

SILVIA READY K.

AMERICA PRECOLOMBINA: DE ASOMBRO Y ENIGMA

Silvia Ready es Licenciada en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile; Licenciada en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana (México). Estudios de especialización en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Anahuac (México). Ha publicado trabajos en diversos medios de prensa y revistas especializadas, así como catálogos y crítica de arte. Profesora de Arte Precolombino, Historia Universal y Arte Latinoamericano en la Universidad Finis Terrae y el Instituto de Arte Contemporáneo. Profesora Invitada en la P. Universidad Católica de Chile.



Nuestro tiempo parece necesitado más que nunca de los paradigmas y conocimientos que la valoración de nuestras raíces culturales puede proporcionarnos. Esta experiencia, que puede ser fascinante para algunos y enigmática para otros, pero que nunca nos deja indiferentes, parece ser poco conocida por la gran mayoría. Las razones de este desconocimiento podrían atribuirse en parte a la inesperada aparición de América en el panorama de la cultura occidental. Una vez que se tomó conciencia que se trataba de otro continente, de un "Nuevo Mundo" como entonces se le empezó a designar, su condición quedó sujeta en sus orígenes a la del "Viejo Mundo", en la medida que se lo visualizó desde una perspectiva eurocéntrica del universo. Es decir, su herencia y tradiciones quedaron marginadas y sujetas al modelo europeo que se le impuso como arquetipo, el que a su vez se fue

readaptando sucesivamente de acuerdo a su desarrollo histórico. Sin embargo, el signo de los nuevos tiempos hace resurgir positivamente en la intelectualidad latinoamericana el deseo de rastrear en profundidad las particularidades de nuestra propia idiosincracia e identidad.

La presente reflexión tiene como objetivo buscar unos denominadores comunes presentes a lo largo del desarrollo histórico de América precolombina, que nos permiten entrever aspectos que indican un cierto sistematismo y una voluntad estética propia.

El Concepto de América Precolombina

Referirnos a América precolombina significa en la práctica visualizar unitariamente el

conglomerado de culturas y pueblos que tuvieron lugar antes de la conquista de América. Este concepto globalizador sólo ha sido utilizado en la práctica como referencia al espacio físico que estas sociedades ocupaban y que hoy día se integra bajo el común denominador de América Latina. Hasta ahora, la mayor parte de los estudios que se realizan sobre América precolombina se abordan siempre por separado debido a las grandes diferencias existentes entre las distintas culturas involucradas. Sin embargo, respetando esta diversidad, parece posible ofrecer una visión de conjunto de las dos grandes civilizaciones que se desarrollaron en el continente antes de la conquista, las culturas **mesoamericana** y **andina**, en la medida que coexistieron paralelamente en el tiempo. Su conocimiento nos permite alumbrar quizás con mayor propiedad lo que es particular y común a cada una de ellas, toda vez que coinciden no sólo en el tiempo sino en las principales etapas de su evolución cultural.

Religión, Arte y Cultura en América Precolombina

La estética prehispánica es portadora de un profundo simbolismo religioso donde las imágenes son inseparables de las creencias. Para el hombre arcaico nada existe en estado puro. Los extremos son fuerzas que se convocan, conviven y luchan. El hombre involucrado en el acontecer del cosmos no se ve a sí mismo como el actor principal, sino que se solidariza con los dioses al darles su sangre, para el mantenimiento del orden y la estabilidad del universo. Así, lo expresa un poeta anónimo del México antiguo:

Hacen estrépito los cascabeles,
el polvo se alza cual si fuera humo:
recibe deleite el dador de la vida.
¡No temas corazón mío! en medio
de la llanura mi corazón quiere
la muerte a filo de obsidiana.¹

Parece necesario buscar las coincidencias en el imaginario mítico universal, en el hombre, en el modo como funciona su psiquis y en la coherencia del sistema elaborado por cada una de estas sociedades. Las respuestas por lo tanto, no residen en un posible contacto entre estas culturas. De hecho, sabemos que hasta el momento de la conquista el continente americano permaneció ignorado para el Viejo Mundo y que su organización social política y religiosa gozó de total autonomía y por lo

tanto de originalidad.

