

<i>Proyecto bibliográfico y hemerográfico, ALEF</i>	Fernando Escalante Gonzalbo
<i>Red Columnaria</i>	José Javier Ruiz Ibáñez
<i>Redalyc</i>	Rosario Rogel
<i>Relaciones</i>	Eduardo Aguado
<i>Secuencia</i>	Herón Pérez Martínez
<i>Tempo</i>	Claudia Pardo
<i>Tzintzún</i>	Ronald Raminelli
Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”	Claudia González Gómez
	Víctor Cid
	Eduardo Ruvalcaba

Acercamientos encontrados a la antigüedad americana*

George Kubler

EN LA ACTUALIDAD DOS TIPOS de coleccionistas compiten por lo que se suele llamar arte primitivo. Son los científicos sociales y los coleccionistas de arte. La naturaleza de estos dos grupos, que adquieren obras de arte en las mismas clases, pero con propósitos muy diferentes, señala la medida de la diferencia de acercamiento.

Me limitaré a la antigüedad americana, cuando vivieron y florecieron pueblos de una diversidad sorprendente en un periodo semejante al de los pueblos del Cercano Oriente.

De un lado están los antropólogos, los cuales —como los principales estudiosos de la antigüedad americana— han generado métodos y principios muy distintos a los de los curadores de los museos de arte y a los de los historiadores del arte. Sus intereses en estos materiales como personas dedicadas al arte, si bien es menos sistemático, es al menos tan antiguo como el de los antropólogos, tal y como se verá. Los puntos de vista encontrados, entonces, son los del museo de historia natural (en



* Tomado del libro *Three Regions of Primitive Art*, Nueva York, The Museum of Primitive Art, 1961. Traducción de Antonio Saborit.

donde reina por encima de todo el estudio antropológico de la antigüedad americana) y el del museo de arte (en donde las concepciones en torno a la *calidad* gobiernan el estudio de los mismos objetos).

Sobre estos pueblos antiguos nos hablan únicamente sus obras. Deducimos que algunos fueron sencillos aldeanos. Otros fueron gobernantes sacerdotales o guerreros profesionales y sus súbditos. Unas cuantas fuentes literarias anteriores a la conquista confirman estas enrarecidas deducciones. A veces una ciudad como Chanchan nos habla de una complicada política dinástica. Piedras Negras fue sin duda una corte de refinamiento exquisito. Pero más allá de estas afirmaciones, sin registros escritos no podemos reconstruir ninguna red de acontecimientos. Chanchan llegó a existir sin el beneficio de la escritura. Más de la mitad de los signos escritos de la civilización maya aún no se han descifrado. A veces los rastros de un artista identificable son legibles en las esculturas de Palenque o en los retratos en la cerámica de la costa norte de Perú. De ahí que las identidades individuales sean remotas y vagas: surgen borrosamente de las obras, pero a no ser por estas obras, no podríamos aprehender ninguna personalidad.

Nuestro alcance sólo abarca a las principales civilizaciones urbanas de la América antigua, del Trópico de Cáncer al Trópico de Capricornio, en un cuadrante tan ancho como lo que va de Lisboa a Estambul y tan alto como del Cairo a Leningrado [Petersburgo]. Se encuentra en las latitudes del África Central, de un tamaño semejante al de Europa Occidental. Como en Europa Occidental, las costas definen diversos mares, sólo que el área continental de América es más pequeña y sus sistemas fluviales separan en lugar de conectar a las regiones. Una buena parte de tierra circunda a un gran cuerpo de agua del Atlántico, del cual las partes occidentales (Golfo de México) y orientales (Océano Caribe) son análogas al occidente y al oriente del Mediterráneo, con Yucatán como una península italiana.

Resulta instructivo clasificar las principales regiones de la antigüedad americana por la confiabilidad y la exactitud de nuestro conocimiento cronológico. Los estudios mayas van a la cabeza, debido al incomparable material epigráfico tallado en los edificios y en la escultura en bajorrelieve. Numerosos lazos arqueológicos permiten fechar a los materiales mexicanos con relación a los sitios mayas y existen textos confiables cuyo origen es anterior a la conquista que fijan los acontecimientos de los últimos siglos precolombinos. Las secuencias andinas se encuentran en el nivel más bajo del pulimento y la credibilidad cronológicas, en las que sólo son seguras las relaciones aproximadas, pero no las posiciones intermedias dentro de una secuencia estilística. Es como si únicamente supiéramos

Resulta instructivo clasificar las principales regiones de la antigüedad americana por la confiabilidad y la exactitud de nuestro conocimiento cronológico.

que el arte carolingio precedió al del Renacimiento, pero no cuántos siglos intervinieron o si la secuencia era válida para España y también para Inglaterra.

