

# LA ECOLOGIA EN EL ARTE DE AMERICA PREHISPANICA

Alvaro Chaves Mendoza

Las relaciones de los seres humanos con su medio ambiente físico, encuentran su definición en la cultura -entendida como comportamiento- y llegan a concretarse en los objetos, entendidos no como simples materiales trabajados, sino desde el punto de vista de su función, ya sea ésta de directa utilización técnica o de finalidad menoa tangible, a través de un simbolismo mágico-religioso. Es en aquellos pueblos de cazadores, agricultores o recolectores - en los cuales las relaciones hombre-naturaleza se presentan más constantes e intensas- donde vamos a encontrar más definido el diálogo ecológico a través de las realizaciones materiales, y dentro de éstas especialmente en el campo de lo artístico, donde se enlaza lo práctico con lo estético, dando una nueva dimensión a la materia transformada.

En la América prehispánica, donde los pueblos -aún los más desarrollados- conservaban aún una estrecha vinculación con la naturaleza, puesto que su principal fuente económica provenía de la agricultura, hallamos innumerables ejemplos de ésta relación hombre-medio ambiente, a través de los hallazgos arqueológicos, analizados a la luz de la información histórica y geográfica.

Los objetos -móviles o monumentales, desde el collar hasta la pirámide- considerados como obras de arte precolombino, tienen cualidades

estéticas que los acreditan como tales, ya plenamente reconocidas en el ámbito artístico mundial. No es a ellas a las que vamos a referirnos en este ensayo. Queremos concretamente exponer el valor de estos objetos como documentos reveladores de la interrelación de los miembros de una sociedad con su medio físico, expresada por los símbolos mágico-religiosos.

Las culturas de América prehispánica, conocedoras ya del proceso agrícola y dominadoras en parte del mismo -técnicas de preparación de la tierra, siembra, desmonte y cosechas- no tenían sin embargo -como no lo ha tenido totalmente ninguna cultura- la manera de superar acontecimientos imprevisibles y definitivos para su estabilidad, como lo eran las sequías, las inundaciones y las plagas. Esta carencia, esta limitación en el dominio del medio físico, se hace presente con nitidez en sus creaciones artísticas, unidas siempre al universo de las creencias, al mundo sobrenatural. Donde quiera que estudiemos la función de las obras de arte precolombinas, siempre estará ligada a la religión y a la agricultura, directa e indirectamente.

En la etapa Arcaica de las culturas mexicanas, cuando se inició el cultivo de la trilogía maíz-calabaza-frijol, considerada como elemento básico para el desarrollo de estos pue-

blos, encontramos pequeñas representaciones en cerámica de figuras desnudas de caderas anchas, algunas de ellas embarazadas y otras con un niño en brazos. La imaginación popular les ha dado el nombre de "señoras bonitas" por sus graciosas formas y por sus collares y adornos de cabeza que contrastan con la desnudez de los cuerpos. Con un punto de dispersión en el valle central, las "señoras bonitas" se fabricaron en todo México, para simbolizar la similitud entre la mujer madre y la tierra fecunda de donde brotan los frutos. Con ligeras variaciones locales, desde las costas del Golfo hasta el Océano Pacífico, estas delicadas figuritas, con su arcaica y graciosa ingenuidad, fueron también el homenaje a la mujer como introductora de la agricultura.

A medida que van desapareciendo del horizonte arqueológico estas efigies femeninas, cuando el adelanto en las técnicas de cultivo abre el camino a la formación de las ciudades, comienzan a definirse las deidades mayores de la tierra, la lluvia y el sol. En el pueblo Olmeca, de la región del Golfo de México, aparece el culto a la serpiente acuática y a los felinos como representaciones del poder del Sol. Curiosamente, este culto se indica con el "Bebe-jaguar" en su impresionante figura de niño deforme con la boca felina, exquisitamente pulido y tallado en jade y obsidiana. Aparece entonces -para definirse totalmente en Teotihuacan- Tláloc, dios de la lluvia, con los ojos formados por dos círculos concéntricos -ya que en la naciente escritura ideográfica es la representación del agua- la boca con los colmillos rectos del ocelote y los curvos de la serpiente y un tocado de nubes y rayos solares. El símbolo es la norma del arte mexicano y religiosa su función; la cabeza de Tláloc aparece desde entonces en la pintura, en la cerámica, en la escultura, simplificada o enriquecida por la imaginación de los anónimos artistas, pero siempre como propiciadora de las lluvias benéficas. Este concepto se amplía más tarde y los cuatro Tlaloques, situados en cada uno de los puntos cardinales, son los encargados de romper los cántaros del cielo para que el agua fertilizadora bañe el mundo.