El destacado mitólogo norteamericano Joseph Campbell dice que la relación entre estas similitudes y analogías, hay que buscarlas en la mente: "es la experiencia interior del cuerpo humano, que es esencialmente el mismo en todos los seres humanos, con los mismos órganos, los mismos instintos, los mismos impulsos, los mismos conflictos, los mismos temores. De este campo común nace lo que Jung llamó los arquetipos, que son las



ideas o mitos comunes".²

No es posible, sin embargo, afirmar que en las creaciones plásticas de estas sociedades hubo algún canon o modelo artístico específico, comparable al canon griego por ejemplo, entendido como una regla de las proporciones, presente en la mayor parte de las obras. Lo que sí es indudable, es que hubo un patrón cultural, que resulta evidente desde el 1200 antes de Cristo hasta el siglo XVI de nuestra era; es decir, hasta el momento de la conquista de América.

Kalasasaya. Vista desde el templo subterráneo. Tiahuanaco, Bolivia. Cult. Tiahuanaco 200 a. de C. - 1200 d. de C. In Situ.

Identificación de un Patrón Cultural Basado en el Mito

Este patrón nos permite referirnos a las culturas que se desarrollaron en lo que denominaremos Mesoamérica, que actualmente comprende México, Guatemala, Belice, parte de Honduras y Salvador, y a la vez denomi-

nar como Area Cultural Andina a aquellas que tuvieron lugar en parte de Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia, norte de Chile, y noreste de Argentina. En ambos casos se puede hablar de sociedades agrícolas en lo económico, equivalentes al neolítico, que tuvieron como base de su alimentación el maíz. Un desarrollo tecnológico más bien precario; ciudades en las que se aprecia un patrón urbano, que ubicó dentro del área templos, palacios, mercados y casa. Una arquitectura realizada por lo general en piedra para los edificios principales. Conocimientos astronómicos como el uso del calendario y una organización social en la que se pueden distinguir distintos estratos sociales, liderados por nobles, que asumieron generalmente los puestos sacerdotales y militares y que llegaron a constituir verdaderos imperios, como es el caso de aztecas e incas. Esta organización social se sostuvo a su vez en creencias religiosas que encarnaban por lo general en fuerzas de la naturaleza.

De acuerdo a ello las antiguas culturas americanas se organizaron a partir de su propia cosmovisión, desde su sistema cosmológico a las técnicas económicas, desde sus formas artísticas a su organización social y pen-

samiento ético. Es decir toda creación formó parte de este sistema sostenido por la fuerza del mito.

Para los pueblos primitivos, el mito, a diferencia del sentido que adquiere en la modernidad, era una historia verdadera. A la vez cumplía distintas funciones: en primer lugar, tenía un carácter sagrado que le permitía al hombre tomar conciencia cualitativa de su relación espacio-temporal. Es decir, éste se sentía protegido en la medida que no se movía en espacios caóticos, sino regulados, organizados, en aquellos que discernían claramente entre lo sagrado y lo profano. Eran historias que en otras palabras le ayudaban a entender su universo y vivir en armonía consigo mismo y con los demás.

Otra de sus funciones importantes fue la etiológica, es decir, responder por las causas de las cosas. El mito servía para explicar el funcionamiento del cosmos, el origen del hombre, su destino final y el porqué de su estar en el mundo. Pero quizás un aspecto aún más importante que el anterior, fue la capacidad del mito para controlar y mantener unido al conglomerado social por largos períodos de tiempo. Esto fue posible gracias a su estructura jerarquizadora y, a través de ella, a las creencias no analizadas y sacralizantes, capaces de mantener unidas voluntades individuales, ideas de la visión de mundo y jerarquías de valores.