Aún así, este tipo de deducciones añaden un color profundo, con tonos y contrastes exagerados, a nuestro entendimiento del pasado americano. Por ejemplo, la división prevaleciente de la antigüedad por eras preclásica, clásica y posclásica, en la mente de la mayoría de los investigadores corresponde a una secuencia en las etapas de la organización económica y social de los pueblos indios americanos. El preclásico, anterior a la era cristiana en nuestro pensamiento cronológico normal, fue la etapa de las primeras sociedades aldeanas; el clásico vio el ascenso y caída de los estados teocráticos; y en el posclásico aparecieron las aristocracias feudales, bajo gobernantes dinásticos metidos en la expansión militar. Se asume que el patrón es el mismo cada vez que proliferan las poblaciones urbanas, con variaciones de terminología menores, como la voz “florecente” que quiere decir lo mismo en los estudios andinos que “clásico” en la arqueología maya. A veces la evidencia americana resulta instructiva sobre etapas sobre las cuales tiene poco que decir la arqueología del Viejo Mundo. Un ejemplo es la arquitectura del centro de reunión ritual, en el que los ejemplos mayas y mexicas abundan. Los ejemplos del Viejo Mundo son pocos e incompletos, como Stonehenge o Avebury.

No tenemos una alternativa que ofrecer para este gran esquema no-evolucionista: es probable que las primeras civilizaciones americanas no se desarrollaran de manera muy diferente a las del Viejo Mundo. Nuestra pregunta principal debe dirigirse a los métodos para llegar a este conocimiento. Es un hecho sorprendente que el estudio de la antigüedad del Viejo Mundo fue desde el comienzo en el Renacimiento italiano una rama del saber humanístico, mientras que la antigüedad del Nuevo Mundo, que se estudia de manera sistemática desde el año de 1850 aproximadamente, pronto se volvió una pesquisa científica, relacionada mucho más de cerca con la antropología que con los estudios humanísticos.

Hoy en día un informe arqueológico sobre algún sitio americano es una producción “científica” de gráficas, estadísticas y lenguaje impersonal que pretende llegar a conclusiones demostradas y repetibles. Tal informe no tiene nada que ver con la interpretación de las obras literarias. Al contrario, la filología casi ha sido olvidada por la ciencia arqueológica. En donde los hallazgos de las excavaciones no vienen con la bendición de la escritura, la filología desaparece por completo. De hecho, las conexiones “científicas” del trabajo arqueológico, ya sean en Europa o en América, aumentan conforme la cultura material en estudio se acerca a lo “primitivo”, *i. e.*, al arte no literario.



De ahí que la arqueología en América se sume a la “etnología” (el estudio de los pueblos vivos) y a la ciencia de la lingüística como una sección de la antropología, dedicada al estudio de los pueblos “primitivos”. La arqueología es una técnica científica más que una disciplina completamente autónoma. Es importante cada vez que los documentos no llegan a ofrecer una evidencia directa del pasado, y, en las manos de los antropólogos, se aplica a la recuperación de información sobre la estructura social y la vida económica. En este contexto las obras de arte se emplean como fuentes de información más que como realidades expresivas.

¿Qué tipo de información quiere el antropólogo de los objetos arqueológicos? Si puedo presumir de simplificar sus pensamientos, la información con la que cuenta conforma dos principios rectores gemelos. En primer lugar, la cultura es real, y los objetos que se relacionan con una cultura poseen un vínculo que les viene de su realidad, de su *reificación*, de haber sido constituidos por medio de un acto de la mente en una *cosa* con la ilusión de propiedades físicas, mensurables. En segundo lugar, el antropólogo se opone a la idea del origen diverso para el mismo ítem de conducta y prefiere considerar a cualquier producto cultural como el resultado de un proceso de difusión.