Pero a pesar de que la lluvia se identifica con una deidad masculina, la relación de la mujer con la agricultura continúa presente en el panteón mexicano y las diosas de la tierra proliferan en imaginativas y múltiples representaciones; Chalchiuhtlicue -la de las faldas de agua- es la hermana de Tláloc y señora de las aguas vivas, aquellas que corren en ríos y quebradas: aparece pintada en los Códices con una inmensa capa que se convierte en río donde nadan peces y seres humanos. Su figura, tallada en una gigantesca mole de piedra, con la falda adornada con los círculos concéntricos del agua, embelesa con sus facciones añadas a quienes la contemplan hoy en el Museo Antropológico de la Ciudad de México, a donde fue traída desde una de las plazas de la gigantesca ciudad de Teotihuacan, floreciente desde comienzos de la era cristiana hasta el año 650 D.C.

Cihuacóatl -la señora serpiente- es otra diosa de la tierra de singular importancia, pues a ella se encomienda el amasar los huesos de los hombres y mujeres muertos en los cuatro primeros mundos destruidos del mito mexicano, para formar la pareja de la cual nacería toda la humanidad para poblar el quinto mundo, aquel



en el cual vivían los mexicanos a la llegada de Cortés.

Con la destrucción de Teotihuacan, llega el tiempo del predominio de los toltecas, los guerreros y arquitectos, quienes imponen los sacrificios humanos desde Tula, su capital, donde los monumentos nos revelan un cambio sustancial que trae el militarismo, pues allí las estatuas de los dioses agrícolas pasan a un plano secundario, ante la grandiosidad de las representaciones gigantescas de los guerreros en las columnas de los templos. Tezcatlipoca, el dios del mal y del cielo nocturno, vestido con la piel del jaguar, vence a Quetyalcotatl, dios del bien, protector de los hombres y enemigo de los sacrificios humanos. Parecería que en esta etapa los hombres se olvidan de la naturaleza en su preocupación por las conquistas y las guerras, pues el arte nos presenta -en la estatuaria y en la cerámica- efigies de guerreros cuyos rostros asoman de las fauces abiertas de máscaras de jaguares y coyotes, o aparecen estos mismos animales -símbolos del poder físico- destrozando con sus garras los corazones de los sacrificados. Pero si buscamos la motivación de estas sangrientas costumbres, encontramos que se perseguía con ellas mantener el sol en movimiento: la finalidad del rito que exigía vidas humanas estaba en devolver a los dioses la sangre derramada por los hombres, para que ellos permitieran la continuación de la vida, centrada en el poder fecundante de los rayos del sol, que eran a la vez los dardos del guerrero, como su escudo era el círculo solar.

Después del incendio de Tula y la terminación del predominio tolteca, es el pueblo azteca el dominador del territorio mexicano. En el arte, sus más conocidas realizaciones están en la estatuaria y la pintura de los Códices. En la escultura, de masas vigorosas, encontramos las efigies de Ehécatl -dios del viento- con su alargada máscara de boca; de Coatlicue -diosa de la tierra- con dos cabezas de serpiente, manos y pies con garras, collar de corazones y manos cortadas, los senos flácidos para indicar que amamanta a la humanidad y la falda formada por si-

nuosas serpientes; de Tlazoltéotl -diosa de la tierra, llamada señora de las inmundicias porque al comerlas libraba de la inmundicia del pecado a los hombres- tallada en jade con el rostro crispado en el momento de parir a Cinteotl -dios del maíz-; de Xoxhipili -el príncipe de las flores, señor de la primavera- con cuerpo tatuado de hojas y flores y portando una máscara de viejo para indicar lo efímero de la vida vegetal; además de muchas otras representaciones de deidades agrícolas en las cuales hombres y mujeres simbolizan los elementos de la naturaleza que el hombre más necesitaba o temía.

