

Escultura indígena maya: Contorno estético y lucha de poder

JOSE LIGORRED PERRAMON

Licenciado en Arqueología

«Los mejores artistas no piensan en mostrar / lo que la áspera
piedra en su superfluo revestimiento / No incluye; romper el hechizo
del mármol / es todo lo que puede hacer la mano al servicio del
cerebro.»

MIGUEL ANGEL.

No es fácil aproximarse a una obra de arte bajo consideraciones culturales ajenas a la propia, me refiero a una de esas piedras talladas que «amanecían con la luna nueva cubiertas de símbolos y signos, depositadas allí, antes del alba, anónimamente, por los Mascadores de Luna que llegaban de los bosques, sin dar la cara, sin dejar huella, urgidos, cautelosos, arrojados en ligero ripio de neblina» (Asturias, 1985:91).

En la Península de Yucatán el hombre maya de nuestra época sigue perpetuando, mediante el arte, su cultura milenaria.

Caídas «imperiales» desconocidas en la etapa prehistórica, contactos violentos con los conquistadores durante la Colonia, guerras de autodeterminación contra el «pueblo mestizo que es el México de hoy» a fines del siglo pasado, y crisis económicas impuestas por el sofisticado colonialismo occidental en el presente, ... han dañado, mas no destruido, las bases culturales que sustentan al pueblo maya.

Por esos motivos su arte debe considerarse también, y desde una perspectiva histórica, como un indicador elemental para saber y conocer eso que se ha dado en llamar «Lo maya».

Con motivo de reafirmar esa transparente realidad cultural, una vez se vislumbran los paisajes y el paisanaje peninsular, y de manera que sea sólo un reconocimiento y una demanda de respeto hacia ese grupo cultural, y así a los otros restantes, intentaré pues ahora, y haciendo referencia en algunos textos coloniales y modernos, trataré pues de convencerlos de tal secuencia y permanencia cultural.

Los textos esenciales están escogidos de manera que, en sí mismos, puedan considerarse, o bien obras descriptivas de ese tipo de producción —sobre todo en los textos coloniales—, o preferiblemente obras de sabor literario y de autores del ámbito maya. La inspiración y el camino a seguir los encontré en un texto de Miguel Angel Asturias: una breve leyenda llamada «de las tablillas que cantan» (1985).

Se han revisado los Códices y es conveniente considerar sus posibles alusiones y relaciones con el arte, ya sea por su contenido o por su confección, ... deberían revisarse vasos policromos y cerámicas con posibles referencias, ... Se han revisado algunos textos coloniales y se han hallado poesías con referencias al trabajo del escultor de ese momento, dicen unos versos de Bernardo de Balbuena:

- 2 «Alquimistas sutiles, lapidarios,
y los que el oro hurtan a la plata
con invenciones y artificios varios;

el pincel y escultura que arrebató
el alma y pensamiento por los ojos
y el viento, cielo, tierra y mar retrata».

(siglo XVI).

Revisado el Popol-Vuh, se ve cómo se considera a la escultura dentro de las artes que aprendieron los hijos de Hun-Hunahpú; en el Chilam Balam de Chumayel se habla de cómo los «espíritus señores de las piedras labradas» guiaban y protegían a los Itzaes del tributo de los Dzules y del cristianismo...

Se han escuchado y registrado cuentos y leyendas en las localidades mayas y se ha conocido a algunos de sus autores:

«De húmedo verdor, rostros de piedra,
el contraído rictus de los labios,
de húmedo verdor manos de piedra,
el sonreír de pómulos salientes,
de húmedo verdor ojos de piedra,
pies frutales, pulposos largos dedos,
de húmedo verdor rostros de piedra».

(«Torotumbo», Asturias, 1967:214).

Para el período antiguo podemos ver algunas manifestaciones escultóricas en los propios sitios o bien en los distintos museos por donde se hallan repartidas; podríamos analizar su localización e involucrarnos en su aspecto iconológico..., no es ese mi propósito aquí, así como tampoco lo es ningún tipo de análisis de las piezas ya que de estas primeras objeciones dependerá su estudio en particular.

Parecería que el escultor en el período prehispánico —el autor y su sociedad es de mucho interés para este trabajo—, estaba a merced de una serie de valores preestablecidos por los grupos dominantes: señores, sacerdotes y dioses. La carga iconográfica de las representaciones está presente *a priori* en la ejecución de la obra, así como físicamente ésta está determinada por el material que la constituye. Recuerdo el pasaje de la novela de J. E. Adoum, «Entre Marx y una mujer desnuda», en el que un niño ve todo el proceso de elaboración de una estatua ecuestre y cuando ya está terminada le pregunta al escultor «Y usted cómo sabía que había un caballito adentro de la piedra» (1980:39).