En el intento de estudiar la configuración completa de la cultura, la ciencia antropológica se ha ocupado de la actividad estética sólo como un componente de la cultura. De inmediato surge la pregunta de si la “cultura” en efecto “incluye” a la actividad estética. El antropólogo por lo general asume que toda elección estética que realizan los miembros de una cultura debe estar determinada por esa misma cultura. Pero cuando aprehendemos la cultura que sea como un todo, sus axiomas o postulados más bien semejan preferencias estéticas. Así, dos pueblos que viven bajo condiciones ambientales parecidas pueden mostrar actitudes contrastantes con respecto al ordenamiento o la integración total de sus vidas. La gente tiene la facultad de elegir en cada momento de la larga e inconsciente adaptación al ambiente. Puede rechazar algunas alternativas y aceptar otras, por placer y disgusto que por necesidad las más de las veces. A decir verdad, las elecciones de un gran número de personas son convencionales, pero aquí lo que discutimos son las elecciones significativas de la elite minoritaria cuyas decisiones se vuelven convenciones. En todas las épocas, los artistas han sido los primeros en encauzar el futuro junto con estas maneras fatídicas del placer y el desagrado.

A la historia del arte no la puede incluir del todo la ciencia antropológica, no obstante el hecho de que la historia del arte sólo aborda una fracción de la cultura material que es uno de los principales objetivos de la investigación antropológica. Las

El antropólogo por lo general asume que toda elección estética que realizan los miembros de una cultura debe estar determinada por esa misma cultura. Pero cuando aprehendemos la cultura que sea como un todo, sus axiomas o postulados más bien semejan preferencias estéticas.

El rígido esquema evolutivo del desarrollo cultural que está de moda desde 1950 es una consecuencia más de la reificación de la cultura de parte de los antropólogos.

Conclusiones antropológicas sobre una cultura no dan razón automáticamente del arte de esa cultura. Como hace mucho tiempo lo señalara Jakob Burckhardt, al referirse al Estado como una obra de arte, la cultura misma se puede considerar como un producto estético, creado por las mismas elecciones no-rationales que marcan a la obra de arte. Por otra parte, no es posible que la obra de arte esté hecha para explicar toda la cultura en cuyo seno se produjo. Ninguna explicación de la cultura es capaz de dar cuenta a cabalidad de sus obras de arte toda vez que la actividad estética se encuentra en parte afuera de la cultura y es anterior a la cultura como un posible agente en el proceso de cambio.

El rígido esquema evolutivo del desarrollo cultural que está de moda desde 1950 es una consecuencia más de la reificación de la cultura de parte de los antropólogos. Si la cultura es una entidad real, entonces su existencia en el tiempo debió haber tenido segmentos, separados por fechas históricas determinables.¹ Este tipo de pensamiento es muy conocido en los estudios históricos, en donde los numerosos documentos requieren del matiz del recurso artificial de los periodos históricos. Sin embargo, en la arqueología siempre está presente la tentación de ajustar las duraciones a las ideas preconcebidas sobre sus contenidos.² Por ejemplo, el estilo de la pintura de la cerámica que se encontró en Tiahuanaco en Bolivia reaparece en todos los Andes centrales, desplazando al parecer maneras locales previas. No existe un texto que explique estos acontecimientos y los arqueólogos se han sentido en libertad para suponer a) que la difusión andina del estilo corresponde a la conquista militar o a la conversión indígena de parte de una tribu dinástica que residía en Tiahuanaco, y b) que estos acontecimientos ocuparon un estrecho lapso de tiempo luego del año 1000 de nuestra era en la etapa posclásica. Pero en la actualidad cada vez son más las líneas de evidencias que convergen para sugerir que el centro de difusión no estaba en Tiahuanaco sino en la cuenca de Mantaro, y que la difusión del estilo duró muchos siglos, antes del putativo periodo “expansionista” y a partir incluso del tiempo preclásico.

¹ La presentación más completa de estos esquemas es la de Gordon Willey y Philip Phillips, *Method and Theory in American Archaeology*, Chicago, The University of Chicago, 1938.

² S. G. Morley se quejaba de que las crónicas nativas de Yucatán padecían de “un frecuente de la escala del tiempo para volver contemporáneos acontecimientos sucesivos” (*The Ancient Maya*, Stanford, Stanford University Press, 1956, p. 87). La misma tendencia aparece en la extensa defensa de la correlación Godman-Martínez-Thompson para las fechas mayas, por la Carnegie Institution de Washington, cuyos trabajadores se sumaron por tanto a una antigua tradición sobre la cronología maya.