El conocimiento de las funciones de los mitos nos permite alumbrar algunos aspectos acerca de la marcha de estas sociedades y el sentido de sus creaciones, pero no nos dice cómo las obras tomaban forma plástica. Tampoco nos dice cuál fue el status del artista, es decir, si la labor de éste consistía sólo en ejecutar la constelación simbólica elaborada por otros, o si había recibido una formación especial que lo facultaba para la creación plástica, y por último, cuáles fueron los criterios estéticos que empleaba.

La etnoestética como disciplina nos permite rescatar las ideas que los individuos de una determinada cultura tienen acerca de lo bello. Sin embargo, la palabra belleza tiene en nuestra sociedad connotaciones demasiado específicas, que la asocian con una determinada manera de ver y practicar el arte, propia de la cultura occidental.



*Jarro Asa. Concepto dual. Tierra y Mar. Perú.
Barro. Cultura Mochica 200 a. de C. - 800 d. de C.
Colecc. Museo Nac. de Antropología y
Arqueología.*

Estética y Sentido Religioso de la Vida

En las creaciones de América precolombina podemos utilizar algunos conceptos presentes en los criterios estéticos europeos, como son la unidad, el equilibrio o la armonía. En otras palabras, analizarlos desde el punto de vista de su forma, color y materiales. Se puede hacer, pero se corre el riesgo de distorsionar su sentido al reducir las obras al carácter de "objetos", sacados del contexto y la función que cumplían al interior de la totalidad cosmológica para la cual habían sido creados. Es decir, ninguno de los atributos físicos presentes en las obras fueron usados en función de sí mismos. Nada era arbitrario o desvinculado del sentido religioso que impregnaba la vida. No es entonces casualidad, por ejemplo, que el material escogido en templos y obras tridimensionales fuera generalmente la piedra. Este material fue considerado sagrado en las antiguas civilizaciones por sus cualidades excepcionales de duración, fuerza y dureza. De esta manera, la forma encarnaba simbólicamente en la piedra. Su valorización y significado eran inseparables de sus cualidades físicas y servía de manera consistente para expresar las ideas de continuidad espacio-temporal, que buscaban trascender la experiencia posible. Los trabajos realizados en pluma, orfebrería, textiles y otros, además de su posible uso en un contexto ceremonial, marcaban los grados en la jerarquía social, que a su vez respondía de igual manera a un ordenamiento superior y universal.

En cuanto al papel que le cupo al artista, tenemos algunos datos recogidos por Fray Bernardino de Sahagún y sus informantes, a fines del siglo XVI, en su *Historia General de las cosas de Nueva España*. Su versión se apoya en los testimonios recogidos entre los indígenas más destacados: los *tlamatimine*, hombres viejos, de origen nahua, considerados sabios por sus contemporáneos, que nos dan a conocer la manera que ellos tenían de entender el arte. Para los *tlamatimine* el arte había sido una enseñanza recogida en el pasado, en una época de oro que ellos denominaban la *Toltecayotl* y que significaba el conjunto de las artes y los ideales de los toltecas, de los cuales ellos (los aztecas) se sentían los herederos.

Según estos hombres, para llegar a ser artista, había que estar predestinado a ello. Esto se sabía gracias a los libros adivinatorios que de acuerdo al día y la hora de nacimiento así lo determinaban. Sin embargo, no bastaba

con ello. Era necesario ser "dueño de un rostro y un corazón"; es decir, ser íntegro, hacerse digno de ello. Los *tlamatimine* decían:

Toltécatl : el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.
El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.
El verdadero artista todo lo saca de su corazón: obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento, obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea; arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.³

En otras palabras, el artista debía convertirse en un *yoltéotl*, un "corazón endiosado", que tomaba conocimiento del simbolismo religioso y se hacía capaz de plasmarlo en sus obras mediante su actitud de búsqueda y honestidad.

Para los artistas de América precolombina, la creatividad no era el producto de la propia fantasía; su desafío era ser el mejor intérprete posible del imaginario colectivo. Octavio Paz dice al respecto: "Sus creaciones no solamente estaban destinadas al culto público: expresaban el gusto público." ⁴ En este caso, puede resultar apropiado hablar de un diálogo visual entre el artista y su público, en la medida que ambos se retroalimentaban mutuamente.

