xochicalco.

Yugo, hacha y palma esculpidos en piedra.



### El señorío más poderoso del Golfo

Tajín recuperó con éxito los hilos de una red de intercambio antes controlada por Teotihuacan y tal vez acaparó los yacimientos de obsidiana de su región como antes lo había hecho Teotihuacan en toda Mesoamérica. Como consecuencia de su éxito mercantil, Tajín creció con rapidez y llegó a tener unos 15 000 habitantes. En esta ciudad del Golfo se creó una arquitectura original, con rasgos rara vez vistos en otras zonas. Llama especialmente la atención la Pirámide de los Nichos, una gran plataforma con 365 nichos en su cuerpo. Imprimen esbeltez a ese edificio sus cornisas voladas, típicas de la región.

Pero el poder de Tajín no parece haberse debido exclusivamente a su éxito económico. La iconografía del lugar nos indica que los tajínidas practicaron la guerra constantemente. Su más célebre gobernante, Trece Conejo, fue un gran conquistador.

### El juego de pelota

El juego de pelota mesoamericano es más que un mero deporte; sus vínculos con la religión y con la guerra lo sitúan en el centro de la vida ritual. Sabemos que quienes participaban en él eran guerreros y también que el desenlace común de esa práctica ritual era el sacrificio humano de algunos de los participantes, a quienes se extraía el corazón y se los decapitaba. El juego se realizaba en canchas con forma de I, que representaban el plano terrestre. El paso de la pelota por el aire, de uno a otro lado, semejaba el curso solar.

En Tajín hubo por lo menos doce canchas de juego de pelota, lo cual nos habla de la importancia alcanzada por el ritual en aquella cultura. Los muros de una de esas canchas se hallan cubiertos de inscripciones alusivas al autosacrificio y al sacrificio humano. Puede verse una escena de extracción del corazón y el episodio en el cual Quetzalcóatl se sangra el pene, según la leyenda, para dar vida a los hombres con los huesos de los ancestros.

En el arte de la cultura de Tajín también revisten gran importancia los yugos, las palmas y las hachas de piedra. Se trata de objetos relacionados con el juego de pelota, y posiblemente de réplicas de la indumentaria de cuero. Se empleaban como ofrendas.



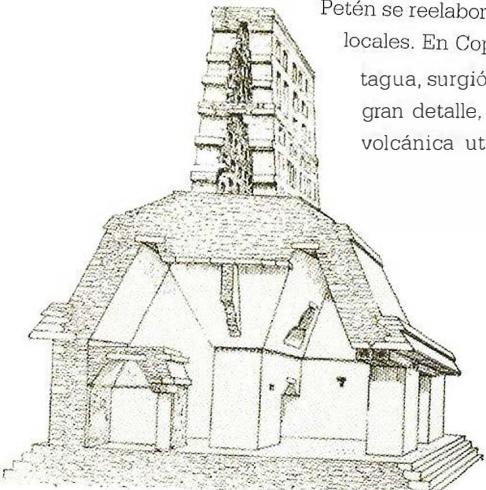
**El auge de la guerra que tuvo lugar al desmoronarse la estabilidad del periodo Clásico trajo consigo expresiones artísticas como la representación del sacrificio humano y de seres descarnados.**



Sacrificio ritual de un jugador de pelota. La muerte baja por él.

**Las últimas ciudades de la selva** *El clásico maya se prolongó mucho tiempo después de la caída de Teotihuacan. Hay estelas con inscripciones de la cuenta larga, típicas del Clásico, hasta del año 900.*

Además de grandes arquitectos y artistas, los mayas del Clásico tardío fueron feroces guerreros. Todas sus ciudades cuentan con inscripciones que celebran victorias militares. La guerra fortalecía el poder de los soberanos, pero a la larga fue el factor que acabó con la cultura maya clásica.



El Templo de la Cruz en Palenque. Corte transversal.

### Renacimiento

A partir del año 600, cuando Teotihuacan se acerca a su ocaso, los mayas inician una actividad constructiva sin precedentes: nuevos centros florecen y surgen recursos inéditos en arquitectura, escultura y pintura.

El Petén y la ciudad de Tikal dejaron de ser el centro de gravedad del área maya y se desarrollaron zonas periféricas, con mejores posibilidades de participar en circuitos mercantiles. La península de Yucatán, el río Motagua —localizado en la frontera de Guatemala y Honduras— y, sobre todo, la cuenca del río Usumacinta fueron escenario del crecimiento de nuevos centros.

Al norte del Petén, una arquitectura ornamentada hasta el barroquismo caracterizó las zonas de Río Bec, Chenes y Puuc. Muchos elementos tradicionales del Petén se reelaboraron y se combinaron con ideas locales. En Copán y Quiriguá, sobre el río Motagua, surgió una escultura en alto relieve de gran detalle, explicable en parte por la toba volcánica utilizada en su elaboración. Son

célebres las gigantescas estelas de Quiriguá y el gusto por la filigrana de Copán, que llevó a sus artistas a esculpir todos los peldaños de una gran escalinata con no menos de 2 200 jeroglíficos.

### La cuenca del Usumacinta

En la cuenca del Usumacinta sobresalen, por la originalidad de su arte, Yaxchilán, Bonampak y Palenque. Los escultores de Yaxchilán comparten algo de la profundidad en la talla y riqueza en el detalle propios de Copán y Quiriguá. Sus imágenes proveen ricos relatos de la vida cortesana y sus rituales. En Bonampak encontramos un sorprendente programa mural y vemos una estética de la violencia guerrera muy similar a la que viajará a Cacaxtla.

Palenque parece haber sido el señorío más poderoso del Clásico tardío maya. Un solo soberano, Pacal el grande, es responsable de haber llevado a su ciudad a un ascenso vertiginoso. Su hijo, Chan Bahlum, completó la obra y acabó de embellecer la urbe. En sus reinados, que abarcan el siglo VII, se construyeron los principales templos de la ciudad y el palacio tomó su forma definitiva. En este periodo destacó el trabajo de los arquitectos palenqueros, que aligeraron las cubiertas de los templos para crear galerías más amplias y luminosas. También tuvo un gran desarrollo el trabajo en estuco.



Es, sin duda, la diversidad y la riqueza de las manifestaciones artísticas mayas posteriores al año 600 lo que motivó la comparación con la Antigüedad clásica del Mediterráneo.



Prisionero. Talla en hueso procedente de Tikal. Clásico tardío. Ninguna cultura mesoamericana tuvo la vocación por el naturalismo propia de los mayas.

**Tula:** Grupos guerreros procedentes del norte de Mesoamérica, probablemente de los actuales estados de Guanajuato y Zacatecas, empezaron a llegar a Tula tras el ocaso de Teotihuacan

La iconografía de Tula nos habla del giro que ha dado la cultura mesoamericana después de Teotihuacan: el guerrero está ahora en el centro.

Los guerreros en la cumbre de la pirámide. Su gran altura se debe al ensamblaje de varios bloques.



Los guerreros en la cumbre de la pirámide. Su gran altura se debe al ensamblaje de varios bloques.

La influencia de Tula en Mesoamérica no fue tan vasta como la teotihuacana; sin embargo, sabemos que el comercio llevó elementos toltecas hasta Sinaloa y el noroeste de los Estados Unidos. El caso más sorprendente y enigmático es el de la influencia en Chichén Itzá. Un grupo de toltecas parece haber emigrado a esa localidad maya, llevando consigo varios elementos artísticos característicamente toltecas.

### Un nuevo poder en la Cuenca de México

Entre el año 700 y el 900, los toltecas vivieron en un asentamiento al norte del actual sitio arqueológico de Tula. Al final de ese lapso establecieron una alianza estratégica con los nonoalcas, que los fortaleció. Los nonoalcas eran portadores de la antigua y prestigiosa tradición teotihuacana, que transmitieron a los toltecas. Ambos grupos construyeron el señorío más poderoso de la Meseta Central en su momento.

En el año 900 se empezó a construir la Tula definitiva. La ciudad abarcó trece kilómetros cuadrados y llegó a tener cerca de 100 000 habitantes. El asentamiento es comparable a Teotihuacan por su magnitud, pero hay que tomar en cuenta que las viviendas eran en su mayoría de adobe. La presencia de seis canchas de

### El arte tolteca

Entre los rasgos sobresalientes del arte tolteca se cuentan las columnatas paralelas, que permitían construir grandes espacios techados, y la escultura funcional: los cuerpos de serpientes o guerreros servían como columnas y también como portaestandartes. Un invento tolteca que tuvo eco en varios sitios de Mesoamérica fue el chacmool, una especie de sacerdote de piedra, reclinado, que sostiene una ofrenda en sus manos.

La obra cumbre de los arquitectos y escultores toltecas fue la plataforma de Quetzalcóatl. Éste parece haber sido el dios patrono de Tula y los gobernantes llevaban su nombre. La plataforma está rodeada de águilas y jaguares, que nos recuerdan la lucha del día y de la noche, y hay algunos paneles donde se observa una imagen de Venus o del Sol surgir de las fauces del monstruo de la tierra. Los colosales guerreros situados en la parte alta de la pirámide podrían representar a las estrellas que acompañaban al sol en su batalla nocturna para ayudarlo a triunfar y surgir nuevamente por el oriente.



La lucha de las fuerzas del día y de la noche: el águila contra el coyote y el jaguar.

Para los pueblos nahuas de tiempos de la conquista española, Tula era sinónimo de civilización, nobleza y florecimiento artístico.

**Cholula y la gran alianza de las élites** *Hablar de Cholula es hablar de un enigma. Pensamos que fue una pieza clave para el desarrollo de Mesoamérica después de Teotihuacan, pero sabemos muy poco de ella.*



Decoración de un plato Mixteca-Puebla. Los ejemplos más antiguos de este tipo de trabajo proceden de Cholula.

Sabemos que cerca del año 1000 se está produciendo un importante fenómeno de síntesis artística en Cholula, pero la arqueología no nos ha permitido conocer todavía el rostro de aquella ciudad en esa fecha.

Decoración de un plato Mixteca-Puebla. Los ejemplos más antiguos de este tipo de trabajo proceden de Cholula.

Las personas, reconocen los mismos símbolos y registran los acontecimientos con el mismo lenguaje pictográfico. La expresión más clara de esta unidad es el fenómeno estilístico e iconográfico que se ha llamado Mixteca-Puebla.

La tradición Mixteca-Puebla implica un repertorio iconográfico, un estilo y un lenguaje pictográfico que hace accesible al observador el significado de las escenas. Forman parte de ese repertorio las imágenes del sol, la montaña, el corazón, el jaguar, la piedra, el flujo de agua, la cuenta de jade, etcétera. El estilo Mixteca-Puebla se reconoce por la presencia de figuras planas cuyas partes están enmarcadas por una sola línea que no varía de grosor, llamada línea-marco. En el arte Mixteca-Puebla es frecuente que varias escenas coexistan en una misma escena y que las figuras, especialmente las de seres humanos, no reúnan las proporciones anatómicas reales.

A través de la cerámica policroma, la pintura mural, los códices y algunos otros objetos sumptuarios y cere-

### La tradición Mixteca-Puebla

El panorama de inestabilidad y conflicto que sin duda corresponde a la Mesoamérica posteotihuacana no debe impedir que se aprecie un hecho fundamental: los señoríos del Posclásico hablan un lenguaje común, es decir sustentan las mismas instituciones políticas, tienen las mismas ideas religio-

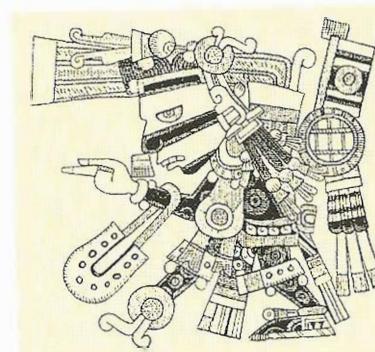
nas, es posible reconocer la influencia de la tradición Mixteca-Puebla en varias regiones de Mesoamérica. Las élites de la Cuenca de México, de la zona poblano-tlaxcalteca, de las Mixtecas y del Valle de Oaxaca participaron plenamente de esa tradición, de la que también hay algunas expresiones en zonas como Nayarit, la Huasteca y la Península de Yucatán.

### El santuario

Entre los principales antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla figuran la pintura teotihuacana y la pintura y el bajorrelieve zapotecos. ¿Dónde y cómo se produjo la combinación que dio lugar al nuevo estilo?

La más antigua cerámica decorada de acuerdo con las convenciones Mixteca-Puebla procede del año 950 y es de Cholula. Ninguna estratigrafía ha arrojado alguna fecha más temprana en otro sitio. El dato es congruente con otros sucesos. Hay indicios de las tradiciones históricas recogidos en la época colonial de que Cholula pudo ser un sitio de refugio para las élites teotihuacanas. También se habla de migraciones a Cholula procedentes del sur. Es probable que un gran santuario y centro de mercado como fue Cholula haya enlazado dos tradiciones vecinas durante la crisis.

*Cholula pudo ser el crisol en que se reunieran algunas tradiciones del periodo Clásico para dotar de un lenguaje común a las élites de los tiempos tardíos.*



Tezcatlipoca, *Códice Borgia*. Una obra Mixteca-Puebla procedente de algún punto de los actuales estados de Puebla y Tlaxcala, quizás Cholula.

**Méjico-Tenochtitlan:** *Herederos de casi dos milenios los señores de la laguna de civilización en la Cuenca de Méjico, los mexicas recuperaron las tradiciones de sus antecesores y las incorporaron a una nueva cultura.*

La escultura mexica podría compararse con la de sitios como La Venta o Quiriguá por la destreza en el trabajo de bulto, aunque estilísticamente se encuentra más cerca de Tula.



La diosa Coyolxauhqui, desmembrada por la espada de obsidiana de su hermano. Escultura situada al pie de la escalinata del Templo Mayor.

### La última metrópoli

Para la época en que Tenochtitlan emerge como centro político hay muchos otros asentamientos urbanos en la Cuenca de Méjico. A diferencia de lo que sucedía en la época teotihuacana, Tenochtitlan debe compartir el poder con ciudades como Culhuacan y Tetzcoco, Azcapotzalco y Tlacopan. Pero, en el conjunto, ninguna fue tan poderosa como Méjico-Tenochtitlan, localidad donde llegaron a concentrarse cerca de 200 000 habitantes y que tuvo la fuerza y la tecnología necesarias para fabricar una isla a base de parcelas artificiales, canalizarla y urbanizarla.

Los mexicas sentían veneración por Teotihuacan, imitaron algunos rasgos de su arte y buscaron objetos entre las ruinas de aquella metrópoli para enterrarlos como ofrendas en Tenochtitlan. De Tula tomaron elementos como el altar tzompantli, el chacmool y las banquetas de piedra con filas de guerreros. También adoptaron rasgos de otras regiones, pero

nada de ello fue obstáculo para que los mexicas inventaran un arte propio. Entre las principales contribuciones al respecto destaca la escultura en piedra. Nunca antes en la Cuenca de Méjico se había registrado tal diversidad, riqueza y maestría en la talla.

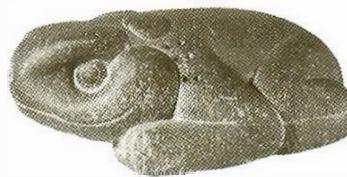
### El arte mexica

El arte mexica en piedra abarca un espectro muy amplio de temas, tamaños y formas. Está la diosa Coatlicue, colosal como las cabezas olmecas, y, en el otro extremo, pequeñas esculturas que apenas superan los 50 cm de largo y representan perros, aves o insectos. Además, se conocen trabajos de bajorrelieve que decoran cajas de ofrendas, altares de sacrificio y otros objetos.

El Templo Mayor de los mexicas representaba la montaña conocida como Coatépetl, donde había tenido lugar el nacimiento de Huitzilopochtli. Cada vez que el sacerdote sacrificaba a un prisionero de guerra en lo alto de la pirámide y lo arrojaba escaleras abajo, se evocaba la batalla que Huitzilopochtli libró contra sus 400 hermanos, en el curso de la cual los fue matando y arrojando por la ladera. La imagen de una mujer desmembrada, labrada en piedra en la base de la plataforma del Templo Mayor, representa a Coyolxauhqui, la hermana mayor de Huitzilopochtli que corrió con la misma suerte que sus 400 hermanos.



*Herederos de grandes tradiciones, los mexicas dejaron testimonio en su arte de la admiración que sentían por los artistas teotihuacanos y toltecas.*



Una rana, de 51 cm de longitud.



**El arte imperial** Como sus predecesores, los mexicas fundaron **enclaves** lejos de su ciudad para garantizar el control de las rutas comerciales, ejercer presión militar y defender sus intereses.

Un auténtico imperio debe ser capaz de imprimir su huella en el arte de aquellos sitios a los que tiene sometidos.

Tal fue el caso de México-Tenochtitlan.



Escultura de Castillo de Teayo. Los lugareños la bautizaron como Benito Juárez y luego permitieron que alguien la sacara del país. Hoy está en Nueva York, en el Museo Metropolitano.

### Dos enclaves

Dos importantes enclaves mexicas fueron Castillo de Teayo, en Veracruz, y Malinalco, en la zona limítrofe de los actuales estados de México y Morelos. Castillo de Teayo permitía a los mexicas contar con una guardería militar en una zona estratégica por su rica producción agrícola y, al mismo tiempo, funcionaba como una cuña que impedía a los aguerridos huastecos, prácticamente invencibles, aliarse con los más sumisos totonacos. Malinalco parece haber servido, sobre todo, para vigilar las rutas comerciales que descendían hacia Guerrero.

### Castillo de Teayo

En Castillo de Teayo hay una plataforma templaria que recuerda mucho la arquitectura mexica, pero lo que más llama la atención es la serie de esculturas en piedra que formaron parte del dispositivo ceremonial del lugar. Varias de las tallas reproducen personajes y fórmulas mexicas: la diosa del maíz con alto tocado y adornos de papel plisado, el dios de la lluvia con nariz trenzada y abanicos de papel en la nuca, las cabezas de serpiente, Xipe Tótec vestido con la piel del sacrificado. A pesar de las afinidades, algunas de las figuras tienen un carácter naturalista que no hubiera sido posible en el arte de Tenochtitlan y que se debe seguramente a los artesanos del Golfo.

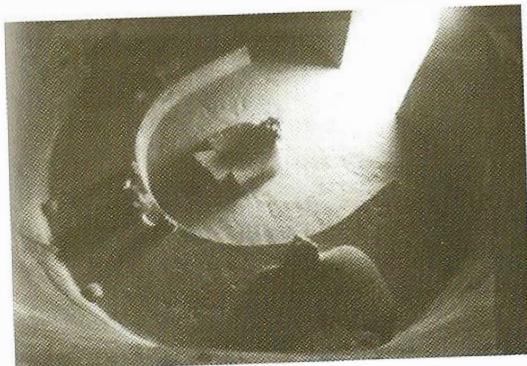
### Malinalco

Malinalco es una de las obras cumbre de la escultura prehispánica. Un templo completo fue tallado en la roca, de una sola pieza, incluidas las esculturas decorativas. Dos jaguares situados a un lado de cada alfarda parecen vigilar el acceso al templo. Después de subir trece escalones, uno se encuentra frente a la entrada del templo que tiene forma de boca de reptil. Al entrar en el templo se pisa la lengua bifida del monstruo que se extiende como un tapete. Dentro hay un jaguar y dos águilas esculpidos en una banqueta y otra águila más, en el piso, que despliega sus alas en vuelo rumbo a la puerta.

El significado del conjunto no es demasiado misterioso. El águila triunfante sale de la boca del monstruo cuando las fuerzas de los jaguares son inferiores. Es decir, el Sol triunfante sale de la Tierra en el orto matutino, cuando las fuerzas nocturnas son finalmente vencidas por sus acompañantes.



La estética mexica se reprodujo en algunos enclaves fuera de la Cuenca de México, pero asimiló rasgos de las tradiciones locales.



El Templo del Sol Naciente, en Malinalco. El águila sale de las fauces del monstruo a amanecer.

**Los mixtecos:** Durante el Posclásico, el papel de los artistas guerreros mixtecos en la historia mesoamericana parece mucho más relevante de lo que había sido antes, también lo fue su contribución a las artes.



Pectoral de oro con la imagen de Mictlantecuhtli.  
Tumba 7.

### Los mixtecos en el Posclásico

En el Posclásico, grupos mixtecos participan en migraciones y conquistas que los llevan a extenderse hacia el norte, a la zona de Puebla y Tlaxcala, y hacia el sur, al valle de Oaxaca, donde entraron en conflicto con los zapotecos, aunque eventualmente se aliaron con ellos. Sin embargo, fue la Mixteca Alta la zona donde se desarrollaron los señoríos mixtecos más poderosos. Además, los códices históricos mixtecos resaltan Apoala y Tilantongo —ambas localidades de la sierra— como centros de poder y lugares sagrados.

Durante algún tiempo se pensó que los mixtecos habían sido los creadores de la tradición estilística e iconográfica llamada Mixteca-Puebla. Los datos hoy disponibles sugieren que dicha tradición surgió en una región donde convivieron grupos nahuas, mixtecos y popolocas, e indican que la ciudad más importante para ese proceso fue Cholula, que era una metrópoli nahua. En las zonas de predominio étnico y político mixteco, como la Sierra Mixteca y el Valle de Oaxaca, la tradición Mixteca-Puebla no florecería hasta el Posclásico tardío, a partir del año 1200. Sin embargo, de algo no hay duda: fueron los artesanos mixtecos quienes crearon algunas de las obras más notables dentro de dicha tradición.

### Tesoros del arte antiguo

Los mixtecos destacaron en el arte de la orfebrería, que había empezado a practicarse en Mesoamérica después de la caída de Teotihuacan. Las joyas de oro más finas de Mesoamérica fueron obra de los artesanos mixtecos, quienes dominaron la técnica de la cera perdida y llegaron a crear figuras con la apariencia de la filigrana, a pesar de que ellos no usaron alambre de oro, sino moldes.

La colección de objetos artísticos más valiosa que se ha encontrado procede de la famosa tumba 7 de Monte Albán. Los mixtecos utilizaron la antigua metrópoli zapoteca para enterrar a algunos de sus señores. La rica ofrenda de la tumba 7 incluye pectorales de oro con las figuras de Mictlantecuhtli y Xochipilli, una máscara de oro del dios Xipe Tótec, el famoso chimali de oro con incrustaciones de turquesa y otras joyas. También formaban parte de la ofrenda una serie de huesos de jaguar finamente labrados con figuras y glifos calendáricos iguales a los que pueden verse en los códices mixtecos.



Para muchos investigadores, los mixtecos produjeron algunas de las obras más notables del arte del Posclásico mesoamericano. Sus trabajos en oro, turquesa, hueso y cerámica se encuentran entre las obras más célebres de la Antigüedad prehispánica. Además, los mixtecos produjeron códices históricos de gran belleza.



El gobernante mixteco 8 Venado va a la guerra.  
Códice Nuttall, lámina 76.

Gracias a los señores mixtecos, la región oaxaqueña gozó de un nuevo auge en la arquitectura y en las artes y alcanzó un esplendor semejante al de la época de Monte Albán.

## El reino tarasco Protagonistas tardíos en la historia

mesoamericana, los tarascos construyeron un reino poderoso que nunca fue vencido por los mexicas y sus aliados.

### La historia tarasca

Entre los objetos de cobre elaborados por los artesanos tarascos se encuentra la pinza para depilar, artefacto en el que confluyen las funciones ornamental y utilitaria.

Pese a sus modestos orígenes, el poder tarasco creció tan rápidamente como el mexica, en los últimos siglos de la historia mesoamericana. Los tarascos fundaron una alianza tripartita cuyas cabeceras fueron Pátzcuaro, Tzintzuntzan e Ihuatzio, en las riberas del lago de Pátzcuaro, y desde allí lograron dominar un territorio que incluía la totalidad de los actuales estados de Michoacán y Colima, y porciones de Jalisco, Guerrero, Querétaro y Guanajuato. Mantuvieron frecuentes fricciones fronterizas con los territorios controlados por los mexicas, pero estos últimos nunca pudieron vencerlos y los consideraron sus rivales de mayor respeto.

Los tarascos no parecen haber fundado grandes centros urbanos, pero hicieron algunas contribuciones a la arquitectura de la región. Entre sus construcciones religiosas destacan las yácatas, plataformas que combinaban el rectángulo y el círculo en una sola masa de tierra recubierta por piedras.



El pétamuli o sacerdote mayor relata la historia oficial tarasca a los señores de las provincias. Sobre su pecho lleva una gran pinza de depilar.  
*Relación de Michoacán.*

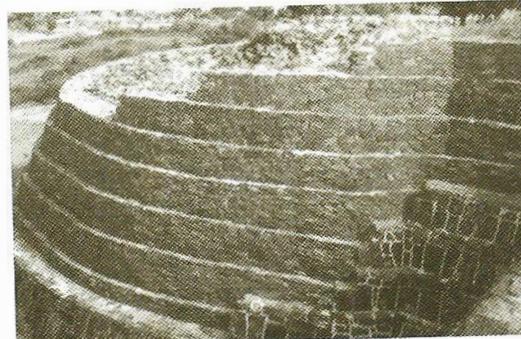
## Los tarascos y los metales

Desde fines del Clásico, el occidente de México habría sido la primera zona de Mesoamérica en desarrollar la metalurgia, probablemente debido a contactos costeros con mercaderes procedentes de Sudamérica. Los tarascos explotaron los ricos yacimientos metálicos de su región y produjeron una gran variedad de objetos útiles y ornamentos de cobre; también trabajaron el oro, la plata y la tumbaga. Las principales técnicas que los tarascos aportaron a la metalurgia fueron el martillado, el repujado y la técnica conocida como "cera perdida", que se vale de moldes. Entre sus ornamentos destacan cascabeles, collares y anillos.

Uno de los rasgos que más han llamado la atención de los investigadores al respecto ha sido la fabricación de algunos instrumentos de trabajo con metales, lo cual implica una incipiente superación del horizonte neolítico de la tecnología mesoamericana. Los tarascos recurrieron al cobre para confeccionar pequeñas hachas, agujas y anzuelos para la pesca. Además llegaron a forrar de cobre la paleta de su instrumento de labranza, lo que se conoce con el nombre antillano de *coa*, pero que los mexicas llamaban *huictli* y los tarascos *tarehcua*.

Una de las principales fuentes para el conocimiento de la antigua cultura tarasca es la *Relación de Michoacán*, obra del siglo xvi ricamente ilustrada con pinturas indígenas.

*Los artesanos tarascos destacaron en el arte del trabajo en cobre, del mismo modo que los mixtecos sobresalieron en la ejecución de objetos de oro. Ambos grupos son los grandes metalurgistas de la época prehispánica.*



Yácatas de Tzintzuntzan.

**Guerrero: entre el naturalismo y la abstracción** La superficie del actual estado de Guerrero constituye una de las regiones menos conocidas en lo que respecta a vestigios prehispánicos. En ella se han emprendido pocos trabajos arqueológicos y prevalecen muchas incógnitas.



Mujer desnuda. Tradición Xochipala. El rostro más expresivo de la plástica prehispánica.

indiscutiblemente olmecas. El florecimiento de Teopantecuanitlán ocurrió entre el año 900 y el 600 a.C., lo que coincide con las fases San Lorenzo y La Venta de la zona olmeca del Golfo. Entre los vestigios del lugar hay un canal de piedra muy similar al de San Lorenzo, una cabeza monumental de piedra del tipo de las halladas en San Lorenzo y La Venta, y un gran altar con características semejantes a las de Chalcatzingo, el sitio olmeca de Morelos. Otros hallazgos, como la pintura de la cueva de Oxtotilán, confirman la fuerte influencia olmeca en la zona.

Otros indicios arqueológicos comprueban que varios asentamientos de Guerrero estuvieron ligados a Teotihuacan, y posteriormente a sitios como Xochicalco y Tenochtitlan.

### Una historia muy antigua

A pesar de la escasez de estudios arqueológicos, hay indicios de una ocupación continua en las diferentes regiones del actual estado de Guerrero, y se han confirmado vínculos de sus pobladores con los grandes horizontes culturales de la civilización mesoamericana. Entre los restos más estudiados del área se encuentran los que pertenecen a la etapa olmeca. El sitio de Teopantecuanitlán, recientemente explorado, ha sorprendido a los investigadores por su antigüedad y por la presencia de rasgos

### El hombre y la mujer

La representación de la figura humana en el arte mesoamericano recorre todas las posibilidades: desde el más expresivo naturalismo hasta la abstracción rigurosa que reduce el cuerpo humano a unas cuantas líneas rectas. Sorprendentemente, las figuras más naturalistas del arte mesoamericano y las más abstractas proceden por igual de Guerrero, de sitios próximos a la Cuenca Balsas-Mezcala. Hay un tipo de objetos de cerámica, conocidos como figuras de Xochipala, que representan el rostro humano con insólitos detalles, como párpados, cejas y finos labios. En el otro extremo se encuentran las figuras conocidas como tipo Mezcala, trabajadas en piedra, que resuelven la anatomía humana con unas cuantas líneas. En estas obras, los ojos, por ejemplo, son apenas dos ranuras. Ambos tipos de creaciones empezaron a producirse en el Preclásico. Desconocemos la fecha en que cesa la tradición Xochipala, pero sabemos que las figuras Mezcala seguían confeccionándose en el Posclásico.

Guerrero no estuvo aislado de la dinámica mesoamericana y de ello dan testimonio los hallazgos que revelan vínculos con olmecas, teotihuacanos, mixtecos, mexicas y otros pueblos.

Los mexicas acudían a Guerrero en busca de sus riquezas naturales, como las piedras finas y el cacao, pero también en busca de su arte, que frecuentemente aparecen en las ofrendas del Templo Mayor.

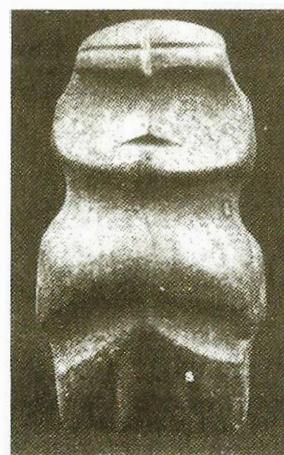


Figura antropomorfa estilo Mezcala. La figura humana resumida en pocas líneas.

**La Huasteca** La escultura huasteca en piedra es una de las grandes contribuciones mesoamericanas al arte universal. El estudio de su significado es una tarea pendiente.

En la escultura huasteca el movimiento y la expresión asoman en rasgos sutiles. Las líneas faciales y el tratamiento de los hombros, ligeramente levantados, dan a las figuras una vida que contradice el rigor del bloque de piedra que las encierra.

### El pueblo y su región

Los huastecos son parientes cercanos de los mayas. En un pasado remoto todos los miembros del tronco lingüístico macro-maya deben haber ocupado una superficie continua, que empezaba en Tamaulipas y descendía por la costa hasta llegar al Istmo de Tehuantepec. En algún momento durante el período Clásico, los huastecos quedaron aislados del resto del grupo al introducirse una cuña de pueblos nahuas en Veracruz, y posteriormente de totonacos. Por otra parte, la zona geográfica ocupada por los huastecos, la Huasteca, es accidentada y de difícil acceso, lo cual contribuyó al aislamiento de los grupos allí asentados.

### Arquitectura y arte huasteco

No podemos hablar de un urbanismo huasteco, pues al parecer los asentamientos tenían un patrón disperso y constituyen más bien grupos de aldeas que reconocen centros ceremoniales y políticos comunes. La arquitectura que encontramos en estos centros se caracteriza por el uso de la planta circular: nadie la empleó tanto como los huastecos. Varias plataformas de templos son circulares y otras presentan formas ovaladas o cuadrangulares con las esquinas redondeadas. La combinación de varios círculos con algunas líneas rectangulares se verifica en asentamientos como Tamposoque.

No todas las plataformas ceremoniales huastecas estaban recubiertas de piedra. En muchos casos la totalidad de la obra se hacía de tierra y luego se le aplicaba un recubrimiento de estuco para evitar los deslaves, como ocurre en Las Flores, en la actual área urbana de Tampico.

Entre los objetos de la cultura material huasteca se hallan algunos indicios de su proximidad con el sureste de los Estados Unidos. Las pipas de piedra y los pectorales labrados de concha son propios de los pueblos de ambas regiones.

La creación más impresionante de los artistas huastecos es la escultura antropomorfa en piedra, que encierra una contradicción difícil de explicar: por una parte, se trata de obras masivas, más bien rígidas, en que todavía se adivina la forma del prisma rectangular que les dio origen; por otra, hay en ellas algunos indicadores de expresión facial y de movimiento corporal de una sutileza desconocida en el arte de otras regiones de Mesoamérica.

Escultura de mujer,  
Hacienda de Tobolo,  
ribera del Pánuco.



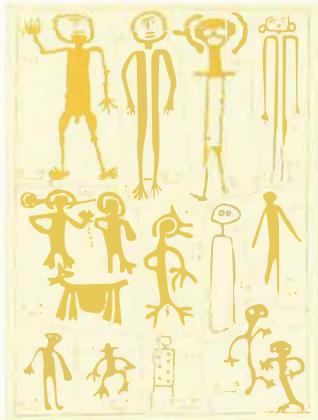
Figura conocida como "El adolescente huasteco". Tamuín, San Luis Potosí. Con gran economía de rasgos, el cuerpo del muchacho insinúa un gracioso movimiento.

*El significado del arte huasteco es enigmático, porque no conocemos los contextos arqueológicos y carecemos de fuentes escritas del período colonial. Cuando logremos llenar esas lagunas, hablarán las piedras.*

**El arte de los pueblos nómadas** En las tierras áridas del norte de México había grupos de cazadores-recolectores por completo ajenos a la vida urbana y a la gran arquitectura, aunque no a las manifestaciones artísticas.

Entre los pueblos nómadas, como entre los sedentarios, coexisten dos impulsos artísticos en apariencia opuestos: el de representar la naturaleza y el de generar líneas y esquemas que no corresponden a una realidad material específica.

Algunas figuras humanas grabadas sobre roca. Caborca, Sonora.



En las tierras áridas del norte de México había grupos de cazadores-recolectores por completo ajenos a la vida urbana y a la gran arquitectura, aunque no a las manifestaciones artísticas.

### Pueblos sin agricultura

En algunas regiones de lo que actualmente es México, no hubo expresiones de la civilización mesoamericana, pues el clima era adverso para que se desarrollara la agricultura. En la Península de Baja California, buena parte de Sonora y Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, el este de Durango y Zacatecas y el oeste de San Luis Potosí, habitaron grupos de cazadores-recolectores que llevaban un tipo de vida completamente distinto al que encontramos en el sur. Se organizaban en pequeñas bandas, usaban varios campamentos al año y se dedicaban a recolectar plantas y semillas y a cazar venado, conejo y muchas otras especies.

### El arte de los nómadas

Una creación artística a menudo inadvertida es el trabajo que los nómadas hacían sobre su propio cuerpo: el tatuaje y la pintura facial. Uno de los grupos norteños a los que se refieren las fuentes coloniales es el de los "rayados" de Tamaulipas, identificados por su práctica de tatuarse el cuerpo. Entre los seris de la costa de Sonora, grandes pescadores, la pintura facial era hasta hace poco un arte delicado que permitía, entre otros fines, distinguir la filiación clánica de sus usuarios. Los diseños de pintura facial que conoce-

mos son abstractos y se basan en la repetición de diferentes tipos de líneas y puntos.

### Arte rupestre

Las manifestaciones artísticas más duraderas de los grupos septentrionales son las practicadas sobre la piedra en desfiladeros y refugios rocosos. Hay arte rupestre en muchas partes de México; algunas obras de ese tipo las elaboraron grupos agrícolas que seguían llevando a cabo algunos ritos en cuevas y montañas, pero cuando se encuentran rocas pintadas o labradas fuera de una zona agrícola los artistas que las produjeron fueron con seguridad cazadores.

Destacan por su abundancia y belleza las pinturas de las sierras de Baja California y los grabados en piedra del cerro de la Proveedora, en Caborca, Sonora. Se trata en ambos casos de figuras extraordinariamente esquemáticas, pero que no eluden la representación de seres vivos: hay múltiples figuras humanas, venados, serpientes y lagartos. Además, incluyen representaciones de astros y diseños geométricos. La asociación que establecen entre figuras humanas y venados sugiere una relación entre la caza y el arte rupestre.



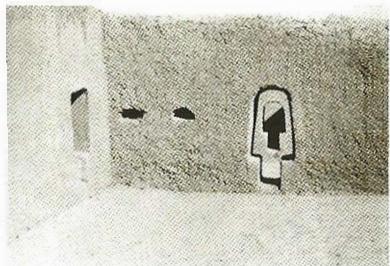
Muchos cazadores recolectores se llevaron consigo su arte: en su cuerpo, en sus cestas, amuletos y disfraces. Pero han quedado algunos testimonios de él en la superficie de las rocas.



Pintura facial seri. Una mujer pinta el rostro de una niña. Fotografía de Luis Márquez Romay

**Un oasis de adobe** Al pie de la Sierra Madre, en Chihuahua, surgió una villa de arcilla y grava que nos da testimonio del afán de los mesoamericanos de ampliar sus vías de intercambio hacia el norte.

El clima extremoso del desierto de Chihuahua obligó a los habitantes de Paquimé a diseñar una arquitectura especial. Los gruesos muros de adobe y el sistema de cuartos comunicados, con escasa ventilación, permitían dejar el calor solar afuera durante el verano, y el de los fogones adentro a lo largo del invierno.



Puerta en forma de cerradura en uno de los multifamiliares de Paquimé.

### La ruta de la turquesa

En la Sierra Madre Occidental, se formó un corredor de pueblos agrícolas, como los tepehuanos de Durango y los tarahumaras de Chihuahua, que participaban de la cultura mesoamericana a pesar de su dispersión y la relativa sencillez de su estructura social. Estos pueblos serranos facilitaron el contacto entre la civilización mesoamericana y los asentamientos agrícolas situados al suroeste de los Estados Unidos. Una de las motivaciones para que los señoríos mesoamericanos se interesaran en incursionar más allá de la Sierra Madre era la existencia de yacimientos de turquesa, particularmente en Arizona. La villa de Paquimé o Casas Grandes, en Chihuahua, parece haber sido un enlace importante en la ruta de la turquesa. Paquimé tiene ya rasgos característicos de las culturas del suroeste de los Estados Unidos, pero su estrecha relación con mercaderes de las costas de Sonora y Sinaloa y sus vínculos con asentamientos de la montaña de Chihuahua le imprimen un carácter más mesoamericano.