En síntesis, las frecuencias cerámicas sólo ofrecen información confiable sobre relaciones temporales muy bastas: sobre la historia del oficio mismo; y acaso sobre las condiciones económicas cuando se tienen a la mano otras evidencias. Pero las frecuencias de los fragmentos son evidencia insatisfactoria para las reconstrucciones políticas o sociológicas. Las secuencias de la cerámica reflejan otro orden de acontecimientos sólo después de demoras y de mucho pulir una realidad más agitada. Si sólo nos fuéramos a basar en la historia de la cerámica para nuestro conocimiento de los hechos helenísticos del periodo comprendido entre los años 550 y 450 antes de nuestra era, el paso de la pintura de figuras negras a figuras rojas probablemente se interpretaría como un acontecimiento político o sociológico antes que como una transformación en el oficio.

El otro tema principal en la discusión antropológica reciente tiene que ver con la difusión de la cultura del Viejo al Nuevo Mundo. Están presentes dos escuelas de pensamiento: la de los difusionistas, que excluye la posibilidad de la invención independiente; y la de los americanistas que defienden la tesis del origen independiente de las civilizaciones del Nuevo Mundo. El difusionismo ha tenido sus defensores desde el siglo XVI, cuando se invocó a las tribus perdidas de Israel para dar cuenta del origen racial de los pueblos indios americanos.³

La tesis del origen independiente se expresó por primera vez en los ochocientos cuarenta: F. Kugler en Alemania y J. L. Stephens en Estados Unidos.⁴ Entre ambos, cada cual por su lado, destruyeron los argumentos sobre el origen del arte de los indios americanos en el Viejo Mundo al demostrar el carácter autónomo y encerrado en sí mismo de las principales tradiciones artísticas y al mostrar que las semejanzas con las artes de otras regiones del mundo, como las de India o Egipto, se podían explicar como convergencias antes que como préstamos realizados por los americanos en fuentes del Viejo Mundo.

Más recientemente, el tópico permaneció latente por una generación, de los alrededores de 1925 hasta 1950, cuando la tesis sobre el origen independiente de las civilizaciones del Nuevo Mundo era la visión ortodoxa entre los arqueólogos estadounidenses, trabajando principalmente bajo el liderazgo de A. V. Kidder en la Carnegie Institution de Washington. La hipótesis de ellos era que América recibió a sus primeros pobladores del noreste de Asia cerca del final de la última edad del hielo y que luego la migración se interrumpió debido a cambios fisiográficos.

³ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, edición de M. Acosta Saignes, México, Porrúa, 1946, vol. II, pp. 276 y 315.

⁴ Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842, y J. L. Stephens, *Incidents of Travel in Central America*, Nueva York, 1841.



cos en el Estrecho de Bering. Se creía que todas las civilizaciones indias se habían desarrollado de manera independiente sobre esta base paleolítica sin más influencias provenientes del Viejo Mundo. La esperanza estaba en probar que la especie humana, aislada en un medio favorable en las inmediaciones de la historia, había desarrollado espontáneamente culturas paralelas a las de las otras razas de la humanidad, pero sin deberles nada en términos de influencias históricas más allá del original sustrato de saber paleolítico.

Los independientes invencionistas nunca han negado la ocurrencia de intermitentes migraciones en pequeña escala provenientes de Asia o de Europa, como las de los marinos escandinavos hacia Nueva Inglaterra y los Grandes Lagos después del año 1000 de nuestra era. Pero bien han visto estos episodios como algo insignificante en el amplio marco del desarrollo indígena. Más relevante es la ausencia de rasgos importantes del Viejo Mundo en el repertorio tecnológico de los pueblos del Nuevo Mundo: rasgos como los caballos y grandes vehículos con ruedas. Los difusionistas no han ofrecido ninguna explicación a estas ausencias.⁵