Características Culturales Comunes en el Espacio Precolombino

Considerando la diversidad de culturas y estilos artísticos propios de cada lugar, tanto en lo que respecta a Mesoamérica como al área nuclear andina, se pueden establecer algunos aspectos generales presentes en sus obras. Esto se debe probablemente a que vivían etapas similares en su desarrollo cultural, producto de una economía agraria en lo económico, y de una conciencia mágico-mitológica en lo religioso, como se mencionó anteriormente.

Citemos como ejemplo los templos religiosos y las pirámides. Su referente inmediato lo encontramos en la naturaleza:

Monolito El Lanzón (detalle).
Chavín, Aucash, Perú. Granito.
Altura total 4.53 m. Chavín,
1200 - 600 a. de C.



la montaña. Para las antiguas civilizaciones (Egipto y Mesopotamia, entre otros), la montaña siempre tuvo connotaciones sagradas por su magnitud y altura. Desde su concepción su forma se orientó, al igual que su modelo, hacia el espacio exterior.

Concebidas como enormes volúmenes, las pirámides dan cuenta de la necesidad casi apremiante que siente el hombre por relacionarse con el cosmos, del cual siente que depende. La monumentalidad es un adjetivo que las acompaña y que podemos hacerlo extensivo a otras creaciones artísticas del hombre prehispánico. En algunos casos la escultura; en otros, las denominadas "artes menores". Lo monumental se asocia generalmente a grandes dimensiones. Algunas veces lo monumental también es colosal, pero una obra de pequeñas dimensiones puede estar concebida monumentalmente, mientras una obra artística enorme puede no ser necesariamente monumental. ¿En qué consiste entonces? Es posible apreciarlo en la concepción misma de la obra, en la manera cómo se distribuyen los volúmenes en el espacio y, en la relación que establecen las partes con el todo. Supone por lo tanto una síntesis, donde lo particular no distrae la organización de las masas, que son percibidas en su unidad. Como hemos apreciado a lo largo de esta reflexión, el hombre precolombino concibe sus obras insertas en una totalidad. No están hechas a escala del hombre sino en función de los dioses.

Probablemente resulte osado expresarse de las pirámides en términos escultóricos más que arquitectónicos. Sin embargo, en este caso se produce una interacción donde los conceptos que tenemos acerca de la escultura y la arquitectura se mezclan, se interpenetran.

A diferencia de las pirámides egipcias, cuya primera finalidad fue la de servir de tumba a los faraones, las precolombinas rara vez sirvieron este propósito. Eran conos truncos, cuya primera función fue disponer altares a los dioses para los sacrificios y ceremonias religiosas. Además cum-

plían distintos objetivos, que mezclaban lo religioso con lo práctico. Templos y pirámides de la antigua América estaban orientados según consideraciones astronómicas. Esto le permitió al hombre prehispánico el control de su espacio y de su tiempo. Su orientación sirvió para determinar con precisión los solsticios de invierno y de verano, a la vez que la dirección de los cuatro puntos cardinales. Su estructura fue concebida en función del calendario solar, al incorporar a su forma el cómputo de los días y del año. El Castillo de Chichén-Itza, en la península de Yucatán, refleja este deseo de incorporar en su forma el transcurso del tiempo y visualiza a la perfección esta concepción temporal, válida aún en nuestros días.

Otro aspecto importante fue que los grandes templos ocuparon siempre el corazón de la ciudad y ésta se planificó y distribuyó a partir de ellos. Fueron por lo tanto el centro de reunión que congregaba a la gran masa de la población y marcaba el ritmo de la vida, mediante los rituales y fiestas que se celebraban en honor de los dioses.