### Paquimé

La villa de Paquimé está situada al pie de la sierra, sobre el cauce del río Casas Grandes y frente al desierto de Chihuahua. Sus habitantes vivían en conjuntos habitacionales multifamiliares, construidos en varios niveles, con madera y adobe. Además de estos edificios, la villa contaba con espacios abiertos para el mercado y el ritual y con algunos montículos.

Hay rasgos que revelan los nexos entre Paquimé y Mesoamérica, como la presencia en esa villa de dos juegos de pelota, varios montículos ceremoniales, una colección de cráneos y fémures-trofeo que se exhibían colgando de cordeles, a manera de tzompantli. Un disco de cobre de estilo tolteca y restos óseos de pericos y guacamayas nos confirman la presencia de mercaderes mesoamericanos en la región.

La arquitectura habitacional de Paquimé está más ligada al suroeste de los Estados Unidos que a Mesoamérica. Se trata de estructuras que combinan columnas de madera, morrillos para los pisos y muros de adobe. Éstos no se levantaban con tabiques, sino colando el adobe por medio de cimbras. Los accesos de una habitación a otra eran pequeñas aberturas en el adobe, con la parte baja muy estrecha, en forma de cerradura, para limitar la circulación del aire frío en invierno.

Jaulas de adobe para guacamayas. Los tapones de piedra se retiraban para introducir el alimento, y la parte superior se cubría con petates.



Cuando los cambios son graduales no se pueden establecer límites rígidos. Es imposible decir en qué parte de la Sierra Madre termina Mesoamérica y dónde empiezan las llamadas culturas del suroeste de los Estados Unidos.

**Los pueblos agrícolas del suroeste de los Estados Unidos** *Las montañas y los ríos del suroeste de los Estados Unidos dieron cobijo a una población de agricultores que cultivó el maíz, el chile y el frijol, y tuvo vínculos con los pueblos mesoamericanos.*

Ciertos conjuntos de habitaciones construidos en las ranuras de la roca llegan a tener hasta 200 habitaciones. Es probable que los aldeanos pasaran varias semanas sin bajar de la roca cuando no había tareas de recolección ni de cultivo pendientes. Allí tenían agua y comida almacenada.

#### La naciente del Grande y el Colorado

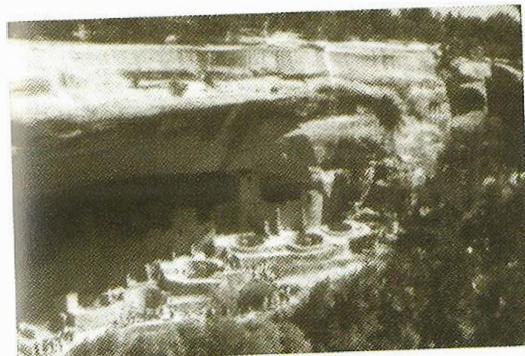
Las actuales entidades estadounidenses de Utah, Colorado, Arizona y Nuevo México tienen amplias extensiones de tierra árida, aunque también cuentan con áreas montañosas cuyo deshielo primaveral forma ríos y arroyos de diferente magnitud. Estas corrientes primaverales llegan a poseer bastante caudal, dan origen a los ríos Colorado y Grande, y tuvieron la fuerza para abrir cauces como el del Gran Cañón. El agua, la fauna y los piñones de las zonas montañosas permitieron el desarrollo de poblaciones sedentarias que vivieron rodeadas de bandas nómadas hostiles, como los shoshonee y posteriormente los navajo y apache. Los grupos sedentarios practicaban la agricultura de temporal y mantenían contactos con los pueblos de la Sierra Madre, lo cual los vinculaba con Mesoamérica.

#### Los señores de los acantilados

La cultura anasazi formó los asentamientos más grandes y complejos del siglo XI a mediados del XIII. Entre ellos se encuentran las aldeas de Mesa Verde, en el estado de Colorado, y las de Cañón de Chelly, en Arizona. Lo más sorprendente de ambos lugares es que las agrupaciones de casas que conforman las aldeas se construyeron en pequeñas ranuras en la roca, a alturas de hasta 100 metros. Las pequeñas mesetas o "mesas" de la parte alta, rodeadas de barrancos, eran propicias para la recolección del piñón y la caza. Las tierras situadas al pie de ellas eran adecuadas para la

agricultura de temporal, especialmente las que se encontraban próximas al cauce de los ríos.

La arquitectura aprovechaba la ranura natural y agregaba muros de piedra y adobe que se acoplaban a la roca. Cuando la población crecía se construían nuevas habitaciones hasta llenar las ranuras. Los pobladores usaban dos métodos para llegar a sus viviendas: subían por larguísimas escaleras que luego guardaban acostándolas a lo largo de la ranura, o bajaban de las mesas por medio de escalones y pequeños túneles labrados en la roca. Así, los pueblos anasazi lograban vivir a salvo de los cazadores-recolectores hostiles. Los asentamientos de las ranuras tenían depósitos de agua que se abastecían con filtraciones y escurreimientos de la mesa; de esa forma era posible resistir un largo asedio sin necesidad de abandonar las aldeas.



Cañón de Chelly, Arizona. Una aldea en el acantilado. Es imposible pensar en una arquitectura con mejores cualidades defensivas.

*Los grupos del suroeste de Estados Unidos tuvieron contacto con pueblos mesoamericanos, y es probable que algunos de estos últimos hayan vivido en aquella zona antes de descender a Mesoamérica.*



## La civilización Mississippi

es la **civilización Mississippi**: ciudades, mercado, concentración del poder y gran capacidad tecnológica.

En una sola tumba de Ohio se ha encontrado obsidiana de Montana, dientes de cocodrilo de Florida, mica de Nueva Inglaterra, grafito de Texas, pedernal de Dakota del Norte, dientes de tiburón del Golfo de México y cobre de Carolina del Sur.



El Monks Mound, bajo la nieve. En lo alto de la plataforma había un templo para ceremonias religiosas, igual que en las pirámides mesoamericanas.

### Constructores de montículos

La cuenca del Mississippi, que incluye afluentes caudalosos como el Missouri y el Ohio, fue el escenario natural de una civilización agrícola que hasta el día de hoy es negada o ignorada por muchos. La arquitectura pública más antigua de la civilización Mississippi es el gran Montículo de Poverty Point, en Louisiana, contemporáneo del San Lorenzo olmeca. Durante la época correspondiente al Preclásico y el Clásico mesoamericanos, las culturas del Mississippi practicaron una actividad ceremonial y artística que giraba en torno a los montículos funerarios. Entre las obras más notables del arte del Mississippi se encuentran las ofrendas de esas tumbas: piezas de mica y concha, finas tallas de piedra con motivos abstractos y objetos

de cobre laminado y repujado que se empezó a trabajar allí siglos antes de que llegara a Mesoamérica. La procedencia de los bienes empleados para elaborar algunas de las ofrendas de la civilización Mississippi revela amplias redes de intercambio.

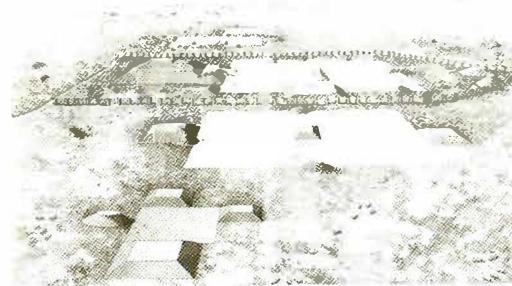
### Cahokia

A partir del año 700 de nuestra era, los grupos del Mississippi añadieron a su dieta de calabaza, pepita de girasol y fauna ribereña dos productos mesoamericanos de enorme importancia nutricional: el maíz y el frijol. Este cambio trajo consigo un incremento de la población, la tendencia a que ésta se concentrara en ciudades y un creci-

miento de la actividad militar, debido a la disputa por la tierra de las márgenes de los ríos. Es entonces cuando surge Cahokia.

En Cahokia se han descubierto más de cien montículos ceremoniales. El mayor de todos, conocido como Monks Mound, tiene una base similar a la de la Pirámide de la Luna. Esta gran plataforma se encuentra en el centro de la ciudad, frente a una gran plaza, y está separada del resto de las construcciones por una empalizada. Hay otros cien montículos en el sitio. En uno de ellos se encontraron ricas ofrendas de puntas de flecha y discos de piedra, los restos de un gran señor y de 53 mujeres, que probablemente fueron sus esposas.

Los estadounidenses del siglo xix se resistían a aceptar que los indios que estaban exterminando fueran descendientes de los constructores de una gran civilización y atribuyeron el fenómeno Mississippi a indígenas mexicanos.



La ciudad de Cahokia, en el actual estado de Illinois. El mayor centro urbano al norte de Mesoamérica.

**La civilización andina** Algunas de las montañas más altas, algunos de los desiertos más secos y algunas de las zonas de selva más boscosas del mundo formaban parte del medio andino.

A pesar de su indómita geografía, la región andina se benefició de constantes intercambios entre vecinos.

Los pueblos de las montañas sacrilaron especies amazónicas y aprovecharon el algodón de la costa; los pueblos costeros usaron lana de llama para tejer y conocieron las plumas de la selva.

### Los orígenes

El primer período de la historia andina es el Chavín, que corresponde aproximadamente al Preclásico mesoamericano. El principal sitio de esta etapa es Chavín de Huantar, un centro ceremonial situado en una cañada en el corazón de los andes peruanos. En Chavín hay varias plataformas y recintos ceremoniales de altos muros. Todas las construcciones tienen grandes bloques de piedra, algunos de los cuales se labraron con imágenes de felinos y lagartos.

La primera gran tradición costera se conoce con el nombre de cultura de Paracas; sus manifestaciones surgieron en la bahía de Paracas y en otros sitios del sur del Perú. Son típicos de esta cultura los textiles de brillantes colores, elaborados con una mezcla de algodón de la costa y lana de las montañas. La gente de Paracas empezó a elaborar también los famosos dibujos monumentales en las laderas pedregosas.

La cultura Nazca fue la sucesora de Paracas en la costa. Sabemos que los señoríos Nazca eran de fero-

ces guerreros y también de grandes ceramistas. Sus vasijas policromas dan testimonio de la importancia de la decapitación de los guerreros y del culto a las cabezas-trofeo. Pero el dato más famoso de la cultura Nazca es la elaboración de kilométricos dibujos sobre las laderas y valles costeros. Algunos de estos gigantescos dibujos sólo pueden verse desde el aire y sus creadores tuvieron que imaginarlos.

Contemporánea de la cultura Nazca (400 a.C. a 400 d.C), la cultura mochica floreció en la costa norte de Perú y se reconoce sobre todo por su cerámica funeraria, rica en imágenes de guerreros y también en vívidas imágenes eróticas.

### La ciudad más alta

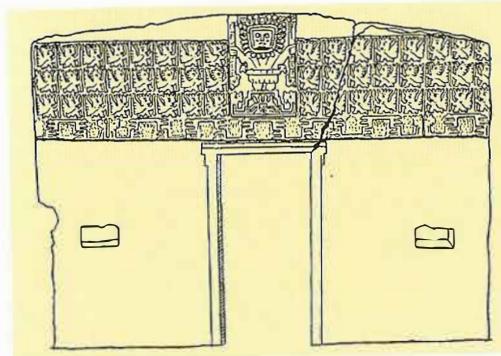
Una de las más importantes ciudades andinas fue Tiahuanaco, la ciudad más alta del mundo, que floreció en las riberas del lago Titicaca, en Bolivia, a más de 4 000 metros sobre el nivel medio del mar. El auge de Tiahuanaco ocurrió entre los años 500 y 1000, y coexistió con otra gran ciudad llamada Huari, localizada en las cercanías de Ayacucho, en Perú. Ambas localidades parecen haber sido sedes de grandes formaciones políticas y deben de haberse beneficiado de los productos tributados y comerciados desde la amazonía hasta la costa.



Todas las regiones que habrían de ser conquistadas por el imperio inca crearon durante siglos sus propias tradiciones culturales y una gran variedad de manifestaciones artísticas.



Dibujos sobre la tierra de la cultura Nazca. Sus formas sólo son perceptibles desde el aire.



Puerta del Sol, Tiahuanaco. Una de las esculturas en piedra más impresionantes de la América prehispánica.

**Los señores del cielo** El mayor imperio de la época prehispánica fue el inca. Llegó a incluir la totalidad del área cultural andina y heredó tradiciones seculares.



Llama de oro.

Los muros de las ciudades incas están desprovistos de pinturas y esculturas. Los incas crearon pocas imágenes; para ellos no parece haber sido relevante la representación de los soberanos y los dioses.

des productivas de las regiones. El sistema inca de caminos sólo podría compararse con el romano. Además de largos caminos empedrados, que unían distancias como la que hay de Quito a Chile, los incas organizaron la construcción de tampus, pueblos situados estratégicamente en los caminos para que los viajeros contaran con sitios de descanso y abastecimiento al final de cada jornada. Los tampus solían tener almacenes y cuarteles; en ellos siempre había una guarnición militar y se reunía la lana y algunos otros productos de las regiones. Magníficos puentes colgantes construidos con cuerdas permitían que los caminos cruzaran precipicios temibles.

#### La piedra vencida por el hombre

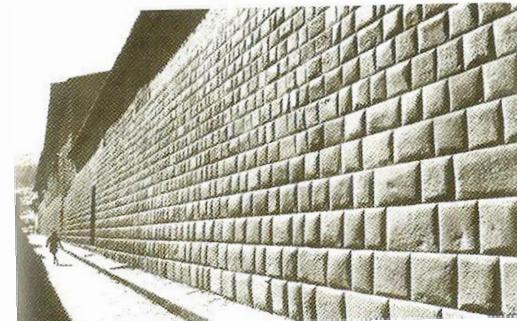
El arte inca alcanzó su más alta expresión en el trabajo de la piedra. Sorprenden sus gigantescos bloques y su forma de almohada, que contradice la dureza del material, pero sobre todo asombra la justezza con que las piedras embonan, sin necesidad de un gramo de

mezcla. Muchos muros incaicos se integraron a las ciudades y los pueblos coloniales, y siguen en pie el día de hoy.

Un pueblo que ha conservado casas y calles de la época inca es Ollantaytampu, en el valle del Urubamba. Machupicchu se construyó debido a la expansión inca hacia el Amazonas y se abandonó antes de la Conquista. Destacan, entre las obras incaicas, la fortaleza de Sacsahuamán, que servía para defender el Cusco, y la Coricancha, el gran templo del Sol en el Cusco, que se hallaba decorado con oro y esmeraldas.

El arte inca no se limitó a los grandes bloques de piedra, pues también produjo algunas obras de prodigiosa finura, como las llamas y alpacas labradas en piedras de colores o fundidas en oro, de escasos centímetros de largo.

Uno de los artefactos más llamativos de la cultura inca es el quipu, sistema de cuerdas y nudos empleado para guardar información administrativa.



Muro prehispánico en el Callejón de Loreto, Cusco. Varios muros prehispánicos sobreviven en lo que fue la capital del imperio inca.





## Línea del tiempo

1200 a.C

900 a.C

500 a.C

400 a.C

300 a.C

150 a.C

1 d.C

300 d.C

650 d.C

750 d.C

900 d.C

1200 d.C

1350 d.C

1521 d.C

San Lorenzo

La Venta

Culturas totonaca y huasteca

Auge de Tajín

Cempoala

Chalcatzingo

Cuicuilco

Teotihuacan

Xochicalco

Cacaxtla

Tula

Cholula

Monte Albán

Auge de la cultura mixteca

Tumbas de Tiro

Cultura de los chalchihuites

Pátzcuaro

Culturas occidentales

Ihuatzio

Tingambato

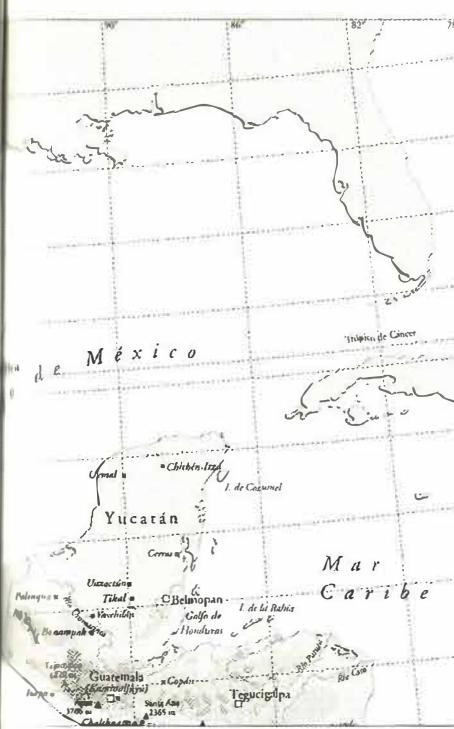
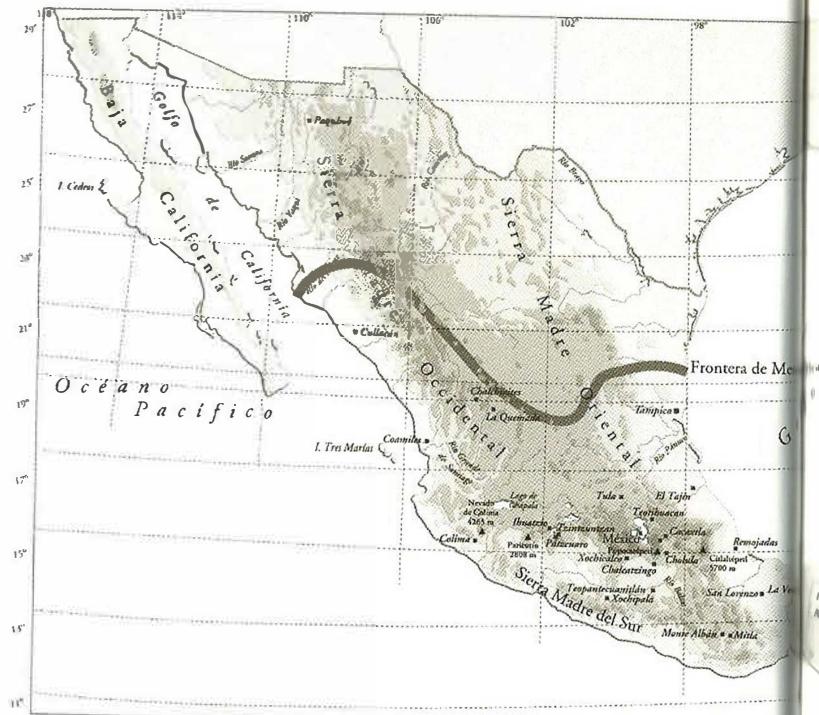
Tzintzuntzan

Primeros centros mayas  
Uaxactún  
CerrosAminaljuyú  
TikalNuevo auge maya  
Palenque

Yaxchilán

Chichén Itzá

Señoríos de  
la península  
y los altos



Civilización Mississippi

Mesoamérica

Civilización andina

Suroeste de EEUU  
y Sierra Madre Occidental

## Lecturas recomendadas

"Arte del Templo Mayor", en *Artes de México*, núm. 7, nueva época, primavera de 1990.

Caso, Alfonso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, FCE, 1979, 2 vols.

*Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1988.

Fuente, Beatriz de la (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, México, UNAM/IIE (desde 1995 han aparecido cuatro tomos, dos referentes a Teotihuacan y dos a Bonampak).

Fuente, Beatriz de la, y Nelly Gutiérrez

Solana, *Escultura huasteca en piedra*, México, UNAM/IIE, 1980.

Fuente, Beatriz de la, Silvia Trejo y Nelly Gutiérrez Solana, *Escultura en piedra de Tula*, México, UNAM/IIE, 1988.

Gendrop, Paul, *Arte prehispánico en Mesoamérica*, México, Trillas, 1982.

González Licón, Ernesto, *Zapotecas y mixtecas*, Barcelona-Madrid, Lunwerg, 1992.

Grieder, Terence, *Orígenes del arte precolombino*, México, FCE, 1987.

*Historia del arte mexicano. Arte prehispánico*, vols. I-IV, México, SEP-Salvat, 1982.

López Austin, Alfredo, José Rubén Romero y Carlos Martínez Marín, *Teotihuacan*, México-Madrid, El Equilibrista-Turner Libros, 1989.

Marquina, Ignacio, *Arquitectura prehispánica*, México, INAH, 1990.

Miller, Mary Ellen, *The Art of Mesoamerica from Olmec to Aztec*, Londres, Thames and Hudson, 1986.

*Olmec Art of Ancient Mexico*, Washington, National Gallery of Art, 1996.

Pasztor, Esther, *Aztec Art*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1983.

—, *Pre-Columbian Art*, Nueva York, Cambridge University Press, 1998.

Robertson, Donald, *Pre-Columbian Architecture*, Londres, Prentice-Hall International, 1963.

—, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994.

Quiñones Keber, Eloise, *Codex Telleriano-Remensis*, Austin, University of Texas Press, 1995.

Westheim, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, ERA, 1972.

Créditos de ilustraciones:

*Arqueología y Etnohistoria del estado de Guerrero*, México, INAH/Gobierno del Estado de Guerrero/SEP Cultura, 1986, p. 45; Ballereau, D., "El arte rupestre en Sonora: Petroglifos en Caborca", *Trace*, México, CEMCA, núm. 14, 23 de diciembre de 1988, p. 48; *Códice Nuttal*, México, FCE, 1992, p. 41; Coe, M.D. Snow y E. Benson, *Atlas of Ancient America*, Oxford y Nueva York, Equinox/ Facts on File Publications, 1986, pp. 5, 55, 56; Coe, M.D., *The Maya*, Londres, Thames and Hudson, 1980, pp. 21, 30, 31; Contreras, Eduardo, *Antigua ciudad de Casas Grandes*, Chihuahua, Paquimé, México, INAH, 1985, pp. 50, 51; Craine, R.E. y R.C. Reindorp, *The Chronicles of Michoacán*, Oklahoma, University of Oklahoma Press/ Norman, 1970, p. 42; De la Fuente B., *Arte prehispánico funerario. El occidente de México*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 22; De la Fuente B. y N. Gutiérrez Solana, *Escultura huasteca en piedra*, México, UNAM, 1980, p. 47; y Foncerrada de Molina, Mo., *Cacaxila. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, UNAM, 1993, pp. 26, 27; Gasparini, G. y L. Margolies, *Inca Architecture*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1980, pp. 57, 59; González Licón E., *Zapotecas y Mixtecas*, Milán/Madrid, Lunwerg Editores, 1992, pp. 12, 13, 18, 19, 40; Laurench Minelli, L. (coord.), *I regni preincaici e il mondo inca*, Milán, Jaca Book, 1992, p. 58; Miller, M.E., *The Art of Mesoamerica from Olmec to Aztec*, Nueva York, Thames and Hudson, 1990, pp. 11, 20, 28, 29, 44; Poma de Ayala, Felipe Guaman, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, México, Siglo XXI, 1980, p. 4; Paztory, E. y H. Harry N. Abrams, *Aztec Art*, Nueva York, 1983, pp. 6, 36, 37, 38; Trejo, So., *Escultura huaxteca del río Tamuín*, México, UNAM, 1989, p. 47; Mapas, Sergio García Legaspi, pp. 62, 63.

Diseño de portada: [Guillermo Albarrán](#)

Diseño de interiores: [Cecilia Cota](#)

Coordinación: [Rosalía Chavolás](#)

Corrección: [Carlos Valdés Ortiz](#)

Fotomecánica, impresión y encuadernación: [Ediciones Coruña S.A. de C.V.](#)

Cuidado de producción: [José Francisco Rosas Gómez](#)



Esta obra la terminó de imprimir  
la Dirección General de Publicaciones  
del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes  
en la ciudad de México,  
durante el mes de julio de 2000  
con un tiraje de 10 000 ejemplares.

La DGP del Conaculta ha procurado establecer contacto con todos los titulares de los derechos de autor que conciernen a esta obra. Anticipadamente pide una disculpa si ha cometido alguna omisión y se compromete a enmendar fallas en ediciones futuras.

## Tercer Milenio

La colección Cultura Tercer Milenio aborda temas de interés general desde un punto de vista especializado pero accesible a todo público. Cada libro está escrito y diseñado para que el lector realice una lectura breve, plena y confiable, apoyada con imágenes y cápsulas informativas que le ofrecen un panorama amplio e inmediato de asuntos específicos. Es una colección para quienes ya viven el tercer milenio.

# El arte prehispánico

¿Por qué las imágenes del arte prehispánico que hoy son admiradas en los museos del mundo eran destruidas con furia por los conquistadores? ¿Qué ha modificado nuestro aprecio por la cultura material de las civilizaciones precolombinas? Sin lugar a dudas, nuestra mirada se ha liberado de la angustia religiosa y también del prejuicio que nos llevaba a utilizar el arte clásico como norma universal. Este cambio ha sido posible gracias a estudios objetivos de las manifestaciones artísticas



**Pablo Escalante Gonzalbo (1963)** es doctor en historia, trabaja como investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas y como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha destacado como especialista en la transformación de la cultura indígena durante la época colonial. Es autor de artículos y libros de su especialidad y también de libros para jóvenes lectores. En esta misma colección publicó *Los códices*.



9 789701 848470

 CONACULTA

Estela Ocampo

# APOLO Y LA MÁSCARA

La estética occidental frente  
a las prácticas artísticas  
de otras culturas

**ICARIA**  
antrazyt

Este libro ha sido publicado con la subvención de una Ayuda a la Creación Literaria que el Ministerio de Cultura otorgó a su autora.

*A mi abuela María Luisa*

© ICARIA Editorial, S. A. 1985  
Calle de la Torre, 14, 08006 Barcelona

Primera edición: enero 1985

ISBN: 84-7426-105-8  
Depósito Legal: B. 41.686 - 1984

Imagen de la portada:  
El dios Vitzilobuchtli, «otro Hércules», en:  
Fray Bernardino de Sahagún, *Nueva España*, Codice Manuscrito  
Laurenziano Mediceo Palatino 218-220 Libro I, fol. 10 r.

Composición: Víctor Igual  
Calle Pujadas, 68-72, 08005 Barcelona

Impresión: Novagràfik  
Calle Puigcerdà, 127, local G., 08019 Barcelona  
Encuadernación: Industrias Gráficas M. Pareja  
Calle Montaña, 16, 08026 Barcelona

*Impreso en España*  
*Printed in Spain*

## INTRODUCCIÓN

Los recién llegados al campo del arte, los fenómenos estéticos de América o África, por ejemplo, plantean una serie de problemas. El primero y más obvio es el de su inclusión o exclusión como formas reconocidas de arte, capaces de figurar en los museos y de ser susceptibles de que expertos e historiadores del arte escriban sobre ellos extensos estudios. Los criterios en los que se basa la estética para dictaminar son los del arte del Renacimiento. En el siglo xv, las sociedades de Europa occidental elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, formas espaciales características, circuitos de producción y de consumo de arte, definieron precisamente qué es una *obra de arte*. Esos conceptos predominaron durante cinco siglos, hasta nuestra época en que comienzan a ponerse en duda, y fueron impuestos progresivamente a otras civilizaciones en base a una superioridad técnica. Productos de una peculiar situación histórica y social, portadores de una particular cosmovisión no eran, ni son, lo suficientemente amplios como para poder incluir fenómenos de una cosmovisión diferente o incluso contradictoria.

Tomemos un ejemplo de «arte» africano: las máscaras. Su tallado o labrado exige por parte del artesano trabajar solo y durante la noche para que el repiqueo de su hachuela sea incorporado al objeto bajo la forma del ritmo. De esta manera la canción se une a la madera, y contravenir esta regla

significaría quitar todo valor a la obra. Su uso será siempre ceremonial, ocultas a la visión durante el tiempo en que no se utilizan, celosamente guardadas en un bosque o una caverna apartada de la cotidianeidad. Están en directa relación con el ritmo ceremonial de enseñanza que los no iniciados reciben de sus mayores y cuyo secreto deben guardar. Deben protegerlos por no pertenecer ni al mundo infantil ni al adulto, o por haber derramado sangre en la ceremonia. Van siempre acompañadas de un conjunto en el que figuran tatuajes rituales, vestidos y demás símbolos que se despliegan en el momento de la ceremonia. El conjunto de máscara y vestimenta otorga a las danzas rituales un sentido de espectáculo, ya que el enmascarado tiene que manifestarse y causar impresión. El distanciamiento del mundo cotidiano mediante este artificio tiene como objetivo lograr la máxima expresividad. El punto de unión con la naturaleza y las fuerzas del más allá es la fiesta, síntesis de todas las formas expresivas.

Las máscaras se confeccionan con materiales corrientes, maderas, granos, semillas, espejuelos, mechones de pelo, clavos de cobre, caracoles y a veces se las recubre con metales. Tanto en su fabricación como en su uso es necesario tomar precauciones contra ella mediante ofrendas, sacrificios, amuletos y abstinencia sexual, por estar cargada de fuerzas cuyo contacto puede ser peligroso. Su importancia como forma expresiva característica de la cosmovisión africana radica en que se sintetizan en ella tanto «contenidos estéticos» como los más profundos significados cosmogónicos.

¿Cómo incluir una máscara africana en el Reino del Arte, ése en el que se mueven con coherencia Leonardo y Delacroix, la Victoria de Samotracia y la Paulina Bonaparte de Canova? En primer lugar se realiza una operación de dicotomía, ayudados por una disciplina antropológica, el folklore. El objeto en sí, la máscara, quedará dentro del dominio del arte; su entorno, vestidos, circunstancias, la ceremonia, será materia del folklore. Ya se ha realizado un primer paso de «purificación» al quitar al objeto el complejo mundo de significaciones que le dio origen. Como si tuviera que pagar un pecado de nacimiento: el de no haber sido concebido para el «gusto estético», el «placer estético», por no responder al principio de «autonomía de la forma artística» al que sí responden los na-

turales habitantes del Reino. Ahora veamos cómo se justifica este procedimiento.

La teoría de Malraux es en este punto paradigmática. Según este autor hoy se podrían contemplar las obras del pasado desde una perspectiva exclusivamente formal. Dice Rubert de Ventós:

«Según esta teoría hoy podemos ser ecuménicos y “recuperar” así las obras de arte de todas las épocas precisamente porque las vaciamos todas de su contenido ideológico-político, religioso, etc., y las apreciamos como “arte puro” de acuerdo con nuestro moderno “código de lectura” formal; porque somos “tolerantes” y podemos aceptar todo luego de haberlo esterilizado. No por casualidad el término “esterilizado” es ambiguo y sugiere a la vez “desinfección e impotencia”.»<sup>1</sup>

Bastante tiene que ver en esta concepción formalista la teoría de las vanguardias abstractas. El *Manifiesto Suprematista*, elaborado por Malevitch y Maiakovski en 1915 demuestra claramente cómo los artistas de principios de siglo extendieron su privilegio de la forma y su desprecio por el contenido a todas las obras estéticas, pasadas y presentes.

Para poder fundamentar tal posición debemos aceptar como premisa la existencia de alguna función universal, pura, despojada de concreciones. Hablando de arte será, lógicamente, la sensibilidad. Dice el *Manifiesto*: «Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí carecen de significado; desde el punto de vista de los suprematistas la sensibilidad es, en realidad, totalmente independiente del ambiente en el cual surgió. (...) El valor fijo, auténtico, de una obra de arte (cualquiera que sea la “escuela” a la que pertenece) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.»<sup>2</sup> Hemos comenzado por universalizar; veremos luego, siguiendo a Whorf, cómo esta universalización supone una concepción etnocéntrica. Pero continuemos el hilo del pensamiento de Malevitch, de la «sensibilidad pura» al «museo ima-

1. Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la Sensibilidad*, Península, Barcelona, 1973, pág. 406.

2. Kasimir Malevitch, «Manifiesto Suprematista», en Mario de Michelí, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial Universitaria, Córdoba, 1968, pág. 367.

ginario». Dice: «La sustancia y el significado de cualquier creación artística nunca son reconocidos como la sustancia del trabajo figurativo en general; esto sucede porque el origen de cualquier creación de formas consiste, donde quiera, solamente en la sensibilidad. Si nos detenemos a mirar una columna antigua, cuya construcción, en el sentido de la utilidad, ya carece de significado, podemos descubrir en ella la forma de una sensibilidad pura. Ya no la consideramos como una necesidad de la construcción, sino como una obra de arte. La diferencia entre el arte antiguo y el nuevo arte sin objeto y utilidad consiste en el hecho de que el pleno valor artístico del primero se reconoce solamente cuando la vida, en busca de nuevas utilidades, lo abandona; mientras el elemento artístico no aplicado del segundo corre por delante de la vida y cierra la puerta a la «evaluación práctica».<sup>3</sup> Los objetos sólo alcanzan su «status» artístico cuando han sido despojados de toda utilidad, cuando yacen en un museo dedicados a ser contemplados en un puro ejercicio de formas.

Veamos qué es lo que se ha quitado a la másacra como condición *sine qua non* para su inclusión en el museo, en el Reino del Arte. Se la ha desprovisto de la unión con las demás formas expresivas, el ritmo, la música, la danza, que forman con el «objeto escultórico» una indisoluble unidad. Se la ha expuesto a la vista cotidiana y desacralizada, para la cual estaba prohibida. Se la ha sustraído de su conjunto de vestimenta, tatuaje, símbolos rituales. Se la ha desprendido, por último, de su significación cosmológica, o sea, de su fuerza. Nos queda entonces un «objeto» que no cumple ninguna de las funciones para las cuales fue concebido, que ejemplifica un conjunto de relaciones abstractas de forma y color.

Forma y color por una parte, con los cuales puede entenderse el arte: significados por otra, de los que se ocupará la antropología. Una dicotomía tan perfecta como distorsionante.

Pero esta dicotomía no es un recurso *ad hoc* para habérselas con objetos de otras culturas, es una discriminación consustancial al pensamiento europeo. Sólo utilizando un bagaje conceptual que contenga una diferenciación entre forma y contenido podemos comenzar el camino hacia la sublimación

de la forma. El alma y el cuerpo, la res extensa y la res cognitans, la estructura y la superestructura, en el arte la forma y el contenido: estos pares fundamentales recorren el pensamiento desde los griegos, categorizan la realidad:

«Tal vez haya una razón honda para que nuestra representación mental del universo refleje siempre sólo algunos aspectos o panoramas de la realidad. Nuestro pensamiento —en lenguaje "occidental" pero a lo mejor en cualquier lenguaje humano— procede esencialmente en términos de opuestos. (...) La antítesis popular entre movimiento y quietud pierde sentido en la teoría de la actividad. La antítesis entre masa y energía es superada en la ley einsteiniana de conservación, que da razón de su transformación mutua. Corpúsculo y onda son ambos aspectos legítimos y complementarios de la realidad física que, en ciertos fenómenos y aspectos ha de ser descrita según el uno, en otros según el segundo. El contraste entre estructura y proceso se viene abajo en el átomo así como en el organismo vivo cuya estructura es al mismo tiempo expresión y portadora de un fluir continuo de masa y energía. Acaso el problema inmemorial de cuerpo y mente sea de naturaleza similar, por ser aspectos diferentes, equivocadamente hipostasiados, de una y la misma realidad.»<sup>4</sup>

La cita de von Bertalanffy demuestra tanto las limitaciones de una concepción polar de la realidad, como su contravención por las teorizaciones de la ciencia contemporánea. Es, por otro lado, un intento que recorre todas las ciencias sociales: encontrar una concepción totalizadora que supere las visiones parciales del objeto, en tanto parciales distorsionantes.

Pero aquí entra en cuestión un problema de «grados» de distorsión. En el caso que nos ocupa nos encontramos en el límite. La cultura que da origen a esos productos «folkloricos» concibe el mundo como un Todo. La partición entre forma y contenido es entonces mucho más violentadora del objeto, puesto que tal diferenciación no existe. Whorf, en sus estudios sobre la lengua hopi, llegó a la conclusión de que las palabras que se utilizaban para denominar determinados fenómenos daban cuenta de una visión del mundo implícita enteramente diferente a la de las lenguas indoeuropeas, ya

4. Ludwig von Bertalanffy, *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, pág. 260.

3. Kasimir Malevitch, *ibid.*, pág. 367.

que se trataba de un pensar animista o vitalista, más próximo a la experiencia mística de la unidad.

En nuestro tema de estudio nos encontramos a cada paso, y bajo distintos aspectos, con una concepción dicotómica de la realidad, la del arte europeo, y con otra totalizadora, la de los fenómenos estéticos de raíz no europea.

Pero otro punto es necesario mencionar. El suponer que dichas categorías de análisis, a saber forma y contenido, son objetivas y no dependen de circunstancias culturales; que, por lo tanto, son susceptibles de ser aplicadas no importa cuál sea el objeto y sus condiciones de gestación, implica una concepción etnocéntrica.<sup>5</sup> El método para salvar las diferencias entre productos culturales distintos es suponer unos valores universales así como unas funciones puras que se dan fuera del tiempo y del espacio.<sup>6</sup> Se generalizará la idea de naturaleza humana, se proclamará una unidad del hombre y de sus valores. Como dice Benoist:

«Pero si la ambición, excelente en sí misma, de esta universalización salvadora se enuncia a partir de un lugar occidental donde se cree en la unificación progresiva de la historia, si consiste en definir el modelo de una racionalidad europea como un absoluto, ¿no se corre el peligro de caer en el etnocentrismo? (...) La actitud homogeneizadora que abole las diferencias y la diversidad cultural y las reabsorbe en el seno de una identidad de tipo trascendental kantiano, ya sea materialista o espiritualista, tiene por corolario un obstáculo metodológico que aparece en el curso mismo de la investigación: consiste en no dejar subsistir las diferencias por sí mismas, sino en determinarlas por aquello que es más familiar al antropólogo (...).»<sup>7</sup>

5. Para un análisis detallado de la actitud etnocéntrica véase Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Gonthier, París, 1961, el capítulo titulado «l'ethnocentrisme», págs. 19-26.

6. Dice J. Baudrillard: «La cultura occidental fue la primera en reflejarse como crítica (a partir del siglo XVIII) pero el efecto de tal crisis consistió en que se reflejó también como cultura *en lo universal* y entonces hizo entrar a todas las otras culturas en su museo, en forma de vestigios a su imagen. A todas las "estetizó", las reinterpretó según su propio modelo y así conjuró la interrogación radical que para ella implicaban esas culturas "diferentes".» J. Baudrillard, *El espejo de la producción*, Gedisa, Barcelona, 1980, pág. 94.

7. Jean Marie Benoist, *Prologue a L'Identité*, C. Lévi-Strauss y otros, Seminario del Collège de France.

Suponer que existe en los objetos estéticos no europeos una concepción autónoma de las formas, una teorización acerca de métodos y materiales «artísticos», es pecar de etnocentrismo. Se traslada una visión que corresponde al proceso del arte europeo en su vertiente clásico-renacentista, pero no a todas las culturas u objetos en donde esté presente un ejercicio de lo estético.