Este asunto del origen de las civilizaciones indígenas de América sigue siendo una de las grandes preguntas en la historia del mundo. Es una pregunta abierta todavía. Las secuencias enlazadas de la historia del Viejo Mundo no dan la oportunidad de verificar la tesis de diversas tradiciones culturales que surgen de un origen independiente. Sólo América ofrece la posibilidad de establecer una instancia en favor de la invención independiente. Por lo tanto debemos valorar con extremo cuidado cualquier afirmación que pretenda resolver el asunto. No podemos probar aquí la evidencia racial y agrícola, pero debemos estar preparados para cuestionar las comparaciones visuales en las que los nuevos difusionistas han basado ciertos argumentos recientes.⁶



⁵ En alguna otra parte mostré en mi obra, "On the Colonial Extinction of the Motifs of Precolumbian Art" (*Essays Honoring S. K. Lathrop*), que los rasgos utilitarios sobreviven o viajan más fácilmente que los sistemas simbólicos, los cuales son más perecederos. En este contexto, los difusionistas aún no explican la transición de las formas simbólicas asiáticas en América, en donde asuntos de mera utilidad no lograron sobrevivir.

⁶ La aseveración más completa sobre los nuevos argumentos difusionistas es el grupo de ensayos titulado "Asia and North America. Transpacific Contacts", en *Memoirs of the Society for American Archaeology*, núm 9, 1953. Para el argumento basado en las semejanzas artísticas véase el ensayo de Gordon Ekholm, "A Possible Focus of Asiatic Influence in the Late Classic Cultures of Mesoamerica", en *ibidem*, pp. 72-89. A la bibliografía de Ekholm hay que añadir las principales obras de G. Hentze, *Rituals, croyances de la Chine antique et de l'Amérique*, Amberes, 1936; Miguel Covarrubias, *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent*, Nueva York, Knopf, 1954; Harold S. Gladwin, *Excavations at Snaketown*, Arizona, Globe, 1937.

Por ejemplo, Ekholm supone que luego del octavo siglo de nuestra era floreció un centro de influencias asiáticas en la frontera occidental de los pueblos mayas, trayendo a Mesoamérica rasgos importados del arte y la arquitectura del sureste de Asia. Pero para casi cada una de estas formas se puede sugerir un origen en el Viejo Mundo. El arco trebolado de la arquitectura maya no sólo ocurre hacia el año 400 de nuestra era en el occidente de Pakistán, sino también en la arquitectura islámica y romanesca. El techado edificio en miniatura metido en un templo no sólo está en Ajanta en India, sino también en la arquitectura helenística y en el ciborio de las iglesias cristianas. Las formas del árbol sagrado y de la cruz es obvio que tienen importancia en el cristianismo temprano, además de los ejemplos javaneses o cambodios que aduce Ekholm. Escenas de la corte como las de Bonampak o Piedras Negras son comunes en el arte bizantino. Las decoraciones de columnatas en las fachadas pertenecen al arte romanesco así como a los templos del Khmer. Las galerías con vigas voladizas son micénicas y cambodiosas. Las formas de serpiente, las figuras de Atlante y las estatuas fálicas no se limitan al sureste de Asia, sino que aparecen a lo largo del arte del antiguo Mediterráneo. Los pórticos enmarcados por bocas monstruosas representan en el arte cristiano la puerta del Infierno. La figura de Chac Mool se puede comparar con dioses de río clásicos así como con figuras de Brahma. En otras palabras, para casi todos los ítemes aducidos en esta lista, se puede proponer también un paralelo europeo más antiguo. Así, la tesis del origen asiático se diluye fácilmente para incluir a todo el Viejo Mundo y el “foco” asiático pierde nitidez.

Además, estas formas pertenecen en su totalidad a tipos iconográficos americanos. La famosa comparación entre los rollos de bronce de la dinastía Shang o Chou y los rollos en las vasijas del valle de Ulúa del año 1000 de nuestra era, señalados primeramente por G. Hentze y revividos una generación después por M. Covarrubias, pertenecen a esta clase. Los rollos de bronce chinos pertenecen a una serie iconográfica; los rollos del valle de Ulúa pertenecen a otra serie. Ambas series arrancan de fuentes disímiles para converger en una semejanza inesperada que ha confundido a todos los estudiosos que no eran conscientes de las distintas series tipológicas que abarcaban a cada término de la comparación. El argumento es como asumir una fuerte relación sanguínea entre personas que se parecen, aunque nacieran separadas por muchos siglos, de razas diferentes en diferentes continentes. La semejanza es convergente por accidente y no se puede usar para establecer una conexión genética sin mayores pruebas.