Tiempo y espacio no eran percibidos independientes uno del otro: el lugar escogido para ubicar el templo o la pirámide le había sido revelado al hombre. No se escogió como fruto de una elección arbitraria, sino que una serie de signos determinaron su emplazamiento. Tal es el caso del Cuzco, nombre que en quechua significa "ombligo del mundo". El Cuzco era la capital del imperio incaico y a la vez centro del *Tawantinsuyu*, lugar que dividía el imperio en cuatro partes, correspondientes a los cuatro puntos cardinales. Este ordenamiento ubicaba en el centro del centro al Templo del Sol o Cori-Cancha. Aquí, otro sistema calendárico en base a *ceques*, líneas imaginarias, relacionaban el templo con otras *huacas* y centros ceremoniales tan alejados como Tiahuanaco en Bolivia, y Chavín de Huantar, en la sierra septentrional del Perú.

Las creencias religiosas difieren en el terreno de lo específico en ambas áreas, la mesoamericana y la andina. Sin embargo, no dejan de sorprendernos una serie de analogías. Probablemente hubo algún contacto entre ambas sociedades, pero no al grado de influenciar mutuamente el imaginario mítico que era el producto del ideario, los sueños y temores de toda una comunidad, asociados a su vez con necesidades básicas de subsistencia.

Por ejemplo, podríamos citar el culto del felino como animal totémico, la serpiente asociada a la tierra, el águila al vuelo, el sol, numen principal, que adquiere un carácter

Tlazoteotl dando a luz a Centeotl. Concepto dual Vida - Muerte. Valle de México. Piedra. Alt. 21 cm. Azteca 1325 - 1521 d. de C. Dumbarton Oaks. Washington.



sagrado etc. Estas creencias se basan en un profundo concepto de dualidad, presente en casi todas las antiguas culturas y creencias como parte de la experiencia humana: macho-hembra; bueno-malo; luz-oscuridad; vida-muerte y así indefinidamente. De esta manera, también en América precolombina la dualidad es constitutiva de la cosmovisión, con la diferencia que mientras en Mesoamérica lo dual se limita a las creencias religiosas, en el área andina este concepto trasciende lo religioso y forma parte de su organización administrativa, como observa María Rostworowski en *Historia del Tahuantinsuyu*⁵

Con anterioridad hemos hecho referencia a la *Coatlicue* azteca. En ella se puede apreciar quizás mejor que en otras obras su concepción en base a oposiciones: vida-muerte; tierra-aire; materia-espíritu. La *Coatlicue* como diosa aparece ligada a *Quetzalcóatl*, el dios-pájaro-serpiente, del cual una de sus advocaciones es *Ehécatl*: dios del viento. Está representada por dos cabezas de serpientes que al encontrarse enfrentadas pueden ser percibidas simultáneamente como una sola. Como símbolo terrestre, está relacionada con la fecundidad y la vida, pero también con la muerte (el grano debe morir antes de volver a germinar). Como madre, muestra sus pechos flácidos junto a un collar de corazones sangrantes, líquido precioso que el hombre debe donar para mantener la dinámica de la vida divina, que hace posible la existencia del hombre.

Si la *Coatlicue* azteca resulta el ejemplo por excelencia en el caso de Mesoamérica, el Lanzón de Chavín de Huántar lo es del antiguo Perú. Chavín de Huántar es un centro ceremonial, ubicado en el noreste del actual Perú, y se remonta a los siglos VIII a V a. C. Su nombre Lanzón deriva de lanza grande y José Toribio Polo lo usó por primera vez para referirse a él. Se trata de una estatua de granito, enorme (más de cuatro y medio metros de altura), ubicada en el interior de un templo, que recibe su nombre precisamente de la obra. Historiadores y arqueólogos coinciden en referirse a ella como a la representación de un monstruo felino en relación al cual se desarrolló un culto y una tradición que se hizo extensiva a la mayor parte de las antiguas culturas andinas.