Las tesis whorfianas que introducen el relativismo de las categorías intentan salvar el escollo etnocéntrico. Enunciadas en el campo de la lingüística, su alcance es mucho más amplio. Dice Whorf:

«Desde este punto de vista (el que hemos definido como etnocéntrico) el pensamiento no depende de la gramática, sino de las leyes de la lógica y de la razón, que se supone son las mismas para todos los observadores del universo para representar un racional en el universo que puede ser "encontrado" independientemente por todos los observadores inteligentes, ya hablen éstos chino o choctaw. (...) La lógica natural opina que las lenguas diferentes son esencialmente métodos paralelos para expresar un mismo racional de pensamiento y que, por lo tanto, sólo difieren en cosas menores que sólo pueden parecer importantes porque son vistas a muy corta distancia.»<sup>8</sup>

Según esta tesis, la mentalidad etnocéntrica consiste en creer que existen universales de pensamiento que las distintas lenguas sólo traducen. Para Whorf el sujeto que participa de una determinada comunidad lingüística abstrae los rasgos de la realidad según la gramática de su propia lengua.<sup>9</sup> De este modo, la conceptualización que hace Occidente del mundo es relativa y válida para los fenómenos que participan de su cosmovisión, como la china o la choctaw lo es a los suyos. En nuestro campo específico ocurre algo similar. Parafraseando

8. Benjamin Lee Whorf, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barral, Barcelona, 1971, pág. 236.

9. Igual tesis sostiene Sapir: «El lenguaje está íntimamente ligado con nuestros hábitos de pensamiento; en cierto sentido ambas cosas no son sino una sola. (...) El contenido latente de todos los idiomas siempre es el mismo: la ciencia intuitiva de la expresión. Es una forma externa que nunca se repite exactamente del mismo modo pues esa forma que llamamos morfología lingüística no es ni más ni menos que un arte colectivo del pensamiento (...).» E. Sapir, *El lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pág. 247.

a Whorf diremos que la mentalidad para la cual los objetos artísticos constan de una forma y un contenido discriminables supone que el quehacer artístico (como actividad productora de imágenes) no depende de formas concretas (su gramática), sino de las leyes de la sensibilidad pura que se supone son las mismas para todos los seres sensibles, ya sea su cultura la china o la choctaw. Las distintas formas estéticas serían esencialmente métodos paralelos para expresar un universal estético y, por lo tanto, solamente difieren en cosas menores que sólo pueden parecer importantes porque son vistas a muy corta distancia.

Se supone que existe un conjunto de formas universal, aséptico y puro y unos contenidos estéticos también universales. Así, las distintas producciones sólo serían traducciones de una vocación artística universal. Como la única forma de hacer coherentes las obras estéticas de cosmovisiones diferentes es remitirse a sus formas, se las despoja de «contenidos» que se piensa son, en última instancia, superfluos. No se tiene en cuenta que esas formas están *imbricadas* con esos contenidos, que nada dicen fuera del complejo contexto en que fueron producidas.

Y aún si nos alejamos del terreno de los contenidos y nos fijamos en las «formas» tendremos que hacer una labor de abstracción enorme hasta llegar a un común denominador: la utilización de líneas, de volúmenes, de colores. Ciñéndonos estrictamente al plano formal también encontraremos diferencias en las maneras de utilizar esas líneas, esos volúmenes, esos colores. No hay cuadros o esculturas, sólo objetos que por ser superficies pintadas podrían asimilarse a cuadros, o materiales trabajados que por su volumen, real o virtual, podrían asimilarse a esculturas. Sólo nos quedan en pie, entonces, elementos formales tan primarios que no dan cuenta ya del objeto en cuestión. Y esto en un nivel superficial, porque si profundizamos un tanto comprobaremos que el blanco que cubre un ídolo es el color de la muerte, más muerte que color blanco, y que sus relaciones con el rojo que le acompaña son significativas y no responden a ninguna ley formal de la combinación de colores.

Pero no siempre el camino elegido es, purificación de por medio, la magnánima inclusión. Recuerdo haber oído a un profesor de arte renacentista decir respecto del arte preco-

lombino: «Eso no es arte, éas son cosas de indios» (sic). La tajante respuesta, que hace gala de tan rotundo desprecio por las prácticas estéticas de los pueblos no-europeos, forma parte, paradójicamente, del tipo de razonamientos que me condujo a este trabajo. Porque si entendemos el arte como ha sido definido por su práctica a lo largo de cinco siglos de recreación del código renacentista, poco tiene que ver con esos complicados productos que participan de la religión, de la organización social, de la economía, de la actividad total de la comunidad. Objetos que, por más «bellos» que sean no han sido producidos para proporcionar «placer estético» sino para cumplir, fundamentalmente, funciones muy diversas. Si para incluir dentro del ámbito del arte artesanías, fiestas, objetos rituales y ceremoniales, objetos de uso cotidiano, ceremonias y ritos, y un largo etcétera, debemos antes despojarlos de todo lo que les da sentido, descontextualizarlos, es más conducente la actitud que, negándolos, les reconoce a su vez su diferencia específica, los convierte en «otro» objeto, pero esta vez íntegro. Efectivamente, todas estas manifestaciones que participan de lo estético, que son función de la sensibilidad pero que poseen una estructura muy diferente a la del arte merecen un estudio como objeto independiente. Diferenciarlas es más fructífero que incluirlas: el camino debe ser el inverso al recorrido hasta el momento.

Pero antes de continuar aclaremos qué es lo que entendemos por *arte*. No trataremos de dar una respuesta a la pregunta, tantas veces formulada y con tan variadas respuestas, acerca de la esencia del arte sino de expresar una idea pragmática que permita esclarecer nuestro tema. Arte es, en nuestra terminología, la peculiar estructura de la actividad expresiva y sensible que produjo la antigüedad clásica, manera que retomada por el Renacimiento perduró, en esencia idéntica, hasta el siglo XIX en que fue profundamente cuestionada por los movimientos vanguardistas. Dentro de este proceso de diferenciación y sustracción, períodos de la historia del arte europeo deberían analizarse con otra óptica: tal el caso del «arte» pre-griego, imbricado de hecho, y del «arte» contemporáneo, que quiere imbricarse aunque deba para ello apelar a la muerte del arte.<sup>10</sup> La Edad Media, ese extraño período

10. Umberto Eco dice que en los últimos tiempos «surge espontá-

simbólico, cuyos parámetros tan distintos a los renacentistas hicieron hablar a los humanistas del «período oscuro del arte»<sup>11</sup> quizá presente una mayor hermandad con las formas expresivas imbricadas.

Lejos entonces de incluir al precio de una homogeneización que arrasa con lo específico es más respetuoso dar a cada forma de la práctica estética entidad en sí misma y lograr que el parámetro, las categorías que las midan y estudien hayan surgido de un análisis inmanente y no les sean forzadamente calcadas de un proceso, el del arte, que les es ajeno.<sup>12</sup>

En el intento de conformar un nuevo objeto de la teoría

neamente la expresión “muerte del arte” para indicar un acontecimiento histórico que, si no apocalíptico, representa por lo menos un cambio tan sustancial en la evolución del concepto de arte como el que se verificó entre la Edad Media, el Renacimiento y el Manierismo, con el ocaso de la concepción clásica (artesanal, canónica, intelectualista) de arte y el advenimiento de la concepción moderna (ligada a las nociones de genialidad individual, sentimiento, fantasía, invención de reglas inéditas).» Según Eco la aparición de las formas de arte contemporáneo cuestionan las categorías de la estética tradicional de las que parecen escaparse. Umberto Eco, *Le definición del arte*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1970, pág. 128.

11. Lévi-Strauss parecería sostener un criterio similar cuando diferencia el «arte moderno» del «arte primitivo». Dice: «Un etnólogo se encontraría perfectamente a gusto y en un terreno con el que está familiarizado con el arte griego anterior al siglo V y aún con la pintura italiana cuando se detiene uno en la Escuela de Siena. Allí donde el terreno comenzaría a ceder bajo nuestro pie, donde la impresión de extrañeza se nos impondría, sería pues, solamente con el arte griego del siglo V y por otra parte con la pintura italiana a partir del quattrocento. Es con estas formas relativamente “modernas”, cada una en su dimensión histórica, con las que hay que intentar hacer la comparación del arte o de las artes primitivas.» Claudio Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología*, Siglo XXI, México, 1975, pág. 51.

12. J. Baudrillard apunta en este sentido cuando dice: «Con toda la lucidez que se quiera adjudicar a su originalidad y complejidad, quienes descubrieron las artes primitivas, salvajes, dieron pruebas de análoga buena voluntad: sin prevención e intentando “restituir” esas “obras” a su “contexto” mágico y religioso, del modo más cortés pero también más radical museificaron, inoculándoles la categoría estética, objetos que no eran arte en absoluto y cuyo carácter no estético, precisamente, si se lo hubiera considerado con seriedad, habría podido ser el punto de partida de una *puesta en perspectiva* radical esta vez (y no de una *crítica interna* que sólo lleva a la reproducción ampliada) de la cultura occidental.» Es indudable, por otra parte, que tanto o más que la cultura occidental se beneficiarían esas mismas prácticas «otras». J. Baudrillard, *op. cit.*, pág. 94.

del arte, integrado por la amplia gama de estos fenómenos estéticos de estructura muy diferente a la del arte, se imponía una denominación propia. Los llamamos, entonces, prácticas estéticas imbricadas —a falta de mejor denominación—, fórmula que intenta salvar el escollo metodológico del «arte tal» o «arte cual», que confunde los objetos en el desarrollo de nuestro argumento.

Práctica estética es una forma de organización de la imaginación, la sensibilidad, la capacidad expresiva en la producción de contenidos estéticos. Así, de manera amplia, práctica estética es tanto el arte —una manera especial de organizarla— como las otras formas disímiles. Ahora bien, la característica fundamental, aquella que determina las demás, las estructura y les da sentido, de la práctica estética no organizada como arte, es su dependencia de la cultura íntegra, y particularmente de la religión. La práctica estética, en esta variante, no se ha constituido en un reino con valores propios sino que está inmersa, entrelazada, íntimamente relacionada con el saber y la práctica total de determinada comunidad. Es decir, está *imbricada*. Así quedaron bautizados nuestros fenómenos como *prácticas estéticas imbricadas*.

Arte y prácticas estéticas imbricadas tienen muchos puntos en común, es lógico. Pivoteando en ellos se han consolidado los museos, reales o imaginarios. Apelando a ellos, y sobre todo a los aspectos formales, se han establecido las continuidades. Pero si más allá de formas y colores, dramatizaciones o músicas susceptibles de una semejanza pertinente, nos atenemos a la esencia más profunda de ambas prácticas estéticas, veremos que las mentalidades que subyacen, la concepción de la actividad, es por completo disímil.

El arte se define como práctica por su autonomía del resto de las actividades humanas, delimita su campo específico en un largo proceso histórico y se conforma como ámbito privilegiado e independiente. Las prácticas estéticas imbricadas no se han separado nunca de un Todo cosmológico en el que el Hombre, la Naturaleza y los Dioses forman una unidad que debe ser mantenida a toda costa, proceso del que no es ajena la práctica estética.

Desde el punto de vista de su economía interna, las prácticas estéticas imbricadas suponen el derroche, el gasto improductivo, en sentido lato y simbólico, forma que impregna la

peculiar concepción que niega desde el principio la perdurableidad de los objetos estéticos, de los actos, concebidos *ad initium* como finitos y perecederos. El arte es, esencialmente, perenne, un reino privilegiado que ha suprimido el paso del tiempo, el envejecimiento, la destrucción. Una forma que supone una actitud que invierte y no derrocha, que no deja que nada se pierda y que ha inventado un complejo circuito de restauraciones y museos para lograr conservar intactos los bienes culturales.

Y desde el punto de vista de su dinámica interna el arte supone los estilos, los cambios formales, las constantes revueltas en su seno para proclamar lo nuevo. Las prácticas estéticas imbricadas se aferran a sus formas que parecen —aunque en profundidad las cosas se maticen— siempre idénticas. Lo nuevo es un valor negativo, porque lo que dicta las estructuras formales es la tradición. Frente al cambio del arte, a los estilos, se alza una empecinada perdurableidad formal.

Es natural que dos formas de práctica estética que suponen actitudes básicas tan disímiles categoricen el espacio y el tiempo de manera también diferente. En efecto, el espacio del arte es homogéneo, matemático, desustancializado, igual en todas sus partes. El de las prácticas estéticas imbricadas es un espacio cualitativo, que roza lo sagrado y que consta de partes discontinuas. Y de igual manera con el tiempo: el tiempo artístico no supone calidad alguna, es una medida arbitraria utilizable *a piacere* por el artista, en tanto que el tiempo de las prácticas estéticas imbricadas es el tiempo discontinuo de lo sagrado, prefigurado, determinado.

Estas podrían ser las características diferenciales más importantes, aunque son posibles infinitas iluminaciones parciales. Tomaremos dos que nos parecen particularmente significativas: la de la ceremonia y el teatro, que hacen patentes las actitudes antropocéntrica y teocéntrica, la noción de representación y la de encarnación, la verdad y la verosimilitud o el acontecimiento y el espectáculo; y la del color, forma privilegiada del lenguaje plástico que ilustra cuáles son los parámetros de su utilización en el arte y en las prácticas estéticas imbricadas, o la presencia de un color de simbología psicológica, perteneciente al registro de las vivencias personales y con arreglo a las leyes endógenas y por otro lado un color de

simbología cosmológica, de valor social y determinado por reglas de organización de la cultura íntegra.

Por último, los ejemplos que hemos tomado para ilustración de nuestras tesis pertenecen, en su mayoría, al ámbito americano, simplemente porque nos son más familiares.

Parte primera  
ARTE Y PRÁCTICAS ESTÉTICAS IMBRICADAS

## I. EL REINO DE LA BELLEZA

El arte se presenta como un fenómeno autónomo. Sin embargo, esta autonomía lejos de ser algo «dado» fue concibiéndose y consolidándose a lo largo de siglos de práctica. Los momentos más importantes de este proceso son el período clásico y helenístico griegos y el Renacimiento, cuya herencia perdura hasta nuestros días.

Nadie discute ya, por ser un hecho, la autonomía del arte.<sup>7</sup> Lo que sí es discutible es el suponer que esa autonomía es inherente a toda práctica estética, que es atemporal y ahistorical, por lo tanto universal.

Trataremos de ver, históricamente y a grandes rasgos, cómo se concibe y desarrolla la autonomía, desde cuatro escorzos del acontecer artístico que dan cuenta del mismo proceso: I) el de la actividad artística en su proceso de disgregación de las demás actividades culturales, fundamentalmente de la religión en cuyo seno comienza su crecimiento; II) el del artista en su separación del artesano y consiguientemente en la conquista de un mayor status social; III) el del objeto-obra, en su liberación del primer espacio que lo albergó, el arquitectónico, y del resto de los objetos; IV) el del lenguaje artístico, en su intento de abandono del objeto exterior, en la constitución de forma pura, el último y más acabado signo de autonomía. Si bien los cuatro escorzos mencionados son parte indisoluble del mismo proceso, se han dado como pasos

sucesivos a lo largo de la historia del arte. Así, la autonomía de la actividad se logra en el período griego, la del artista y la de la obra en el Renacimiento y la de la forma en el siglo xx.

### 1. AUTONOMÍA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DEL CONJUNTO DE LAS PRÁCTICAS CULTURALES

La antigua relación íntima entre arte y religión se pierde en la época griega. Comienza a insinuarse una relación extrínseca entre ambos fenómenos, en que la religión «presta los temas» pero las obras tienen valor extrareligioso. Desde la época de los tiranos, las obras profanas comienzan a aparecer cada vez en mayor medida, y si bien los atletas tenían un significado en el culto o las muñecas jónicas pueden haber servido como ofrendas votivas, su justificación como objetos valiosos no depende de su carácter mediador entre el mundo de los dioses y el de los hombres. Como dice Hauser: «Encontramos aquí una idea completamente nueva del arte; el arte ya no es un medio para un fin, es fin y objeto en sí mismo.»<sup>1</sup>

Esta idea de dejar de ser medio para ser «fin en sí mismo» determinará todo su curso posterior: es el principio de su autonomía. Las civilizaciones anteriores a los griegos concebían las formas estéticas como uno de los caminos, tal vez el más útil, para relacionarse con un mundo de fenómenos incontrolados. Su importancia como resguardo, a la vez que como ofrenda, era fundamental y el concepto de belleza no existía como tal. Un fresco egipcio no encantaba solamente por su peculiar organización espacial, por sus colores o por las figuras representadas. Su fundación era trascendente al mundo humano: aseguraba la subsistencia del alma en el reino de los muertos. Su valoración dependía de ese contexto religioso del cual las formas estéticas recibían tanto sentido como justificación.

1. Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, Guadarrama, Madrid, 1970, pág. 110.

Los griegos, por primera vez, conciben el arte por la belleza, desplazan el punto de atención desde un objeto fuera de la práctica misma a otro intrínseco a ella. Lo que antes era un «medio» comienza a ser lo único válido, lo importante.

El camino del arte es similar al que recorren las demás prácticas culturales. La ciencia se hace desinteresada, se desprende de la religión y la cosmovisión de los griegos se constituye lentamente en esferas disgregadas; la sabiduría unitaria cede el paso a la especialización en ciencia, arte y religión, cada una con medios y objetivos propios.

Pero no sólo la disgregación entre los distintos saberes abona la autonomía del arte, también lo hace la distinción entre una forma y un contenido. Esta discriminación sustancial, que permite concebir los «medios» independientemente de sus «fines» deja que el arte, de ahora en más el campo de las formas, empiece un desarrollo independiente.

Se ha subrayado suficientemente el valor que tiene en este cambio fundamental de visión el surgimiento de una economía monetaria, de la colonización y de la posibilidad de acumular excedentes destinados a una actividad «improductiva» como el arte. Es a elementos «burgueses» y «capitalistas» que va asociada esta nueva concepción de la práctica artística.

Sin embargo, esta autonomía incipiente en el siglo IV se desarrolla a lo largo de los siglos siguientes creciendo hasta imponer su propio punto de vista estetizante, avanzando sobre todas las áreas de la actividad. Así como antes teníamos una visión «religiosa» del mundo, ahora nos encontramos con una visión «estética». Es el helenismo la época en que esta tendencia se hace más corpórea e importante. Tal vez la manifestación más clara de que la autonomía ha sido consolidada sea la fundación de colecciones de arte y museos. La actividad ha ganado un ámbito propio, los productos se agrupan ahora en espacios destinados exclusivamente a ellos, en donde se apreciarán sus formas, los medios del hacer. Se organizan gliptotecas completas y sistemáticas que muestran el desarrollo total del arte griego y se completan con copias las lagunas importantes. Esta concepción ya decididamente autónoma del arte, que se define como productor de un efecto especial, la belleza, y la ampliación de los estratos sociales capaces de solventarla, llevan también a la copia de las obras consagradas,

lo cual da una idea de la estima que de ellas se tenía como expresiones únicas.<sup>2</sup>

La concepción del arte más arriba detallada predomina durante la antigüedad clásica y cede su paso, en la Edad Media, a parámetros completamente distintos. La actividad artística se subsume nuevamente en una idea totalizadora del mundo, religiosa, y consecuentemente su organización corre por caminos opuestos a la autonomía. La actividad artística en la Edad Media, sobre todo en la Alta Edad Media, más se relaciona con una concepción «dependiente» de valores trascendentales a la actividad en sí y por ello la mencionaremos repetidamente cuando tratemos de las prácticas estéticas imbricadas

El Renacimiento retoma y perfecciona la concepción autónoma del arte. El camino ya no se interrumpirá hasta nuestros días, acentuándose cada vez más. Desde el siglo xvi en adelante, el arte no sólo será autónomo sino también una práctica privilegiada, considerada por encima del resto de las actividades productivas del hombre. La frase de Oscar Wilde «la naturaleza copia al arte» es un claro exponente de la inversión de valores. El arte no está ahora en pie de igualdad, es la fuente de los modelos, ha crecido tanto que el mundo natural y el humano pasan a ser su reflejo.

Mientras el arte era una actividad dependiente, las leyes formales que organizaban sus obras le venían desde fuera, el artista era un «ejecutor» de un corpus tradicional que respetaba hasta en sus más mínimos detalles. Con el Renacimiento, los griegos encontramos cánones impuestos por la voluntad de artistas individuales, así el de Políclito o el de Praxíteles, que establecían las leyes formales que presidían la creación de sus obras. En el Renacimiento, la representación corresponderá a una lógica interna rigurosa que le dará unidad, y

2. Para E. H. Gombrich, la aparición de la *copia* de obras de arte es un fenómeno tipificador de una verdadera revolución en la manera de concebir la función de la imagen: «...esta industria de realizar reproducciones para la venta implica una función de la imagen de la que el mundo pre-griego no sabía nada. La imagen ha sido separada del contexto para el que fue concebida y es admirada y gozada por su belleza y fama, es decir simplemente sin su contexto. (...) Sonará paradójico decir que los griegos inventaron el arte, pero desde este punto de vista es innegable.» E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton University Press, New Jersey, 192, pág. 141

que más importa como conformación de un mundo artístico coherente, el de la imagen, que como resonancia del mundo objetivo. Los principios de unidad que se hacen constitutivos de la imagen, la unidad del espacio, de las proporciones, la limitación de la representación a un único motivo principal y el ordenar la composición en forma abarcable de una sola mirada, tiende a subrayar la autonomía de la obra respecto del mundo. La concordancia lógica entre las partes de un todo, la armonía de las relaciones expresadas numéricamente, el ritmo matemático de la composición, la fluidez del desplazamiento de las figuras en el espacio, contribuyen a dotar al artista de un cuerpo de reglas que le permite no salirse del campo de la representación.

El Renacimiento, como la antigüedad clásica, tiene un arte laico. Aún cuando sus representaciones aludan a temas religiosos éstos no son más que pretextos. Y se multiplican en cambio los temas profanos, intimistas y más caros a la burguesía que sustenta la producción de obras de arte. Su demanda de obras del pasado y del presente determina, en el siglo xvi, la aparición del comercio organizado racionalmente. El primer comerciante cuyo nombre se ha registrado, Giovan Battista della Palla, compra obras a los artistas, a los coleccionistas y encarga él mismo la producción que necesita para luego revenderla en distintos centros comerciales, incluso alejados del de producción, como pueden ser los de Europa del norte o Francia respecto de Italia. La demanda de marinas o bodegones en los Países Bajos hace que los comerciantes de arte encarguen a los artistas una producción en serie.<sup>3</sup>

Los humanistas, que se constituyen en críticos de arte,

3. La falta de protección oficial, representada por la Corte francesa o la Academia florentina, obligaba a los artistas holandeses a vender ellos mismos su obra y su nombre, como es el caso de Vermeer o Rembrandt. Junto a estos artistas-marchands surgen comerciantes especializados que compran la obra integra de un artista y la colocan en el mercado, *marchands* propiamente dichos. Paralelamente se van aumentando las colecciones privadas, algunas por puro placer personal y muchas con un fin especulativo. El poseer obras de arte, por otra parte, acentúa el prestigio personal y acerca la burguesía a la aristocracia, tradicional comitente de artistas. Referido al tema de los *marchands* véase el capítulo VII del libro de J. Gimpel *Contra el arte y los artistas*, Granica, Buenos Aires, 1972.

atendiendo a valores «estéticos» desinteresados, completan el proceso.

Una vez establecido un circuito completo de la producción artística, desde la producción de obras por los artistas hasta su distribución y venta por individuos especializados a una clientela cada vez más impersonal, se completa la autonomía del arte. Ahora sí los distintos integrantes del proceso sólo responden al campo del arte, ahora sí la actividad es plenamente autónoma. El Renacimiento define acabadamente la práctica artística, a la vez que la organiza según formas que se mantienen hasta nuestros días.

#### *El proceso de autonomía de la actividad artística visto por Platón en *La República**

Fue Platón quien vio con claridad los pasos que daba el arte para separarse del Todo cosmológico y constituir un universo aparte. En efecto, durante su vida se insinuaban las tendencias que en la época clásica se hacen predominantes, claras y decididas. Por eso, Platón no ataca a la pintura o a la poesía en general, sino tan sólo a esa especie descarriada que valiéndose de la imitación juega con las apariencias y olvida la ética.

Al final del segundo libro de *La República* enjuicia a los poetas que atribuyen a los dioses la capacidad de hacer el mal. Cita los versos de Esquilo en que Tetis narra las promesas de felicidad que le hace Apolo el día de su boda:

«Y después de enumerar todo esto, en honor de mi destino caro a los dioses, entonó el peán, alegrando mi corazón. Yo no pensé que pudiera caber mentira en la boca divina de Febo, sede de las artes proféticas. Pues bien, él, que cantaba, el que asistía al festín, el que dijo todo aquello, él mismo ha sido el asesino de mi hijo.» Dice Platón: «Cuando alguien diga tales cosas con respecto a los dioses, nos irritaremos contra él y nos negaremos a darle coro y a permitir que los maestros se sirvan de sus obras para educar a los jóvenes, si queremos que los guardianes sean piadosos y que su naturaleza se aproxime a la divina todo cuanto le está permitido a un ser humano.»<sup>4</sup>

4. *La República*, II, 383 b-c, trad. y ed. bilingüe de José Manuel

El arte, al distanciarse de la religión y también de la filosofía, deja de sentirse obligado a ser fiel a nociones éticas. Es atrevido, toma los dioses como personajes, más actores humanos de una comedia imperfecta que paradigmas dignos de imitación. Para Platón este cambio es signo de debilidad, esa libertad suena a libertinaje, dado que «en general todo lo que es perfecto, o por naturaleza o por arte, o por entradas, está muy poco sujeto a la mudanza de parte de una causa extraña». Ahora ese arte sustentador positivo de una cosmovisión religiosa, que reproduce modelos aceptados, que permanece siempre igual a sí mismo, como el arte arcaico que no precisa de individualidades porque maneja un repertorio formal definido de una vez para siempre. Por ello dispone, en el libro décimo, «no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa».<sup>5</sup> Por *imitativa* entiende Platón la poesía naturalista, la que juega con formas, la que depende de leyes propias. Es el arte como microcosmos, regido por leyes de verosimilitud y no de verdad.

Platón explicará, a continuación, en qué consiste la imitación, para lo cual distingue tres grados para referirse a un objeto, en orden de imperfección. Existe en primera instancia la esencia de un objeto, que pertenece a Dios; en segunda, la realización material de ese objeto, y en tercera la imitación de la realización material, la pura apariencia. Esta tercera especie, la más alejada de la verdad es la que corresponde al artista. Para Platón, Dios es el «hacedor» del objeto, el hombre que realiza materialmente la cosa es el «artífice» y el artista es el «imitador».<sup>6</sup> Pero este arte autónomo, que ha constituido su hacer con leyes propias, ya no se nutre de la naturaleza sino del arte. Cierra el círculo sobre sí mismo. Platón observa: «¿(El pintor) trata de imitar aquello mismo que existe en la naturaleza, o las obras del artífice?» «Las obras del artífice», será la respuesta (*Rep.* X, 598 a). Por lo tanto, es imitación de la apariencia y no de la realidad, con su conclusión lógica: «Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo.»<sup>7</sup> Sin embargo, sus principios para el arte, que se

Pabón y Manuel Fernández Galiano, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1969, 3 vols.

5. Platón, *ibid.*, X, 595 a.

6. Platón, *ibid.*, X, 597 b-e.

atenga a la verdad y al bien, a las esencias, ya no pertenecen a las formas que ha adoptado ese arte autónomo, para el cual lo importante son las maneras personales de ver los objetos, los cánones individuales (como el de Policleto o el de Praxíteles), el placer sensible como causa primera y final. El conocimiento, piensa Platón, poco le importa al artista: «Si tuviese realmente conocimiento de aquellos objetos que imita, se afanaría mucho más por trabajar en ellos que en sus imitaciones.»<sup>8</sup> En este sentido, el artesano está más cerca de su ideal de artista porque produce objetos y no imágenes de objetos. Cuando nos manejamos en el nivel de la producción de objetos existe una regla incuestionable, su valor de uso. «¿Pues a qué se dirigen las propiedades, la hermosura y la aptitud de un mueble, de un animal y de una acción cualquiera, sino al uso para el cual cada cosa es destinada por su naturaleza, o por la intención de los hombres?» Este arte que ya no tiene valor utilitario, que es pura gratuidad e imagen placentera, no puede tener en consecuencia principios seguros en los que asentarse.

Si consideramos las facultades a las que va dirigido el arte que no tiene ciencia cierta, que es pura ilusión, las cosas se agravan. El alma conoce con su parte racional las propiedades invariables, y con la sensible se impresiona por lo cambiante y aparente (los reflejos en el agua, las luces y sombras).<sup>9</sup> El arte ilusionista se dirige a esa parte «frívola»<sup>10</sup> del alma. «Como sea, pues, la imitación frívola de por sí cuando se une a lo que hay de frívolo en nosotros, no puede menos de producir efectos muy frívolos.»<sup>11</sup> Sin embargo, esa frivolidad que para Platón es descalificante, para el nuevo arte es un hecho natural. Esa parte de nuestra alma, la sensible, es la permeable a las pasiones que tienen por objeto el placer y el dolor. Platón, que piensa que lo verdaderamente humano es la contención, la represión de las pasiones, describe la catarsis,<sup>12</sup> que luego Aristóteles justificará como base del arte, atribuyéndole características nefastas para el hombre de bien.

7. Platón, *ibid.*, X, 598 b.

8. Platón, *ibid.*, X, 599 b.

9. Platón, *ibid.*, X, 602 d - 603 a.

10. Platón, *ibid.*, X, 603 a.

11. Platón, *ibid.*, X, 603 a-b.

12. Platón, *ibid.*, X, 603 e - 606 b.

«Y opino que son pocos aquellos a quienes les es dado pensar que por fuerza han de sacar para lo suyo algo de lo ajeno y que, nutriendo en esto último el sentimiento de lástima, no lo contendrán fácilmente en sus propios padecimientos.»<sup>13</sup>

### El arte emotivo

«riegue y nutre en nuestro interior lo que había que dejar secar y erige como gobernante lo que debería ser gobernado a fin de que fuésemos mejores y más dichosos, no peores y más desdichados.»<sup>14</sup>

Platón opone a este arte que tiene por objeto el placer «los himnos a los dioses y los encomios de los héroes».<sup>15</sup> Es decir, a un arte individualista, sensualista, concebido por el placer estético, libre de criterios extrínsecos, autónomo, le opone una práctica estética regida por criterios filosóficos, políticos y religiosos, fiel a la verdad y al bien, una práctica de la que los griegos del helenismo se habían apartado en un camino sin retorno.

## 2. LA AUTONOMÍA DEL ARTISTA

Veamos ahora el proceso desde el punto de vista del artista. Consecuentemente con la disgregación de la actividad, el artista dejará de ser un artesano celosamente vigilado por el sacerdocio para convertirse en un individuo capaz de jugar con formas, de expresar su particular visión de las cosas. Sin embargo, el tránsito que lleva de un artesano incapaz de hacer figurar su nombre en la obra al artista concebido como genio que no agota en ella su valor es difícil, y en parte va retrasado respecto de la autonomía de la actividad en sí. La antigüedad clásica conserva, aún durante el tiempo de glorificación del arte, un desprecio por el artista derivado de su categoría de trabajador manual. La distinción entre el poeta, que utiliza ideas, y el artista plástico que trabaja con materia está demasiado arraigada. Platón considera al artista como un artesano más, y recién en el helenismo encontramos casos de artistas

13. Platón, *ibid.*, X, 606 b.

14. Platón, *ibid.*, X, 606 d.

15. Platón, *ibid.*, X, 607 a.

que se han independizado de la clase de los artesanos y ocupan lugares sociales preeminentes como Apeles, no sólo pintor aúlico sino también confidente de Alejandro Magno. La antigüedad clásica todavía venera mucho más las obras que los sujetos que las conciben, y recién en el Cinquecento el artista gozará de un prestigio similar al de la actividad que realiza. La acrecida demanda de arte en el Renacimiento hace que el artista conforme una clase de trabajadores intelectuales libres, económica y socialmente reconocida.

La Edad Media, coherentemente con su concepción diferente de la actividad, organizará el trabajo artístico de una manera distinta, y el artista será simplemente un artesano especializado. Algo de esa noción de artesanía conservan los primeros talleres de artistas renacentistas. El taller artístico de los inicios del Renacimiento está dominado por una concepción comunal medieval, de gremio, y la obra no es todavía la expresión de una personalidad autónoma claramente distingible. El siglo xvi, especialmente a partir de Miguel Ángel, terminará con este lastre comunal y hará coherente la autonomía de la práctica artística con la del artista. Vasari no considera ya que sea posible conciliar los encargos artesanales con los de obras de arte. En el Quattrocento, los talleres todavía realizaban, junto con cuadros, cofres pintados, escudos de armas o muebles. A partir del siglo xvi ya no se considera adecuado que un artista se rebaje realizando obras artesanales.

Liberados de la agremiación artesanal era necesario salvar otra barrera: la diferenciación entre literatos y artistas plásticos. A partir del alto Renacimiento, y por la valoración de las funciones intelectuales presentes en la creación de obras de arte, el artista plástico es paragonado al poeta. Era una forma más de prestigio, ya que, como hemos dicho, desde la antigüedad, con su división entre trabajo manual e intelectual, los poetas estaban considerados en un estrato superior al de los artistas plásticos.

La creciente concepción de la obra de arte como expresión de individualidades creadoras, se observa también en la organización de la enseñanza artística, en la transmisión a los creadores en potencia de leyes de composición y reglas formales. La educación pasó de ser de taller, organizada gremialmente y artesanalmente, a la de la escuela, donde se privilegiaban

los aspectos teóricos sobre los prácticos. El alumno recibe todo el corpus de leyes propiamente artísticas a partir de las cuales desarrollará su obra.

Uno de los signos más claros de la posición que tienen los artistas en el Renacimiento es que desarrollan temas individualmente, sin mediar encargo alguno, o que realizan los encargos que más interés puedan despertarles,<sup>16</sup> lo cual no hace sino subrayar la idea de que su obra es el producto de su propio impulso. El siglo xvi mostrará el máximo desarrollo de esta concepción, cuando los artistas se mantienen apartados de un mecenazgo específico y tratan de igual a igual con las clases dominantes.

Aquí hemos llegado a la consumación de la autonomía desde el punto de vista del artista: ya es el «genio», en quien se justifica toda excentricidad. La valoración que se hace del arte como actividad y de la persona del artista como realizador de esa actividad son absolutamente coherentes: tanto se valora la obra en sí como la personalidad que le dio origen. E incluso llega a admitirse que la personalidad del artista, como fuente del arte, no queda íntegramente expresada en la obra sino que la supera.

*Alberti, Leonardo y Francisco de Holanda en la defensa de la autonomía del artista*

Habituados como estamos a considerar la pintura una actividad privilegiada y a los pintores seres tocados por la gracia o compañeros de las Musas, nos resultan sorprendentes los textos que hacen su defensa apasionada.

Sin embargo, Alberti no está haciendo retórica cuando comienza su tratado con una reverencia a la pintura, ni Leonardo es un atrabiliario cuando la emprende contra los poetas. Los textos renacentistas nos sumergen en el caldero en que se forjan teorías y tradiciones, en el preciso momento histórico.

16. Vasari dice de Pontormo: «Trabajaba sólo para las personas que le gustaban y cuando le parecía bien. Muchas veces rechazó pedidos de gentilhombres, y entre otros del magnífico Ottaviano de Médicis, que le pedía cuadros suyos, mientras aceptaba cualquier trabajo de un hombre de baja condición y a un precio vil», cit. por J. Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, op. cit., pág. 52.

rico en que se consolida la autonomía del artista iniciando un ascenso ininterrumpido hasta nuestros días.

### *Leone Battista Alberti: el prestigio de la pintura*

Alberti, en el primer capítulo de la obra que sistematiza los nuevos preceptos renacentistas en materia artística, comienza subrayando la importancia de la pintura. Según él, el valor de la creación plástica justifica su estudio en profundidad; y por ello, antes de tratar de la circunscripción, «operación que consiste, pintando, en trazar los circuitos de los contornos»; la composición, «esa operación de la pintura por la cual, en una obra pintada, se unen las diferentes partes en un conjunto» y la distribución de luces y sombras dice: «estos medios de estudiar podrán, sin duda, parecer demasiado laboriosos a los jóvenes; yo quiero demostrar que la pintura no es indigna de que nos apliquemos a ella con todo nuestro celo y nuestro ardor.»<sup>17</sup>

Alberti sustenta la dignidad de la pintura en su divorcio de la artesanía y la sujeción al material que ésta suponía. Por ello dice que Fidias, si bien utiliza la materia para sus obras, la mejora por su sólo trato, incluso a los materiales más preciosos:

«Pero lo que la pintura aporta a los placeres honestos del alma y lo que adjunta al esplendor de las cosas, lo podemos ver principalmente en esto, que no hay objeto por precioso que sea que la pintura por su presencia no vuelva más precioso todavía y más importante. El marfil, las gemas y otros objetos de valor ganan todavía más en contacto con la pintura. El mismo oro, trabajado por el arte de la pintura, tiene más valor que el estado de simple metal. Hasta el plomo, el más vil de los metales, transformado en una estatua cualquiera bajo los dedos de un Fidias o un Praxíteles, tiene un precio muy superior al de la plata bruta no trabajada.»<sup>18</sup>

17. Leone-Battista Alberti, «De la Sculpture et de la Peinture», en: *L'Art de la Peinture*, Seghers, París, pág. 115.

18. Leone-Battista Alberti, *ibid.*, pág. 116.

Es entonces la mano del artista la que valoriza los materiales y no a la inversa, concepción bien distinta a la artesanal para la cual lo principal es el material, de valor inalterado. El prestigio del arte puede incluso invertir los órdenes, y es por eso que Alberti habla del plomo, «el más vil de los metales» superior en la obra de un escultor a la plata en bruto.

El trabajo del artista es independiente de los materiales que utiliza, e imposible retribuirlo en dinero, a diferencia del artesanal que tiene un precio estipulado medible en horas de trabajo. Cuenta Alberti que Zeuxis acostumbraba regalar sus obras sabiendo que ningún salario podría haberlas pagado. Pero este razonamiento nos lleva un paso más adelante: ¿quien produce obras que no tienen precio, que han sido hechas por el puro placer y la pura gratuidad? Indudablemente, sólo Dios.