En los Códices o libros sagrados, pintado sobre el papel de corteza de higuera, se reproduce, con nítido dibujo y colores primarios y planos ese mundo sobrenatural. Los calendarios nos muestran los dioses que rigen los días, meses y años; todos ellos identificados con el medio ambiente físico; Mayavel -dios del maguey- surge de las hojas de aquella planta de la cual se obtenían fibras para tejidos, bebidas mágicas y espinas para el autosacrificio; Huixtocihuatl -dios de la sal- vestida toda de blanco habita en uno de los trece cielos aztecas; Tonatiuh -dios del sol- ricamente ataviado surge del escudo dolar, llevando en las manos los palos plantadores y adornado con una nariguera fálica, símbolo de fecundidad; Xochiquetzal -dios del amor y de la belleza-, es también una deidad de primavera, de las flores y de las aves y se reconoce en las pinturas por la guirnalda que lleva en la cabeza. Estos y muchos otros ejemplos nos corroboran la reiterada y múltiple relación entre las más destacadas realizaciones artísticas y la religión azteca, basada en la naturaleza y su utilización por el hombre.

Pero no solamente en las artes plásticas hallamos embellecimiento de interdependencia del hombre y su habitat. Tomemos un fragmento del canto a Xipe Tótec, dios del reverdecir de las plantas:

Oh, mi dios,  
tu agua de piedras preciosas  
ha descendido;  
se ha transformado en quetzal  
el alto ciprés  
la serpiente de fuego  
se ha transformado en  
serpiente de quetzal  
me ha dejado libre  
la serpiente de fuego.

Quizá desaparezca y me destruya yo,  
la tierna planta de maíz.

Semejante a una piedra preciosa  
verde es mi corazón;  
pero todavía veré el oro  
y me regocijaré si ha madurado...

Alfonso Caso, en su libro "El pueblo del Sol" dice: "en este canto se ve cómo la invocación del sacerdote al dios solicita la lluvia para que, como lo dice poéticamente, al descender el agua de piedras preciosas, el ciprés se vuelva como una pluma de quetzal, y la serpiente de fuego, es decir la sequía, se transforme en serpiente de plumas preciosas; o sea en verde vegetación que cubrirá la tierra. Por eso el dios del maíz, que depende de la lluvia, hace esa doliente súplica - quizá desaparezca y me destruya yo, la tierna planta de maíz- y después dice que su corazón es todavía



como preciosa piedra verde, pero que quizá verá el oro; es decir, se transformará en la mazorca amarilla."

En la cultura Maya es aun más sentida esta interrelación, puesto que la misma esencia del hombre se identifica con las plantas, concretamente con el maíz, grano sagrado para este pueblo. En el Popol-Vuh, libro de los Maya-Quiché de Guatemala, encontramos relatada así la creación del hombre:

"Había alimentos de todas clases, alimentos pequeños y alimentos grandes, plantas pequeñas y plantas grandes. Los animales enseñaron el camino. Y moliendo entonces las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, hizo Ixmucaná nueve bebidas, y de este alimento provinieron la fuerza y la gordura y con él crearon los músculos y el vigor del hombre. Esto hicieron los progenitores Tepeu y Gucumatz, así llamados.

A continuación entraron en pláticas acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados."