Con todo debemos irnos al cuerpo del artista y considerarlo a él como individuo con unas cualidades particulares y originales, ya que es «quién gravará las palabras en la piedra».

Mukarovsky dice que «cuando en una obra de arte están representados uno o varios personajes, éstos son percibidos como la encarnación del sujeto o con la personificación de sus conflictos internos; el receptor se identifica con el autor o identifica al autor con esos personajes». Podríamos empezar a pensar que esa identificación entre los individuos reales y los ficticios tiene una importancia primordial para entender cualquier manifestación artística con formas determinadas; esa apreciación del arte viene acompañada de un compromiso social y cultural claro.

El sentido más propio del personaje descrito no debe buscarse fuera de la esfera del arte, sino en el arte mismo (1977:275).

El arte logra a veces crear personajes singulares en los cuales se denota esa intención: Don Quijote, Fausto, Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú en el Popol-Vuh, la X-Tabay y los aluxes en la literatura oral yucateca, Utuquel en la leyenda de Asturias; Apolo, Cristo, la Coatlicue, Kukulcan, Chac o el Venado en el arte escultórico; estos personajes adquieren en el futuro, por su singularidad, la cantidad y la funcionalidad de tipo universal. Entonces podemos considerar al individuo autor como alguien también singular, singularidad que lo mismo que su personaje en el tiempo, tiene él en su momento; una corporeidad que lo hace necesario dentro de su sistema, es decir lo provee a su vez de universalismo. Al respecto cabe considerar a manera de antecedente el trabajo del maestro Ruz Lhuillier en su artículo sobre la «Universalidad y la Singularidad del arte maya», en donde analiza aspectos de la arquitectura en base a parámetros semejantes.

En algún aspecto de la semiótica y en el desciframiento de los llamados «glifos» está el proceso de creación, y a su vez el pensamiento del creador de ese «símbolo preso en la cárcel del glifo y el suelto en los ojos del aire» que nos dice Asturias (95).

El espíritu crítico de cualquier artista se hace presente en sus obras, y cuando además existe «novedad y originalidad» ése perdura y nos permite establecer secuencias temporales y dar interpretaciones sociológicas y antropológicas en base a esas transformaciones del propio arte. Podemos pensar fácilmente entonces que el escultor tiene junto a su creatividad innata la tarea de dar voz a sus creaciones, voz que en alguna forma es la voz comunitaria.

Fray Diego de Landa en su «Relación...», al referirse a las enseñanzas que daba el Ahau Can May —Gran Sacerdote May— dice que «las ciencias que enseñaban eran la cuenta de los años, meses y días, las fiestas y ceremonias..., las antigüedades, leer y escribir con sus letras y caracteres en los cuales escribían con figuras que representaban las escrituras», ...¿serán éstos los valores que preestablecían las clases dominantes?

Miguel Angel Asturias, exponente de esa literatura del área maya escrita en castellano, dice en su obra: «todas las obras de arte son ajenas, pertenecen al que nos las da prestadas desde el interior de nosotros mismos; por mucho que digamos que son nuestras, pertenecen a los ocultos ecos y las lucimos como propias, prestadas o robadas, mientras pasa el siglo» (95).

Podemos pensar que en una sociedad como la maya prehispánica en donde las relaciones humanas y sociales estaban directamente determinadas por las «relaciones divinas y de poder» el hombre que se dedicaba a esa ardua tarea con compromiso —algo normal en cualquier ser humano con una identidad cultural clara—, tiene que haber sido considerado socialmente de alguna manera y en ciertos momentos. Es decir, lo que propongo es que la posición social valorada para esos individuos dependía de sus propias cualidades artísticas.

En el campo arqueológico debemos buscar indicadores necesarios para corroborar tales hipótesis: quizás basándonos en características sociales de esos momentos históricos: el hecho de que «las unidades de residencia común eran las unidades de descendencia común», nos permite pensar que las actividades dentro de esas unidades debían ser valoradas para determinarlas a su vez como unidades diferenciables. A un nivel de materiales particulares podemos pensar por ejemplo en la existencia de indicadores de

esa actividad ya sea de forma que puedan localizarse entierros acompañados de elementos asociados a la actividad del individuo, asimismo que objetos con valores ideológicos relacionados con celebraciones determinadas y relacionados a su vez con algún tipo de indicación social.