«En efecto, él pensaba (Zeuxis) que ningún precio podía satisfacer al hombre que, pintando o esculpiendo seres animados, se consideraba él mismo como un dios entre los mortales.»<sup>19</sup>

La ardorosa defensa de Alberti, que llega a comparar la creación artística a la divina<sup>20</sup> tiene un enemigo preciso: la diferenciación entre trabajo manual y trabajo intelectual arrastrada desde la antigüedad. Es por esto que cuando cita a «nobles ciudadanos, filósofos y reyes que se han deleitado no sólo con la vista sino con la práctica de la pintura», abonando su afirmación con numerosos ejemplos, intenta revisar la concepción que relegaba la pintura a un parentesco modesto con la artesanía. Apoya su argumento en que los griegos enseñaban a los niños tanto la geometría, las letras y la música como la pintura. Y aún más, en que fue prohibida a los esclavos por considerarse que correspondía a los espíritus más liberales y nobles.

19. Leone-Battista Alberti, *ibid.*, pág. 116.

20. Los humanistas florentinos, sobre todo Marsilio Ficino, propagaron la idea de que el artista era asimilable a Dios, en cuanto a creación se refiere. Dice Ficino: «El poderío humano es casi semejante a la naturaleza divina: lo que Dios crea en el mundo por el pensamiento, el espíritu (humano) lo concibe en sí mismo por el acto intelectual, lo expresa por el lenguaje, lo escribe en sus libros, lo representa por lo que construye en la materia del mundo. Es el Dios de todos los seres materiales que él trata, modifica y transforma», cit. por J. Gimpel, *op. cit.*, pág. 47.

Su exhortación a los jóvenes pintores renacentistas, «así, el culto de la pintura será para ti una causa de placer, y, si te dedicas con excelencia, una fuente de alabanzas, de riqueza y de perpetuo renombre»,<sup>21</sup> no hacía sino reforzar el proceso que llevaba del prestigio de la actividad, conseguido en la época clásica, al del artista.

#### *Leonardo da Vinci: la razón como elemento fundante de la pintura*

Uno de los aspectos que encuadraba la pintura dentro de la artesanía era, como hemos visto, el trato con la materia. El otro la concepción de que la razón y el estudio sistemático no participaban en ella. Leonardo fundamentará en sus escritos la presencia de un elemento racional, organizador, en la base de la práctica pictórica:

«Estas reglas (se refiere a las complejas y completas enseñanzas acerca de la composición, luces y sombras, perspectivas, etc., un verdadero cuerpo conceptual) se proponen formarte un buen y libre juicio, ya que el buen juicio procede de la buena comprensión que deriva de la razón ejercida sobre las buenas reglas; y esas buenas reglas son hijas de la sana experiencia, madre común de las ciencias y de las artes.»<sup>22</sup>

El pintor, desde el Renacimiento en adelante, no puede abordar su práctica sin conocer a fondo esa «ciencia de la pintura»: «aquellos que quieren practicar (la pintura) sin poseer la ciencia, son como el piloto que se embarca sin timón ni brújula, y no saben jamás con certeza hacia donde se dirigen. La práctica debe basarse siempre en un sólido conocimiento de la teoría, a la que la perspectiva sirve de guía y de soporte; y sin ella, nada puede estar bien hecho, en ningún género de pintura».<sup>23</sup> La presencia de la razón en la pintura borra la diferencia entre trabajo manual e intelectual por el lado no ya de la independencia respecto de la materia, como en el argumento de Alberti, sino por su asimilación a la cién-

cia y la reflexión. Para Leonardo, la pintura es tan intelectual como el conocimiento de la naturaleza: es de hecho una forma de conocimiento.

#### *El último bastión, la poesía*

Quedaba un escollo más por salvar: el prestigio de la poesía. Si el artista no estaba sujeto a la materia, porque como dice Alberti es el artista el que da su verdadero valor al material; si la razón es la base fundante de la pintura que tiene una ciencia propia y da un conocimiento válido de la naturaleza, como dice Leonardo, la superioridad de la poesía sobre la pintura que estaba asentada en esas bases se desbarataba en sus fundamentos. Leonardo, en un argumento perfecto, le da el toque de gracia.

Según Leonardo, el ojo es la principal vía intelectual para apreciar plenamente la magnífica obra de la naturaleza. A la visión le sigue la audición, que recibe su consagración del hecho de que permite recibir las sensaciones que la vista ha preanunciado. La pintura, basada en la vista, es por lo tanto primera y más importante que la poesía, que va asociada al segundo de los sentidos. «Si vosotros, historiadores, poetas, o matemáticos, no hubierais visto jamás las cosas con los ojos, no podríais relatarlas en vuestros escritos.»<sup>24</sup>

Leonardo invierte el orden de valores de la antigüedad clásica: no sólo la pintura es parangonable a la poesía, sino que incluso es superior, ya que el sentido en que se basa es más noble. «Y si tú poeta, pintas una historia con la pluma, el pintor la figura con su pincel, de manera más satisfactoria y menos complicada para comprender.»<sup>25</sup> Para Leonardo, si el poeta llama a la pintura «poesía muda», el pintor puede calificar la poesía de «pintura ciega». Y habría que ver cual de las dos faltas es más sustancial.

Una vez que ha derribado el argumento por la vía de los sentidos, lo hace por la de los elementos del lenguaje. «Si la poesía intenta representar las formas, las acciones o las esce-

21. Leone-Battista Alberti, *op. cit.*, pág. 119.

22. Leonardo da Vinci, *Carnets*, Gallimard, París, 1942, C.A. 221 v. d.

23. Leonardo da Vinci, *ibid.*, G. 8, v.

24. Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Espasa Calpe, 1947, página 33.

25. Leonardo da Vinci, *ibid.*, pág. 33.

nas con las palabras, el pintor emplea para figurarlas las imágenes exactas y las formas.»<sup>26</sup> Resulta entonces que el poeta «traduce» una realidad, la de las formas a otra, la de las palabras o conceptos, en tanto que el pintor permanece fiel a las formas no violentando la naturaleza. Pero existe otra ventaja en el atenerse a las formas. Las palabras pertenecen a un lenguaje, y el lenguaje es distinto para cada pueblo; las formas, en cambio, son las mismas para todos. La pintura puede ser universal en tanto que la poesía no: gran ventaja para una época que concede a la universalidad el más alto valor. «En tanto que la pintura abraza todas las formas de la naturaleza, vosotros no tenéis más que palabras, para nada universales como las formas. Vosotros tenéis los efectos de las manifestaciones, nosotros las manifestaciones de los efectos.»<sup>27</sup>

Leonardo descubre, además, el poder de la imagen. Concebida como autónoma, circunscripta y completa en sí misma, es capaz de despertar en el observador más emoción y mayor presencia que la palabra. Plantea que si presentamos a un público una batalla pintada y su descripción poética, éste se inclinará por la obra pintada, ya que le dará mayor sensación de totalidad y la impresión de que puede abarcarla de una sola mirada. Poder de la imagen que todos los pueblos tenían bien en claro: «Inscribe en cualquier parte el nombre de Dios y ofrece a la mirada su imagen, verás cual será el objeto de una mayor reverencia».»<sup>28</sup>

Una vez rebatidos los elementos de la superioridad de la poesía por sus bases más amplias, sentidos por los que son aprehendidas y lenguaje que utilizan, Leonardo se dedica a cuestiones menores, la de la artesanía y la de la remuneración.

«Vosotros habéis puesto la pintura en el rango de las artes mecánicas. En verdad, si los pintores dispusieran de los mismos medios que vosotros para celebrar por escrito sus propias obras, dudo que hubieran incurrido en la afrenta de un epíteto tan vil. Si vosotros la llamáis mecánica porque por un trabajo manual las manos representan lo que la imaginación crea, vuestros escritos registran, con la pluma —por un trabajo manual— lo que ha partido del espíritu.»<sup>29</sup>

- 26. Leonardo da Vinci, *ibid.*, pág. 33.
- 27. Leonardo da Vinci, *ibid.*, pág. 34.
- 28. Leonardo da Vinci, *ibid.*, pág. 34.
- 29. Leonardo da Vinci, *ibid.*, pág. 39.

En realidad, una vez aceptada la premisa de que son la razón, el espíritu, las facultades intelectuales las que presiden la práctica pictórica, poco importa que sea la mano la ejecutora. Lo que sustentaba la división entre trabajo manual e intelectual, más que el hecho del contacto directo con la materia, era la creencia de que todo empezaba y terminaba en ella.

Y apunta luego al problema de la remuneración de la actividad. «La llamáis mecánica porque está remunerada, ¿quién cae en ese error —si lo es— más que vosotros mismos? Cuando disertéis en las escuelas, ¿no acudís prontamente a recibir la paga? ¿Realizáis alguna obra sin retribución?»<sup>30</sup> Desde la antigüedad clásica se mantenía la ficción de que los poetas no recibían paga por sus obras, en tanto que los artistas plásticos sí lo hacían. Dice Hauser:

«Píndaro escribe todavía para el círculo cerrado de los nobles, sus iguales, a quienes él no obstante ser poeta profesional y ganarse la vida con este oficio, considera sus pares. Como en sus poemas finge expresar sólo su propia opinión y pretende que recibe salario por una ocupación que también desempeñaría sin pago, da la impresión de ser un aficionado que hace poesías exclusivamente por su gusto y para el disfrute de los nobles, sus iguales.»<sup>31</sup>

Leonardo, a la manera del niño del cuento que grita que el emperador ha salido sin vestido cuando todos pensaban que llevaba un traje invisible, termina con el mito de la «gratitud» de la práctica poética. No es por la falta de retribución —tampoco— que los poetas son superiores a los pintores.

En cuanto a la perennidad de las respectivas obras, Leonardo plantea que los objetos de un calderero son más duraderos que los de poetas y pintores; y sin embargo carecen de toda imaginación.

A manera de conclusión de su argumento acude nuevamente al orden de la filosofía. «En arte, podemos decirnos los nietos de Dios. Si la poesía trata de la filosofía moral, la pintura se inspira en la filosofía natural; una describe las accio-

- 30. Leonardo da Vinci, *ibid.*, pág. 39.
- 31. A Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, *op. cit.*, pág. 103.

nes del espíritu, la otra considera el espíritu a través de los movimientos del cuerpo; si aquella conmueve por ficciones infernales, ésta actúa paralelamente mostrando las mismas cosas en acción.»<sup>32</sup> Semejantes a Dios, los pintores crean seres, los «animan», es decir, les dan alma: «si vosotros sabéis evocar y describir las apariencias de las formas, el pintor puede mostrarlas animadas, con luces y sombras que crean las expresiones mismas de los rostros; en esto, vuestra pluma no sabría igualar nuestro pincel».«<sup>33</sup>

El texto de Leonardo acaba, rebatiendo sistemáticamente todos los puntos, con la diferenciación entre trabajo manual y trabajo intelectual, entre poesía y pintura.

Es el manifiesto de un gremio que está alcanzando una nueva posición en la sociedad, que está redefiniendo su papel frente a otro que goza de un prestigio adquirido en los albores del arte. Sus palabras tienen un interlocutor concreto, y diferencian un «nosotros» los pintores, frente a un «vosotros» los poetas. Su agresivo discurso posee la fuerza de los que históricamente llevan las de ganar, de los que provistos de un nuevo cuerpo conceptual se dirigen a conquistar los bastiones que han quedado sin murallas.

La misma problemática y argumentos más o menos similares recogemos de la obra de Francisco de Holanda, *Cuatro Diálogos sobre la pintura*, en donde el autor dice reproducir conversaciones con Miguel Ángel.

También, como Leonardo, tiene una confrontación entre la Poesía y la Pintura. Pero aquí no encontramos ese espíritu agresivo del texto anterior, la defensa gremial de los pintores, el discurso que tanto se refiere a la filosofía como desciende a la cuestión del pago en dinero. Holanda habla mucho más despersonalizadamente, idealmente, aunque denota la misma preocupación.

Comienza el diálogo planteando que «esas dos ciencias (la pintura y la poesía) son hermanas tan legítimas que, tomadas separadamente, ninguna de las dos es perfecta, aunque nuestra época parece tenerlas de alguna manera separadas».«<sup>34</sup> No-

temos la concepción de la pintura como una ciencia, presupuesto básico para ponerla en pie de igualdad con las letras. Para Holanda, los escritores son en realidad pintores porque pintan y matizan sus ideas con cuidado. Es aquello que decía Leonardo de que el pintor ejecuta con el pincel y el escritor con la pluma el producto de su imaginación y su razón. Continúa citando a Quintiliano en su *Retórica*, que aconsejaba a los oradores no solamente hacer un buen dibujo con las palabras sino también saber dibujar con su propia mano. «De ahí sucede que a veces se llame pintor a un buen escritor o predicador, y escritor a un buen dibujante.»<sup>35</sup> En realidad, el argumento de Holanda está más acá del de Leonardo, confundiendo las características específicas de las dos artes en su intento de dar prestigio a la pintura por la asimilación. Leonardo distingue claramente —y diferencia— la producción de imágenes mediante formas (pintura) de la de textos mediante palabras (poesía).

Ante la cuestión de que la pintura ha sido llamada «poesía muda», Holanda responde de diversa manera que Leonardo, designando, a su vez, a la poesía como «pintura muda». El argumento que utiliza subraya que el escritor, ante un suceso cualquiera que desee describir, debe recurrir a la sucesión temporal. Pero el lector, según Holanda, cuando termina de leer la obra, ha olvidado el principio y sólo tiene presentes los últimos versos. La pintura, en cambio, puesta a describir el mismo suceso da cuenta de todos los momentos y detalles simultáneamente. «La pintura vuelve presente y visible ese incendio de una ciudad en todas sus partes; ella lo representa a nuestra vista como si fuera *verdadero*.»<sup>36</sup> Se incorpora otro elemento en su favor: el de la verosimilitud de la pintura. La composición, concebida como un microcosmos, tiene la virtud de dar la ilusión de presencia de todos los aspectos de la realidad en una unidad. Es la noción de totalidad en sí misma de la obra, que ha descubierto el Renacimiento, la ventaja notoria de la pintura. «Si la poesía os muestra todo en vocablos dispersos, de tal suerte que, habiendo olvidado lo que precede y no sabiendo lo que seguirá, el único verso que tenéis bajo los ojos permanece en la memoria (...) en la pin-

32. Leonardo de Vinci, *Tratado de Pintura*, *op. cit.*, pág. 36.

33. Leonardo da Vinci, *ibid.*, pág. 36.

34. Francisco de Holanda, «Quatre dialogues sur la peinture», en: *L'Art de la Peinture*, Seghers, París, pág. 193.

35. Francisco de Holanda, *ibid.*, pág. 193.

36. Francisco de Holanda, *ibid.*, pág. 196.

tura, por el contrario, vuestros ojos gozan visiblemente de ese espectáculo como si fuera real, y vuestros oídos creen oír realmente los gritos y clamores de las figuras pintadas.»<sup>37</sup>

El último argumento que aportará en favor de la pintura es el de la universalidad, siguiendo a Leonardo. No sólo los hombres de todos los pueblos pueden entender la imagen, sino también todas las clases sociales, aún aquellas que por su falta de cultura no podrían comprender una poesía.

A pesar del tono ideal del texto de Holanda, confrontando dos universales como Pintura y Poesía, encontramos veladamente la posición que Leonardo sustentaba con claridad. Más que de un discurso desinteresado, se trataba de lograr para el pintor un status profesional por lo menos igual al de sus colegas escritores, cuando no superior.

### 3. LA AUTONOMÍA DEL OBJETO-OBRA DE ARTE

When el arte aún no se ha separado del todo cosmológico, su espacio es el templo, siendo la arquitectura quien distribuye los lugares que corresponden a la escultura y la pintura. El desarrollo del proceso de autonomía del arte, el surgimiento de clases interesadas en coleccionar obras de arte, lleva a la independencia progresiva de la escultura y la pintura de la arquitectura. En el siglo V griego la mayor parte de la escultura estaba ligada a la arquitectura: su tamaño, espacialidad e incluso detalles más concretos dependían del marco en que debía inscribirse. En el siglo IV, en que la iniciativa privada sustituye los encargos del Estado, la escultura se independiza de la arquitectura, se hace autónoma y concibe sus formas desde sí misma.

El mismo paréntesis que hemos hecho cuando llegamos al período medieval desde el punto de vista de la práctica artística y del artista debemos hacerlo ahora. Tanto la pintura expresada en vitrales, como la escultura, están subsu- midas en un todo, la catedral, con la que forman un conjunto indivisible.

El Renacimiento retoma la antigüedad clásica en cuanto a la independencia de la escultura y la pintura. El estableci-

37. Francisco de Holanda, *ibid.*, pág. 196.

miento de un circuito de producción, distribución y venta necesitaba de objetos fácilmente transportables y unitarios en sí mismos. Es el momento de surgimiento del cuadro de caballete y de la escultura independiente. Ya no es sólo la imagen quien se recorta nítidamente y se muestra autónoma y autocomplaciente: también su soporte se libera de ataduras extrínsecas.<sup>38</sup>

El valor de cambio que adquieren las obras de arte necesitaba de formatos transportables y convencionales para posibilitar su libre circulación y su justiprecio: los formatos y tamaños determinan el valor monetario de la obra tanto como la firma de su autor.

El cuadro o la escultura así concebidos expresan su autonomía respecto de los espacios en que van a habitar, de su funcionalidad. Con el crecimiento del mercado impersonal de arte y de su comercio internacional, los cuadros y las esculturas se hacen, cada vez más, objetos autónomos que nada tienen que ver con el resto de los objetos. La complejización y desarrollo del mercado de arte habitúa al público a la idea de que el cuadro o la escultura no tienen por qué mantener relaciones funcionales con el espacio que va a cobijarlos. Así, ya no se encarga una pintura para determinada cámara, o una escultura para determinado jardín, se compra un objeto privilegiado respecto de los demás objetos. El hecho de que el cuadro tenga marco, o la escultura pedestal, no hacen sino poner de relieve su esencia distinta.

Separados de su entorno funcional, autónomos tanto en sí mismos como respecto del espacio que ocuparán, cuadros y esculturas son ya acabadamente «microcosmos».

### 4. LA AUTONOMÍA DEL LENGUAJE

El último paso de la autonomía, ya lograda la de la actividad, la del artista y la del objeto, es la del lenguaje. Si bien la distinción entre forma y contenido está presente en la época griega y es retomada desde el Renacimiento en más, serán las vanguardias abstractas de principios del siglo XX las que

38. Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la Sensibilidad*, *op. cit.*, págs. 484 y 486.

acabarán el proceso privilegiando uno de los dos polos, el de las formas, o el del «lenguaje propiamente artístico».<sup>39</sup>

Es cierto que, desde el Renacimiento al siglo XIX las formas son concebidas como expresivas de la personalidad del creador y sujetas a reglas y leyes, pero el artista está todavía sometido a la representación de un objeto exterior, sea éste un paisaje, un personaje o alguna acción.

A principios del siglo XX, con el nacimiento del arte abstracto, las formas se desprenden de la realidad exterior, del objeto y quieren ser sólo forma.

Las teorizaciones de Kandinsky, Malevitch y Mondrian pretenden liberar a la pintura y la escultura de sus últimas ataduras extrínsecas y convertirlas en «pintura pura» o «escultura pura».

El objeto se considerará como un lastre, y objeto y medio, o forma y contenido, serán una misma y única cosa.

Kandinsky cuenta su intuición de la abstracción en un paseo por el museo del Hermitage, frente a una parva de Monet. Haciendo un esfuerzo de visión percibió el cuadro no como la representación de una parva, sino como un conjunto de colores. Y opina Kandinsky que la pintura, lejos de perder en significación ganó en impacto sensible. Algo similar a lo que expresa la citadísima frase de M. Denis «un cuadro —antes que un caballo, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota— es esencialmente una superficie plana cubierta de colores organizados en un cierto orden».

El objetivo de la búsqueda del arte se desplaza a los elementos primarios del lenguaje, del signo sin significado o más bien del signo como significado: las formas y los colores.

En este sentido se orienta toda la obra de Kandinsky. El

39. Dice Galvano della Volpe: «Todas las vanguardias —en sus programas o manifiestos— han tenido en común la actitud anti-académica, la recusación de las tradicionales «formas» y técnicas artísticas (figurativas, musicales o literarias) y, por tanto, de los correspondientes «contenidos» retóricos; y hasta aquí tenemos el lado históricamente fecundo y positivo de las vanguardias (...); pero ha ocurrido que el cambio de los «contenidos» correspondiente al cambio de las «formas» se ha convertido luego paulatinamente en indiferencia y abstracción del «contenido» en general, u objeto o realidad (...); y la razón de eso es que el alma misma del vanguardismo es la idolatría de la forma-como-sensualidad-pura (...).» Galvano della Volpe, *Critica del Gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966, pág. 228.

color como elemento primario es el que ejerce un influjo directo sobre el espectador: «El color es la tecla. El ojo es el macillo. El alma es un piano de muchas cuerdas. El artista es la mano que al tocar ésta o aquella tecla, pone primordialmente en vibración el alma humana.»<sup>40</sup>

Y asociada al color aparece la forma, también pura. Kandinsky lleva hasta sus últimas consecuencias su concepción de la forma y del color como elementos de la autonomía de la pintura. Mario de Micheli sostiene que Kandinsky:

«En la *Pintura como arte puro*, de 1913, llega a una afirmación decisiva cuando escribe que “la obra de arte se transforma en argumento”. En otras palabras, la obra de arte se transforma en un mundo aparte, en un universo autónomo, con leyes propias; ya no es el equivalente de un contenido preexistente. Ella misma es un contenido nuevo, original, una forma nueva del ser, la cual actúa sobre nosotros a través de los ojos, suscitando en nuestro interior “resonancias espirituales vastas y profundas”.»<sup>41</sup>

O, en palabras de Herbert Read:

«Acorde con estos ritmos y proporciones, el artista abstracto puede crear microcosmos que reflejan el macrocosmos, puede asir el mundo si no en un grano de arena en un pedazo de roca o en un conjunto de colores. No tiene necesidad de apariencias naturales, es decir, de las formas accidentales creadas en la violencia de la evolución del mundo, porque tiene acceso a las formas arquetípicas que constituyen el substrato de todas las variaciones casuales ofrecidas por el mundo natural.»<sup>42</sup>

Malevitch, en su *Manifiesto Suprematista*, aporta juicios de orden similar. La verdadera fuente del arte es, para él, la sensibilidad pura que es «totalmente independiente del ambiente en el cual surgió.»<sup>43</sup> Según él, «si se quiere juzgar una obra de arte en base al virtuosismo de la representación obje-

40. Wassily Kandinsky, cit. por Mario de Micheli, en: *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, op. cit., pág. 98.

41. Mario de Micheli, op. cit., pág. 100.

42. Herbert Read, *Arte y Sociedad*, Península, Barcelona, 1977, página 186.

43. Kasimir Malevitch, «Manifiesto Suprematista», en Mario de Micheli, op. cit., pág. 367.

tiva, o sea, a la vivacidad de la ilusión, y si se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la propia representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el verdadero contenido de una obra de arte». <sup>44</sup> Pero si nos quedara poco claro, luego de las citas anteriores, que su intención es arrancar el arte de su última dependencia —la del objeto exterior— agrega:

«El arte ya no quiere estar al servicio de la religión y del Estado; ya no quiere ilustrar la historia de las costumbres, no quiere saber nada más del objeto, y cree afirmarse sin la “cosa” (luego, sin “la fuente válida y experimentada de la vida”), sino en sí y de por sí (...). Podemos ver, pues, que entre el siglo xix y el xx el arte descarga el lastre de las ideas religiosas y estatales que hasta esa época había sido obligado a llevar; y llega así a la forma correspondiente a su verdadera sustancia, transformándose en el tercer “ángulo visual” autónomo, con los mismos derechos de los otros dos “ángulos visuales” ya mencionados.»<sup>45</sup>

Como afirmación de principio de independencia nada más acabado. Podríamos abundar en ejemplos que dieran muestra de la voluntad autonomista de la vertiente abstracta del arte contemporáneo, pero nos parece redundante. Tampoco nos detendremos aquí a analizar si esta independencia es real o aparente.

Sólo nos importaba señalar, en conjunto y desde varias perspectivas, la de la actividad artística, la del artista, la de la obra y la de su lenguaje, esa búsqueda de autonomía que caracteriza al arte occidental y que tiñe todas sus obras.

44. Kasimir Malevitch, *ibid.*, pág. 367.

45. Kasimir Malevitch, *ibid.*, pág. 367.

## II. EL REINO DE LA UNIDAD

La práctica estética se hace autónoma en Occidente desde el Renacimiento, que retoma la antigüedad clásica, y se constituye en *Arte*, como ya hemos visto. Pero esta manera de encarar la práctica estética, que se ha conformado históricamente, se ha vuelto paradigmática; no se la concibe como relativa, una forma peculiar pero no excluyente. Existen otras formas diferentes de estructurar la actividad estética de la que son ejemplo pueblos, civilizaciones, épocas enteras. Si decimos, por ejemplo, que en la América precolombina no existía arte, no queremos decir que no haya habido lenguajes formales, que no se hayan producido objetos estéticos armónicos. Queremos decir, en cambio, que la práctica estética no se ha concebido nunca como autónoma, que existe dentro de un complejo de actividades vitales indiscriminables, inseparables, unitarias. Las *prácticas estéticas imbricadas* forman parte de un Todo indisoluble porque ése es el valor que le asignan las culturas que les dan origen. Nos movemos en un registro en el que las cosmovisiones no le atribuyen a la actividad estética universos autónomos, leyes exclusivas o sectores privilegiados.

Si luego de los postulados del relativismo cultural, a los que hemos hecho referencia, y de los trabajos de Lévi-Strauss se está generalmente de acuerdo en que existen formas paralelas de pensamiento, diversas o particulares, en cambio no

se está tan de acuerdo en que existan prácticas estéticas divergentes. Lévi-Strauss concluyó en el primer capítulo de *El pensamiento salvaje* que la magia era «otra» forma de encarar el conocimiento y la acción sobre la naturaleza, y que era una pretensión vana —narcisista, como dirá Benoist— sostener que la magia era una «ciencia en pañales». Presupuestos que es difícil discutir hoy en día. Sin embargo, la mayoría de los teóricos hace caso omiso de las diferencias cuando se está hablando de lo estético. Se fuerzan argumentos para concluir que en realidad no son fenómenos tan distintos o se practica la eutanasia de contenidos de que hablábamos en la introducción. O, en el peor de los casos, se lamenta la sujeción del «arte» a la religión, o a determinada cosmovisión u organización social, sin darse cuenta de que tal sujeción no existe simplemente porque no existe la concepción de la autonomía. Se tiende a considerar entonces a estas prácticas estéticas imbricadas como proto-arte, fenómenos imperfectos, porque —claro está— no responden a las mismas características que el arte. En realidad, tanto como la ciencia y la magia son formas distintas de encarar el conocimiento, el arte y las prácticas estéticas imbricadas son formas distintas de encarar la producción de imágenes, de desarrollar las capacidades sensoriales, de categorizar el espacio y el tiempo, de utilizar la imaginación.

El estudio del arte nos permite movernos dentro de un campo restringido, porque si bien las actividades humanas no son compartimentos estancos, la autonomía es un hecho. Utilizamos categorías del mismo circuito: artistas, obras de arte, mercado de arte, crítica de arte, teorías sobre el arte. Si encaramos, en cambio, las prácticas estéticas imbricadas, necesariamente nos manejaremos con categorías que deben abarcar fenómenos culturales más amplios, menos delimitados, cosmovisiones íntegras.

No podemos hablar de «artistas» cuando nos refiramos al ejecutor de una obra determinada<sup>1</sup> y si lo hiciéramos dis-

1. Lévi-Strauss dice respecto del problema del artista en la sociedad primitiva: «Además, no sabemos muy bien qué es lo que es el artista o qué es lo que podríamos considerar como sabio en las sociedades que llamamos primitivas. Lo único que sabemos es que las actitudes pueden ser extraordinariamente variables.» Por ejemplo, según Lévi-Strauss, en la costa del Pacífico canadiense existían grupos con una función

torsionaríamos el objeto de estudio categorizándolo en base a la teoría de una cultura que sí los tiene. Exactamente lo mismo podríamos decir de los demás elementos presentes en el proceso completo del arte. Obtendríamos como resultado un «arte» precolombino, afrobrasileño, popular o lo que fuera, pero nos quedaría sin comprender la verdadera forma y relación de esa práctica estética imbricada.

El arte se define por su autonomía y nos remite a una concepción de la cultura —la occidental post-renacentista— en que distintos saberes y prácticas se han disgregado de un todo primordial. Las prácticas estéticas imbricadas nos sumergen en la experiencia de la Unidad.

No debe sorprender, entonces, que nuestro análisis se exprese por momentos en términos de antropología cultural, ritos, cosmovisiones, o en términos sociológicos de organizaciones comunitarias, de procesos de regulación social. No es que hayamos perdido nuestro objeto de estudio —la práctica estética— sino que para encontrarlo debemos, nosotros también, sumergirnos en el Todo. Si recortamos, buscando el «arte», inevitablemente lo perderemos.

---

diferenciada para el realizador de obras plásticas, y en cambio en uno de los más grandes centros de producción artística, la cuenca del Sepik en Nueva Guinea, todos los hombres son escultores. Para Lévi-Strauss lo que hace que no exista la figura del *artista* en las sociedades primitivas no es tanto la indiferenciación de la función cuanto que el destinatario es el grupo en su conjunto del que el productor no se siente excluido. «La individualización de la producción artística, considerada más bien desde el punto de vista del cliente que desde el punto de vista del artista es el proceso que ha seguido el arte en Occidente.» El análisis de Lévi-Strauss lleva consigo otra conclusión: el proceso de individualización, unido al carácter cada vez más representativo de las obras lleva a una mengua de significación. La indiferenciación del artista o del grupo en el proceso de producción estética se justifica en una necesidad de comunicación estrecha. C. Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología*, Siglo XXI, México, 1975, págs. 51 a 55. Este imperativo de comunicación estrecha que rige según Lévi-Strauss la producción estética de las llamadas sociedades primitivas recorre todas sus actividades. Dice J. Baudrillard: «Para los primitivos comer, beber, vivir, son ante todo actos que se intercambian; si no pueden intercambiarse no tienen lugar.» J. Baudrillard, *El espejo de la producción*, op. cit., pág. 83.

La cosmovisión nahua, matriz de aztecas y mayas,<sup>2</sup> no concebe un Yo diferenciado de la unidad cósmica. El hombre es la encarnación de una partícula celeste, y la creación consiste en un doble sacrificio: el del Sol, desmembrado en la humanidad y el del hombre (sacrificio ritual) para restaurar la unidad original del astro. Esta misma unidad se revela en la relación entre materia y espíritu, polos imprescindibles de acción recíproca. «Lejos de constituir un elemento inútil que no hace más que molestar al espíritu, la materia le es necesaria porque únicamente por la acción recíproca del uno sobre la otra, la liberación es conseguida.»<sup>3</sup> La materia es salvada por el espíritu, pero éste a su vez necesita encarnarse. Se trata de una permanente síntesis de contrarios sin la cual el hombre y la naturaleza serían dos sustancias sin relación posible, lo que entrañaría el fin del mundo.<sup>4</sup> La energía humana, transmitida al Sol lo salva de la inercia de la materia, su mayor peligro. Laurette Séjourné dice:

«Dada la analogía sustancial que existe entre la naturaleza y el hombre, éste, liberando su corazón, se hace el obrero del perfeccionamiento del Universo, es decir, de la Unidad cósmica. Las culturas mesoamericanas repiten hasta el infinito la fórmula mística que expresa la unión del hombre con el Todo.»<sup>5</sup>

La expresión visible de estos principios abstractos es el mito de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada. Los dos ele-

2. Miguel León Portilla, *La filosofía nahuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966, cap. II.

3. Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pág. 82.

4. La función en ejercicio que permite la realización de la unidad es la simbolización. Para Baudrillard, «Lo simbólico no es ni un concepto ni una instancia o una categoría, ni una «estructura» sino un acto de intercambio y una *relación social que pone fin a lo real*, que disuelve lo real y al mismo tiempo la oposición entre lo real y lo imaginario (...). Lo simbólico es lo que pone fin a ese código de la disyunción y a los términos separados. *Es la utopía que pone fin a los tópicos del alma y del cuerpo, del hombre y de la naturaleza, de lo real y de lo no-real, del nacimiento y de la muerte.*» J. Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila, Caracas, 1980, pág. 153.

5. Laurette Séjourné, *op. cit.*, pág. 85.

mentos que constituyen su imagen son la serpiente, símbolo de la tierra y la materia, y el pájaro, el cielo y el espíritu; símbolo complejo que sintetiza ese pensamiento unitario. Los tres momentos en los que se revela Quetzalcoatl, como la estrella Venus, como perro (Xolotl) y como dios del viento, expresan los estadios necesarios para alcanzar la unidad. La síntesis vital está resumida en Venus, el espíritu puro condenado a la encarnación, Xolotl, la materia (por esta razón considerado por los aztecas la divinidad de los fenómenos dobles) y el dios del viento, dispensador del soplo que poniendo en movimiento la materia impregnada de espíritu, permite la creación de la energía luminosa, o sea del alma.

Es coherente suponer que si la experiencia fundamental de los nahuas es el mantenimiento de la unidad con la naturaleza, las distintas prácticas humanas, incluyendo las estéticas, no serán concebidas como autónomas, como fines en sí mismos, sino como elementos de un complejo ritual por el que esta unidad se consigue. Las especulaciones matemáticas que tienen un lugar tan preponderante en las culturas mesoamericanas servían también para calcular los sucesivos momentos de unión del alma individual y del alma cósmica, simbolizados por Venus y el Sol, momentos que deben llevar gradualmente a la unión definitiva.

Todas estas prácticas, tanto las que producen la subsistencia material como la espiritual fueron dadas, según el mito, por Quetzalcoatl en un bloque indiferenciado. No existen gradaciones ni tiempos sucesivos: fueron obtenidas del dios como un conjunto en un mismo momento. Alfonso Caso las resume, sobre la base de los relatos de los cronistas:

«Después de haber creado al hombre con su propia sangre busca la manera de alimentarlo y descubre el maíz, que tenían guardado las hormigas dentro de un cerro, haciéndose él mismo hormiga y robando un grano que entrega después a los hombres. Les enseña la manera de pulir el jade y las piedras preciosas y de encontrar los yacimientos de estas piedras; a tejer las telas polícromas, con algodón milagroso que ya nace teñido de diferentes colores y a fabricar los mosaicos con plumas de quezal, del pájaro azul, del colibrí, de la guacamaya y de otras aves con brillante plumaje. Pero sobre todo enseñó al hombre la ciencia, dándole el medio de medir el tiempo y estudiar las revoluciones

de los astros; le enseñó el calendario e inventó las ceremonias y fijó los días para las oraciones y los sacrificios.»<sup>6</sup>

El mito de Quetzalcoatl refleja que las distintas actividades humanas son concebidas como partes integrantes de un todo cultural: la agricultura, las prácticas estéticas, las reflexivas y las religiosas. En lo que nosotros concierne, vemos que la actividad estética es tan sólo un aspecto de la actividad vital, un complejo que incluye todas las facultades en un mundo de percepción mística unitaria.

A la luz de esta concepción de la práctica estética, imbricada y activa participante de una misión fundamental, la de mantener el orden de la creación, debemos considerar sus productos, pinturas, tallas, cerámicas u objetos diversos, fiestas.

Todas las formas son simbólicas, ninguna se justificará por sí misma y jamás se propondrá como «proporcionadora de placer». Su misión será clarificar el contenido de la concepción mística, transmitir esos contenidos, para lo cual estará completamente reglada. Tomemos como ejemplo un fresco de la ciudad de Teotihuacán, cuna de la cultura nahua, cubierta de frescos que ilustran los misterios de su cosmovisión. En una pared de los palacios exhumados hay un fresco que se ha identificado con el paraíso terrenal, según lo describen los cronistas. Nada de lo que allí figura ha sido puesto al azar, nada corresponde a alguna ocurrencia particular del que lo llevó a cabo: se ha cuidado hasta en sus más mínimos detalles como ilustración coherente de la tradición mística. Lo que a simple vista podría parecer ornamentación (por ejemplo, si nos centramos en la imagen de Tlaloc, dios de la lluvia que preside el paraíso terrenal) las gotas, volutas, colmillos o conchas marinas, responden a un estricto simbolismo y son atributos que acompañan siempre su representación. Es inútil que nos dejemos seducir por la idea de que las mariposas que surcan el espacio ideal del paraíso o las ramas con flores responden a una vocación «decorativa»: en realidad

6. Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, págs. 39-40.

son el alma y la guerra florida, conceptos abstractos y místicos. Un análisis exhaustivo de los frescos teotihuacanos, como el que llevó a cabo L. Séjourné, demostrará sin lugar a duda el carácter simbólico y profundamente reglado de esas imágenes pintadas.

Las imágenes, inseparables de los mitos de los que se nutren, tienen por finalidad subrayar el papel esencial que juega el hombre en el mantenimiento de la armonía cósmica, asegurada únicamente por la constante regeneración espiritual.

El mundo de las formas es abierto, y el ser humano debe trascenderlas para alcanzar una realidad última, una comprensión más acabada del misterio del universo.