Igual que los mexicanos, los Maya antropomorfizaron las fuerzas de su mundo cotidiano de agricultores, para plasmarlo en la estatuaria, la cerámica y la pintura; Chac -dios de la lluvia- siembra los árboles y con su hacha rompe el cielo para que caiga la lluvia en forma de gigantesca serpiente líquida, según los dibujos del Códice de Dresden; Yum-Kaax -dios del maíz- es un adolescente coya cabeza lleva un tocado de mazorcas en códices y estatuas; Kamanek -dios de la estrella polar- es a la vez el dios de los vendedores de cacao y los guía en su camino; Ix-chel -diosa de la luna, de los partos y de los tejidos- reúne en sí dos funciones esencialmente femeninas e identifica los ciclos lunares con los ciclos menstruales. El más conocido símbolo religioso maya -repetido en estatuas y relieves, en tumbas

y templos- es el mascarón de la tierra en forma de calavera, del cual surge el árbol-cruz del maíz para unirla con el cielo, en una esquemática pero expresiva representación de la continuidad cíclica vida-muerte-vida que se cumple tanto en las especies vegetales como en las animales y también en la humanidad.

En la famosa tumba de Pacal en Palenque, bajo la efigie de ese soberano en la loza que cubre su sarcófago, aparecen los tres principales símbolos de la vida maya; el grano de cacao, alimento tan apetecido que llegó a servir como moneda; la mazorca portadora del grano sagrado y el caracol, animal hermafrodita utilizado en toda América prehispanica e indígena actual como representación máxima de la fertilidad, por llevar en sí los principios complementarios de lo masculino y lo femenino. Por otra parte, los gigantescos falos en piedra que adornan las plazas de los cuadriláteros arquitectónicos de Uxmal, las figuras itifálicas que formaban parte de la ornamentación de las fachadas de los palacios y las estatuas de dioses cuyo portentoso miembro viril se enrosca en el cuerpo, fueron parte del culto maya a la agricultura, complementado con música y danza alegóricas, para las festividades de las siembras y de la celebración de las cosechas.



Conviene aclarar aquí que el conocimiento que tenemos actualmente sobre el simbolismo religioso de la mayoría de las obras de arte prehispanico en las áreas mexicana y maya, nos está dado por la copiosa información escrita sobre las culturas que la habitaban. Los manuscritos de sacerdotes, soldados y funcionarios españoles y los códices indígenas, han facilitado a los arqueólogos y prehistoriadores la interpretación de la función de las reliquias y monumentos que se descubren en las excavaciones. Por lo tanto, cuando hablamos de la relación medio físico-religión, transformada en símbolo en la pieza artística, nos estamos basando en datos obtenidos de fuentes primarias y no en meras especulaciones. Desafortunadamente no se presenta igual situación en las culturas de Colombia, por dos circunstancias concretas: la primera el carecer de información gráfica prehispanica en nuestro país y la segunda la escasez de datos de Cronistas sobre la mayoría de los grupos aborígenes, pues podemos decir que solamente de la cultura Muisca se conoce un cuerpo mítico coherente y un ritual diversificado; de las otras culturas los datos son muy breves y desligados.

Sin embargo, por lo menos con dos grupos prehispanicos colombianos podemos intentar el planteamiento del simbolismo; con los Muisca por lo anteriormente expuesto y con los Agustinos por la interpretación de su estatuaria dada por el investigador alemán Konrad T. Preuss, la cual se considera vigente y con validez científica.

De la cultura Muisca guarda el Museo del Oro figuras de serpientes, pequeñas obras maestas que dieron forma al culto de las guas, presente también en sus mitos, en los cuales agua, mujer y serpiente se identifican. Bachué, la madre primigenia, brota de la laguna de Iguaque con un niño a quien cría y con quien luego procreará los primeros seres humanos, para finalmente, ya ancianos los dos, regresar a la laguna y convertirse en serpiente. También una serpiente habitaba el fondo de la laguna de Guatavita, donde la ceremonia del cacique dorado centró las rutas de la Conquista, y en serpiente

■ JAGUAR MURCIELAGO, San Agustín.

se convertía la mujer del cacique Meicuchuca en los momentos del amor, para lograr la predilección de su señor entre todas sus esposas. La serpiente fué el símbolo del agua y de la fertilidad y todas las lagunas de la Sabana de Bogotá fueron santuarios de su culto. El arte nos la presenta hoy en las piezas de orfebrería y en relieves y pinturas de copas ceremoniales, naturalista o estilizada, copiada de la forma real, o abstraída de la misma en espirales, volutas o líneas sinuosas.