Se trata de una figura antropomorfa que en la parte correspondiente al rostro muestra una boca enorme, de la cual surgen los colmillos de los labios y dientes entreabiertos. Lleva serpientes que se enroscan en la cabeza en vez del pelo y las cejas. Una fila de hocicos felinos ciñe su cintura. John Rowe⁶ los describe como "hocicos binarios", donde cada cabeza tiene un ojo y una nariz, haciendo de la boca un elemento común a dos hocicos distintos. El énfasis, como se puede apreciar, está puesto en el felino (jaguar o puma), que a su vez aparece asociado a la serpiente. En ambos casos se trata de animales relacionados con la tierra y por lo tanto con la agricultura y fer-



Fig. superior:
Pirámide El Castillo.
Chichen Itzá, Yucatán, México.
Post-Clásico. Maya - Tolteca
850 - 1400 d. de C.



Fig. izquierda:
Coatlicue. Diosa de la tierra.
Cult. Azteca. México. Basalto.
Altura 2.50 m. Post-Clásico.
1325 - 1521
Colecc. Museo Nac. de
Antropología.



Fig. superior:
Máscara. Concepto dual. Vida - Muerte.
Tlatilco. México. Barro. Pre Clásico 1300 - 800 d. de C.
Colecc. Museo Nac. de Antropología.

Fig. Derecha:
Cabeza con atributos del Dios Felino.
Perú. Cerámica. Alt. 21 cm.
Cult. Mochica, 200 a. de C. - 800 d. de C.
Museum of Natural History. Los Angeles.

tilidad. Julio Tello, refiriéndose a la importancia de este culto en Chavín de Huántar, como centro desde donde irradió por más de dos mil años hasta la conquista española, dice: El felino es el modelo al que se somete la imaginación del artista cuando quiere representar a los dioses; es el espíritu divino que se encarna en los demás animales, como la serpiente, el cóndor, y el pez, objetivados en el Rayo, en el Sol y en la Luna.”

La estrecha relación y dependencia entre el hombre y el animal, dio lugar a la divinización de las características físicas de estos últimos, al ser consideradas por el hombre como superiores a las propias.

La combinación de distintos elementos zoomorfos en una obra expresaban una acumulación de poder de los distintos animales involucrados en la representación. De esta manera surgieron las imágenes de seres híbridos, (el Lanzón, el Obelisco Tello, la estela Raimondi, *Quetzalcóatl*, la *Coatlicue* entre otros), que eran venerados por sus habilidades: vuelo, fuerza, destreza, rapidez, en un todo que se configuró de manera vagamente humana.

La escultura cumplió en Mesoamérica y en algunas de las culturas andinas, un rol importante ligado a su facultad de representar. Estas obras fueron realizadas generalmente en piedra y eran a la vez hieráticas y monumentales. Nunca tuvieron un fin decorativo sino que eran objetos de culto. No representaban sino que encarnaban y se constituían en la presencia misma del dios.



En América prehispánica, la obra tridimensional tuvo distintos niveles de desarrollo. Mientras en Mesoamérica logró establecer una tradición con caracteres bien definidos al irradiar una atmósfera espacial propia, en las distintas culturas del área andina, salvo algunas excepciones, no tuvo igual consistencia.

Llama la atención esta diferencia, si consideramos que obras tan tempranas como el Lanzón, y el Obelisco Tello, en Chavín de Huántar, y con posterioridad los monolitos de las culturas Wari - Tiahuanaco (c. 500 - 1200 d.C), pertenecientes en ambos casos a "horizontes culturales" -es decir a períodos que trascendieron sus propias regiones y experiencia a nivel de todo el antiguo Perú- no lograron constituirse en la fuente de futuras especulaciones plásticas, en lo que a la forma tridimensional se refiere.

Me parece posible plantear la siguiente hipótesis. Las culturas andinas desarrollaron un concepto animista frente a la muerte. Esta creencia trajo consigo una serie de consecuencias respecto del arte. De allí surgió la necesidad de elaborar un ajuar funerario consistente entre otras cosas en alimentos, vasijas, ropas, joyas e incluso, personas a las que se sacrificaba con el objeto de servir y acompañar al muerto en la otra vida. La cantidad y la calidad de este ajuar estaba en relación directa con la jerarquía social del difunto.