Su carácter simbólico, sagrado, marca su esencial diferencia con el arte. Si quisiéramos encontrar alguna pauta de comparación europea tendríamos que remitirnos a ese período que poníamos entre paréntesis cuando trazamos el esquema de la autonomía del arte, la Edad Media: «Más que a un cuadro o a una escultura es a un complejo simbólico, como una catedral, a lo que debería compararse la más pequeña de las estructuras divinas nahuatl», dice Laurette Séjourné.<sup>7</sup>

Si el cuadro o la escultura ofrecen el microcosmos, acaban su mensaje en ellos mismos, los productos de las prácticas estéticas imbricadas tienen por objeto abrirse al cosmos, nunca se cierran sobre sí dando una explicación acabada. Lévi-Strauss anota respecto de las obras de arte que éstas llevan buena parte su fascinación en el hecho de ser recreaciones de objetos en «escala reducida». No se refiere exclusivamente a las dimensiones materiales, para él escala reducida son también las pinturas de la Capilla Sixtina, ya que sus dimensiones monumentales intentan reflejar nada menos que el fin de los tiempos. El atractivo, entonces, radica en una suerte de inversión del proceso del conocimiento, que opera dividiendo en partes, analizando. La obra de arte, por el contrario, en virtud de esa «escala reducida» da una impresión de totalidad abarcable que simplifica el objeto. Se presenta así como un homólogo de la realidad en el que nos movemos

7. Laurette Séjourné, *op. cit.*, pág. 144.

8. C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972, pág. 45.

con más tranquilidad.<sup>8</sup> Los productos de las prácticas estéticas imbricadas se hallan en relación estrecha con el mito, que les da origen. Y el acto creador que engendra el mito, según Lévi-Strauss opera exactamente a la inversa que el arte:

«El acto creador que engendra el mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte. En este último caso, se parte de un conjunto formado por uno o varios objetos y por uno o varios acontecimientos, al cual la creación estética confiere un carácter de totalidad al poner de manifiesto una estructura común. El mito recorre el mismo camino, pero en el otro sentido: utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de un conjunto de acontecimientos (...). El arte procede pues a partir de un conjunto (objeto más acontecimiento) y se lanza al descubrimiento de su estructura; el mito parte de una estructura, por medio de la cual emprende la construcción de un conjunto, objeto más acontecimiento.»<sup>9</sup>

La obra de arte, entonces, parte de una realidad externa concebida como disociada y realizada en ella misma la unidad. En ello radica su característica de microcosmos. Los productos de las prácticas estéticas imbricadas, por el contrario, parten de una realidad externa concebida como unitaria y estructurada y ofrecen de ella iluminaciones parciales. Nos remiten constantemente a la unidad cósmica sintetizada en el mito, sólo podemos leerlas recortadas sobre ese fondo. Si utilizáramos la imagen de un *puzzle* diríamos que en el arte las piezas son la realidad de la que se parte y la figura final la obra; en las prácticas estéticas imbricadas la realidad es la figura final y las obras las piezas en las que se descomponen. En un caso la unidad es el resultado, en otro el punto de partida. Este carácter de parcialidad que ofrecen los productos de las prácticas estéticas imbricadas hace necesario leerlas en su conjunto. Un fresco teotihuacano completa su sentido en otro, y éste nos lleva a otro más, hasta que reconstituyamos la concepción mítica total. Las obras de arte, por el contrario, nos permiten circunscribirnos: puede aumentarnos la comprensión de un cuadro de Botticelli conocer otros de la misma época, pero no necesitamos de ellos para saber «de qué se trata»; su sentido reside en sí mismo.

9. Lévi-Strauss, *op. cit.*, pág. 49.

Resumiendo diremos que en tanto las obras de arte son unidades en sí mismas plenas de significación, los productos estéticos imbricados son iluminaciones parciales de una concepción total, por lo tanto no autosuficientes.

El concebir el mundo humano y el divino como una unidad cósmica, y al hombre como un artífice consciente de la manutención de esa unidad a la que consagra todo su esfuerzo, lleva a que la práctica estética sea sólo una de las formas que abarca esta tarea. Si la práctica estética no es autónoma, tampoco lo serán los sujetos que la ejercitan. Efectivamente, no encontramos en la América precolombina «artistas», no distinguiéndose los pintores de frescos o escultores de ídolos de otro artesano o productor de objetos, cualesquiera que éstos sean.

Obvio es decir que tampoco existe la concepción de un lenguaje formal puro, abstracto, y que éste sólo puede rasentarse en sus imbricaciones.

Los cuatro momentos que diferenciábamos en el caso del arte, práctica artística, artista, obra de arte y lenguaje formal, no se han desgajado y nos remiten al orden mítico, el que da sentido a las obras humanas.

La misma imbricación entre estética y mística recogemos en el análisis de los objetos rituales del candomblé. Los cultos de origen nagó en Brasil creen en un principio impulsor, una fuerza dinámica y dinamizadora denominada *àse*, el contenido más precioso del terreiro. La transmisión del *àse* se realiza a través de gestos, palabras acompañadas de movimientos corporales, de la respiración y el hálito vital que ponen en movimiento la materia inerte.

Todos los objetos que participen del terreiro, que de alguna manera son utilizados en la actividad ritual, deben ser portadores de *àse*. Se constituyen en mediadores, en objetos que no pertenecen al mundo cotidiano. Tienen una finalidad y una función, y los elementos que los constituyen son elegidos cuidadosamente por sus cualidades para que puedan volverse símbolos. Dice Juana Elbein:

«Madera, porcelana, barro, paja, cuero, piedras, cuentas, metales y colores no se combinan solamente para expresar una repre-

sentación material. Los objetos que reúnen las condiciones estéticas y materiales para el culto, pero que no hayan sido "preparados" carecen de fundamento.<sup>10</sup>

Portadores de fuerza mística, son inductores y funcionan dentro de un complejo contexto ritual.

Esta materialización del principio activo se ve claramente en los instrumentos musicales y en la música. Todos los instrumentos son consagrados, para que el sonido que produzcan sea invocador de entidades sobrenaturales. El sonido, como los objetos, son eficaces inductores de acción, de comunicación entre el mundo humano y el sobrenatural: «el concepto estético es utilitario y dinámico. La manifestación de lo sagrado se expresa por una simbología formal de contenido estético (...). Lo bello no está concebido únicamente como placer estético: forma parte de todo un sistema».<sup>11</sup> La concepción occidental de las actividades autónomas, entre ellas el arte, hace pensar a Juana Elbein que «es la expresión estética la que presta su materia a fin de que el mito sea revelado».<sup>12</sup> En realidad no existe tal préstamo: actividad ritual y práctica estética forman un solo conjunto. Si partimos del objeto llegamos a reglas de formalización mística, y si partimos del mundo místico llegaremos a una concreción material estética. Esto se ve claramente en las representaciones bordadas, dibujadas o grabadas que integran el complejo simbólico de tallas y objetos rituales. Por ejemplo, una serie de triángulos representa unidades de tres elementos: lo femenino, lo masculino y la posibilidad de un tercero, producto de los dos primeros. El cuadrado representa la quietud y el estatismo, las unidades en equilibrio. Si frente a la guarda de triángulos y cuadrados que ostenta la plancha ritual que utiliza el «babalawo» durante el proceso de adivinación, buscamos la regla de formalización que la ha presidido nos saldremos del campo de lo estético y nos sumergiremos en el mundo místico. Si por el contrario buscamos la concretización de los principios místicos nos veremos ante un mundo de

formas, triángulos y cuadrados armoniosamente dispuestos, entraremos al mundo de lo estético.

### *La fiesta: unidad mística*

El fenómeno central y paradigmático de este universo totalizante en el cual nos hemos sumergido es —sin duda— la fiesta. Nietzsche, refiriéndose a las fiestas dionisíacas griegas lo sintetiza así:

«Bajo el encanto de la magia dionisíaca no solamente se reúne la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre (...). Ahora, por el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no solamente reunido, reconciliado, fundido, sino Uno, como si hubiera desgarrado el velo de Maia y sus pedazos revoloteasen ante la misteriosa "Unidad primordial". Cantando y bailando el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y hablar, y está a punto de volar por los aires danzando. Sus gestos delatan una encantadora beatitud. El hombre no es ya un artista, es una obra de arte (...).»<sup>13</sup>

El párrafo citado anuda, bellamente, los elementos presentes e interactuantes en el momento de la fiesta: *a) la dimensión social, de interacción humana, b) la dimensión cosmológica, de interacción con la naturaleza, c) la dimensión estética, la producción imaginativa y el desarrollo corporal*. Conjunto que logra que «la destrucción del principio de individuación se manifieste como un fenómeno artístico».<sup>14</sup>

Desde el punto de vista de la relación humana con el otro, la fiesta permite, gracias al abandono del principio de individuación, un hecho eminentemente colectivo. Es el esfuerzo de toda una comunidad que abandona, durante el tiempo de la fiesta, sus diferencias habituales. Desde el punto de vista cosmológico, la fiesta aparece como la coronación de los esfuerzos cotidianos por reencontrarse con lo trascendente. Es el momento de mayor tensión emocional en el que hombres

10. Juana Elbein dos Santos, *Os nago e a morte*, Vozes, Petropolis, 1976, pág. 37.

11. J. E. dos Santos, *ibid.*, pág. 49.

12. J. E. dos Santos, *ibid.*, pág. 49.

13. F. Nietzsche, «El espíritu de la música origen de la tragedia», en *Obras Completas*, Aguilar, Bs. As., 1947, T. I, pág. 64.

14. F. Nietzsche, *ibid.*, pág. 66.

y fuerzas sobrenaturales comparten el mismo espacio y el mismo tiempo, la recreación del universo mítico y la creación primordial. Situado en un espacio natural ya sea éste real o figurado, el hombre recuerda el momento mítico en que vivía en armonía con el cosmos. Desde el punto de vista estético, la fiesta es la ocasión de la expansión dramática, de la explosión de la imaginación y de lo simbólico, del despliegue de las capacidades sensitivas y perceptivas.

El proceso de simbolización es el que permite la unificación de los diferentes elementos presentes en la fiesta. Continúa Nietzsche:

«De ahora en adelante la esencia de la Naturaleza se expresará simbólicamente; un nuevo mundo de símbolos será necesario, toda una simbólica corporal; no solamente el simbolismo de los labios, del rostro, de la palabra, sino también todas las actitudes y los gestos de la danza, ritmando los movimientos de los miembros. Entonces, con una vehemencia repentina las otras fuerzas simbólicas, las de la música, se acrecientan en ritmo, dinámica y armonía. Para comprender ese desencadenamiento simultáneo de todas las fuerzas simbólicas, el hombre debe haber alcanzado ya ese grado de renunciamiento que quiere proclamar-se simbólicamente en esas fuerzas (...).»<sup>15</sup>

La fiesta es la ocasión de encauzar la sensibilidad corporal en una corriente de gran fuerza vital que lleva al hombre al límite de sí mismo, a olvidar ese principio de individuación del que habla Nietzsche. Pero la fiesta en su totalidad es también un fenómeno límite: institución social legitimada dentro de un espacio y tiempo que anula el orden cotidiano, lo subvierte para poder lograr la explosión de la sensibilidad. Una sensibilidad que permite ir en busca de lo trascendente, que a su vez fundamentará el tiempo de la no-fiesta, el tiempo cotidiano.

La sensibilidad que permite acercarse a lo sagrado, que lo hace visible, se expresa en actividades corporales, exacerbadas por distintos métodos. Tanto cuenta para obtener estados emocionales intensos la energía de la participación colectiva como el éxtasis producido por juegos de vértigo, danzas, rit-

15. F. Nietzsche, *ibid.*, pág. 67.

mos y músicas, comidas, bebidas, drogas.<sup>16</sup> Todo ello produce una desinhibición que pone al sujeto en condiciones de una permeabilidad mucho mayor y de una anulación temporal de la conciencia.

Sin embargo, y contrariamente a la idea que suele tenerse habitualmente, la fiesta no es un desborde incontrolado. Como ha subrayado suficientemente Roger Bastide, las ceremonias de posesión y de frenesí están cuidadosamente regladas, justamente para evitarlo. Si las drogas producen efectos exagerados, se las contrapesará con otras de efecto contrario, si los movimientos son demasiado bruscos se cuidará de que la persona no se dañe. Y, más organizadamente, existen en la fiesta una serie de ritos que tienen por función preparar a los participantes para el tipo de experiencia que van a realizar, para lograr el cometido de la fiesta que es esa comunicación con lo sagrado, a la vez que para posibilitar una vuelta al tiempo cotidiano cuando está prescrito. Es por ello que las fiestas tienen una duración estipulada y fija, reglada por el calendario mítico, y ciertos pasos que deben cumplirse en su desarrollo.

El fondo sobre el que se recorta es el mito, que le dará tanto la forma como la fundamentación. El mito será revelado en imágenes y en dramatizaciones por esa sensibilidad exacerbada, será actualizado, recreado. Desde el punto de vista religioso es la actualización mítica su hilo conductor. Pero el mito permite, a su vez, conocer la esencia de las cosas, abrirse a un universo oculto, sin sentido cotidianamente y claramente comprensible en el momento de la fiesta. «Volver

16. Fernando Benítez dice refiriéndose al efecto que produce en la comunidad huichol el peyote, considerado por ellos la forma privilegiada de contacto con lo sagrado: «Para el huichol que está bajo los efectos del peyote, la dispersión del Yo se traduce verdaderamente en la comunión con el todo; el miedo anuncia la presencia de la divinidad; oyé los cánticos de los dioses, de los árboles, de las rocas, sus palabras misteriosas y resonantes; «ve» salir del fuego a Tamaz y transformarse en extrañas y luminosas flores, en guirnaldas de flores que coronan la cabeza de Leunar, y a las flores convertirse de nuevo en venados azules y los venados en nubes y las nubes en lluvia que cae sobre sus milpas. Éste es el tiempo de la creación, de la edad virginal, de los primeros días en donde regían los formadores sentados en el agua y rodeados de plumas verdes y azules. El huichol lo ha recobrado. El Divino Luminoso lo ha divinizado.» Fernando Benítez, *En la tierra mágica del peyote*, Era, México, 1968, pág. 98.

al mito, repensarlo, redecirlo, repetirlo, tales serán las vías reales por las cuales el hombre es conducido a resituarse periódicamente en lo que lo engloba y constituye: lo sagrado.»<sup>17</sup>

### *La fiesta: unidad comunitaria*

En algunas ocasiones la fiesta busca afianzar la unidad comunitaria, la solidaridad grupal. En este caso, la actividad estética está destinada a promover actitudes grupales, danzas, dramatizaciones u objetos realizados «ex-profeso». Muchas veces se trata de antiguas fiestas rituales que mantienen un lejano vínculo con su origen. Tal el caso de la relación entre candomblé y carnaval en Brasil o entre carnaval y fiestas agrarias de ofrenda a la Pacha Mama en la región andina.

Métreaux dice, respecto de la población andina, que «es en el curso de estas fiestas que el indio se percibe miembro de un grupo bien definido, de una gran familia con la que comparte los temores, los intereses y las esperanzas. Aún aquellos que desde hace mucho tiempo han dejado su comunidad, creen un deber volver en ocasión de la fiesta patronal del pueblo. Ni la distancia ni el gasto los detienen».<sup>18</sup>

Es fácil imaginar a uno de estos indios bajando las laderas de los cerros que rodean a Casabindo, un pequeño pueblo de la quebrada de Humahuaca, para participar de la fiesta del 15 de agosto. En ella, profundamente sincrética, se ruega a la Virgen María con una corrida de toros, cuyos antecedentes de culto agrario no están muy lejanos. Varios días antes han comenzado a venir de regiones vecinas los participantes, y los pobladores del lugar han realizado tapices de flores, vestidos y toda suerte de adornos para el día de la fiesta. La víspera del 15 de agosto, los participantes bailan danzas tradicionales frente al atrio de la iglesia. De madrugada se celebra misa y luego la procesión da una vuelta al espacio central del pueblo, improvisada «plaza de toros». La virgen es colocada en un sitial de honor y comienza la corrida, que consiste

17. J. J. Wünenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Jean Pierre Delarge, París, 1977, pág. 33.

18. A. Métreaux, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Gallimard, París, 1968, pág. 239.

en saltar por encima de los cuernos del toro para arrancarle una cinta roja. Es el momento de mayor improvisación y espontaneidad, del juego.

Los vestidos de los participantes, los adornos de las imágenes y del pueblo mismo hablan de meses de trabajo previo, realizado comunitariamente. La actividad estética tiende al fortalecimiento de los lazos entre los miembros del grupo y tanto los preparativos previos, como la música y la danza en el momento de la fiesta, no buscan sino fortalecer relaciones interpersonales.<sup>19</sup>

Una de las fiestas más significativas en América, en cuanto a la consolidación de lazos comunitarios mediante actividades estéticas es el carnaval. Introducido por la colonización europea se ha sincrétizado con cosmogonías autóctonas, ya sean las de origen africano en las áreas de población negra, ya sean de origen precolombino en el área andina.

En el noroeste argentino es la fiesta por excelencia, iniciándose los preparativos con mucha anticipación. Se confeccionan los instrumentos que se usarán, las cajas de madera venosa que perduran desde épocas precolombinas. Durante los días que dura la fiesta se bailan los «carnavalitos» en todo el espacio del pueblo, que pierde su configuración habitual para convertirse en el único recinto de la fiesta. Cuando llega a su fin, se entierra el carnaval, personificado por un muñeco, un diablo que se enterrará en la falda de un cerro. Los participantes lloran al son de la caja la muerte del carnaval, que significa también la vuelta a un tiempo cotidiano. La fiesta es la ruptura de lo pautado, el campo propicio para el desarrollo de actividades estéticas en forma grupal.

Elementos similares recogemos del carnaval en la brasileña Bahía. Sus fuentes míticas están representadas por los candomblés de carnaval, *afoches*, aunque en la actualidad se ha perdido bastante de la fundamentación primitiva. Distin-

19. Los cronistas de Indias relatan el despliegue de efectos que se realizaba para cada una de estas fiestas. Fray Bartolomé de las Casas dice, refiriéndose al día de Corpus Christi de 1536 en México: «Aunque no había muchas joyas ni brocados había muchos atavíos tan de ver, en especial de flores y rosas que Dios viste y cría en los árboles y en el campo que ni Salomón *in omni gloria sua vestiebatur sicut unum ex istis*.» Fray Bartolomé de las Casas, *Los indios de México y Nueva España*, Porrúa, México, 1974, pág. 2.

guimos: *a) la participación masiva, b) la ruptura de las pautas habituales, tanto espacio-temporales como de convivencia social, y la instauración de otras nuevas y c) el despliegue de actividades estéticas*. Bahía en carnaval no parece la misma. El casco antiguo ha sido cerrado, no circulan vehículos, las tiendas han bajado sus cortinas metálicas y en las veredas se apiñan rudimentarios puestos de bebidas alcohólicas. Las bahianas, vestidas de blanco y con los collares de sus orixás, preparan las comidas típicas. Lo primero que nos sorprende es que no reconocemos el escenario. Si no fuera por los cordones policiales que discretamente vigilan las calles, podríamos decir que es un campo de nadie, o mejor dicho de todos. Desde el Elevador Lacerda hasta Campo Grande, la parte más tradicional de la ciudad, la gente hace lo que tiene ganas de hacer: comer, beber, cantar, bailar, caminar, conversar, los menos mirar. Todos participan espontáneamente y nadie repara en ello. Es «su» fiesta y «su» ciudad. Lo notamos en los hechos más triviales pero no por ello menos sorprendentes: alguien duerme en medio de una avenida, bebe sentado en una vereda, canta en el centro de un parque. Por todos lados se oyen conjuntos de músicos improvisados, tantos que por momentos llegan a superponerse los sonidos. Las reglas que rigen el desenvolvimiento de una ciudad, con su rígido esquematismo de por donde se puede circular o donde se puede descansar, han desaparecido. En el sentido más estricto el marco arquitectónico urbano cumple las exigencias que se le quiera dar en el momento. El espacio se ha subvertido, ha sido apropiado, modificado, se ha convertido en «otro».

En su mayor parte la gente no lleva disfraces vistosos sino túnicas de colores. Los distintos grupos se reconocen porque las llevan del mismo color. Es más importante la danza y la música, la expresión vital y el movimiento que el disfraz, que supone el exhibirse para supuestos «espectadores», el espectáculo. El carnaval de Río de Janeiro, por el contrario, ha realizado ese pasaje, tantas veces registrado, de la fiesta al espectáculo. Sus formas son las del teatro: espectadores situados en graderías, espacios diferenciados, actores y el privilegio de la vista sobre los demás sentidos. Su brillo y magnificencia son sin duda para *ver*, el ambiente de Bahía, por el contrario, es para *participar*.

El tono de la fiesta está dado por su carácter multitudi-

nario. Miles y miles de personas, que se relacionan por condiciones de vida parejas, antecedentes culturales y un lugar geográfico propio, comparten el mismo espacio (descaracterizado para cumplir nuevas funciones) bailando al ritmo de sones conservados celosamente a lo largo del tiempo, reconocibles, propios. Un fuerte nexo de unión para aquellos que se aferran a sus características culturales como forma de identidad social. El individuo se diluye en el conjunto. Visto a una cierta distancia sólo distinguimos una masa homogénea en un movimiento también homogéneo. Sumergidos en ella comprobamos diferencias individuales, gestos, actitudes.

A la embriaguez que produce la multitud se suma la del alcohol. La cerveza y la cachaça cumplen el mismo papel que la chicha en las fiestas del Altiplano desde la época de los Incas, el peyotl en Méjico o el vino en las saturnales griegas: permite una expresividad desinhibida y abstraer a los participantes del tiempo real. Son días en los cuales no rigen los horarios habituales sino las necesidades: se come cuando se tiene hambre, se bebe cuando se tiene sed, se duerme cuando se está cansado.

Esta transgresión deliberada se extiende también a las relaciones interpersonales. No existen las restricciones sexuales habituales y los individuos se relacionan también de manera «extraordinaria». Quienes participan saben que durante el tiempo del carnaval se han establecido reglas distintas a las acostumbradas (el que no haya pautas también es una pauta establecida).

«El carnaval es del diablo», dicen los bahianos. El diablo, contrapartida de Dios —fuente de toda regla— es el homólogo cristiano de Dionisos, el deseo y las pulsiones expresadas libremente. Es el socio del alcohol, de la desinhibición sexual, de la energía vital «quemada» con absoluta gratuidad. El mismo que se entierra, en medio del llanto, en el área andina.

La fiesta es la culminación de la expresividad mediante la música, el baile y la dramatización, elementos ancestralmente valorados; el placer de la fusión en grandes masas; la ruptura de barreras institucionales, tanto referidas al espacio urbano como a las relaciones sociales, sexuales, afectivas; los elementos míticos residuales; la ruptura de las inhibiciones indivi-

duales. Una particular fusión en la que cada individuo se expresa libremente a la vez que se siente realizando un acto común, en un espacio común, con reglas absolutamente endógenas.

## BIBLIOGRAFÍA

- J. Albers, *La interacción del color*, Alianza, Madrid, 1979.  
L. B. Alberti, *Sobre la pintura*, Fernando Torres, Valencia, 1976.  
— *De la Sculpture et de la Peinture*, L'Art de la Peinture, Seghers, Paris.  
M. Alpator, «Giotto, Tradition, creation, reforme», en *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto, De Luca, Roma, 1971.  
Aristóteles, *Poética*, Bosch, Barcelona, 1977.  
R. Arnheim, *Arte y percepción visual*, Eudeba, Bs. As., 1967.  
G. Apollinaire, *Los pintores cubistas*, Nueva Visión, Bs. As., 1957.  
G. Bachelard, *La poética de l'espace*, PUF, Paris, 1961.  
G. Bandinelli, *Organicidad y abstracción*, Eudeba, Bs. As., 1966.  
R. Bastide, *O candomblé da Bahia*, Companhia Editora Nacional, San Pablo, 1961.  
— *As Americas negras*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974.  
— *As religiões africanas no Brasil*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.  
— *Le sacré sauvage*, Payot, Paris, 1975.  
— *Sociologia do folclore brasileiro*, Anhambi, São Paulo, 1959.  
G. Bataille, *La Part Maudite*, Minuit, Paris, 1967.  
J. Baudrillard, *El espejo de la producción*, Gedisa, Barcelona, 1980.  
— *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila, Caracas, 1980.  
— *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1977.

- L. Benévol, *Hisoria de la arquitectura del Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1973.
- F. Benítez, *En la tierra mágica del peyote*, Era, México, 1968.
- Jean Marie Benoist, *L'Identité*, C. Lévi-Strauss y otros Seminario del Collège de France.
- L. von Bertalanffy, *Teoría general de los sistemas*, FCE, México, 1976.
- F. Boas, *Primitive art*, Dover, Nueva York, 1955.
- P. Brook, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 1973.
- S. Canals-Frau, *Las civilizaciones prehispánicas de América*, Sudamericana, Bs. As., 1973.
- E. Carneiro, *Religiones negras*, Civilizaçao brasileira, Rio de Janeiro, 1936.
- *Candomblés da Bahia*, Museu do Estado da Bahia, Bahia 1948.
- E. Cassirer, *Antropología filosófica*, FCE, México, 1963.
- A. Caso, *El pueblo del sol*, FCE, México, 1953.
- M. Comte des Guerres, *Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes*, Amsterdam, 1769.
- F.F. Costa, *A prática do candomblé no Brasil*, Renes, Rio de Janeiro, 1974.
- Crónica de la Unión Artística «Die Briücke», en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial universitaria, Córdoba, 1968.
- G. Debord, *La société du spectacle*, Champ libre, Paris, 1971.
- D. Diderot, *La paradoja del comediante*, La Pléyade, Bs. As., 1971.
- G. Dorfles, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Lumen, Barcelona, 1969.
- *El devenir de las artes*, FCE, México, 1963.
- G. Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrtu, Bs. As., 1971.
- J. Duvignaud, *L'Acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris, 1965.
- *Espectáculo y sociedad*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.
- *Lieux et non lieux*, Galilée, Paris, 1977.
- U. Eco, *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- J. Elbein dos Santos, *Os nagó e a morte*, Vozes, Petrópolis, 1976.
- M. Eliade, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Gallimard, Paris, 1971.
- *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1972.
- *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973.
- *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid.
- H. Favre, *Cambio y continuidad entre los Mayas de México*, Siglo XXI, México, 1973.
- H. Favre, *Los Incas*, oikos-tau, Barcelona, 1975.
- G. Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé, Bs. As., 1956.
- E. Fischer, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1975.

- P. Francastel, *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1975.
- *Art et technique*, Gonthier, Paris, 1956.
- *La realidad figurativa*, Emecé, Bs. As., 1970.
- S. Freud, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, ss.
- E. Fulchignoni, *La civilisation de l'image*, Payot, Paris, 1969.
- N. García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
- P. Gauguin, *Escritos de un salvaje*, Barral, Barcelona, 1974.
- A. A. Gerbrands, *Art as an element of culture, especially in Negro Africa*, Rijksmuseum, Lieja, 1957.
- J. Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, Granica, Bs. As., 1972.
- J. W. von Goethe, *Theory of colours*, MIT Press, Massachusetts, 1970.
- E. H. Gombrich, *Art and illusion*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1972.
- E. Grassi, *Arte y mito*, Nueva Visión, Bs. As., 1968.
- L. Grassi, «Il concetto di moderno in rapporto a Giotto nella riflessione del pensiero critico del trecento», *Giotto e il suo tempo*, Luca, Roma, 1971.
- E. Hall, *La dimension cachée*, Du Seuil, Paris, 1971.
- J. Hardoy, *Ciudades precolombinas*, Infinito, Bs. As., 1964.
- A. Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid, 1970.
- *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- F. de Holanda, «Quatre dialogues sur la peinture», en *L'Art de la Peinture*, Seghers, Paris.
- J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid, 1973.
- *Homo ludens*, Beacon Press, Boston, 1955.
- W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1977.
- *Écrits complets*, Denoël, Paris, 1970.
- S. Kofman, *L'enfance de l'art. Une interpretation de l'esthétique freudienne*, Payot, Paris, 1970.
- A. Koyné, *Del mundo cerrado al universo infinito*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- W. Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- A. L. Kroeber, *Anthropology: Culture, Patterns and Processes*, Harbinger, Nueva York, 1948.
- *El estilo y la evolución de la cultura*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- J. Kristeva, *Polylogue*, Du Seuil, Paris, 1977.

- F. Leplantine, *Las voces de la imaginación colectiva*, Granica, Barcelona, 1975.
- F. B. de Las Casas, *Los indios de México y Nueva España*, Porruá, México, 1974.
- C. Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología*, Siglo XXI, México, 1975.
- *Antropología estructural*, Eudeba, Bs. As., 1970.
- *Tristes tropiques*, Plon, Paris.
- *Race et histoire*, Gonthier, Paris, 1961.
- *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1972.
- R. G. Lody, *Pano da costa*, Cadernos de Folclore núm. 15, Rio de Janeiro.
- R. Magni y E. Guidoni, *Civilización andina*, Mas Ivars, 1972.
- K. Malevitch, *Manifiesto Suprematista*, en Mario de Michelis, *op. cit.*
- *Manifiesto Dada*, en Mario de Michelis, *op. cit.*
- *Manifiesto Futurista*, en Mario de Michelis, *op. cit.*
- P. Marconi y otros, *La città come forma simbolica*, Bulzoni, Roma, 1973.
- H. C. Martius, *El tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- H. Matisse, *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978.
- M. Mauss, *Obras I, II, III*, Barral, Barcelona, 1972.
- A. Métraux, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Gallimard, 1968.
- M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial Universitaria, Córdoba, 1968.
- S. Morley, *La civilización maya*, FCE, México, 1972.
- W. E. Mühlmann, *Messianismes révolutionnaires du Tiers Monde*, Gallimard, Paris, 1968.
- J. Muntañola, *La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona 1973.
- F. Nietzsche, *El espíritu de la música origen de la tragedia*, Obras completas, T. I, Aguilar, Bs. As., 1947.
- E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- D. Pierson, *O candomblé da Bahia*, Guaira, Curitiba, 1942.
- Platón, *La República*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1969.
- R. Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- M. L. Portilla, *La filosofía náhuatl*, UNA de México, México, 1966.
- C. do Prado Valladares, «Aspectos da iconografía afro-brasileira», *Cultura*, núm. 6, Brasilia, 1976.
- A. Ramos, *O negro brasileiro*, Ethnografía religiosa, San Pablo, 1940.
- *O folclore negro do Brasil*, Civilizaçao brasileira, Rio de Janeiro, 1935.
- *As culturas negras do novo mundo*, San Pablo, 1946.
- A. Rapoport, *Vivienda y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- H. Read, *Imagen e Idea*, FCE, México, 1965.
- *Arte y Sociedad*, Península, Barcelona, 1977.
- H. Reichel-Dolmatoff, *Desana, Simbolismo de los indios Tukano del Vaupés*, Universidad de los Andes, 1968.
- H. Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Gallimard, Paris, 1973.
- B. Ribeiro, «Arte indígena, linguagem visual», *Ensaio de opinião* número 7, Rio de Janeiro, 1978.
- D. Ribeiro, *Fronteras indígenas de la civilización*, Siglo XXI, México, 1971.
- J. Ribeiro, *Cerimônias da Umbanda e do Candomblé*, Eco, Rio de Janeiro, 1974.
- G. Santos Neves, *Ticumbí*, Cuadernos de Folclore núm. 12, Rio de Janeiro, 1976.
- E. Sapir, *Anthropologie*, Minuit, Paris, 1967.
- *El lenguaje*, FCE, México, 1975.
- L. Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, FCE, México, 1975.
- *Arquitectura y pintura en Teotihuacán*, Siglo XXI, México, 1966.
- E. Siebert y W. Forman, *El arte de los indios norteamericanos*, FCE, México, 1967.
- J. Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas*, FCE, México, 1970.
- B. Torres de Freitas y T. da Silva Pinto, *As mirongas de Umbanda*, Editôra Espiritualista, Rio de Janeiro.
- V. van Gogh, *Cartas a Théodore*, Barral, Barcelona, 1976.
- R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, Paris, 1967.
- L. da Vinci, *Carnets*, Gallimard, Paris, 1942.
- *Tratado de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid, 1947.
- *Tratado de pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1979.
- G. della Volpe, *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966.
- N. Wachtel, *La vision des vaincus*, Gallimard, Paris, 1971.
- P. Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Era, México, 1972.
- B. L. Whorf, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barral, Barcelona, 1971.
- J. J. Wünenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, J. P. Delarge, Paris, 1977.
- P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, du Seuil, Paris, 1972.

## ÍNDICE

Introducción	9
<b>PARTE PRIMERA</b>	
<b>ARTE Y PRÁCTICAS ESTÉTICAS IMBRICADAS</b>	
I. El reino de la Belleza .	25
1. Autonomía de la práctica artística del conjunto de las prácticas culturales	26
2. La autonomía del artista	33
3. La autonomía del objeto-obra del arte	44
4. La autonomía del lenguaje	45
II. El reino de la unidad .	49
El mundo de la unidad y el simbolismo	52
La fiesta: unidad mística	59
La fiesta: unidad comunitaria	62
III. Aspectos económicos: Derroche e inversión	67
El Potlach	70
El derroche en el arte y en las prácticas estéticas imbricadas	73
IV. Dinámica interna: estilos e invariabilidad formal	82
El mito de lo nuevo	85
En los límites del arte .	88
Cambio y permanencia en las prácticas estéticas im- bricadas .	89
<b>PARTE SEGUNDA</b>	
<b>CATEGORÍAS FUNDAMENTALES</b>	
V. El espacio	99
El espacio artístico renacentista	102

El espacio de las prácticas estéticas imbricadas	104
La representación del espacio en el arte y en las prácticas estéticas imbricadas .	110
Del espacio de las prácticas estéticas imbricadas al espacio del arte, o del candomblé al teatro	123
 VI. El tiempo	
El tiempo de las prácticas estéticas imbricadas: el tiempo sagrado .	131
El tiempo en el teatro y en el candomblé .	136
1. Concordancia de un espacio natural y un tiempo natural: el teatro griego .	138
2. El caso del teatro isabelino y español .	140
3. El teatro a la italiana y el tiempo convencional .	141
El tiempo sagrado del candomblé	143
 PARTE TERCERA	
ILUMINACIONES PARCIALES	
 VII. Ceremonia y teatro .	149
El teatro: la representación	153
Las prácticas estéticas imbricadas: la encarnación	157
Espectáculo y acontecimiento	164
La verosimilitud y la verdad	167
Funciones	169
 VIII. El color .	171
El carácter psicológico de la simbología del color en el arte occidental	174
La teoría del color de Kandinsky .	177
El simbolismo del color en la Edad Media	179
Del fondo dorado al azul de Giotto .	183
El simbolismo del color en las prácticas estéticas imbricadas	185
Asociación color - materia .	189
El color, atributo de los dioses	191
La simbología cósmica del color	191
El carácter emblemático del color	192
El color como lenguaje de valor social	194
 A MODO DE CONCLUSIÓN	195
 Bibliografía	199

Esta primera edición de la obra *Apolo y la máscara* de Estela Ocampo, terminó de imprimirse, en los talleres de Novagráfik Barcelona (Poblenou) el 18 de diciembre de 1984

La cosmovisión es otra, las personas dedicadas a las prácticas estéticas no buscan la originalidad individualista. Pero es sobre todo en la autovaloración de la producción estética, donde radica la más profunda diferencia. El carácter acumulativo y duradero del arte occidental se ha ido plasmando cada vez más en su valor de cambio, mientras que los logros formales se van superando y gastando con creciente rapidez. La producción estética no occidental sólo asigna valor de uso a sus objetos, son derrochados, con ocasión de una sola ceremonia. Lo que perdura es la perfección formal. El lenguaje plástico es permanente y, una vez establecido, se lo atesora como un bien que se integra en la tradición común. El estudio comparativo que analiza una amplia gama de aspectos de las actividades artísticas en las distintas culturas facilita un saludable distanciamiento precisamente respecto de aquellas normas de nuestras teorías estéticas que estamos demasiado acostumbrados a considerar universales.

**E**stela Ocampo nació en Buenos Aires. Se licenció en Historia del Arte y ejerció como profesora de Historia y Teoría del Arte en la Universidad de su ciudad natal. Es doctora en Historia del Arte por la Universidad Central de Barcelona donde actualmente es profesora de Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes.

Desde el año 1978 imparte cursos sobre Arte Precolombino en el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Es autora de numerosos artículos en revistas y diarios españoles y latinoamericanos y de los libros "El arte gótico" (Buenos Aires, 1976), "El impresionismo" (Barcelona, 1981) y "El arte precolombino" (Barcelona, en preparación).



# LOOKING FOR ANSWERS

ERNST GOMBRICH · DIDIER ERIBON

Conversations on Art and Science

HARRY N. ABRAMS, INC., PUBLISHERS

Library of Congress Catalog Card Number: 92-75629  
ISBN 0-8109-3382-9

First published as *Ce que l'image nous dit*  
by Editions Adam Biro, Paris, 1991

Copyright © 1991, 1993 E.H. Gombrich

Published in 1993 by  
Harry N. Abrams, Incorporated, New York  
A Times Mirror Company

All rights reserved. No part of the contents of this book  
may be reproduced without the written  
permission of the publisher

Published in the United Kingdom  
as *A Lifelong Interest*

Printed and bound in Slovenia

L.C. 92075629

## *CONTENTS*

Preface • 7

### I

#### THE DOUBLE LIFE OF A HISTORIAN

1 Vienna and Mantua • 13

2 London • 50

### II

#### ‘THERE IS NO SUCH THING AS ART’

3 The importance of tradition • 71

4 A three-dimensional world • 97

5 The Sense of Order • 121

### III

#### THE URGE TO EXPLAIN

6 The limits of interpretation • 147

7 Matters of taste • 160

Epilogue • 179

Notes • 183

Select Bibliography • 188

Index • 190

Photographic acknowledgments • 192

## *PREFACE*

The conversations printed in this volume took place over the period of some eighteen months when Didier Eribon flew over from Paris with his tape recorder to question me about my work and my views. I came to look forward to his visits because I soon realised that he had made a thorough study of my writings and was genuinely out to clarify obscure points and to enquire about any second thoughts I might have had. The difference in language and background rather helped than hindered this enterprise because it necessitated further explanation. He generally spoke in French and I mostly answered in English, but, when it came to revising the whole transcript, I had in front of me his French translation which I occasionally wished to amend or to supplement. I owe him a real debt of gratitude because in asking me to review my collected writings on art history I discovered to my pleasure that they appeared to cohere more than I had dared to hope. It was he who brought out the continuous strands and helped me to put them in perspective.

It was Didier Eribon also who suggested the title of the French edition, *Ce que l'image nous dit*. Much as I like it, I do not feel that it sounds as natural in English as it sounds in French. I therefore suggested *Looking for Answers*, wishing, of course, to imply that in this case 'looking' is not intended as a mere metaphor. An art historian who deserves an answer to his question must first of all learn to look.

Despite this emphasis it was clear from the outset that the story of my engagement with the visual arts could not be told without the basic facts of my biography. Inevitably, therefore, there would have to be some overlapping with the Autobiographical Sketch with which I prefaced my recent volume of essays, *Topics of Our Time*. The reader must be warned, though, that despite the fact that I conformed with the wish of my English publishers to add a number of illustrations, documenting the transformation of my features in the course of the years, this book is emphatically not a biography. Even less is it intended as a collection of miscellaneous reminiscences. Such a project would have taken me far away from the problems in hand. For however much I may have been absorbed in my academic work, I never allowed it to monopolize my thoughts to the exclusion of other lifelong interests, such as music or nature.

I once wrote a lecture entitled 'Nature and Art as Needs of the Mind',<sup>1</sup> and I put Nature first. Thus when my colleagues would ask me where I was going for my vacations, expecting me to say that I would visit certain collections, monuments and exhibitions, I usually replied that my wife and I were going 'cow-watching'. I remember the passage in Samuel Butler's novel *The Way of All Flesh* where the overwrought hero is advised to go to the zoo and watch pachyderms. I find the sight of ruminating cows on the Alpine meadows even more soothing, not to mention the pleasure awaiting us in the higher altitudes where the shy marmots may be sighted gambolling between the rocks.

Though I left my native Austria in 1936 I have retained my attachment to the beauty of the Alps where, since my school-days, I regularly spent a few weeks walking and even climbing high peaks. The friendship with Richard Bing which I formed in these early days has outlasted the countless tragic events of the subsequent years during which he made a brilliant dual career in the United States as a cardiologist and a creative musician.