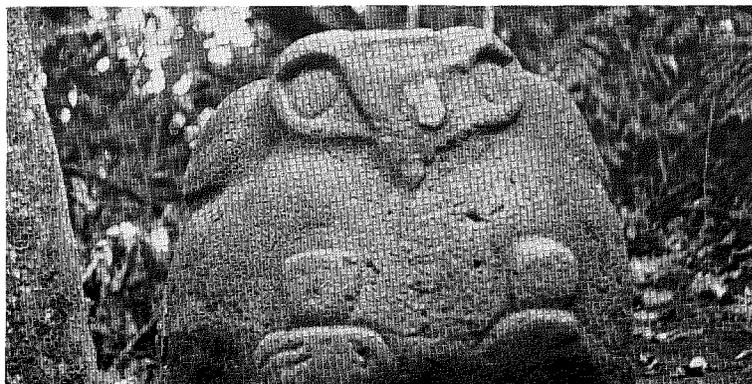
En las estatuas de San Agustín encontramos ejemplares de dioses solares con grandes colmillos de jaguar; diosas de la tierra representadas como mujeres embarazadas; y animales mitológicos como los saurios, símbolos de agua y tierra, las ranas con garras y colmillos, propiciadoras de la lluvia, y el águila con la serpiente entre sus garras, como emblema de la oposición dualista del cielo y la tierra, de la vida y la muerte, de la luz y la oscuridad. Cultura de agricultores y guerreros, la agustiniana nos ha dejado en las estatuas, eternizada en la piedra, su preocupación por el agua, el sol y la tierra como elementos vitales para la supervivencia, no solo en el mundo real sino en el plano de la existencia ideal ofrecida a los espíritus después de la muerte.

En las piezas de oro trabajadas por los orfebres del Sinú, las figuras de animales - huecas, macizas, moldeadas, repujadas o en falsa filigrana - se encuentran en gran número y están evidenciando el importante papel que desempeñaron no solamente como aporte alimenticio, sino como representaciones de lo que significó la variedad de la fauna para los antiguos habitantes de las llanuras del Caribe. Utilizadas como puntas de bastón y portadas por sacerdotes y mandatarios, las estilizadas figuras de águila, guacamayas y caimanes,

alternan con colgantes de felinos y batracios y con diminutas efigies de monos, pelicanos y pájaros en las narigueras, para formar el zoológico dorado que se exhibe en el Museo del Oro de Bogotá.

El arte de los Andes Centrales y concretamente el del Perú, es otra fuente rica en ejemplos de la integración de fauna y flora a las entidades mitológicas de las culturas. Desde los principios de la civilización peruana, en Chavín de Huántar, las estelas de piedra, los objetos de oro, la cerámica y los tejidos nos muestran seres fabulosos - llamados por los arqueólogos "ángeles atigrados" - en los cuales la imaginación de los artistas logró combinar los rasgos humanos con los de la serpiente, el cóndor y el puma. En las mantas que envuelven las momias de los cementerios de Paracas, el tema central del diseño es el sacerdote con máscara y con bastón del cual brotan hojas, semillas, frutos, alas, manos, cabezas, pájaros, monos y seres fantásticos de lenguas serpentiformes.

En la costa peruana se alcanza un clímax artístico del año 600 al 900 D.C. Los Mochica del norte, en sus vasijas de cerámica expresivas y naturalistas, retratan sus costumbres y su medio físico con detalle; las formas vegetales - frijoles, calabazas, mazorcas - se combinan con las especies animales utilizadas para la dieta cotidiana - moluscos, caracoles, roedores - expresados en relieves y dibujos sobre las alcarazas ceremoniales que hoy se encuentran en las tumbas; el puma se humaniza o el hombre se torna en dios con cabeza de felino, y aparecen también los hombres-peces, los hombres-cangrejos y los hombres-cóndores, como entidades propiciatorias de la pesca y la caza. En los desiertos de Nazca, en la costa del sur, sus habitantes grabaron en el piso arenoso, las gigantescas figuras de un mono de retorcida cola, un colibrí con alas extendidas y una ballena, en una obra colosal por



BUHO , San Agustín ■

sus proporciones kilométricas y asombrosa por su simetría y precisión en el dibujo, cuya función -suponen los arqueólogos- era trazar un zodiaco monumental, relacionado con los cálculos astronómicos, necesarios para la determinación de los ciclos agrícolas.