Este culto a los muertos desarrolló a su vez complicados procesos de momificación, los que incluían no sólo la conservación del cadáver sino su posterior acondicionamiento en momias. Dependiendo de cada región, se seguían complicados procedimientos que comprendían embalsamar el cuerpo, introducir cascotes de calabazas bajo los pómulos, confeccionar falsas cabezas en madera o lana (al interior de la cual iba la verdadera), poner ojos de concha nácar, arreglar el pelo, enfardar el cuerpo, etc.

Los conocimientos más cercanos y directos que se tienen de este culto corresponden al período incaico. Sabemos que sólo algunas personas tenían acceso a la momificación. Las momias de los Incas para las que Pachacuti (1438-1471) construyó en el Cuzco el Templo del Sol o Cori-Cancha, eran conservadas, mantenidas y veneradas por el pueblo y se las sacaba con motivo de las fiestas religiosas más importantes.

Parece entonces posible suponer que la existencia de estas momias haya suplantado o hecho sustituir la elaboración de imágenes de bulto, si consideramos que la estatua recreaba a la persona o al dios, no tanto en el sentido de reproducir su imagen, sino en sustitución

de la misma. ¿Qué mejor referente que el cuerpo mismo del Inca para venerarlo como representación de lo divino, como hijo mismo del Sol?

Miguel Granlich dice al respecto: "Por muy curioso que sea el fenómeno del cadáver vivo, con los extraordinarios gastos que esto suponía, por muy difíciles que sean de entender estas múltiples supervivencias: como momia en el palacio, como estatua "hermano", en el cielo en compañía del Sol... no deja de ser cierto que la divinización propiamente dicha no tenía nada de excepcional en un país en que lo sagrado se manifestaba por todas partes." ⁶

En las culturas prehispánicas, el lenguaje formal era simbólico sin dejar de ser a la vez naturalista. Su sentido de la forma era percibido en el mundo visible, pero expresaba las razones invisibles que fundamentaban la vida. Por esta razón sus obras eran a la vez realistas y abstractas. De esta dinámica surgía su concepto de "belleza". La *Coatlicue* azteca y el Lanzón de Chavín de Huántar no eran percibidos por su forma sino por el sentido de ésta. Para el hombre antiguo debieron haber sido tan terribles, o quizás más aún, de lo que nos pueden parecer a nosotros, porque para ellos eran la encarnación misma de sus dioses. La fuerza de su expresión todavía nos conmueve.

Hay un brotar de piedras preciosas,
hay un florecer de plumas de quetzal.
¿son acaso tu corazón dador de la vida
Nadie dice, estando a tu lado,
que viva en la indigencia.

Netzahualcóyotl ⁹

NOTAS

- 1 Colección de Cantares Mexicanos. Códice descubierto por José María Vigil en 1880 en la Biblioteca Nacional de México. Citado en Miguel León-Portilla. *Trece Poetas del Mundo Azteca*. (México D.F.: UNAM, 1975), p. 22.
- 2 Joseph Campbell. *El Poder del Mito*. (Barcelona: Emecé Editores, 1991), p. 87.
- 3 M. León-Portilla. *La Filosofía Nahuatl*. (México D.F.: UNAM, 1974), p. 61.
- 4 Octavio Paz. México en la Obra de Octavio Paz. T.III. (México D.F.: F.C.E., 1987), p. 61.
- 5 M. Rostworowski. *Historia del Tawantinsuyu*. (Lima: IEP Ediciones, 1988).
- 6 Marco Curatola et al. Iconografía Chavín: El Dios de los Grandes Colmillos. Citado en *Los Incas y el Antiguo Perú*, p. 197.
- 7 *Ibid.*, p. 199.
- 8 Miguel Granlich. La Realeza Inca. Citado en *Los Incas y el Antiguo Perú*, p. 407.
- 9 Netzahualcóyotl (1402 - 1472). Gobernante de Tezcoco, poeta, sabio y arquitecto. El poema está citado en M. León Portilla. *Trece Poetas del Mundo Azteca*, p. 22.