PREFACE

There can be few vocations, however, which make it as easy as that of the art historian to combine business with pleasure. During my lecture trips to European cities, to American universities and even to Japan I was happy to find opportunities of worshipping both at the shrines of nature and of art.

More recently, further opportunities for travel were added when I was invited to accept a variety of honours and awards which allowed me and my wife to fly in comfort to many centres of learning and to meet exceptionally interesting people. But to describe all this would require a very different book.

London, July 1992

E.H. GOMBRICH

## *THE IMPORTANCE OF TRADITION*

*'There really is no such thing as art. There are only artists.' This is the first sentence of 'The Story of Art.' What does it mean?*

I did not invent that formulation. I found it in the writings of my teacher: in an article about 'The history of style and the history of language' Julius von Schlosser raised the question: Does art as such have a history? He was very much under the spell of Benedetto Croce, whose works he translated, and he believed that, in a way, every work of art is a spontaneous creation. Every lyrical poem exists in its own right; every painting is an 'island'. And in this connection he speaks of 'a critic arguing against the psychologist Lipps who had said that there is no such thing as art, only artists'. But this critic, added Schlosser, 'did not know that this had already been said in 1842 by someone called von Meyern.'<sup>30</sup> The idea behind it is of course the nominalist idea that art is a category that *we* create, and that there are different meanings attached to the word '*art*'. In the past, in the Renaissance, *arte* or 'art' meant craft, skill, technical ability. It did not mean what we mean by 'art'.

*And when we today use the word 'art', what do we mean?*

It has two meanings. If you talk about 'the art of children', or 'the art of the insane', you do not mean great works of art, but

just paintings or images. But if you say: 'This is a work of art,' or 'Cartier-Bresson is a great artist,' you express a value judgment. These are two entirely different things which are sometimes confused, because our categories are always slightly shifting. And therefore I thought it was safer to begin by warning my reader that I would not start with a definition, because definitions are what we make them, and there is no essence of art. We can decide what we call art or not art.

It is very important in every such case to realize that all I can give is what Popper calls a 'definition from left to right', a definition in which I can say: 'In the following, I shall mean by art this or that'; what I can't say is 'This *is* art'. In the sciences, as you know, this has become absolutely accepted. Nobody asks 'what is life?' or 'what is electricity?' or 'what is energy?'. They say: 'I shall use the term energy in this or that sense.' In the humanities this Aristotelian tradition, the belief in essences, should also be abolished. It has gone on far too long. It does not get you anywhere. Every word can be given many different meanings. In that sense, I think that the category of art is one which is culturally determined. Professor Hans Belting of Munich University has written a big book<sup>31</sup> on the image, and insists that the idea of art only arises in the Renaissance and that medieval art should not be called art. I don't find this sort of discussion very rewarding. I have no objection to calling it art if we know what we mean. Is *haute-couture* an art? It's simply a matter of convention. There are horribly many books, which I do not read, about Marcel Duchamp, and all this business when he sent a urinal to an exhibition and people said he had 'redefined art' ... what triviality!

So that I am not sorry that I began with that sentence, although it is, of course, open to misunderstanding. The point is that there is such a thing as image-making, but to ask whether architecture is an art, or photography, or the weaving of carpets

... is just a waste of time. In German, *Kunst* comprises architecture. But in English it doesn't. If you look at the *Pelican History of Art*, you will see a volume called: *The Art and Architecture of France in the Seventeenth Century*. Every concept has a different extension in different countries.

*And when you wrote your book, how did you envisage the subject?*

What I actually wanted to say is that we have a right to speak of art when certain activities become ends in themselves. But it can happen with many things. In China, calligraphy is an art, which it is not in the West.

*So you would propose the widest possible definition of art?*

I use the word 'art' when the performance becomes as important as the function, or more important. Let me, if I may, quote a passage from the end of *The Story of Art*:

It is the secret of the artist that he does his work so superlatively well that we all but forget to ask what his work was supposed to be, for sheer admiration of the way he did it... It was a fateful moment in the Story of Art when people's attention became so riveted on the way in which artists had developed painting or sculpting into a fine art that they forgot to give artists more definite tasks. We know that the first step in this direction was taken in Hellenistic times, another in the Renaissance. But however surprising this may sound, this step did not yet deprive painters and sculptors of that vital core of a task which alone could fire their imagination. Even when definite jobs became rarer there remained a host of problems for the artist in the solution of which he could display his mastery. Where these problems were not set by the community they were set by tradition.

*But mostly, when people use the word 'art' today, they tend to mean an activity pursued for itself, unconnected with any function in society; it is a sort of mystical enterprise.*

Actually, this is the result of a change that arose during the 18th century, when people began to speak of 'art' in a new sense. Until then they talked about painting or sculpture but not about 'art' as something general. That only came with the development of aesthetics and the secularization of behaviour, when contemplation became something similar to prayer. M.H. Abrams has recently written a wonderful study in which he shows that the idea that art is something elevating and holy emerged in the 18th century.<sup>32</sup>

This is important, from the historian's point of view. I have had to deal with it sometimes, when I was writing about Leonardo, for instance: there is all this boring stuff about how he combined art and science, but he would not have said that he combined art and science, because he did not have these notions, 'art' meant skill and 'science' knowledge.<sup>33</sup>

*But to come back to this first sentence of 'The Story of Art': if there is no such thing as art, but only artists, did you intend to write a history of artists?*

No, not really. There is a contradiction, if you like, because, just as in *Art and Illusion*, I argue that 'image making' has a history. As I said just now, the word 'art' has at least two meanings. As a result, *The Story of Art* is really two things. It is the story of how people made images, from the prehistoric caves to the Egyptians and so on, up to the present. But obviously I selected those which I also thought were works of art in the evaluative sense. So *The Story of Art* is the story of 'art' in the other sense of the word, of making good pictures.

*That means that nevertheless there is something like a history...*

There is a technological aspect to the history of art: one learns how to make or construct good pictures. Such pictures could not be made if one did not have the necessary technique. Perspective is an excellent example of such a technique. There are many others. In this sense, the history of art is similar to many other technical developments like, say, metal-working. It is not the same, for instance, with lyrical poetry, which has existed in one form or another in most civilizations and can hardly be said to have 'progressed'. In the history of music, on the other hand, there have been real inventions. Polyphony was an invention which changed the history of music making. The same may be true in architecture: how to make a vault over a building was not known to the Greeks. These distinctions are not unimportant.

*There is a technological history, but also a history of taste, of styles, influences of one great master on another...*

Yes, that is true. First of all, there is taste. But there are also the different functions of art: the purposes for which images are made are very different in different societies. In ancient Egypt many images were made for tombs, and not to be seen, except by the dead person's soul. There were no art dealers or exhibitions. From that point of view, technology interacts with many other things. I later coined the phrase 'the ecology of the image'. The image itself may evolve but its ecology, the social context, in its turn reacts back on why images are made, how they are made. Let me give you an example, a very recent one: the poster. When you make a poster, you have a definite purpose in mind: you want to attract attention quickly, so it must be simple. All these things affect, and largely condition, what the artist making the poster, say, for cigarettes, has to consider while

doing it. But the same is true, up to a point, of somebody who is asked to paint an altarpiece in a church. The ecology has just as much influence as taste. Social prestige too.

*Could you explain a little more fully what you mean by 'ecology'?*

In biology ecology means that every species of plant or animal can only survive in a certain climate and environment. There are many circumstances which allow an organism to develop in one particular habitat, but which would prevent it developing or continuing in another. Of course, I use the word as a metaphor, but I think it is a little more precise than, let us say, the Marxist theory in which the primary production creates the superstructure that itself creates the particular style. I think there are many more factors interacting to make it likely that a particular style will prosper. And when those factors change, the art style may die out. The easiest example is the Reformation, which killed the type of art demanded by the Roman church, because the Protestants did not want images in their churches. But strangely enough, art found another ecological niche in the Netherlands. In England, it did not happen. Art was so stone-dead that they had to import artists such as Holbein or Van Dyck. Why did they have no artists of their own? Because if the young find no chance of earning a living by becoming artists, they will turn to some other profession. But in certain countries, where the tradition and the craft of painting was so strong, like in the Netherlands, they found that they could export paintings for collectors. In the early 16th century, Antwerp became a great trading centre for the export of cabinet pictures. They were exported to Portugal and to Italy. And so the workshops could continue in spite of the fact that there was no home-market for altar paintings. In England only portrait painting continued, up to a point. If collectors wanted a landscape painting, they bought it from

abroad. So you find this very interesting interaction, always, between the strength of tradition and the social milieu, which allows something to continue.

*Can we say that the main purpose of your 'Story of Art' was to start from the beginning of image-making and to show when and how the image became alive?*

Not alive. But convincing. There is a very interesting psychological phenomenon (I have discussed it also in *Art and Illusion*): it is always the element of the unexpected that takes a work of art beyond the ordinary and shocks you into saying, 'This is alive.' If you are used to marble statues being all white and you find one which has its eyes painted, it will look unexpectedly alive. Or if you are used to pictures that do not use perspective, and you suddenly come across one where it is applied, it will look surprisingly real. Every new trick, as it were, becomes a positive – usually positive, but it may be negative – shock, until it is generally accepted and everybody takes it for granted, and then you need a new shock, like Monet's impressionism. There is a beautiful passage in Vasari. He tells how people at the end of the Quattrocento admired the paintings of Perugino, and how they thought nothing better could possibly exist, until they saw Leonardo's paintings. And then they knew there was more to be done. I think there is always this feeling of surpassing. But not in every society. There are societies which are very conservative.

*The ancient Egyptian for instance.*

Yes, or the Byzantines. They just wanted to have images as good as they were in the old time. It is a different attitude.

*So we have to wonder why, in certain societies, an artist does want to surpass the others.*

I think that there are societies where progress is at a premium and I have little doubt that this also has to do with technology and politics. In ancient Athens, it had to do with the possibility of criticism. In a country like ancient Egypt, you were probably not expected to criticize anything. But I think that once you get discussions in philosophy, for example, you get arguments – arguments in the market place about the course of politics. This is exactly what happened in Athens and in Florence. These were republics of citizens. And as soon as you have the possibility of debates, you get them in the workshop too: 'Is that the best method?', or: 'We heard that in the Netherlands they use oil for this. Is that better?' True, there are always conservatives. There is a telling remark in the *Lives of Illustrious Men* by Vespasiano da Bisticci, a Florentine author: he speaks of the beautiful library assembled by the Duke of Urbino, and he says: 'He had only manuscripts in his library and would have been ashamed of having a printed book.'

*So there is a great change which originates in Greece. In 'Art and Illusion', you have a chapter called 'Reflections on the Greek Revolution'...<sup>34</sup>*

Alluding to Edmund Burke's *Reflections on the French Revolution*. In that chapter I say that as soon as you begin trying to make a convincing, life-like image (what I called in another book the 'eye-witness' principle), you begin to introduce illusionism. Because if you really adopt the eye-witness principle, that is to say, if you want to represent a scene, as if you were standing somewhere and watching it, you have to use foreshortening, and all the techniques which lead to perspective. In the *Battle of Alexander*, in Pompeii, you could reconstruct where the observer

is standing, as you can in a press photograph. With a photograph you can always ask: where was he standing when he took the picture? And this is a very important question. As soon as you adopt the 'eye-witness' principle, you have new problems but also new solutions. For instance, from where I am sitting now in front of you, I see other things in the garden than you can from where you are sitting. You can calculate what we can each see exactly because we see along straight lines. In a sense, the much discussed problem of perspective resolves itself to the fact that we see along a straight line. If something comes between me and the view out of the window, I can no longer see it.

*But how do you explain – if it is possible to explain it – the birth of the 'eye-witness' principle, in ancient Greece?*

I believe that it is the same, or at least parallel to, the birth of the drama. When we are watching what happens to Oedipus or to Iphigenia on the stage we witness the events of the myth as the playwright imagined them. And what was important was to shock the spectator, to move him to pity and fear, as Aristotle said. In a purely ritualistic society, you have always the same performance. Remember the Catholic ritual of the mass, with its strict rules of who stands where, and what has to be done... But in the medieval passion plays, like in Greek drama, you had a lot of realism. For instance, before the burial of Christ, you had the three women buying spices for the ointments. Usually this scene was played as comedy. There were a lot of jokes which some people might think blasphemous. But they added to the realism of the whole play. This was typical of the medieval theatre.

In the art of painting, you have something very similar. Emile Mâle, the great French art historian, in his book on the art of the 13th and 14th centuries,<sup>35</sup> discusses at length the techniques

of meditation: a good Christian had to meditate on the stories of the Bible, such as the Crucifixion, and there were books to aid meditation, for example, that attributed to St Bonaventura, in the 13th century. He wrote: 'Imagine the scene — the Holy Virgin is sitting there — she hears something — she says 'What was that?' — it is the three Kings arriving — she is taken by surprise...'. Emile Mâle thought that this book was a very important source for art. Later critics have said that perhaps he concentrated too much on this particular text, but it doesn't matter; he was certainly right in stressing the significance of this technique used by Franciscan and Dominican preachers in the 13th and 14th centuries. Their aim was to move whole crowds of people. Friars went from town to town preaching in this way — 'Imagine what she saw.' I am sure that this movement towards a more vivid way of visualizing scenes (which must be connected with the growth of towns and the increase in population) had an enormous influence on artists.

*There was a change, then, in the attitude of the Catholic Church. First the Church forgot, or suppressed, the 'Greek Revolution' towards realism in art, and then rediscovered it, because it wanted images to be more 'convincing'.*

Yes, you are right. The problem was that images were forbidden by the Law of Moses: 'Thou shalt not make any graven image'. So the Church had to exercise very strict control. But little by little they realized that images could be used to teach people. I think that book by Emile Mâle is still a wonderful book.

*There was another revolution in the history of art, when artists began to sign their paintings. It marks the birth of the artist as we know him. You say that this begins with Giotto.*

Yes, but one cannot be too dogmatic about it. There were signatures before Giotto. In Greece for instance, artists signed vases.

But it is quite true that our idea of a great master who signs his works only began about the time of Giotto.

*And at that moment art became an institution?*

I think in the 14th century. It has really something to do with Giotto. People were proud of him in Florence. Cennini wrote: 'My master was a pupil of Giotto...' It becomes a line of descent.

*Could we go so far as to say that this is the real beginning of art history?*

Yes. I think so. You can find named artists before that, goldsmiths for instance. Nicholas of Verdun was in great demand and travelled to Hungary and to Vienna in the late 12th century. The way people wrote about art in the Middle Ages was very much modelled on the Bible and on the building of the Temple of Solomon. The idea that you can ask a famous master to come from afar is found in the Bible because Solomon asked a famous master to come from Tyre. But even so, there is a difference, a new awareness: it becomes a matter of national pride – 'Giotto is ours!'<sup>36</sup> That is what happened in Florence and it came to be traditional. And at the same time, you get the idea being formulated in the 14th century that even Giotto made mistakes. It is a way of looking at things which was to last a long time and is not over yet. So one can do better than Giotto. There was probably (I did not know it when I wrote *The Story of Art*, but I recently learned it from reading Abrams' book that I just mentioned)<sup>37</sup> a second change, in the 18th century, when our idea of art, first the 'fine arts', and then simply 'art', become something almost like religion, something edifying – the idea that poetry, music, painting and so on, all belong to the aesthetic sphere of art, something which one should admire and which exercises an improving influence. That was not so in the 15th century: the

painter was just a painter, he was a craftsman. What happened in the 18th has to do with the *grand tour* to Italy and the transfer of certain religious attitudes to art.

*There is something very striking in your book: you are always very concerned with the artist's intentions. Modern critics very often disclaim any interest in the intention of the artist.*

Yes, I'm quite aware of it. And I know that they speak of the 'intentional fallacy'. Of course, one cannot always reconstruct intentions. One may be wrong, but that is true of everything. I think one must make a very important distinction between what we are sure of and what we only believe or have a hypothesis about. We can have a hypothesis about what Michelangelo wanted, though we can never be quite sure. Normally we have to rely on what Popper calls the 'logic of the situation'.<sup>38</sup> If you know, or if you can reconstruct, what the situation was, you can also reconstruct how a reasonable person would react to the situation. Let me give you a very simple example: if Leonardo is asked to paint the *Last Supper* in a refectory where monks are going to sit, we can assume that he will adapt the composition to reflect the way the monks are seated, and that one should see the *Last Supper* there on the wall as an extension of the room itself. There are many other cases like this where one can be pretty sure of the artist's intentions by comparing and reconstructing the situation that he faced. Someone might maintain that what he really intended to do was, say, to make fun of the monks, but that is very unlikely!

*This emphasis that you give to the role of the individual leads us to another question that you stress in 'Art and Illusion'. What are styles and why do they change?*

That is true. But I must confess that the book does not attempt to give the whole answer!

*I suppose that is impossible.*

It is impossible but one can certainly say a little more about taste than I did. What I wanted to do, there, is mainly to criticize certain assumptions, particularly in art history, that styles are a direct expression of the 'spirit of the age', a kind of super-artist who creates the things spontaneously. I remember discussions, shortly after the war, when we talked of the Gothic style, with a number of German students. They believed that Gothic cathedrals grew spontaneously out of the spirit of the age. They were surprised when I said: no, builders had to learn that style. There were pattern books, and the apprentice of one master might go to another town and build another Gothic church.... They had never thought of it in this way.

What I wanted was to go back to a more human individual level. I have always been very critical of any kind of collectivism. It is not a collective consciousness which creates a style. Somebody has to invent it. Let us say Abbot Suger of Saint Denis invented the Gothic style. Perhaps he did not, but let us say so. The question is: what made it so successful? Why did people want to copy it? Why were Gothic churches so much more attractive than Romanesque? These questions cannot be so easily answered, but some answers are possible – for instance, it appealed to a new taste, or it answered the desire to have enormous glass windows. I wrote an article not very long ago which is called 'Demand and Supply in the History of Styles':<sup>39</sup> first somebody wants something and then somebody else finds the means of providing it. Everywhere we have a kind of feedback, a kind of cyclical development. I like to use the example of winter sports. In the 19th century, there were no winter sports.

People did not know how to move over snow on skis. Except in Norway! But with increasing tourism, somebody in Kitzbühel bought a book about skiing from Norway around 1890 and he ordered a pair of skis from Norway and started practising. Everybody found it very enjoyable, and then there was an explosion of demand. And then everything changed. Or think of Walkmans: before they were produced by the Japanese, nobody wanted them, but as soon as they existed, everybody wanted them. These two examples, I have to say, are extreme because in these cases the supply actually created the demand.

*It happens in art too that artists create a 'supply' before any demand exists. That can come about...*

by a technological invention, which changes everything.

*No, I was going to say, by the will to surpass other artists, which you often emphasize.*

That is certainly a very important motivation in Western societies. You would not find it in India, at least in Indian art. You do not find it in this form in China. Where you do not have it, you may have very great masters – in China, for instance, there have been in every epoch artists who were recognized as geniuses in the painting of bamboo – but you don't have this chain from one to the next. In the Renaissance you certainly do have it. Leonardo said that it's a bad pupil who cannot surpass his master. And Dürer said that he saw the work of art of the future in his dreams. He would have loved to see it. There is very often this feeling that one can go on, that this is only a beginning. Cézanne saw himself as a primitive of a new age.

*And we come back to the problem that we have discussed before: what does it*

*mean to say that art has a history? What you are describing here is the way in which art becomes history.*

Yes, through this feeling.

*But it is not only the desire to surpass previous masters, but also to break with tradition.*

Well, yes and no. If you break completely, then you will have to start quite from scratch and I don't think that is possible.

*Don't you think that Impressionism was such a break?*

No, Impressionism was certainly not a break. The Impressionists went on painting in a frame, on canvas. As for the problems that they set themselves, the problem of painting light, or of painting landscapes, these are problems that masters like Corot and Boudin had gone a long way towards solving.

*But the Impressionists themselves thought they were breaking with tradition.*

No, I don't think they thought they were making a new beginning. There is a famous letter by Renoir in which he recommends Cennini's treatise on painting. Cubism is a different matter. In the 20th century things did become different. But I believe very much that every artist must first learn the language of his art, the conventions, and only after he has mastered them, can he go on. Language is a good analogy. If you invented a completely new language, nobody would understand it.

I think the same thing holds for the philosophy of art. The only time I have written about aesthetics, about my philosophy of art, is in the chapter on I. A. Richards in *Tributes*.<sup>40</sup> I quote there a sonnet by him, where he says that with him it is the language which creates the poetry. And in a sense, I think that is

true. Always when a great artist masters an instrument, he tries out new effects by combinations and modification. He discovers that there really are things that nobody has ever done before. In music you find that all the time. But if you start by throwing our whole harmonic system overboard, I don't think it works. I'm very critical of Schoenberg, for example. You cannot really communicate in art without a common language. The surprise effect, of which we talked before, depends on an expectation. If you expect something and it surpasses your expectation, then you are thrilled. Otherwise it is just a noise! I believe that the importance that I attach to tradition in the philosophy of art is implicit in *The Story of Art*. Perhaps I did not even know it. Later, in *The Sense of Order*, my book on decoration, I say somewhere that the shepherd boy who cut a twig from a willow tree and made a little pipe to play a tune on may have been a great genius but we cannot tell. It was only when the organ developed from that pipe and with the organ the tradition of fugue-writing could a genius like Bach arise. But you cannot go from the reed-pipe to the art of fugue in one day. Unfortunately, our modern philosophy of art does not always recognize the dependence of art on this balance between tradition and change.

*Your speaking of the balance between tradition and change in the evolution of art raises a crucial question: I mean the question of progress. Can we speak of progress or is it just a series of changes which are going on? That is a difficult question.*

A very difficult question. To my mind the answer is that there must always be at least a minimum of skill for us to speak of an artistic achievement. In poetry this minimum may always be assumed to be present but that is not true of the making of images. In the last chapter of the book I am writing now, on 'The Preference for the Primitive', I discuss this matter. What I

say is roughly this: primitive art as we call it, tribal art, is usually very good. But Michelangelo is still better. There is progress there. But when you increase technical expertise you also increase the risks. There was bad art in the Renaissance, and there is much more now, because there are so many more ways of going wrong. It becomes more and more difficult to master this immense complexity which the medium offers. The simpler the system the fewer the risks. And therefore I think that there is both progress and regression. There is more bad art now than there was in ancient Egypt.

I am equally persuaded that the development of certain 'genres' of art (the drama with the ancient Greeks, or the novel, with Dostoyevski or Joyce) have opened up possibilities which certainly did not exist earlier.

*In the latest edition of 'The Story of Art', you added a chapter on photography.*

Yes. I thought: what is happening now which will be of interest to new readers? And I observed that in the last twenty years, there has been much more interest in photography as an art. And since I am very fond of Cartier-Bresson, it was a good opportunity to pay tribute to him. He wrote to me that he was '*très intimidé*'.

*Do you know him?*

Yes. There was going to be an exhibition of his photographs at the Edinburgh Festival and they needed a catalogue. He suggested – I did not know him then – that I should be invited to write the introduction. And I did. He liked it and he sent me a very nice letter saying that if I wanted, I could select one of his photographs as a souvenir. And he also wrote that if I wanted to visit

'THERE IS NO SUCH THING AS ART'

him in Paris, I would be welcome. So I visited him, and had dinner with him one evening. And recently, we met again. He is a great master.

*Why did you not add a chapter on cinema?*

You are quite right to ask the question. But I do not speak in the book about moving images! I don't speak about theatre.... Actually, in my earlier years, I went fairly often to the cinema and there are films which I think are great works of art. Possibly, the greatest are Japanese: *Rashomon*, by Kurosawa, is a wonderful film. And *Derzou Ouzala*. But how would I put it into my *Story of Art*?

**DIPLOMADO EN ESTUDIOS MEXICANOS**  
**UNIDAD 1**

---

**1. MESOAMÉRICA, CRONOLOGÍA Y ÁREAS CULTURALES. EL “ARTE PREHISPÁNICO” Y LA HISTORIA DE LA ESCRITURA MESOAMERICANA.**

**1. 3 Escritura.**

La historia de la escritura mesoamericana

**LECTURA OBLIGATORIA:**

MANRIQUE, Leonardo, “Lingüística histórica”, en MANZANILLA, Linda y Leonardo LÓPEZ LUJAN (coords.), *Historia antigua de México, Volumen I: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y le horizonte Preclásico*, México, INAH-UNAM-PORRUA, 2000, pp. 53-93.

**MANRIQUE, Leonardo, "Lingüística histórica", en MANZANILLA, Linda y Leonardo LÓPEZ LUJAN (coords.), *Historia antigua de México, Volumen I: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y le horizonte Preclásico*, México, INAH-UNAM-PORRUA, 2000, pp. 53-93.**

## **Lingüística histórica**

Leonardo Manrique Castañeda\*

### **Introducción**

Cuando no hay documentos escritos o éstos son insuficientes, la historia -dar cuenta sistemáticamente de los sucesos y evolución de las sociedades del pasado- se basa sobre todo en los estudios arqueológicos,<sup>76</sup> como lo muestra claramente la estructura y contenido de esta *Historia Antigua de México*.

Si la utilidad de la arqueología para hacer la historia es innegable, no cabe duda de que otras disciplinas antropológicas tienen también manera de construir la historia de sociedades pretéritas. Aunque sería interesante referir la contribución de todas ellas, no me compete hablar más que de lo que la lingüística es capaz de hacer en este sentido.

Como es natural, ya que cada especialista tiende a ver su disciplina como central (según el dicho popular "cada viejito alaba su bordoncito"), considera a las otras ciencias como "auxiliares" de la propia. Así, los arqueólogos consideran a la lingüística, a la antropología física, a la geología, a la biología, etcétera, como ciencias auxiliares de la arqueología; para los historiadores son auxiliares la arqueología, la lingüística y muchas más. Los lingüistas, por nuestra parte, vemos a la arqueología, la historia, la etnología como complementarias de lo que hacemos. En realidad el conocimiento generado por todas las ciencias contribuye en mayor o

---

\* Lingüista, investigador de la Dirección de lingüística del INAH México.

<sup>76</sup> No es la arqueología solamente una ciencia histórica; los arqueólogos se consideran a sí mismos antropólogos más bien que historiadores. Por otra parte, sus fundamentos teóricos y sus técnicas han mostrado ser también útiles para el estudio de sociedades con abundante documentación escrita.

menor grado al saber, las teorías y las prácticas de otras ramas de la ciencia, pero no hay por qué entrar en tales discusiones.

En las páginas siguientes referiré la versión de la lingüística sobre la historia antigua de las sociedades asentadas en el territorio que hoy ocupa nuestro país, poniéndola en paralelo con la historia arqueológica.<sup>77</sup> Ya lo he hecho en otras ocasiones.<sup>78</sup> Los coordinadores de esta obra han considerado que tiene cabida en ella y con gusto he accedido a su invitación. Sin embargo, me ha parecido que narrar la historia social que puede darnos la lingüística sin referir siquiera brevemente cómo lo hace, dejaría en el lector un mar de interrogantes o aun de dudas, por lo que destinaré cierto espacio a explicar algunos conceptos, técnicas y métodos de la lingüística histórica.

### **Historia de las lenguas e historia social**

Ahora sabemos que todas las lenguas van cambiando con el tiempo. Aunque quienes la hablan sientan que sus hijos o sus nietos siguen hablando la misma lengua, y que ellos hablan lo mismo que hablaban sus padres o sus abuelos, el idioma es un poco distinto en cada generación.<sup>79</sup> Si el tiempo transcurrido es suficientemente largo, las diferencias entre dos estados de lengua -como se llama a

---

<sup>77</sup> Puesto que en los demás capítulos de los otros tres volúmenes de esta *Historia Antigua de México* se dan con suficiente detalle los datos sobre la historia social y cultural revelada por la arqueología, no documentaré las afirmaciones que haga sobre ella. Las referencias que haga a esos capítulos irán seguidas de la indicación "en esta *Historia*" y sus títulos no se incluyen en la bibliografía.

<sup>78</sup> i) En los artículos que se citan en seguida he tratado con mayor o menor extensión no sólo la historia antigua de las lenguas indígenas sino también la colonial y la moderna:

o) "El futuro de las lenguas indígenas frente al español de México" (1982).  
ti) *Atlas de Lingüística* (1988).

"Lenguas indígenas", en *Enciclopedia de México* (1988).

"Pasado y presente de las lenguas indígenas de México" (1990). é) "Las lenguas prehispánicas en el México actual" (1994). f) "Historia de las lenguas indígenas" (1996). Ajustándolos al espacio que me fue asignado en esta obra, he tomado muchos párrafos del último de los escritos arriba mencionados.

<sup>79</sup> Las diferencias entre tres generaciones no pueden ser muy grandes puesto que la lengua es el vehículo de comunicación entre ellas; a veces los abuelos -sea cual fuere el idioma que hablen- se quejan de que sus nietos hablan descuidadamente (en tanto los nietos sienten anticuada la forma de hablar de sus abuelos), pero se tiene la sensación de que no hay realmente cambios. La diferencia generacional se ha documentado abundantemente. Por comunicación personal de las investigadoras sé que entre las lenguas de México se ha estudiado por lo menos en el trique (Amy Baumeschmidt) y en el oculiteco (Martha C. Muntzel).

la forma de hablar en dos momentos históricos, sin que haya habido una ruptura en la continuidad del habla- pueden ser lo bastante grandes como para que si se encontraran dos personas que hablaran cada una uno de esos estados no podrían entenderse, es decir, se trataría de dos lenguas diferentes, porque se llama *lengua* o *idioma* a cualquier forma de habla que no permite a sus hablantes entenderse con quienes hablan otra lengua.

Cuando un idioma se ha extendido sobre un territorio más o menos amplio, los cambios que se dan en diferentes regiones pueden ser distintos. La comunicación entre la gente que vive en zonas contiguas o cercanas hace que los cambios que surgieron en una tiendan a difundirse a las otras, de manera que las diferencias no se hagan muy acusadas, pero como es natural esto no sucede si las regiones están alejadas o si por cualquier otra causa (políticas, administrativas, militares, accidentes geográficos difíciles de salvar, etcétera) la comunicación entre dos regiones es escasa o nula, de manera que tienden a acumularse en cada una de ellas cambios distintos y así se diversifican las formas regionales de esa lengua. Puede decirse, simplificando grandemente, que la diversificación lingüística está en función directa del tiempo transcurrido e inversa del grado de comunicación efectiva que haya habido entre las varias poblaciones que hablaban una lengua.

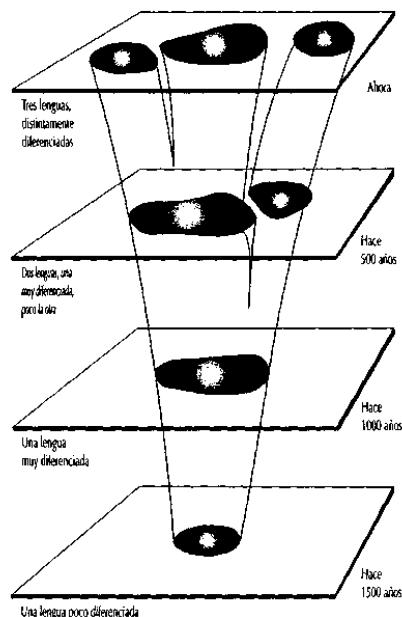


Figura 1. Esquema del proceso de la diversificación lingüística.

La figura 1 presenta el proceso de diversificación de una lengua. Es un caso más o menos típico: en cerca de 500 años un idioma relativamente uniforme se convierte en una lengua claramente diversificada en variantes regionales cuyos hablantes todavía pueden entenderse entre sí; estas variantes regionales son lo que se llama propiamente *dialectos*.<sup>80</sup> En unos 1000 años (esto es, transcurridos aproximadamente otros quinientos años), los cambios divergentes hacen que se pierda la posibilidad de que, usando sus propias variedades de habla, algunas personas de distintas comunidades se entiendan, ya que hablarán *lenguas* distintas en las cuales se habrá iniciado el proceso de diversificación que da origen a nuevos dialectos. En quinientos años más (1500 años en total) las lenguas distintas serán todavía más diferentes y es además muy posible que unas tengan dialectos menos marcados que los de otras.<sup>81</sup>

El cambio lingüístico y la diferenciación que acarrea siguen operando: surgen nuevos dialectos y algunos de los dialectos que hay se diferencian lo suficiente como para convertirse en lenguas diferentes; las que ya eran lenguas distintas se separan más todavía, manteniendo sin embargo muchas semejanzas. Y puesto que este proceso ha ocurrido antes una y otra vez, es común encontrar lenguas y grupos de lenguas que se asemejan entre sí cada vez menos sin dejar de mostrar ciertos rasgos comunes. Cuando se puede reconocer que ciertos rasgos comunes de un grupo de lenguas son heredados de la lengua antigua, o bien que son innovaciones o cambios compartidos (es decir, que cuando eran una sola variante de una lengua sufrieron el mismo cambio),<sup>82</sup> es costumbre llamar a ese grupo "familia lingüística". Es lástima

---

<sup>80</sup> 'Este es el significado que dieron al término los antiguos griegos y con el mismo sentido lo adoptó la lingüística desde el siglo pasado. Es, desde luego, un disparate pensar que un dialecto es algo "incompleto" (vulgar y erróneamente se dice que los dialectos carecen de gramática, que no tienen literatura, que no pueden escribirse, que tienen pocos hablantes, que no permiten expresar ideas abstractas, etcétera). Nada de eso es cierto, pero más disparatado todavía es llamar "dialectos" a las lenguas indígenas simple y llanamente porque en ellas se expresan los indios. Esta designación revela una actitud de desprecio hacia los aborígenes.'

<sup>81</sup> Debe insistirse en que los lapsos no son de 500 años precisos, sino que giran en torno a esta cifra. Por otra parte, dado que el tiempo actúa en favor de la diferenciación y el grado de comunicación obra en contra de ella, dos variedades que muestren la misma diferenciación pueden haberla alcanzado en tiempos distintos si la comunicación era "nula" en un caso y relativamente común en el otro.

<sup>82</sup> Los rasgos heredados o las innovaciones compartidas son reveladores de una historia común al menos durante cierto tiempo. Hay otros rasgos que pueden encontrarse en lenguas que no tienen una historia común, son los

que no haya acuerdo sobre los términos usados para designar los niveles de las clasificaciones lingüísticas,<sup>83</sup> por eso debo señalar las etiquetas que uso y el valor que les doy:

*Familia* es el conjunto de lenguas que derivan de una sola lengua antigua cuya diversificación se inició entre hace 5000 y 4000 años (es decir entre 3000 y 2000 AC).<sup>84</sup>

*Subfamilia* es aquella porción de una familia que comenzó a diversificarse hace aproximadamente entre 4000 y 3000 años (lo que corresponde al periodo entre 2000 y 1000 AC).

*Grupo* es la división de una subfamilia cuya diversificación se inició más o menos entre 1000 AC y el principio de nuestra era (hace, por lo tanto entre 2000 y 3000 años).

*Subgrupo* llamaremos al conjunto de lenguas cuya diversificación debe datar de algún momento entre los inicios de nuestra era y el posterior siglo x, es decir, el proceso tiene aproximadamente entre 1000 y 2000 años *Lengua* (o *idioma*) es el habla o conjunto de hablas cuya diferenciación se inició hace aproximadamente 1000 años; en algunos casos hay considerable variedad dialectal, en otros hay pocos dialectos o los dialectos están poco diferenciados (o ambas cosas a la vez); también existen lenguas prácticamente sin dialectos.

La estructura misma de cualquier clasificación puesta sobre papel, lo mismo si es de lenguas que zoológica o la que sea, sugiere que -en caso de que el tiempo sea un factor relevante- el estado final resulta de sucesivas ramificaciones de un "árbol genealógico" y que la distancia entre cualquier par de elementos en el mismo nivel

---

que llamamos *rasgos tipológicos*; por ejemplo, el maya y el español tienen las mismas cinco vocales digamos que "por accidente".

<sup>83</sup> Muestra de este inconsistencia terminológica es que se llama igualmente *Familia* tanto a la *indoeuropea* cuanto a la *romance* (que es parte de la primera) o bien, es usual hablar de la *familia otomangue*, un conjunto mucho más antiguo que, digamos la *familia yuto azteca* o la *mayance*, tanto el *indoeuropeo* cuanto el *otomangue* deberían llamarse *filumes*. (v'esae la nota 10).

<sup>84</sup> Con cierta frecuencia puede reconocerse que varias familias derivan de una lengua todavía más antigua La importancia de los agrupamientos que se hacen con esta base es innegable para la historia de para los estudios prehistóricos, pero no parece muy útil para el conocimiento de las culturas mesoamericanas ya que el inicio de éstas se fija cerca del año 2000 ac o poco después.

puede medirse directamente con una regla- sin embargo, basta pensar en un árbol de verdad para darnos cuenta de que no es así. Parece mucho más apropiado el modelo de una red en la cual los puntos próximos son mucho más similares entre sí en cualquier porción de la red que se examine, mientras la diferencia tiende a ser mayor mientras más alejados se encuentran dos puntos cualesquiera, con una salvedad: puesto que los cambios lingüísticos tienden a difundirse entre puntos vecinos, hay siempre algunos rasgos que se conservan en puntos diametralmente opuestos, porque no alcanza a éstos la difusión homogeneizadora, aunque la suma de todas las diferencias sí sea mayor. Tampoco es de esperar una correspondencia exacta entre la distancia geográfica medida sobre un mapa y la diferencia o. distancia lingüística, y estos dos aspectos se dan en todos los niveles de la clasificación.

Una ojeada al apéndice mostrará que no siempre las familias tienen subfamilias, o que no se encuentran grupos en éstas, o bien que faltan otras categorías taxonómicas de orden intermedio.<sup>85</sup> Estas diferencias obedecen a que la historia lingüística ha sido desigual y accidentada, y son reveladoras por sí mismas de ciertos acontecimientos del pasado: es evidente que cada diferencia entre formas de habla actuales, así como la dimensión de las diferencias y su suma, indica cierta ruptura en la relación entre diferentes porciones de una antigua comunidad de habla, por alguna de varias causas posibles (migración, intrusión de un grupo ajeno, asentamiento, etcétera); por el contrario, las semejanzas señalan una historia compartida. El dilucidar la historia lingüística así como la historia social que revela son tareas de la lingüística histórica y comparada.

---

<sup>85</sup> Tal vez en lugar de nombres tan poco elegantes como subfamilia y subgrupo hubiera sido preferible emplear rama, división u otro de los términos que se han usado, pero tienen el defecto de que se han aplicado tan anárquicamente como el de familia, con éstos por lo menos quienes no estén familiarizados con las clasificaciones de lenguas recordarán más fácilmente las tres etiquetas básicas: lengua, grupo, familia. Siguiendo los mismos principios, al conjunto de familias que tiene entre 5000 y 6000 años puede llamársele subfilum, y al de 6000 a 7000 filum.