Pasemos ahora a las modestas pretensiones de los contados historiadores del arte que han abordado la antigüedad ameri-

Las galerías con vigas voladizas son micénicas y cambodiosas. Las formas de serpiente, las figuras de Atlante y las estatuas fálicas no se limitan al sureste de Asia, sino que aparecen a lo largo del arte del antiguo Mediterráneo.

La valoración de culturas enteras no reporta criterios, pues cuando se clasifica a las culturas, la clasificación no se aplica a las artes: cuando se clasifica a las artes, la clasificación no se aplica a las culturas.

cana. Esta moderna disciplina académica de reunir, seleccionar, interpretar y evaluar obras de arte y arquitectura debe su origen como estudio humanístico a la historiografía del Renacimiento (Vasari) y a la arqueología clásica. Sus conexiones con la antropología nunca han sido cercanas. En el ámbito de la elección estética la historia del arte trata un tercio de toda la actividad humana posible. Este ámbito es el principal escenario de la volición humana: no es ni el de los sentidos ni el del intelecto, sino está entre ellos y participa de ambos.

Ya discutimos la visión restrictiva que tiene la antropología sobre la ubicación cultural de la actividad artística; ahora consideremos la visión que tiene el historiador del arte sobre los materiales de la arqueología americana. En general, el historiador del arte ve los productos estéticos como proveedores de valores simbólicos antes que de información útil: al historiador del arte le preocupa que lo intrínseco sea más que las aplicaciones y las derivaciones.

La tarea es ardua. El término mismo, *obra de arte*, ya entraña una clasificación cualitativa, toda vez que separa los productos estéticos de los útiles. Tras elegir las obras para discusión, debemos decir cómo, en dónde y quiénes las hicieron. Enseguida tenemos que traducir el significado de las obras de los términos visuales a los verbales. Por último, de las series históricas de las obras de arte debemos extraer los significados “duracionales” que no eran manifiestos para los mismos pueblos que realizaron y usaron los objetos, y que sólo se muestran al historiador una vez que se completó la serie.

¿Cuál será entonces nuestra guía en la selección de algunos objetos y en el rechazo de otros? La valoración de culturas enteras no reporta criterios, pues cuando se clasifica a las culturas, la clasificación no se aplica a las artes: cuando se clasifica a las artes, la clasificación no se aplica a las culturas. Para el saber actual la conexión entre un arte excelente y sus necesarias o adecuadas condiciones sociales carece completa y cabalmente de explicación. En ocasiones el historiador puede señalar ciertas circunstancias favorables, pero no las puede identificar como causas suficientes. En síntesis, no tenemos noticia de algún tipo de sociedad en la que aparezca inevitable y necesariamente un arte excelente.

Cuando los historiadores del arte discuten e ilustran un edificio o un objeto, es por una peculiar cualidad perceptual. A diferencia de las propiedades físicas o químicas, esta calidad perceptual no se puede medir. Su presencia es inconfundible. No hay artefacto del que esté ausente. Las obras de arte la ostentan más que los objetos utilitarios. Está presente en la naturaleza siempre que los humanos han estado activos, como en los animales de pura sangre y en paisajes selectos. Aparece

en escenas y en cosas llamadas hermosas así como en las que suscitan disgusto.

Se trata de un embrollo en varias dimensiones: técnica, simbólica e individual. En la dimensión técnica, con tales objetos somos conscientes de una larga tradición acumulativa de formas de repertorio y del aprendizaje del oficio, en la que cada gesto del hacedor surge de numerosas generaciones de experimentación y selección. En la dimensión simbólica, se nos presenta un hato de sentidos infinitamente más complejos que el solo sentido funcional que va con una herramienta o con un trozo de información. En la dimensión individual o personal, cobramos conciencia de la sensibilidad del hacedor. A través de ella se ha filtrado la tradición técnica y la materia simbólica, sufriendo alteraciones que llevan a una expresión única.⁷

La red que usamos tiene un punto que permite que pasen las formas útiles de la cultura material, reteniendo tan sólo aquellas que el arqueólogo de campo llama formas “de ornato”. Su red, por otra parte, retiene mejor las herramientas y los instrumentos. Permite que pasen las obras de arte sólo después que se ha leído su mensaje utilitario. Así, trabajamos sobre los restos de los etnólogos y arqueólogos de campo, como los gambusinos que localizan minerales extraños en los restos de una mina vieja.