En unos nichos de las escalinatas de un edificio en Dzibilchaltún se localizaron unos cepillos y aplanadores de basalto que sirvieron como indicadores de estratificación social, herramientas que implican especialización y posiblemente actividad en ese linaje.

Pocos son los trabajos referentes a talleres de tallado de piedra para escultura. La arqueóloga María Elena Ruiz está realizando investigaciones en Tikal sobre este aspecto, pero sus consideraciones hasta el presente no nos permiten todavía llegar a conclusiones claras. En la Zona Puuc he podido registrar algún ejemplo etnográfico que por ahora me ha ido acercando a este tipo de actividad. Es tarea de aspecto arqueológico localizar indicadores que contribuyan al esclarecimiento de este tipo de producción.

En el siglo XVI se desaparecen, se fragmentan, se entierran cualquier tipo de manifestaciones de tal índole. Inevitablemente es ése un período de terror para las gentes que con un bagaje cultural establecido en su tierra, se ven invadidos, perseguidos, y su única salvación será el silencio o la muerte —en Yucatán parece que prefirieron «su» silencio—; donde entonces «muchos son los poetas condenados a depositar nubecillas blancas en los cráteres de los volcanes, semillas de las que salen los colores que el sol le robó a la luna valiéndose de la treta de la tablilla apagada, para formar el arco-iris» (Asturias, 1985:99).

Desconocemos ese gran período de clandestinidad, la cruz cristiana y la economía real de los colonizadores coharta cualquier avance en ese sentido.

Aún con todo deberíamos ver en los Conventos de la Orden de San José en Yucatán el uso y abuso tanto de los clérigos como de los autóctonos por perpetuar su identidad en ese momento histórico. Parece que los símbolos se adaptan a nuevos sentidos y que los espacios enclaustrados busquen su apertura en las grandes plazas de los atrios.

El Maestro Moreno Villa ha hecho un excelente trabajo en el cual él habla de «lo tequitqui» o «tributario», y que viene a compararlo con lo «mudéjar» de estas tierras de Al-Andalus. Algún significado ha de hallarse en la tortuga pétrea que se encuentra en el centro del claustro del convento de Maní, ... así pasarán esos brutales siglos del Virreinato.

A partir del siglo XIX el nacionalismo que trata de unificar al Estado central de los mexicanos permite que las obras se visualicen de nuevo. Este tipo de cambios institucionalizados permiten que el pueblo maya desarrolle nuevas formas a la vez que reconocen y se identifican de manera integral a su propio pasado. Es el momento en que las grandes haciendas henequeneras, a parte de ser una nueva forma de organización y explotación de las comunidades, es ahí en donde se denotan esos nuevos caracteres de la escultura. «La opinión prevaleciente —dice Marjorie Clark— consistía en que conceder libertad al indígena o mejorar su situación era convertirlo en una grave amenaza.» (1934:12).

Uno se aproxima a esas haciendas medio deshabitadas, de la misma manera como Pedro Páramo se sentó en su copal a ver morir a su pueblo de hambre y a oír sus murmullos; leones enmarcando símbolos naturalezas y glifos de nuevo, ídolos sentados sobre columnas, lugares de rito en los talleres, cabezas, cruces barrocos, bajorrelieves

entre románicos y «clásicos». Otra vez confusiones de todo tipo nos pierden tras la mirada del arte.

El distanciamiento del poder federal y las características físicas de la misma península ayudarán de nuevo a la permanencia de esa identidad cultural, reforzada por las luchas internas que empezarán a sentirse todavía más con la Guerra de Castas.

La producción artística en el campo de la escultura moderna tendrá como finalidad la visualización del aspecto maya; la exposición en lugares públicos como avenidas y centrales o parques citadinos, de monumentos conmemorativos de un pasado glorificado, denotan una nostalgia y un respeto —quizás politizado— por esos «orígenes». Con todo, esa finalidad momentánea se convierte con los años en un período transicional del arte escultórico maya; de la misma manera como lo es para las comunidades a un nivel social. Para el levantamiento de esos monumentos se recurre a los mismos escultores del área maya: el colombiano Rómulo Roza buscará la ayuda de artistas indígenas de algunas localidades peninsulares para la ejecución de sus obras.