Debo señalar que si se compara con otras clasificaciones se notarán algunas diferencias que en parte se deben a que las taxonomías anteriores -meritorias sin duda- tenían menos elementos de juicio y empleaban criterios menos rigurosos; a pesar de que las clasificaciones recientes están bien fundadas y documentadas, subsisten algunas dudas y ciertas diferencias de opinión.

### *Las bases de la lingüística comparativa e histórica*

Hace dos siglos, aproximadamente, el reconocimiento de las semejanzas entre los idiomas que ahora llamamos lenguas indoeuropeas dio la base para desarrollar las técnicas de la lingüística histórica y de la reconstrucción de lenguas antiguas, técnicas que se han perfeccionado constantemente. En este tiempo ha surgido una enorme cantidad de obras sobre teoría y ha habido todavía más aplicaciones concretas; sin referirme a ellas sólo daré en seguida los principios más generales de esta disciplina, para mejor comprensión de la historia que referiré más adelante.

Para comenzar, el lingüista debe establecer si las "semejanzas" que se observan entre un grupo de lenguas son fortuitas o sistemáticas.<sup>86</sup> Si son sistemáticas, puede determinar qué fonemas (o grupos de fonemas) de cada lengua corresponden a los fonemas de las otras de manera regular,<sup>87</sup> y entonces -según una serie de normas precisas y complejas- reconstruir cuáles fueron los fonemas de la antigua "lengua madre"<sup>88</sup> que dieron origen a los de las lenguas que compara.

La reconstrucción fonológica da casi de manera automática la forma de palabras de la protolengua y puesto que el vocabulario de una lengua es el catálogo del mundo (mundo natural, cultural y social) en que viven los hablantes de esa lengua, el vocabulario reconstruido será el catálogo del mundo de quienes hablaron esa lengua. Este método (llamado de *Wörter uncí Sachen*, "palabras y cosas") se usó ya

---

<sup>86</sup> Por supuesto, la similitud entre lenguas que tienen poco de haberse separado es tan grande que su sistematicidad salta a la vista aun para los profanos, por ejemplo entre español e italiano, entre tzeltal y tzotzil, entre otomí y mazahua. En cambio no son sistemáticas las semejanzas del español mano y el náhuatl maitl, oteo- (en teología) y téotl, de forma parecida y con el mismo significado.

<sup>87</sup> Semejanzas grandes que quedan fuera de la correspondencia regular indican que una lengua tomó de la otra la palabra -lo que se acostumbra llamar préstamo- como por ejemplo en el español de México coyote, metate, chile, etcétera, que, como todos sabemos, provienen del náhuatl cójatl, métlatl, chilli...; en sentido contrario el náhuatl tumín "dinero" es préstamo del español tomín.

<sup>88</sup> Son términos consagrados por el uso "lengua madre" para designar a la lengua antigua que dio origen a lenguas posteriores y llamar a éstas "lenguas hijas", a pesar de que entre una y las otras no hubo discontinuidades. Se dice también que estas lenguas están emparentadas o genéticamente relacionadas. Es cada vez más frecuente usar el término técnico protolengua en vez de "lengua madre". Puesto que para cada nivel de clasificación puede reconstruirse una protolengua, usamos el prefijo proto- con el nombre de la unidad taxonómica correspondiente. Por ejemplo, la lengua antecesora de los varios idiomas mixtéeos se puede designar "protomixteco", y puesto que estos idiomas forman con el cuicateco, el trique y el amuzgo la familia mixteca, llamaremos "protomixtecano" al idioma del que todos ellos son descendientes; del mismo modo podremos llamar "protooaxaqueño" al antecesor común del protomixtecano y de las otras lenguas que con él constituyen la familia oaxaqueña, consiguiendo así una correspondencia entre los grupos actuales y los distintos estados de lengua que los precedieron.

desde el siglo pasado y tiene en cuenta muchos otros aspectos, como el cambio semántico, la sustitución léxica, la existencia de préstamos, etcétera para determinar con buena probabilidad de acierto la forma de vida (incluidos nombres de objetos que a veces se reconocen en el material arqueológico) y el ambiente geográfico donde se ubicaban esa lengua madre y sus hablantes.

De más está decir que mientras más antigua es la lengua madre que se considera, más dificultades se encuentran para la aplicación de éstas y otras técnicas que se complementan entre sí, y menos seguras son las conclusiones a las que se llega.

### *La cuestión del tiempo*

Lo que hemos visto en el apartado anterior sugiere que los métodos de la comparación y reconstrucción lingüísticas nos dan la historia de un grupo de, lenguas nada más como sucesión de hechos, sin que se pueda precisar cuándo acontecieron. Incluso algunos especialistas consideran que sólo se puede asignar fecha a un fenómeno cuando se cuenta con documentos que atestigüen su existencia, lo que por supuesto es inaplicable para épocas muy tempranas, cuando no había escritura, ni sirve tampoco para los grupos de idiomas que nunca la conocieron, como sucede con la mayor parte de las lenguas nativas de lo que ahora es nuestro país.<sup>89</sup> Muchos historiadores de las lenguas emplean su intuición informada (genial con frecuencia, hay que reconocerlo) para dar fecha a sucesos no atestiguados por documentos o que no puedan inferirse indirectamente de datos históricos, arqueológicos o de otra índole.

Pensando en cómo resolver los problemas de fechamiento de la historia lingüística para el continente americano, prácticamente sin documentación escrita, Sapir proponía ya en 1916 el uso de información ajena a las lenguas así como una serie de recursos propiamente lingüísticos.<sup>90</sup> Swadesh buscaba -mucho después-

---

<sup>89</sup> Aun para lenguas que se escriben desde hace mucho, hay dificultades adicionales: como las escrituras son por lo común conservadoras, no reflejan los fenómenos de la lengua hablada sino tardíamente; cuando un idioma ha adoptado el sistema de escritura desarrollado para otro, es posible que el sistema no dé cuenta de ciertos fenómenos del idioma adoptante, etcétera.

<sup>90</sup> Sapir, "Time Perspective in Aboriginal American Culture: A Study in Method".

sistematizar algunas de las sugerencias de su maestro Sapir, y para ello hizo estudios sobre el ritmo de sustitución del vocabulario en una amplia muestra de lenguas y encontró que para cierta porción del léxico, el ritmo de sustitución era suficientemente uniforme como para introducirlo en una fórmula matemática con la cual se podría medir el tiempo de separación de dos lenguas derivadas de una protolengua.<sup>91</sup> Así nació la gloto cronología, que es un método *exclusivamente lingüístico* para fechar fenómenos lingüísticos sin tener que recurrir a informaciones de otro tipo, lo que tiene la gran ventaja de que entonces las fechas lingüísticas son independientes y pueden compararse con las dataciones de otro carácter; las fechas glotocronológicas que se dan para las lenguas aborígenes mesoamericanas corresponden con las obtenidas por otros medios ( $^{14}\text{C}$ , secuencias cerámicas, fechas en monumentos o códices, etcétera), con contadas excepciones.<sup>92</sup>

Mi primera versión de los mapas de distribución antigua de las lenguas de México<sup>93</sup> tenía el propósito expreso de investigar el grado de correspondencia entre la historia que podría construir la lingüística con sus propios medios (muy especialmente la glotocronología) y la que construiría la arqueología. También elaboré los mapas arqueológicos para diferentes etapas, pues los especialistas no los habían hecho (ni, que yo sepa, los han hecho todavía), aunque saben muy bien que no hubo siempre las mismas regiones.

### *El aporte de los lingüistas*

Actualmente hay trabajos comparativos sobre prácticamente todas las familias de lenguas aborígenes, por lo que su prehistoria e historia lingüísticas se conocen

---

<sup>91</sup> Claro que todo es un poco más complejo, pero no es éste el lugar adecuado para discutir el asunto. Baste con señalar que se usa un vocabulario diagnóstico de 100 palabras, que se comparan las de una lengua con las de otra y se señala cuáles provienen de la protolengua y cuáles no (para esto hay una serie de principios, consideraciones y procedimientos que deben seguirse rigurosamente) y con los conteos de ellas se sustituyen las variables en una fórmula matemática. El lector interesado en el tema puede comenzar por Swadesh, "¿Qué es la glotocronología?" y otros artículos suyos reunidos en *Estudios sobre lengua y cultura*; Gudschinsky, "The ABC's of Lexicostatistics (Glottochronology)", y Hymes, "Lexicostatistics so Far", que dan referencias adicionales.

<sup>92</sup> En algunos de los pocos casos de discrepancia se ha advertido que se debieron a errores de procedimiento de una parte o de la otra, y entonces se han corregido. Todavía subsisten una que otra, las que reclaman estudiar cuál es la explicación que tienen.

<sup>93</sup> "Manrique, "Relación entre áreas lingüísticas y áreas culturales".

razonablemente bien. Naturalmente, se ha avanzado paso a paso, y nuestro conocimiento se ha afinado y se sigue precisando constantemente. Sería imprudente hablar aquí de todas; bastará como ejemplo un vistazo resumido de cómo se ha desarrollado nuestro conocimiento sobre la familia oaxaqueña. Habiéndose notado ciertas "semejanzas" entre numerosas lenguas de México y Centroamérica, se propuso la existencia de una familia otomangue. Hubo intentos, como el de Lawrence Ecker (1939),<sup>94</sup> para encontrar más precisamente cómo era la relación entre estas lenguas, pero fueron poco concluyentes por la distancia de las unidades comparadas y lo reducido del material. Era necesario empezar con metas menos ambiciosas; María Teresa Fernández reconstruyó en 1951 el protopopoloca<sup>95</sup> cuyos resultados pudieron unirse a la reconstrucción que Sarah Gudschinsky había hecho del protomazateco. En 1957 Robert Longacre reconstruyó el grupo mixteco,<sup>96</sup> y Gudschinsky (1959) tomó los resultados de las investigaciones anteriores para reconstruir una lengua más temprana a la que llamó protopopoteca.<sup>97</sup> Al mismo tiempo se avanzaba en el estudio de las otras subfamilias de la familia oaxaqueña,<sup>98</sup> y de otras lenguas<sup>99</sup> del otomangue. Debo agregar que de acuerdo con los criterios aquí seguidos para designar las unidades taxonómicas no hay una familia otomangue, sino un *fílum* que comprende a las familias otopame, oaxaqueña y mangueña, por lo menos, y tal vez otras, como la tlapaneca, que no se acostumbra considerar otomangues.

Habiendo visto -por necesidad muy someramente- en qué consiste la diversificación lingüística y las técnicas que los lingüistas emplean para reconstruirla, así como los estudios en los que me apoyo, podremos revisar brevemente la historia de las lenguas nativas y, a grandes rasgos, su correlación con la historia arqueológica.

---

<sup>94</sup> Ecker, "Relationship of Mixtecan to the Otomian Languages".

<sup>95</sup> Fernández de Miranda, "Reconstrucción del proto-popoloca".

<sup>96</sup> Longacre, *Protomixtecan*.

<sup>97</sup> Gudschinsky, *Proto-Popotecan, a Comparative Study of Popolocan and Mixtecan*.

<sup>98</sup> Por ejemplo Swadesh, "The Phonemic Structure of Proto-Zapotec" (1947), Fernández de Miranda, *Elproto-zapoteco (trabajo iniciado en la década de 1960 aunque se publicó sólo en 1995)* y varios más.

<sup>99</sup> Entre otros Bartholomew, *The Reconstruction of Otopamean* (México).

## *Los orígenes y la prehistoria*

Hace ya medio siglo poco más o menos quedó fuera de duda que el hombre americano, y por lo tanto el que pobló lo que ahora es nuestro país, proviene del Viejo Mundo. Por algún tiempo se discutieron las posibles rutas de acceso, cuestión no zanjada por completo todavía, y menos se ha resuelto definitivamente la antigüedad del hombre en el continente y la de su presencia en cada lugar. Aquí seguiremos la información que tiene más visos de verosimilitud. Parece que la más antigua penetración se hizo entre 45,000 y 40,000<sup>100</sup> AC, por la región alaskina y que, en consecuencia, el sentido general del poblamiento del resto del continente fue de norte a sur, en un avance sumamente lento. Al territorio actualmente mexicano habría llegado hace por lo menos 25,000 años (edad estimada del esqueleto de Chimalhuacán, todavía no comprobada pero compatible con los 22,000 que se otorgan a los restos de Tlapacoya) y de seguro ya vivía aquí hace 10,000 años como cazador de grandes animales (venados, berrendos, caballos, elefantes incluso) como lo atestiguan los restos arqueológicos.

Tal antigüedad fácilmente dobla la de las familias lingüísticas (según he definido este término) y no es tan pertinente para nuestro asunto, además de que es muy difícil estimar la ubicación de las protolenguas de ese entonces. Hay un remoto parentesco (más lejano que el de familia) entre el tarasco y las lenguas quechuanas, como lo hay entre idiomas de Florida y de Sudamérica, lo que permite suponer que

---

<sup>100</sup> En los capítulos de esta Historia escritos por Faulhaber ("Antropología biológica de las sociedades prehispánicas") y por Mirambell ("Los primeros pobladores del actual territorio mexicano"), se dan respectivamente 75,000 y 70,000-60,000 años como la fecha más antigua en que pudo ingresar el hombre al continente, cuando un máximo de la glaciación Altoniense dejó en seco el puente de Beringia (hoy estrecho de Bering). No creo prudente introducir como elemento distractivo -que requeriría discutirlo con amplitud- la razón para preferir las fechas que propongo. Hubo también ingresos posteriores.

en el actual territorio mexicano se encontraban varias de las antiguas lenguas antecesoras de las que hoy se hablan en Sudamérica y que los protoidiomas antepasados de varias de las familias lingüísticas del México actual estarían en territorio de lo que hoy son Canadá y los Estados Unidos.<sup>101</sup> En lo que ahora es nuestro país se encontrarían solamente los antepasados de alguna de las familias típicamente mexicanas: la otopame,<sup>102</sup> la oaxaqueña, la chinanteca y la mangueña, actualmente desaparecida.<sup>103</sup>

Los grupos prehistóricos siguieron su avance paulatino hacia el sur, muy posiblemente sin darse cuenta de que lo hacían aprovechando lo que el ambiente les ofrecía y procurando no entrar en conflicto con los otros pobladores. Entre 8000 y 2000 AC hubo cambios climáticos que modificaron la cubierta vegetal y, por consiguiente, la composición de la fauna, así que el hombre se dedicó cada vez más a la caza de animales pequeños (ratas, tuzas, liebres, tortugas y similares) y a la recolección de semillas y de partes suculentas de las plantas.<sup>104</sup> Los estudios de lingüística histórica permiten asegurar que varias de las protolenguas de las que derivan las familias actuales se encontraban ya en lo que después sería el área mesoamericana y que se había iniciado su diversificación en los idiomas que darían origen a las subfamilias actuales; la posibilidad de reconstruir nombres para varias plantas que después son típicamente cultivadas sugiere que los hablantes de proto-oaxaqueño tuvieron un papel importante en el largo camino que lleva de la

---

<sup>101</sup> Hice un mapa de las lenguas americanas en el que hay para todo el continente 56 familias (definidas de la misma manera que aquí) que pueden formar tan solo 9 filumes (no he estimado cuántos subfilumes); es evidente la relación entre algunas familias norteamericanas y sudamericanas, si bien es remota.

<sup>102</sup> Puesto que los nombres pueden resultar a veces extraños conviene decir que hay varias formas de designar a las unidades genéticamente relacionadas (en seguida los ejemplos de lenguas mexicanas van en cursivas). Pueden combinarse los nombres de las lenguas que se encuentran en los extremos de sus áreas de dispersión: yutoazteca, otopame, turcotártaro, finougrio, etcétera. También se recurre a nombres geográficos: oaxaqueña, nilosahariano, del Golfo [de México] o a términos en los que se confunden los nombres geográficos con los de las lenguas: malayopolinesio, indoeuropeo, sinotibetano. Son comunes también los nombres formados sobre el de una lengua del grupo especialmente destacada o conocida: mixtecano, zoqueano, mayance, germánico, samoyédico, etcétera.

<sup>103</sup> En tiempos de la Conquista esta familia comprendía nada más el mangue (hablado en Centroamérica) y el chiapaneca. Su última hablante murió en la década de 1940. Hoy sobreviven pocos localismos, ciertos topónimos (Najamutumba, Guajonguti, Nuyi) y algún apellido (por ejemplo, el del famoso grupo de marimba Nan-dayapa que quiere decir "Río verde")

<sup>104</sup> McClung y Zurita, "Las primeras sociedades sedentarias" en esta Historia. Véase también Byers, The Pre-history of Tehuacan Valley; García Molí, Análisis de los materiales arqueológicos de la cueva del Texcal.

utilización de plantas recolectadas a su cuidado y selección cada vez más constantes, hasta desembocar en su cultivo, posiblemente en la región de Tehuacán o ya en Oaxaca.

El proto-oaxaqueño tenía palabras para "maíz", "frijol", "calabaza" y "chile", así como para "espiga" (que parece haber designado en especial al "huautli") y para "sembrar", "plantar" y otras fases del cultivo y del desarrollo de las plantas. El nombre del "maguey" y su utilización deben ser más antiguos, pues sus reflejos<sup>105</sup> no se limitan a la familia oaxaqueña, sino que se encuentran también en la otopame y tal vez en la mangueña (es decir, del filum otomangue). Por el contrario, las voces para otras plantas tienen una distribución más limitada, por ejemplo, las subfamilias mixteca y mazateca comparten una misma raíz para "aguacate", pero la subfamilia zapotecana tiene otra; el nombre en la familia chinanteca -en la que se encuentra también otro, derivado de una raíz diferente- puede ser préstamo popolocano (más difícilmente sería mixtecano), pero el préstamo puede haber sido en el otro sentido, o puede tratarse de una herencia común, en cuyo caso sería mucho más antigua.

### *Protomesoamérica*

La lingüística tiene ya más elementos de juicio para el tiempo en el que se domesticaron las plantas; la dependencia de éstas se hizo mayor y, por consiguiente, comenzó en algunos casos la vida sedentaria. Estos elementos no son suficientes para la forma de vida del área (o superárea, si se prefiere) cultural mesoamericana, pero sí son indispensables y gracias a ellos pudo desarrollarse más tarde Mesoamérica; por eso me he permitido hablar de "Protomesoamérica", de modo semejante al que se denomina a las protolenguas (véase figura 2). Un lingüista se encuentra tentado de explicar detenidamente cómo se va desarrollando la historia lingüística, para ponerla en paralelo con la historia arqueológica, pero el espacio no lo permite y, por añadidura, sería necesario

---

<sup>105</sup> Se llama reflejos a las formas modernas derivadas de una raíz antigua.

adentrarse en ciertos aspectos técnicos que es preferible eludir; creo que el lector aceptará que hay fundamento bastante para mis afirmaciones.<sup>106</sup>

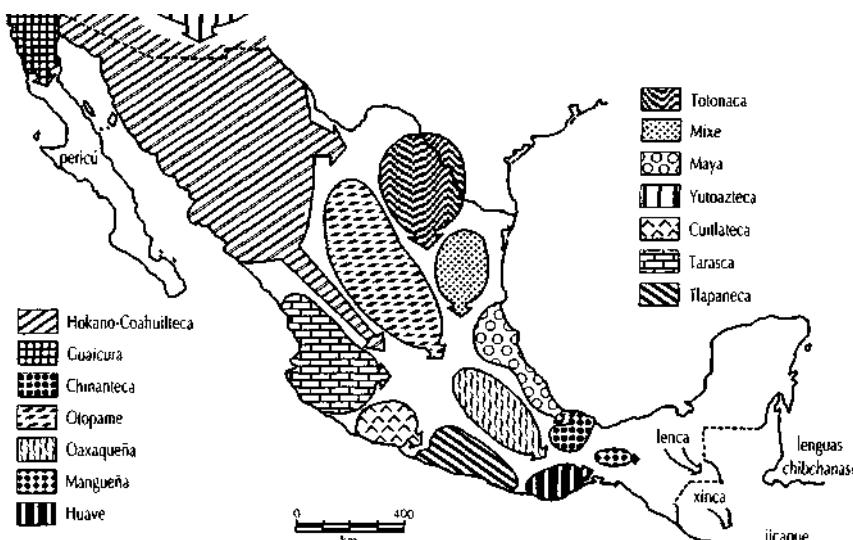


Figura 2. Mapa de ubicación probable de las familias lingüísticas hacia 2500 AC

Fue muy prolongado el proceso de domesticación de las plantas que las volvió suficientemente productivas como para que constituyeran una parte sustancial de la alimentación. Todavía hacia 2500 AC seguía siendo muy importante la caza, la recolección y la pesca, aunque el cultivo ya permitía (y tal vez requería) la existencia de campamentos de larga estancia o aun permanentes que favorecieron la diversificación dialectal. Para entonces el antiguo protooaxaqueño ya se había convertido en tres lenguas: protozapotecano, pro-topopolocano y protomixtecano, y este último tenía ya dialectos muy diferenciados, como corresponde a un pueblo que con toda probabilidad fue uno de los iniciadores del cultivo y tuvo parte en el desarrollo de algunas de las ideas y concepciones

<sup>106</sup> Suponiendo que algunos lectores de este capítulo pudieran desear más amplitud, les ofrezco como ejemplo resumido lo que sucede con la familia otopame. Las lenguas actuales presentan raíces alternantes y a primera vista muy diferentes de una lengua a otra, lo que dificulta enormemente reconstruir el cuadro de fonemas para la protolengua, pero Bartholomew lo ha hecho (véase la bibliografía) y encuentra que ya en una etapa antigua (tal vez no la más remota) del proto-otopame había alternancias similares que pueden explicarse por una serie de condiciones fonotácticas y morfonémicas. Cada una de las primeras lenguas derivadas (un otopame septentrional y otro meridional) siguió un camino diferente y no pocas veces construyó sus nuevos paradigmas sobre diferentes alternantes de las raíces o aun sobre raíces distintas con sus respectivas formas alternas. El fenómeno se repite más tarde, por lo que hay que poner gran atención para entender los nuevos desarrollos, cómo se diferenciaron el protopameano y el protochichimeca y, simultáneamente, el protoma-tlatzincano y el proto-otomiano, y éstos en las lenguas que ahora reconocemos.

características de lo que más tarde sería Mesoamérica;<sup>107</sup> menos seguros podemos estar de las otras dos protolenguas emparentadas, pues si parecen haber iniciado su diferenciación más tarde, esta apariencia puede deberse a que sus dialectos mantuvieron contacto por mucho tiempo, influyéndose mutuamente.

Similar antigüedad tiene la diferenciación de la familia otopame. Es posible que los otopames meridionales (véase la nota 31) se hayan separado de los septentriionales precisamente por haber adoptado el cultivo, pero la diferenciación también puede haberse dado fuera de la futura Mesoamérica, como más adelante veremos que sucedió con otras familias. Es más probable, dada su actual ubicación, que los protochinantecos y los protomangueños (cuya diferenciación conocida es mucho más tardía) se encontraran ya en territorio que habría de convertirse en Mesoamérica.

Problema especial muestran cuatro lenguas -huave, tequistlateca, cuitlateca y tarasco- cuyos parientes están muy alejados geográfica y genéticamente, de modo que las cuatro quedan aisladas. Pueden aventurarse algunas hipótesis sobre cómo llegaron a esta situación. El huave y el tequistlateca se encuentran actualmente sobre la costa del Pacífico; el primero parece tener relaciones mucho muy lejanas con las familias mangueña y mixeana de Mesoamérica, así como con las familias algonquina-ritwan y del Golfo, del actual territorio estadounidense, pero ahora es un solo idioma cuyos dialectos no habrán tomado mucho más de 400 años para diferenciarse<sup>108</sup> -si acaso hubo otras lenguas emparentadas, desaparecieron sin dejar el más mínimo rastro- posiblemente sus hablantes eran empujados por quienes hablaban las otras protolenguas mencionadas en los dos párrafos anteriores y quedaron desde entonces arrinconados en el istmo de Tehuantepec o sus cercanías. El tequistlateca o chontal de Oaxaca<sup>109</sup> es igualmente una única lengua cuyos parientes lejanos son las lenguas yumanas, el seri y el coahuilteco, todas de las

<sup>107</sup> Los datos arqueológicos de la zona casan bien con la información lingüística. Longacre y Millón, "Proto-Mixtecan and Proto-Macro-Mixtecan Vocabularies".

<sup>108</sup> Suárez, *Estudios huaves*.

<sup>109</sup> Llevan el nombre chontal dos lenguas por completo diferentes, una es de la que estamos hablando y la otra es parte de la familia mayance; para distinguirlas se les dice de Oaxaca y de Tabasco. El nombre, de origen náhuatl, significa "enemigo".

regiones desérticas del norte del país; posiblemente avanzó por la región próxima a la costa al mismo tiempo que los antepasados de la familia oaxaqueña lo hacían por el altiplano y puede suponerse que por ese entonces se ubicaban poco más al occidente de su localización actual, pero su aislamiento impide precisar nada.

El cuitlateca, única lengua conocida de su familia, desapareció recientemente (con la última hablante, de Totolapan, Guerrero, trabajó Roberto Escalante poco antes de 1960). Se ignora si alguna vez hubo idiomas emparentados, aunque es posible que alguna de las lenguas de Guerrero de las que no se conoce más que el nombre perteneciera a la misma familia.<sup>110</sup> Suponiendo que hubiera penetrado desde muy temprano a la región que después ocupó, tal vez pudiera acreditarse a sus hablantes la domesticación del frijol y del algodón.

También el tarasco tiene parientes lejanos en Norteamérica (el zuñí) y en Sudamérica (la familia quechuana). Ahora hay una sola lengua en la familia, pero es posible -y aun parece probable- que hayan sido sus parientes varias de las "lenguas particulares" que fray Antonio de Ciudad Real dice que había en el reino de Michoacán en el siglo xvi, si bien estaban subordinadas al tarasco (más tarde al náhuatl) impuesto como lengua hegemónica.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> *El cuyuteca, el tlaltempaneca y algún otro parecen estar en este caso, pero no es seguro, porque sabemos que a veces se daban nombres distintos a un solo idioma (el cobuixca era náhuatl, por ejemplo) o el mismo nombre a lenguas diferentes (recuérdese el chontal). El cuitlateca parece estar remotamente emparentado con las familias yutoazteca y chibchana, así que aquel idioma aislado podría resultar un eslabón prehistórico entre Norteamérica y América del Sur.*

<sup>111</sup> *Ciudad Real, Tratado curioso y docto de las grandes de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron a... fray Alonso Ponce.*



Figura 3. Mapa de ubicación probable de las familias lingüísticas hacia 1500 AC.

### *Las lenguas durante el Preclásico mesoamericano*

Mesoamérica, área cultural rica y compleja, de características muy propias, claramente distinta a los cacicazgos centroamericanos o a la región de los pequeños grupos nómadas que vivían en los desiertos que quedaban al norte, fue definida formalmente por Paul Kirchhoff<sup>112</sup> para los inicios del siglo xvi de nuestra era, cuando la conocieron los europeos. Naturalmente, esta notable civilización -algunos teóricos le regatearán tal calidad, no sin buenas razones- no surgió en un momento ya totalmente hecha, sino que se fue construyendo poco a poco, y es seguro que sus constructores eran hablantes de las lenguas y protolenguas que aquí nos ocupan (véanse las figuras 3 y 4). Fuera de la Mesoamérica primitiva quedaban idiomas de los que sabemos menos, pero si la subfamilia coahuilteca se extiende hasta la región que le da nombre (Coahuila), y forman parte de ella lenguas (tonkawa, karankawa) que hasta hace poco se hablaban en el sur del actual estado de Texas, parece muy probable que desde ese tiempo se hubiera extendido hacia el oriente, ocupando gran parte de las tierras áridas del norte de nuestro país; cabe suponer que habría muchos dialectos con diferencias mínimas entre cada uno y sus vecinos, situación

<sup>112</sup> Kirchhoff, "Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales". Como etnólogo que era, Kirchhoff puso cierto énfasis en algunos detalles culturales significativos pero poco brillantes, mientras que omitió aspectos tan llamativos para el leigo como son las pirámides. Véase también Matos. "Mesoamérica" en esta Historia.

semejante a la que se presentaba en Australia o en Sudáfrica, con un territorio también semidesértico a desértico donde las bandas nómadas tienen que ser pequeñas y muy móviles.

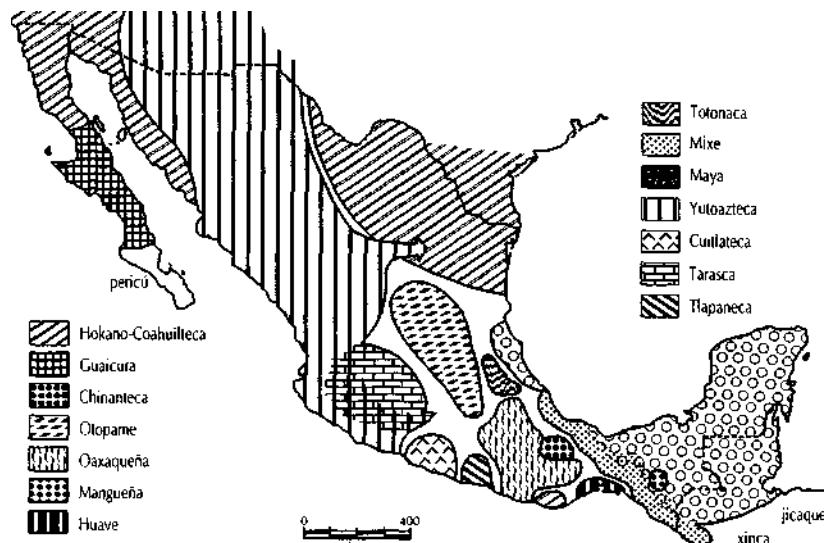


Figura 4. Mapa de ubicación probable de las familias lingüísticas hacia 600 AC

El proceso de sedentarización y la dependencia cada vez mayor de los productos del cultivo, base y cimiento de lo que sería Mesoamérica, son ahora bastante bien conocidos. Los arqueólogos consideran que ya se puede hablar del horizonte Formativo mesoamericano -es decir, ya existe Mesoamérica, en cierto modo rudimentaria- hacia 2000 AC, cuando hay aldeas permanentes, una alfarería desarrollada, otras artesanías, así como elementos que señalan la presencia de shamanes-sacerdotes y de algunas de las ideas religiosas características de Mesoamérica.<sup>113</sup> Al correr el tiempo, varias aldeas crecen y toman influencia sobre sus vecinas, hasta que cerca de 1500 AC surge en La Venta, Tabasco, el primero de los grandes centros ceremoniales, cuyo influjo -proporcionado a su magnitud- se deja sentir en buena parte de Mesoamérica.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Por supuesto, no todos estos elementos se originaron simultáneamente (McNeish cree haber identificado algunos entre los productos de sus excavaciones en Coixcatlán); otros pueden haberse inventado independientemente más de una vez (si la cerámica más antigua de Tehuacán, Pue., se asemeja mucho a la de Puerto Marqués, Gro., ambas pueden tener el mismo origen; es en cambio muy diferente la de Ocós, Chiapas) y otros más existieron separados en una o en otra región. Su presencia conjunta y articulada es lo que caracteriza a Mesoamérica. Por las mismas razones, la extensión geográfica de Mesoamérica no fue siempre la misma.

<sup>114</sup> 3'Sarmiento, "La creación de los primeros centros de poder"; González Lauck, "La zona del Golfo en el Preclásico; la etapa olmeca" y Wiesheu, "La zona oaxaqueña en el Preclásico" de esta Historia. Debo decir que a

Siendo La Venta un sitio tan significativo, es natural preguntarse qué idioma hablarían sus constructores; la respuesta no es segura, pero puede intentarse. En opinión de algunos arqueólogos y lingüistas<sup>115</sup> deben haber sido pro-tomixe-zoques, pues en términos generales coinciden la región olmeca (aquélla donde los restos arqueológicos son "como" los de La Venta) y la zona de lenguas mixe-zoques. Creo que la realidad era más compleja, pues en ese tiempo el grupo uinic de la familia maya -que había comenzado a diferenciarse del inic unos 500 años antes- debe haberse extendido sobre parte de la llanura costera del Golfo y las tierras bajas del Petén y el sur de la península de Yucatán, sin alcanzar todavía las tierras altas de Chiapas y Guatemala; compartiría con hablantes de lenguas de la familia mixe-zoque lo que es ahora el sur de Veracruz y el oriente de Tabasco, la llamada "zona olmeca", por lo que La Venta sería la obra de una sociedad bilingüe en la que había hablantes de un dialecto uinic -el de los protoyaxché- y alguno de los dialectos del protomixe-zoque.<sup>116</sup>

En las tierras bajas del Petén y el sur de la península de Yucatán estaban ya quienes hablaban el dialecto antecesor del maya yucateco y el lacandón, y al occidente de ellos, en el curso bajo y en la desembocadura del Grijalva y el Usumacinta, vivían los antepasados de lo que llegaría a ser lenguas mayas de las tierras altas. Los miembros del grupo inic permanecían en el norte y centro del actual estado de Veracruz y zonas aledañas manteniendo su unidad (si acaso había iniciado su diferenciación, los antiguos dialectos no dejaron descendientes que llegaran hasta nosotros) y separados de sus parientes por una cuña protomixe-zoque.<sup>117</sup>

---

*mi manera de ver, si Mesoamérica no tuvo siempre la misma extensión, a lo largo del tiempo sus subdivisiones no fueron tampoco las mismas en número ni en la superficie que cada una cubría, como lo muestran los mapas que hice para "Relación entre áreas..."*

<sup>115</sup> Lowe, "Los olmecas, mayas y mixe-zoques", es arqueólogo; Campbell y Kauffmann, "A linguistic look at the Olmecs", son lingüistas.

<sup>116</sup> Manrique, "Conclusiones", coteja cuidadosamente los datos arqueológicos y lingüísticos y refuta la interpretación de otros autores; tal vez exagere un poco el papel de los mayances al hacer su defensa.

<sup>117</sup> En "La posición de la lengua huasteca" doy más detalles sobre el proceso de diversificación de las lenguas de la familia maya, así como las razones que tengo para situar su centro de dispersión en la Huasteca, en vez de hacerlo en los altos Cuchumatanes de Guatemala, como otros lingüistas han propuesto. Hace mucho Jiménez Moreno ("El enigma de los olmecas") señaló el papel de los mixe-zoques en la separación de los dos grandes grupos mayances.

De las lenguas de otras familias ya hemos dado razón hasta donde tal cosa es posible. Si el huave, el tarasco, etcétera, son ahora lenguas aisladas, no podemos documentar su historia remota y ya hemos arriesgado decir lo que puede suponerse de ellas. Dado que se encontraban aproximadamente en las mismas regiones donde hoy están sus descendientes o donde estaban antes de desaparecer, no tiene caso volver a referirse a éstos y otros grupos mientras no haya información nueva o interesante que ofrecer.

Si el protomixtecano, como hemos dicho, puede acreditarse una larga tradición de cultivo -de la que no podemos excluir a otros miembros de la familia oaxaqueña- es de esperar que la vida en aldeas haya favorecido la diversificación y que por este tiempo, alrededor de 1500 AC, fueran ya lenguas claramente distintas el amuzgo antiguo (lo llamo así porque tiene una sola lengua descendiente y de este modo evito abusar del prefijo protó), el pro-tomixteco-cuicateco, el protozapotecano y el protopopolocano, suposición que se ve confirmada por la glotocronología. No es fácil averiguar sus ubicaciones respectivas; apoyado en sus mutuas relaciones, en su situación actual y en indicios arqueológicos sugiero que el protozapotecano había casi llegado a la región donde ahora se encuentran sus descendientes, que el amuzgo antiguo posiblemente ocupaba buena parte de La Mixteca, tal vez al lado de los protopopolocas, y que el protomixteco muy posiblemente se encontraba ya en una parte de Oaxaca pero se extendía sobre todo por el actual estado de Puebla hasta las inmediaciones de Tlaxcala.

Probablemente los totonacos antiguos (el término apropiado es proto-totonacano, pero es horrible; todavía no se habían diferenciado totonaco y tepehua) vivían en parte de la Sierra Madre Oriental, más o menos de San Luis Potosí hasta Puebla e Hidalgo, en la incipiente Mesoamérica de entonces, ya cerca de sus límites o incluso fuera de ellos.

Lo más notable del panorama lingüístico del Preclásico es la total ausencia de territorio mesoamericano de cualquiera de las lenguas de la familia yutoazteca, cuyos descendientes son mucho más tarde tan conspicuos. La primera diferenciación de la familia yutoazteca se inició allá por 2,700 AC, pues ésta es la

divergencia máxima entre dos lenguas de la familia, el yute y un dialecto náhuatl; nótese que están en los extremos septentrional y meridional respectivamente del área de dispersión de la familia, también puede observarse que todos los grupos muestran mayor semejanza con sus vecinos inmediatos que con cualquier otro, lo que se acostumbra llamar "distribución en cadena". Este tipo de distribución se produce por lo regular cuando los hablantes de una lengua antigua van extendiéndose en un solo sentido sin abandonar su ubicación original; las divergencias van produciéndose cuando el alejamiento entre la avanzada y quienes quedan en el "hogar primitivo" es suficiente como para no ser compensado por las hablas intermedias. Hay, naturalmente, otros factores, así como episodios menores, flujos y reflujo, y rupturas que hay que tener en cuenta, pero hay lo bastante como para asegurar que los protoyutoaztecas poblaban una región más o menos donde ahora están los estados de Nevada, Colorado y Utah -menos desérticas entonces- y que una parte de ellos fue avanzando hacia el sur, especialmente por las sierras (en las que recolectaban piñones y bellotas) y las llanuras próximas (de las que aprovechaban, entre otras cosas, tunas y conejos); entre 2500 y 2000 AC ya podían distinguirse una lengua septentrional -cuya historia posterior no nos ocupará, pues sus descendientes quedan fuera de nuestras fronteras- y una lengua meridional que hacia 1500 AC apenas llegaría a las sierras de Sonora y Chihuahua y su vecindad, formando una cuña entre hablas hokano-coahuiltecas al este y al oeste (causando así la separación de la subfamilia coahuilteca); por lo tanto, quedaba por completo fuera de Mesoamérica.