Si la historia del arte fuera tan sólo asunto de resolver numerosos rompecabezas de fecha y autoría, y de explicar obras de arte, sólo sería otra pesquisa anticuaria entre las innumerables variedades de la glotonería por el pasado, junto con la filatelia y la genealogía. El problema del conocimiento mismo surge aquí. La historia del arte es una disciplina histórica debido a que el ubicar las obras de arte en serie permite trascender el conocimiento de los propios artistas sobre sus propias obras. El estudiante moderno de la escultura de Fidias sabe muchas cosas sobre Fidias que no sabían ni Fidias ni sus contemporáneos. Quien conoce la envoltura que rodea a los hechos de la antigüedad, es capaz de deducir a partir de esta conciencia de los significados duracionales cosas como la edad relativa de cualquier forma en una determinada clase de formas, y el significado de un artista individual en una serie conectada de artistas.

En la antigüedad americana aún requieren de seriación numerosos grupos de monumentos y objetos, aunque algunos arqueólogos antropológicos han alcanzado una gran precisión con la estatigrafía de la cerámica y el análisis cuantitativo de los



⁷ Sobre el papel del individuo, véanse en particular los ensayos recientes de R. Trebbi del Trevigiano, “Premesse per una storia dell’arte precolombiana”, en *Critica d’Arte*, Roma, núm. 19, 1957, pp. 22-31.

rasgos estilísticos.⁸ Cuando es improbable que las excavaciones sean capaces de resolver los problemas porque los sitios ya están muy manoseados, se puede someter a estos grupos indiferenciados de objetos a un análisis estilístico del tipo de la historia del arte. Asumiendo que los lugares tempranos y tardíos en una serie corresponden a cualidades formales diversas y definibles,⁹ podemos colocar provisionalmente a los objetos en series, como sucede con las colosales cabezas en piedra olmecas, la escultura en barro del occidente de México, o las secuencias de construcción tolteca maya. Estas aproximaciones, por burdas e inexactas que sean, son mejor que la falta de una secuencia, pues es sobre la secuencia en donde a fin de cuentas debe descansar nuestra conciencia de un problema artístico. La cadena de soluciones despejan el problema. De muchos despejes de este tipo podemos derivar una idea sobre las configuraciones rectoras de la conducta, en distintos tiempos y lugares, como experiencias que corresponden a la función estética en los asuntos humanos.

El término “función” requiere presentación. En el pensamiento occidental el concepto se deriva de la disección de la experiencia kantiana, de donde tenemos la idea del artista “puro”, del religioso “puro”, del político “puro” y todas las variaciones especiales de la época moderna. Para contrastarlo con tan especializados islotes es la unidad relativa de las funciones del alma en todos lados salvo en el moderno Occidente y antes de él:¹⁰ un todo en el que las funciones religiosas, éticas, estéticas y sociales se experimentaban como una entidad pareja y portaban un solo sistema simbólico de metáforas.

Los primeros hombres no podían separar fácilmente la unidad de las funciones. Los hombres de la actualidad no las pueden volver a reunir. Se nos pide que distingamos las funciones por medio de la sociedad surgida de su separación. La misma separación nos permite establecer una función estética a cada experiencia. Cada experiencia se siente; se racionaliza; está cargada de emoción. La conducta estética tiene que ver con estados emocionales y marca la producción de cada artefacto, por sencillo o útil que sea. De ahí que esté presente una función estética en todo producto humano, y por extensión, en toda conducta cultural.

Esta extensión de una franquicia artística a todos los artefactos ofrece una solución a nuestra mayor dificultad. En los



⁸ Por ejemplo, R. E. Smith, *Ceramics of Uaxactun*, y T. Proskuriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1950.

⁹ Este supuesto subyace en la admirable seriación estilística de la alfarería Nazca que realizaron A. Kroeber y A. H. Gayton (UCPAEE, 24, 1927), una seriación confirmada en fechas recientes por las excavaciones (W. D. Strong, MSA, 13, 1957).