Es el momento en que los estudios antropológicos y etnográficos ven a los grupos culturalmente ajenos como preciosos objetos de estudio. Es la época de los viajeros, de los relatos idealistas y románticos de muchos visitantes extranjeros; occidente empieza de una forma nueva la «colonización», en su sentido apropiativo, de esos grupos. Y, una vez más, se hace presente esa gran dificultad de ver en lo ajeno algo a transformar hacia lo propio. Las influencias marcadas de un modernismo incipiente se denotan a partir de entonces, se revaloriza al autor-escultor, y más aún que eso: se pierde el anonimato y se presiona con esa nueva visualización al arte occidental, próximo y no tan próximo, que tomará en cuenta a partir de entonces tanto formas como temas de «lo maya».

Se oye hablar a menudo de *artesanías*; es imprescindible aclarar que ese tipo de manifestaciones culturales provienen de un sistema comercial con el cual se devalúa, y sobre todo se eclipsa, la verdadera producción que se sigue realizando en el área por parte de algunos de sus artistas. Se trabaja de dos formas: por encargo directo de algún comprador, y eso constituirá una buena fuente de ingresos para el artista; o bien se menudea y se intercambian más popularmente las piezas ya sea por frijoles y chile habanero en los mercaditos o por cerveza y aguardiente en las cantinas. Pero en los pueblos los vecinos reconocen a alguien con esas cualidades particulares y se respeta su trabajo.

La explotación es sistemática pero aún más lo es la identidad. Se volvieron a levantar arcos y bóvedas, el campesino maya ha vuelto a «hacer la milpa» muy cerca, incluso encima a veces, de los centros ceremoniales. Resurgieron las letras con un nuevo espíritu «maya», el cuento y la novela resuelven ese contacto transoceánico a muchos de sus lectores: la magia de un mundo diferente, ahí donde lo distante se hace maravilloso... y eso debería implicar sólo respeto y consideración.

Los pueblos hablan de nuevo, y sus leyendas, sus cantos, sus vasos y sus platos, su comida, sus estatuillas y sus ritos se empezaron a estudiar, se empezó a reconocer su historia y su pasado, y todo junto se pesó en la balanza de la «lógica occidental»: se han medido sabés y se han leído sus palabras como símbolos... No es necesario iniciar ahora una discusión sobre las relaciones de cultura y arte; habría que ver y considerar muchos otros aspectos del problema: analizar la naturaleza de ese arte, ver la valoriza-

ción estética de ese arte, vincular las obras con códigos de lenguaje social e histórico, ...es tarea futura aumentar estas consideraciones.

Consideremos esos transparentes valores culturales, y pensemos que si parte de la ideología es la lógica, ante una variante ideológica aparecerá una variante lógica... ¿Por qué en un grupo mayense los pájaros y los peces son lo mismo? Unos vuelan debajo del agua mientras otros lo hacen por encima.

La «lógica indígena» es pues parte esencial para el análisis de los elementos artísticos; pero la interpretación misma de esta lógica depende del conocimiento, en este caso, de lo maya.

BIBLIOGRAFIA

- ADOUM, Jorge E. (1980). *Entre Marx y una mujer desnuda* (texto con personajes). Siglo XXI Editores, México.
- ASTURIAS, Miguel A. (1985). *El espejo de lida sal*, Siglo XXI Editores, México.
- (1985). *Torotumbo*, Plaza & Janes, S. A., México.
- CLARK, Marjorie (1985). *El movimiento obrero mexicano*, Editorial ERA, 1.^a edición 1934, México.
- CHILAM... (1913). *Balam of Chumayel* (The Book of) with introduction by G. B. Gordon. Univ. of Pennsylvania, The Museum Anthropological Publications. Vol. V, 107p. Philadelphia.
- LANDA, Fray Diego de (1982). *Relación de las cosas de Yucatán*, Ed. Porrúa, Biblioteca Porrúa n.º 13, México.
- MORENO VILLA, José (1986). *La escultura colonial mexicana*, FCE, México.
- MUKAROUSKY, Jan (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Col. Comunicación Visual, Edit. Gustavo Gili, Barcelona.
- POPOL... (1952). *Vuh. Las antiguas historias del Quiché* (Trad. de Adrián Recinos). Col. Popular n.º 11, FCE, México.
- RUZ LHUILIER, Alberto (1954). *Universidad, Singularidad y Pluralidad del Arte Maya*, Mérida.
- SANTIAGO CRUZ, Francisco (1960). *Las Artes y los Gremios en la Nueva España*, Editorial JUS, S. A., México.