Más tarde, ya hacia el año 1.200 D.C., las Chinú de la costa septentrional fabrican -en una orfebrería de cuidadoso acabado y limpias formas- piezas en las cuales el tema central es Naymalp, el dios-pájaro, quien -según los relatos míticos- llegó de occidente en varias embarcaciones, trayendo un séquito de obreros y artesanos. Aquí el mito nos relata, en símbolos, los aportes oceánicos llegados de las islas del Pacífico Sur, y las joyas de oro, plata y turquesa, los corroboran. A su vez, la llama, animal sagrado que jugó un papel definitivo en el progreso de los pueblos peruanos, aparece modelada en oro como motivo principal en los cuchillos ceremoniales.

También de la última época, ya en los albores de la Conquista, quedan aún ejemplos a pesar del saqueo posterior que transformó en lingotes de metal los más bellos ejemplares de orfebrería -del arte de los orfebres, los talladores y los ceramistas del imperio Inca: mazorcas de tamaño natural en oro y plata, efigies de llamas y guanacos en plata coloreada con esmaltes, cuencos en forma de aves y de cóndores, y recipientes huecos, de granito y pedernal, con figuras de vicuñas, dentro de los cuales se colocaban cenizas de frutas, granos y otros productos agrícolas, como ofrenda a los dioses por el don de los alimentos.

Todo el arte de América prehispánica es un homenaje a la agricultura, a la caza, a la pesca, a la prodigalidad de la naturaleza y al esfuerzo del hombre por utilizar su medio ambiente de una manera tan eficaz como respetuosa, puesto que el artista al dar forma y vida a esos objetos que hoy se miran más que todo por su contenido estético, estaba comunicando, plásticamente, ese amor por las plantas y por los animales que caracterizó a los pueblos de nuestra América antigua y que se aprecia, vivo y palpable, en los grupos aborígenes que habitan actualmente en las zonas marginales, desde Alaska hasta la Tierra del Fuego ♦

## BIBLIOGRAFIA

- ANONIMO, Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- BERNAL, Ignacio. El Mundo Olmeca. Editorial Porrúa, México, 1968.
- CASO, Alfonso. El Pueblo del Sol. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- DISSELHOFF, Linne. América Precolombina. Seix Barral, Barcelona, 1962.
- DUQUE GOMEZ, Luis. Exploraciones arqueológicas en San Agustín. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1964.
- GARCILASO DE LA VEGA, El Inca. Comentarios reales de los Incas. Editorial Universo, Lima, 1971.
- GENDOPR, Paul. Arte prehispánico de Mesoamérica. Editorial Trillas, México, 1970.
- KAUFMANN, Federico. Arqueología peruana. Editorial Inca, Lima, 1971.
- KRICKEBERG, Walter. Las antiguas culturas mexicanas. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- LANDA, Fray Diego de. Relación de las cosas de Yucatán. Editorial Porrúa, México, 1959.
- LUMBRERAS, Luis. Perú Antiguo. Lima, 1969.
- MARQUINA, Ignacio. Arquitectura prehispánica. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1965.
- MORLEY, Silvanus. La civilización Maya. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- MASON, Alden. Culturas antiguas del Perú. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- PEREZ DE BARRADAS, José. Los Muisca antes de la Conquista. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
- PREUSS, Konrad T. Arte Monumental Prehistórico. Universidad Nacional, Bogotá, 1974.
- PORTILLA, Miguel León. Imagen del México Antiguo. Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- SEJOURNE, Laurette. América Latina - Antiguas Culturas Precolombinas. Editorial Siglo XXI, México, 1972.
- SELLER, Eduardo. Comentarios al Códice Borgia. Fondo de Cultura Económica.
- THOMPSON, Eric. Historia y Religión de los Mayas. Editorial Siglo XXI, México, 1975.