¹⁰ E. v. Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Berlín, 1923, p. 11.

estudios antropológicos el valor estético evoluciona por una articulación gradual que va de la unidad primitiva de la experiencia junto a un gradiente que conduce al arte tal y como lo entendemos hoy en día. Por este punto de vista evolucionista, los valores estéticos están ausentes de las sociedades primitivas. Debido a que se considera que todo valor tiene un origen biológico, lo que parece arte en la vida primitiva se cree que fuera motivado por necesidades utilitarias, o por el miedo, el sexo, u otros “impulsos biológicos”. Especialmente favorecida entre los científicos sociales es la teoría de que el arte se deriva de impulsos lúdicos y que sirve como una actividad formativa en la lucha por la existencia.¹¹

El punto de vista opuesto es el idealista. Aquí hay un postulado según el cual la comprensión de otro ser sólo es posible bajo condiciones de similitud entre objeto y sujeto. De ahí que podamos no restringir el entendimiento de las personas primitivas a las que pretendemos comprender, a valores de un significado meramente biológico, sino que tengamos que concederles valores innatos de talante estético e intelectual esencialmente parecidos a los nuestros.¹² Tanto las personas primitivas como sus modernos estudiosos comparten por igual una conducta estética. Es una condición de equilibrio físico entre sujeto y objeto. El mundo se conoce por medio de estados emocionales más que por construcciones racionales. Los fenómenos naturales se aprehenden como estados de sensación más que como hechos fuera de la conciencia. A diferencia del evolucionista, el apriorista aprehende un núcleo de valor estético que es el mismo en todas las artes: siempre esencial, siempre definible, siempre reactivo a las reducciones materialistas de su alcance. Así evade la vergüenza del evolucionista, el cual, confrontado con artefactos tempranos que semejan arte, los debe explicar como no-arte.

Esta concepción del continuo del arte se puede articular mejor por medio de la idea de las configuraciones que por medio de la concepción de las etapas del evolucionista. El “estilo” más que el “nivel” es nuestra clave para las diferencias entre las agrupaciones artísticas. Las configuraciones culturales se pueden mapear y medir por medio del fenómeno del estilo.¹³ Diferentes configuraciones coexisten y se suceden una a otra: cada cual tiene su propio contenido y su propio patrón de desarrollo.

El “estilo” más que el “nivel” es nuestra clave para las diferencias entre las agrupaciones artísticas.

¹¹ A. L. Kroeber, *Anthropology*, Harcourt y Brace, Nueva York, 1948, pp. 60-61; 390-391.

¹² A. Vierkanndt, “Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung”, en *Zeitschrift für Ethnologie*, 1925, vol. XIX, 338f.

¹³ A. L. Kroeber, *Style and Civilizations*, Ithaca, Cornell University Press, 1957.

Pero el configuracionismo es un concepto incompleto y desconcertante. Se funda en la psicología de la gestalt y transforma los problemas en postulados. Eleva los axiomas al rango de principios explicativos.¹⁴ Ante la necesidad de elegir entre las interpretaciones idealista y materialista, el estudioso de la conducta estética debe optar por necesidad por el configuracionismo antes que por las etapas arbitrarias del pensamiento evolucionista, pues en este último, la conducta estética pierde autonomía, y se vuelve tan sólo el reflejo mecánico de otros procesos.

En conclusión, los dominios del saber, la antropología y el arte antes que contradecirse notoriamente son complementarios entre sí, en la relación de los estudios de contenido y los estudios de calidad. Estos intereses en apariencia rivales a los que concierne la antigüedad americana nunca pasarán hambre por falta de materiales: el suministro parece inagotable y las gradaciones de calidad en cada clase difieren menos ampliamente que en la historia del arte europeo. Lo único que uno puede lamentar es que las leyes nacionalistas, las cuales regulan la excavación y exportación de antigüedades, sólo llevan a una explotación ilegal y a un costo inflacionario, que lo que sería el caso en una situación de “libre comercio”.

Antifascista prematuro

Bernard Knox



Éste es el texto de la conferencia que Bernard Knox (1914-2010) impartió en 1998, en el marco de la serie de Conferencias “Bill Susman”, en el Centro de España Juan Carlos I de la Universidad de Nueva York. Knox fue catedrático de Letras Clásicas en la Universidad de Yale (1947-1961) y fundador y director del Centro de Estudios Helenísticos (1962-1985) de Washington, D. C. Traducción de Antonio Saborit.

¹⁴ B. Petremann, *Gestalt Theory*, Londres, Routledge, 1932.