### *El Clásico y sus lenguas*

Si el periodo Preclásico se define por la afirmación progresiva de los patrones culturales mesoamericanos, el Clásico se caracteriza justamente por la plena vigencia de estos patrones (véase figura 5). El arte, las ciudades, los grandes edificios, el calendario y la profundidad de los conocimientos astronómicos, etcétera; se tratan en otros capítulos de esta *Historia...*, por lo que podemos

tranquilamente dejarlos a un lado y ocuparnos sólo de los factores que, hasta donde sabemos o podemos inferir con buenas bases, influyeron en la historia de las lenguas de nuestro país.

Durante el Clásico la gente se sustenta sobre todo de los productos del cultivo que se practica en poblados sedentarios (no desaparecen recolección, caza y pesca, pero su papel es mucho menor); también del trabajo campesino se mantienen quienes viven en las ciudades, los grupos dominantes y tal vez cierto tipo de artesanos; puesto que con la fuerza de los brazos de los habitantes de las aldeas se construían los grandes edificios, sus señores debían saber de dónde traer trabajadores para las obras. Todo esto sugiere un fuerte arraigo a la tierra, lo que implica que la ubicación de las familias de lenguas no se modifica; en cambio, la misma vida aldeana tiende a producir una fragmentación dialectal que debe haber sido semejante a lo que ahora puede verse en varias regiones de Oaxaca: cada pequeño pueblo tiene un dialecto propio claramente distingible aunque, por supuesto, se entienda sin dificultad con sus vecinos.<sup>118</sup>

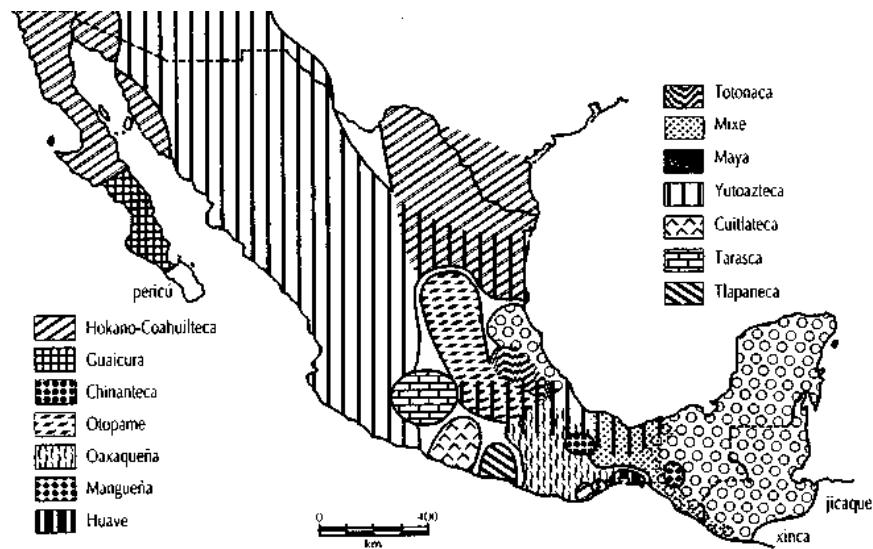


Figura 5. Mapa de ubicación probable de las familias lingüísticas hacia 400 dC.

<sup>118</sup> Egland, Bartholomew y Cruz Ramos, *La inteligibilidad interdialectal en México: resultados de algunos sondeos documenta adecuadamente este fenómeno, que en nuestro trabajo de campo hemos notado todos los lingüistas. Este estudio demuestra que en algunos casos ciertas hablas contiguas que se conocen con el mismo nombre no son dialectos sino lenguas.*

Durante la fase temprana del periodo Clásico (desde su inicio hasta 300 de nuestra era) se establecieron vastos señoríos centrados en ciudades que eran la sede de la hegemonía de un poder religioso-político. El de Teotihuacan ha sido llamado "imperio" y su gran influencia llegaba hasta la zona maya y a Monte Albán, como lo indican restos teotihuacanos en esos lugares (como en muchísimos más de Mesoamérica) así como unidades típicamente zapotecas y mayas en la propia urbe teotihuacana, que debe haber sido una comunidad plurilingüe o por lo menos bilingüe, como antes lo fue La Venta y como en ese tiempo pueden haber sido otros centros importantes. Difícilmente puede caber duda de que las lenguas hegemónicas de los señoríos se extendieron a costa de las hablas locales haciendo desaparecer muchas y marcando más las diferencias entre los idiomas subsistentes; es muy probable que a este fenómeno se deba que ahora se encuentren lado a lado lenguas cuya diferenciación, datada por la glotocronología, se inició en los últimos quinientos años del Preclásico, pues difícilmente hubieran llegado a ser lenguas diferentes los dialectos que estaban constantemente en contacto. Así parece haber sucedido con las dos únicas de la familia totonacana que conocemos, y también con lenguas popolocanas, mixtecas, zapotecas y mixe-zoques, lo que contrasta con el yucateco-lacandón, que parece haber iniciado al mismo tiempo que las anteriores una diferenciación nunca acabada porque el permanente contacto mantiene un solo idioma.

En el centro de México, la zona directamente bajo la influencia teotihuacana, a los pueblos de habla proto-otomiana vinieron a sumarse otros de habla proto-nahua (o nahua antiguo si se prefiere), cuyo avance no había cesado, pues así lo muestran algunas fechas: la separación del tarahumara-cahita debe haber sido poco anterior al principio del Clásico, quedando ellos aproximadamente en la región extramesoamericana que ahora ocupan, mientras los antiguos nahuas y los corahuicholes seguían adelante; es posible que estos últimos penetraran ya a Mesoamérica (una Mesoamérica marginal en todo caso, es cierto), pero los nahuas iban delante de ellos, por lo que muy probablemente ya habían llegado a zonas de Jalisco y Michoacán, y también a Teotihuacan y su entorno, con una avanzada en

Pochutla, Oaxaca.<sup>119</sup> Más difícil es saber qué sucedía con las lenguas yutoaztecas de los pueblos nómadas de las llanuras desérticas y el pie de monte de la Sierra Madre Occidental, porque muchas desaparecieron sin dejar huella y de otras hay información que va de pobre a paupérrima; podemos sin embargo suponer que avanzaban no sólo hacia el sur, sino también hacia el oriente. Unos de ellos, ya bastante diferenciados, deben haber sido los antepasados de los maratines de Tamaulipas, mientras otros tal vez se entremezclarían con hokano coahuiltecos pero, gracias a su movilidad, sin perder contacto (y por ende diferenciándose poco) de sus parientes de la Mesoamérica marginal o netamente mesoamericanos.

Si durante la fase temprana del periodo Clásico se establecieron los señoríos, en la fase tardía (de 300 a 700 dC) alcanzan su pleno florecimiento, ejercieron un dominio más claro sobre las poblaciones por ellos dominadas y lograron una mayor estabilidad, favorable al intercambio de productos.<sup>120</sup> Es ésta la fase en la que la actividad constructiva -apoyada en el trabajo de ingente número de trabajadores- da a la mayoría de los sitios arqueológicos el aspecto con el que los conocemos ahora. Tal situación era propicia a que los idiomas de los dominadores se usaran como lenguas francas, esto es, sin que desaparecieran las diversas lenguas regionales, por lo que era relativamente común que en vastas zonas coexistieran dos idiomas o más, a veces sin claro predominio de uno de ellos.

Los nahuas que se superpusieron a los antiguos habitantes proto-otomia-nos en el centro de México eran un pueblo expansivo pues, como veremos en seguida, aparecen en varias otras regiones entremezclados con hablantes de otros idiomas, por lo que puede razonablemente suponerse que ellos tenían el poder en Teotiluacan; probablemente a esto (y a sucesos posteriores) obedezca la uniformidad del náhuatl de esta región, mientras que la posición subordinada de los otomianos produjo hacia 400 dC la divergencia de los otomíes y mazahuas.

---

<sup>119</sup> Manrique, "La lengua de los nahuas y sus congéneres"; Lastra, *Las áreas dialectales del náhuatl moderno*.

<sup>120</sup> Queda por determinar las formas que adoptaba este intercambio; podían ser mercantiles, tributarias o de otra clase; el caso es que en muchos sitios se encuentran objetos procedentes de otras partes, a veces muy lejanas, y que hay también representaciones de plantas y animales de otros ambientes (por ejemplo en Teotihuacan, seres marinos y de la selva tropical).

En vista de las semejanzas entre la arquitectura de Teotihuacan y la de El Tajín, Jiménez Moreno sugirió que en la primera se hablaba totonaco (y otras lenguas). Mi trabajo con las lenguas mayances indica que los constructores de El Tajín no fueron totonacanos, sino "huastecanos" (esto es, del grupo inic)<sup>121</sup> sin embargo, los totonacanos no deben haber sido por completo ajenos a la innegable relación que hay entre ambos sitios (y otros intermedios como Yohualichan), pues la familia totonacana -ya separada en totonaco y tepehua- ocupaba la Sierra Madre Oriental entre lo que hoy son el norte de Puebla y Veracruz, posiblemente extendiéndose por los llanos interiores, donde coexistiría con hablantes de nahua y mezclándose hacia el oriente con los inic.

Creo que se debe al "imperio" teotihuacano la presencia original del náhuatl en muchas de las regiones donde ahora se le encuentra: en la región poblana parece haberse intercalado con las lenguas de la familia oaxaqueña cuya presencia en esa zona hemos señalado. Por el centro de Veracruz puede haber desplazado a otros idiomas, pero en el sur (en la vertiente que el istmo de Tehuantepec tiene sobre el Golfo de México) se hablaba al lado de dialectos mixes y zoques,<sup>122</sup> y posiblemente llegaba ya al occidente de Tabasco, donde estaría en contacto con lenguas mayances.

La historia de algunos pueblos mayances y sus lenguas durante el horizonte Clásico tiene aspectos muy interesantes. Debemos recordar que en la configuración de la cultura olmeca, durante el Preclásico, tuvieron parte los hablantes de un antiguo dialecto uinic, el protoyaxché (antepasado del pro-tocholano y el prototzeltalano); ahora podemos agregar que los sistemas de registro olmeca son la

---

<sup>121</sup> Manrique, "La posición ...". Actualmente también algunos arqueólogos sostienen que ésta es una ciudad "huasteca": Wilkerson, "Man's eighty centuries in Veracruz"; El fajín, una guía para visitantes, y Ochoa, "La zona del Golfo en el Posclásico" en esta Historia.

<sup>122</sup> Hay algunos problemas de clasificación de la familia mixe-zoque. Tradicionalmente se dice que la componen tres lenguas: el mixe, el zoque y el popoluca. Las tres están muy diversificadas y no he podido determinar cuántos idiomas distintos deben reconocerse; unas lenguas "popolocas" se acercan más a las mixes y otras a las zoques, de modo que tal vez debieran reconocerse dos grupos, cada uno con varias lenguas; "popolucas" y mixes en uno, "poplucas" y zoques en el otro.

raíz de las escrituras mesoamericanas,<sup>123</sup> entre las cuales está la maya que en el Clásico se extendió por todas las tierras bajas. Sin embargo, puesto que buena parte de las tierras bajas no estaba poblada por gente del idioma protoyaxché de los olmecas, sino por hablantes del yaxqué<sup>124</sup> que no tienen ningún parentesco especialmente cercano con ninguna de las demás lenguas del grupo uinic, de inmediato surge la pregunta de cómo pudieron éstos adoptar la escritura desarrollada por protocholanos-tzeltalanos.<sup>125</sup> La respuesta está en que ambas protolenguas comparten muchos rasgos estructurales,<sup>126</sup> posiblemente por la influencia mutua que muchos siglos de contacto constante produjeron; cada uno de los grupos tuvo cambios propios -que incluso produjeron la separación del cholano y el tzeltalano ya avanzado el Clásico-, cambios que saltan a la vista porque no exhiben la correspondencia fonológica regular que deberían tener y que en ciertos casos pueden documentarse con ejemplares de la escritura maya.<sup>127</sup>

La invención de la escritura es una hazaña que contribuye de manera destacada al esplendor del periodo prehispánico clásico caracterizado por su solidez y estabilidad que habrían de perderse a partir de 700 de nuestra era.

---

<sup>123</sup> *Investigaciones recientes tienden a señalar que las escrituras mesoamericanas pueden haberse originado en Monte Albán, pero su precedencia temporal no es de ningún modo evidente y estas inscripciones tienen un estilo manifiestamente "olmeca" u "olmecoide" que no excluye, sino más bien ratifica, el papel de los olmecas en la invención de la "escritura" en Mesoamérica.*

*A partir de la base olmeca se desarrollaron dos grandes grupos de sistemas de registro. El de Oaxaca y el centro de México, y el de la zona maya. El primero no es de verdaderas escrituras, mientras que el segundo comprende al menos una escritura, si bien puede haber en él semiescrituras. Véanse Manrique, "Ubicación de los documentos pictográficos de tradición náhuatl en una tipología de sistemas de registro y escritura", y los artículos sobre las escrituras mesoamericanas en el Atlas de Lingüística.*

<sup>124</sup> *No comprende más que una lengua cuyos dialectos se conocen con nombres distintos: maya y lacan-dón (que comenzaron a diferenciarse hace mucho pero han divergido poco, hablados en México), itzá y mopán (de Belice y Guatemala, dialectos muy próximos del maya).*

<sup>125</sup> *Ya en 1963 propuse en el Boletín inah que en vez del maya yucateco (como se venía haciendo) se usara sistemáticamente el chol en los trabajos para el descifre de la escritura maya, pues mis investigaciones sobre la diversificación de las lenguas mayances indicaban que era ésta y no aquélla la lengua de los primeros textos mayas.*

<sup>126</sup> *Bricker, A Grammar of Maya Hieroglyphs.*

<sup>127</sup> *Justeson, Norman, Campbell y Kauffmann, The Foreign Impact on Lowland Mayan Language and Script, muestran algunos rasgos estructurales comunes a protoyaxché y protoyaxqué, así como numerosos elementos de vocabulario que comparten ambas protolenguas en exclusividad (es decir, no se encuentran en el resto de la familia), fenómeno frecuente cuando dos grupos han tenido una larga historia como vecinos; también demuestran préstamos de una de las dos protolenguas a la otra -en su mayoría del cholano al yucateco, como cabe esperar si los antiguos choles fueron (junto con protomixe-zoques) el prestigioso pueblo olmeca, el creador de la escritura- así como palabras provenientes de la familia mixe-zoque, de los protozapotecos, y de nahuas y totonacanos antiguos.*

### *El Epiclásico, tránsito del Clásico al Posclásico*

A finales del período Clásico hubo un aumento de temperatura que provocó cambios climáticos; uno de los efectos más notables de estos cambios consistió en que grandes extensiones que habían sido cultivables dejaron de serlo y tuvieron que ser cedidas a los nómadas o, al menos, sus habitantes se vieron forzados a trocar sus medios de subsistencia.<sup>128</sup>

La retracción de la frontera norte de Mesoamérica hizo que se volcaran sobre esta área quienes antes habían podido subsistir del cultivo en zonas que ya no lo permitían, mayormente grupos yutonahuas y otopames. Pero ahí estaban los señoríos, ocupando todo el espacio -incluso arrebatándose ocasional y mutuamente algunos trozos- y firmemente establecidos, al menos en apariencia, pues hay indicios de que las invasiones propiciaron revueltas internas de quienes habían dado lustre a las urbes con su trabajo en acatamiento a la voluntad de los dioses todopoderosos, cuya capacidad para mantener el orden del universo se había perdido, según lo demostraban los acontecimientos. Los señoríos cercanos a la frontera septentrional fueron los primeramente afectados (Teotihuacan fue incendiada cerca del año 650) y su caída repercutió poco después sobre los reinos contiguos que a su vez, un poco más tarde, afectaron a sus vecinos hacia el sur, y éstos a los de más adelante, y así sucesivamente a lo largo de 300 años, aproximadamente hasta 1000 de nuestra era.<sup>129</sup>

Con situación tan poco estable en la "firme" Mesoamérica es fácil imaginar que algo semejante, si no es que peor, sucedía entre los nómadas del norte, por lo que

---

<sup>128</sup> Crespo Oviedo, *Villa de Reyes, San Luis Potosí: un núcleo agrícola en la frontera de Mesoamérica, es un ejemplo que podría multiplicarse.*

<sup>129</sup> En esta Historia, Yoko Sugiura Yamamoto y Joyce Marcus abordan el tema del Epiclásico. Se le menciona en otros capítulos y en otros más sólo se le implica; Iglesias y Ciudad, en la nota 12 a "Las tierras altas de la zona maya en el Posclásico", dicen que el término ha dejado de usarse pero señalan autores que lo reivindican. Soy consciente de que mi descripción en el texto es demasiado tosca, pero creo que engloba todas las causas y características que se han esgrimido.

sería demasiado atrevimiento aventurar algo acerca de su situación lingüística en este momento. Lo dejaremos mejor para el próximo apartado. Debemos entender que el derrumbe de las élites sacerdotales<sup>130</sup> no implica necesariamente el desplazamiento de los campesinos y artesanos más humildes, quienes siguen en sus tierras haciendo su vida cotidiana, si acaso bajo, nuevos dirigentes; por ello la mayoría de los nuevos reacomodos fue poco importante.<sup>131</sup> Hay también, sin embargo, desplazamientos notables: la presencia en Centroamérica del pipil<sup>132</sup> procede de ese tiempo, y antigüedad similar tiene en Costa Rica el mangue, separado del chiapaneco.<sup>133</sup> La divergencia de las dos lenguas inic (el huasteco y el cotoque o chicomucelteco) tiene unos mil años, por lo que ocurrió a fines de los tres siglos de transición; es de suponerse que ya existían diferencias dialectales, poco acusadas por efectos de su contacto, y que éstas fueron en parte responsables del desplazamiento de los cotoques desde su patria de origen en el centro de Veracruz hasta Chicomucel, donde entonces vivían los motocintlecos quienes se vieron así forzados a mudarse a Motocintla.

---

<sup>130</sup> Parece no haber duda, por ejemplo, de que ciertos dirigentes teotihuacanos abandonaron la ciudad para radicarse algunos en Azcapotzalco, otros en Cholula, tal vez acompañados de seguidores.

<sup>131</sup> Por ejemplo, el ixcateco (que solamente se habla en Santa María Ixcatlán) tiene como vecinos a pueblos de lengua chocha de los que divergieron cerca del año 800 según la glotocronología. Es poco probable que se hayan separado entonces y vuelto a aproximar más tarde; parece más bien que los trastornos del Epiclásico hicieron desaparecer formas dialectales intermedias y pusieron en contacto hablas que ya no eran mutuamente inteligibles; dada la relativa uniformidad cultural de la región no hay huellas arqueológicas de este proceso.

<sup>132</sup> El pipil es una variante del náhuatl. Su asentamiento separando a dos grupos de pocomes en Guatemala produjo la divergencia de los idiomas pocomam y pocomchí. El pipil se relaciona con el nahua de la periferia oriental (véanse las obras citadas en nota 44 y García de León, Pajapan, un dialecto mexicano del Golfo), y Jiménez Moreno ("Síntesis...") lo asocia a la presencia de "yugos" y "palmas" en ciertos islotes centroamericanos hasta Nicaragua, a partir de la caída de Teotihuacan.

<sup>133</sup> 38Hasta ahora he supuesto que la familia mangueña estaba radicada desde muy antiguo en la zona chiapaneca, o muy cerca, y que el mangue partió de ahí. Es posible también que los hablantes del protoidioma hubieran radicado en otra región y se hubieran movido conjuntamente cerca de 700 dC, quedándose los antepasados de los chiapanecos en su ubicación históricamente conocida y siguiendo adelante los antiguos mangues.

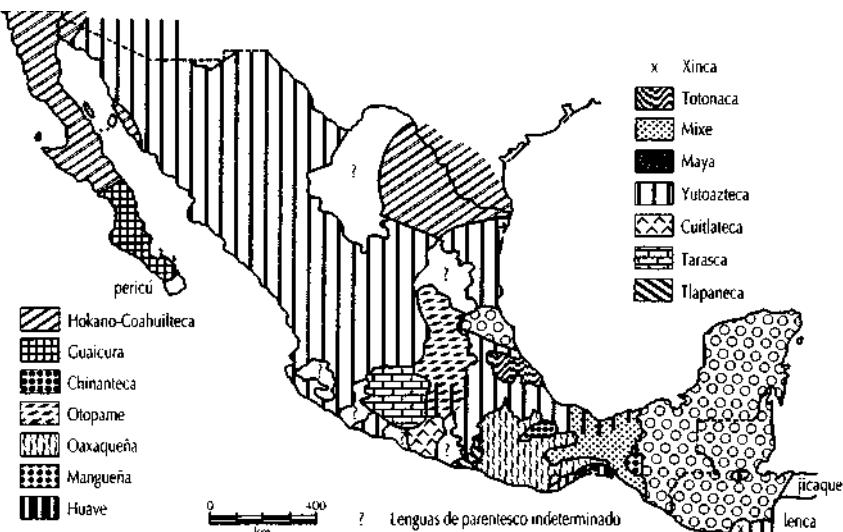


Figura 6. Mapa de ubicación de las familias lingüísticas en tiempo del contacto (1500-1700).

### *El periodo Posclásico o Histórico*

Es frecuente que se caracterice al Posclásico como un periodo militarista durante el cual, por todo el ámbito mesoamericano, la casta guerrera desplaza del poder a la sacerdotal y se enfrasca en un sinfín de batallas y conquistas. Se exagera, pues soldados y sacerdotes están inextricablemente enlazados sin que unos desplacen a los otros,<sup>134</sup> y el empleo de la fuerza armada no es nuevo sino que tiene una larga historia.<sup>135</sup> Es verdad, sin embargo, que proliferan los asentamientos en sitios defendibles y fortificados, que se hacen más numerosas las representaciones de guerreros y que hay claras noticias de conquistas. Estas noticias han llegado a nosotros porque los registros indígenas (que conocemos como códices, mapas y lienzos) conservaron la memoria de estos sucesos y permitieron que después de la Conquista se transladaran a caracteres latinos; por ello el periodo Posclásico recibe también el nombre de Histórico.

<sup>134</sup> No cabe duda de que entre los aztecas ciertos individuos del grupo gobernante tenían a la vez funciones sacerdotales y guerreras; lo mismo sucedía con los "señores" mayas de cuyas historias da cuenta la epigrafía. Sostengo que ésa era la pauta general en Mesoamérica desde el Clásico, aunque debe haber habido variantes regionales y temporales.

<sup>135</sup> Cuando se le conoció en 1946, la batalla representada en los murales Bonampak resultó sorprendente justo por la supuesta paz del Clásico teocrático; también se quería creer que las escenas de captura de muchas estelas eran metáforas de sucesos astronómicos, no hechos históricos.

Desafortunadamente para nuestro propósito estas historias prehispánicas (como suele suceder en todo el mundo en sociedades de este tipo) centran todo su interés en las hazañas de los señores,<sup>136</sup> de manera que sólo en algunos casos podemos inferir de ellas algo de lo que sucedía con las lenguas; otra información debe obtenerse de los estudios propiamente lingüísticos -toponimia, lingüística comparada, rastreo de préstamos entre lenguas o interdialectales, etcétera- que no han podido por lo general hacerse con el detalle que requieren, dado que era más urgente atender a los problemas y panoramas globales (véase figura 6).

La diversificación del matlatzinca (ahora dos lenguas, el matlatzinca y el oculiteca, de la familia otopame) se fecha hacia el año 1000; puesto que la historia conocida de los matlatzincas es la de la reducción progresiva del área que ocupaban en el valle de Toluca, parece que los matlatzincas mismos no se movieron sino que perdieron contacto con los oculitecos al entrometerse en la zona otros pueblos, los nuevos dominadores. Uno de éstos era náhuatl -como dije, tal vez componente mayoritario, junto con los otomíes de la sociedad teotihuacana- que al fijar de nueva cuenta a los otomíes pudo haber producido su diversificación interna, que tiene unos 800 años.

Bastante bien documentadas están las luchas de algunas unidades políticas desde que su expansión las puso frente a frente, lo que produjo también choques de lenguas cuando tenían diferente idioma. Así sabemos que los cuitlatecas fueron avasallados y desplazados por los tarascos -quienes probablemente habían hecho lo mismo con otras lenguas que suponemos tarasqueñas- los que a la postre se enfrentaron a los aztecas de habla náhuatl y llamaron en su auxilio a unos matlatzincas a los que recompensaron permitiéndoles establecerse en Charo, Michoacán, donde se les llamó "pirindas". Igualmente es sabido que los tepanecas, cuyo reino de Azcapotzalco dominó desde Pachuca hasta Iguala, eran mazahuas al

---

<sup>136</sup> En varios códices se narran las proezas de señores de los reinos mixtéeos. Alfonso Caso (que en Reyes y reinos de la Mixteca recoge y resume otras obras suyas) hizo notables estudios de ellos y ha podido entregarnos las genealogías de los reyes mixtéeos y las relaciones de sus conquistas, pero no en todos los casos ha podido identificar los lugares a los que se refieren; sabemos, por ejemplo, que 8-Venado "Garra de Tigre" era rey de Tututepec, en la costa de Oaxaca, pero ignorarnos dónde estuvieron "Montaña que escupe", "Cerro que se Abre-Abeja", etcétera, y, por lo tanto, no podemos siquiera suponer qué lengua se hablaba ahí.

menos en parte, así es que su guerra con los aztecas (que fueron sus subditos antes de arrebatarles la hegemonía) fue también la lucha entre una lengua otopame y el náhuatl. Que no siempre era así queda demostrado por la guerra entre tenochcas y tlaxcaltecas, pues ambos estados eran de habla náhuatl.<sup>137</sup>

No siempre se ha conservado memoria de acontecimientos similares a los referidos en los párrafos precedentes. Entonces puede echarse mano de los recursos de la lingüística aunque en general falta mucho por hacer. Sabemos, por ejemplo, que en tiempos posclásicos las lenguas tzeltalanas (tzeltal, tzotzil y tojolabal) se han movido un poco unas respecto a las otras en el sentido de las manecillas del reloj; así lo indican las distancias glotocronológicas de cada una ellas respecto a los demás idiomas de la familia, así como en la cuidadosa fonología histórica de cada lengua.

Agregar otros casos particulares nos haría nada más perder el panorama: después de algunos reacomodos de importancia ocurridos durante los tres siglos del Epiclásico (la mayoría fue poco relevante), las lenguas -y por consiguiente las familias de las que éstas son parte- fueron de nuevo arraigadas en sus sitios por el poder de los señoríos históricos, lo que produjo una fragmentación dialectal tardía. Las divergencias entre los dialectos y aun entre las lenguas sobrevivientes se marcaron más por la desaparición de las hablas intermedias que se vieron desplazadas por la presencia de las lenguas de los conquistadores, lenguas hegemónicas que se convirtieron en lenguas francas incluso para regiones que no fueron dominadas por los ejércitos de los estados pluriétnicos del Posclásico.<sup>138</sup>

Al norte de Mesoamérica se extendían, como siempre, las tierras que van de semiáridas a completamente desérticas, sólo que ahora se iniciaban más cerca de la actual ciudad de México (bástenos recordar el paisaje cercano al pueblo de San Juan Teotihuacan; antes debe haber sido semejante el de Villa de Reyes, S.L.P., que hoy

---

<sup>137</sup> Si bien incorporaban pueblos de otra lengua, por ejemplo los otomíes que defendían para los tlaxcaltecas su frontera oriental.

<sup>138</sup> Ciudad Real, *Tratado curioso y docto...* registra con gran cuidado la lengua o lenguas que se hablaban en los lugares que visitó como secretario de fray Alonso Ponce. Afirma que el náhuatl era la lengua franca de toda la Nueva España, que en el reino de Michoacán tenía ese papel el tarasco y en la zona maya privaban el chontal o el maya. Subordinadas a éstas sobrevivían otras, como en Autilán -del reino de Michoacán- donde los de aquel pueblo y de otros de aquella guardianía hablan una lengua particular llamada auteca y en muchos otros hay una lengua diferente".

es un acre desierto pero que a finales del Clásico sostuvo una población de cultivadores mesoamericanos). Los grupos nómadas o seminómadas más próximos a los señoríos de Mesoamérica eran sobre todo otopames -chichimecas jonaces, pames del sur, tal vez los conocidos como samúes, coyotes y algún otro- y yutonahuas (guamares, guachichiles, etcétera). Con ellos comerciaban regularmente, según la zona, ciertos otomíes, nahuas, huastecos y totonacos, pero los nómadas hacían grandes recorridos según las estaciones del año; unos de ellos se movían desde la frontera que los tarascos habían fijado en el río Santiago (continuación del Lerma) hasta la Sierra Gorda de Guanajuato. Hay noticia segura de que eran en buena parte bilingües,<sup>139</sup> seguramente para su trato con los mesoamericanos. Sabemos que en tierras más inhóspitas y también más septentrionales vagaban otros yutoaztecas (zacatecas, cazcanes, suma-jumanos, etcétera, así como los ya mencionados maratines y tamaulipecos), así como los comecrudos y cotoname-s-coahuiltecas- y algún grupo otopame (pame del norte), pero ignoramos el parentesco de otros más, por ejemplo irritilas y laguneros (de la actual Coahuila), pisones y janambres (en Tamaulipas), y varios otros cuyo género de vida era típico de los cazadores y recolectores nómadas.

### *Epílogo y conclusiones*

La historia antigua o prehispánica de lo que ahora es México concluye con la conquista española, pero la historia de los pueblos indígenas y de sus lenguas sigue hasta nuestros días. No es esta obra el lugar apropiado para referirla. Digamos solamente que las tierras de los salvajes chichimecas, que escapaban a la tecnología de cultivo de los mesoamericanos, se abrieron a la agricultura de arado de los europeos quienes, ávidos de metales preciosos, las fueron conquistando y contribuyeron así a la expansión de las lenguas mesoamericanas en boca de los aliados nativos que los acompañaban u obraron por sí mismos, pues hubo caudillos

---

<sup>139</sup> Sahagún. *Libro Décimo*, fol. 124 recto.

indígenas, en especial otomíes, que se declararon subditos de la corona y emprendieron conquistas en su nombre y beneficio.<sup>140</sup>

En lo que antecede he procurado mostrar cómo puede contribuir la lingüística al conocimiento de la rica y compleja historia prehispánica de México. He puesto cierto énfasis en la historia de las lenguas porque al fin y al cabo soy lingüista. Espero haber satisfecho el propósito de los coordinadores de esta obra.

---

<sup>140</sup> *Muy conocido es Hernando de Tapia (que en otomí fue Conin), quien comerciaba con los chichimecas de Querétaro y los mexicas, y se refugió entre los primeros cuando cayó Tenochtitlán; también don Nicolás de San Luís Montañés, nativo de Jilotepec, conquistador por su cuenta de Apaseo, fundador de San Luís de la Paz, etcétera. Pero hubo otros como D. Pedro del Toro.*

## BIBLIOGRAFIA

*Atlas de Lingüística*, México, SEP-INAH-Planeta, 1988. Colección Atlas Cultural de México.

BARTHOLOMEW, Doris A., *The Reconstruction of Otopamean* (México), tesis de doctorado presentada al Departamento de Lingüística de la Universidad de Chicago, 1965 (miraeo).

BRICKER, Victoria R., *A Grammar of Maya Hieroglyphs*, Nueva Orleans, Tulane University, Middle-American Research Institute Publications, 1986.

BYERS, C, *The Prehistory of Tehuacan Valley*, Austin, University of Texas Press, 1967.

CAMPBELL, Lyle y Terrence Kauffmann, "A linguistic look at the Olmecs", en *American Antiquity*, vol. 41, Washington, D.C., 1976, pp. 80-89.

CASO, Alfonso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

CIUDAD REAL, Antonio de, *Tratado curioso y docto de las grandes de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron a ... fray Alonso Ponce...*, México, UNAM, 1976.

COOK DE LEONARD, Carmen (coord.), Raúl Noriega y Julio Rodolfo Moctezuma, *Esplendor del México Antiguo*, 2 vols., México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.

CRESPO OVIEDO, Ana María, *Villa de Reyes, San Luis Potosí un núcleo agrícola en la frontera de Mesoamérica*, México, INAH, 1976. Colección Científica 42.

ECKER, Lawrence, "Relationship of Mixtecan to the Otomian Languages", en *El México Antiguo*, vol. 4, 1939 pp. 209-240.

EGLAND Steven, Doris Bartholomew y Saúl Cruz Ramos, *La inteligibilidad interdialectal en México: resultados de algunos sondeos*, México, Instituto Lingüístico de Verano, 1983.

FERNÁNDEZ DE MIRANDA, María Teresa, "Reconstrucción del proto-popoloca", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* vol. 12, 1951, pp. 61-93-  
-----, *El protozapoteco*, México, El Colegio de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, *Pajapan, un dialecto mexicano del Golfo*, México, INAH, 1976. Colección Científica 43.

GARCÍA MOLL, Roberto, *Análisis de los materiales arqueológicos de la cueva del Texcal*, México, INAH, 1977. Colección Científica 56.

GUDSCHINSKY, Sarah C, *Proto-Popotecan, a Comparative Study of Popolocan and Mixtecan*, Indiana University Publ. in Anthropology & Linguistics, 1959-

-----, "The ABC's of Lexicostatistics (Glottochronology)", en *Word*, vol. 12, pp. 175-210.

(reimpreso en Hymes: *Language in Culture and Society*, pp. 612-623).

HYMES, Dell H., "Lexicostatistics so Far", en *Current Anthropology*, 1, 1960, pp. 3-44.

----- (ed.), *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*, Harper & Row, Nueva York, 1966.

JIMÉNEZ MORENO, Wigberto, "El enigma de los olmecas", en *Cuadernos Americanos*, año 1, núm. 5, México, 1942, pp. 113-145.

-----, "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", en Cook de Leonard et al., *Esplendor del México Antiguo*, vol. 2, México, 1959, pp. 1019-1108.

JUSTESON, John S., William M. Norman, Lyle Campbell y Terrence Kauffmann, *The Foreign Impact on Lowland Mayan Language and Script*, Nueva Orleans, Tulane University, 1985- Middle-American Research Institute Publication 53.

KIRCHHOFF, Paul, "Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales", en *Acta Americana*, t. 1, México, 1943, pp. 92-107.

LASTRA DE SUÁREZ, Yolanda, *Las áreas dialectales del náhuatl moderno*, México, UNAM, 1986.

LONGACRE, Robert, *Protomixtecan*, Bloomington, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore & Linguistics, 1957.

LONGACRE, Robert E. y Rene Millón, "Proto-Mixtecan and Proto-Macro-Mixtecan Vocabularies", en *Anthropological Linguistics* vol. 3, núm. 4, 1961, pp. 1-44.

LOWE, Gareth W., "Los olmecas, mayas y mixe-zoques", en *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas. Homenaje a Franz Blom*, México, UNAM-BYU, 1983, pp. 125-130.

MANRIQUE CASTAÑEDA, Leonardo, "Relación entre áreas lingüísticas y áreas culturales", en *[Actas de la] XIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología [en Xalapa, 1973]*- México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1975, t. 4, pp. 137-160.

----- "La posición de la lengua huasteca", en *Actes du Congrès International des Americanistes*, París, 1976, vol. IX-B, pp. 87-102.

- "El futuro de las lenguas indígenas frente al español de México", en *El español actual. Contribuciones a su estudio. Necesidad de una defensa*, Comisión para la defensa del idioma español, México, 1982, pp. 81-95. Colección Nuestro Idioma, 7.
- "Conclusiones", en *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas. Homenaje a Franz Blom*, México, UNAM-BYU, 1983, pp. 461-481.
- (coord.), *Atlas de Lingüística*, México, SEP-INAH-Planeta, 1988. Colección Atlas Cultural.
- "La historia de las familias lingüísticas en la época prehispánica", en *Atlas de Lingüística*, México, SEP-INAH-Planeta, 1988, pp. 83-87. Colección Atlas Cultural.
- "Las lenguas en la reconstrucción histórica", en *Atlas de Lingüística*, México, SEP-INAH-Planeta, 1988, pp. 91-94. Colección Atlas Cultural.
- "Lenguas indígenas", en *Enciclopedia de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- "La lengua de los nahuas y sus congéneres", en *Primer encuentro nahua: los nahuas de hoy*, México, Museo Nacional de Antropología, Subdirección de Etnografía, 1989. pp. 13-26. Cuadernos de Trabajo de la Subdirección de Etnografía, 7.
- "Ubicación de los documentos pictográficos de tradición náhuatl en una tipología de sistemas de registro y escritura", en *Memorias del Primer Coloquio de Documentos Pictográficos de Tradición Náhuatl*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, pp. 159-170. (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías, 3).
- "Pasado y presente de las lenguas indígenas de México", en *Estudios de Lingüística de España y México*, México, El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, 1990, pp. 387-420.
- "Las lenguas prehispánicas en el México actual", en *Arqueología Mexicana*, vol. I, núm. 5, diciembre de 1993-enero de 1994, pp. 6-13.
- "Hay que andarse por los cerros. (Comentarios en torno al grafema NI5)", en Monjarás-Ruiz et al., *Segundo y Tercer Coloquios de Documentos...*, 1996.

----- "Historia de las lenguas indígenas", en Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot (coords.), *Historia de la literatura mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI Editores, 1996, pp. 51-83.

MONJARÁS-RUIZ, Jesús, Emma Pérez-Rocha y Perla Valle Pérez (comps.), *Segundo y Tercer Coloquios de Documentos Pictográficos de Tradición Náhuatl*, México, INAH, 1996. Colección Científica 249.

OCHOA, Lorenzo y Thomas A. Lee, *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas. Homenaje a Franz Blom*, México, UNAM-BYU, 1983.

SAHAGÚN, Bernardino de, *Códice Florentino*, edición facsimilar encargada a la casa editorial Giunti Barbieri por la Secretaría de Gobernación de México, 1979.

SAPIR, Edward, "Time Perspective in Aboriginal American Culture: A Study in Method", publicado originalmente por el Departamento de Minas de Canadá en 1916, reeditado en *Selected Writings of Edward Sapir...* por David G. Mandelbaum, Universidad of California Press, 1963.

SUÁREZ, Jorge A., *Estudios huaves*, México, Departamento de Lingüística del INAH, 1975. Colección Científica 22.

SWADESH, Morris, "The Phonemic Structure of Proto-Zapotec", en *International Journal of American Linguistics*, vol. 13, 1947, pp. 220-230.

----- "¿Qué es la glotocronología?", en *Estudios sobre lenguas y cultura, Acta Anthropologica*, segunda época, vol. n, núm. 2, ENAH, 1960, pp. 129-143.

WILKERSON, Jeffrey K., *El Tajín*, Gainsville, University of Florida Gallery, 1976.

----- "Man's eighty centuries in Veracruz", en *National Geographic Magazine*, agosto de 1980.

----- *El Tajín, una guía para visitantes*, edición patrocinada por el Museo de Jalapa y el Ayuntamiento de Papantla, 1987.