



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	006: DIFUSIÓN
CAJA	016
EXP.	088
DOC.	0004
FOJA	61-80
FECHA (S)	S/F

EL HOMBRE EN LA PLASTICA MAYA ANTIGUA: SUS CONTEXTOS

**Conferencia magistral para el Simposio *Presencia Maya en los
albores del Tercer Milenio***

Beatriz de la Fuente

I. Introducción

Hace tiempo dije que la forma de expresión figurativa maya clásica es el hombre representado en relieve. Ahora voy a hacer breve revisión de la presencia del hombre en sus contextos plásticos con el propósito de contribuir a las reflexiones en torno a la figura humana entre los mayas. ¿Se trata de hombres o dioses? ¿Hay en efecto, como se ha dicho, una consciencia histórica que fue el paso definitivo entre los mayas para ocupar su sitio en la Tierra?.

La atracción principal de las evidencias de estos pueblos que habitaron el pasado en el sureste de lo que hoy es México: Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán, Quintana Roo, y los países centroamericanos de Guatemala, Honduras y El Salvador, es principalmente, no me cabe duda, la representación humana tan próxima a la realidad visual que se mira en la naturaleza. Esto fue lo que cautivó a los viajeros del siglo XIX, quienes llegaron a maravillarse de los parecidos físicos en los relieves palencanos, en las estelas casi

tridimensionales de Copán y en el desarrollo escénico de acciones rituales con personajes que se movían a semejanza de los humanos para ellos conocidos.

De modo general, se puede decir, que fueron los mayas los que por sus circunstancias culturales se aproximaron mayormente a esa dicha realidad visual y ello les valió el falso nombre de los "griegos de América". Si toda comparación conlleva un riesgo, ésta, la de los pueblos de distinto orden y procedencia, uno mediterráneo y el otro mesoamericano, se convierte en una falacia que se acrecienta cuando se entra en detalles de las conductas culturales de griegos y mayas. De los primeros no me ocuparé y a los segundos los analizaré en la medida de sus representaciones humanas y los contextos en que éstas aparecen.

Ha sido para mí punto de arranque estudiar los valores y expresiones artísticas y las conductas culturales que de ellos derivan con base en el testimonio que permanece; en este caso, la figura humana figurada en el relieve, en la escultura de bulto, en la cerámica pintada, en los trabajos de jade y obsidiana, e inclusive con alguna referencia a los objetos en madera. De tal manera, podremos ver un panorama en el que se alcanzan muchos logros, se esbozan otros, y constituyen, en suma, una original y valiosa muestra del arte universal, arte que no ha de ser comparado con el de otros grupos porque es único e inconfundible.

Quiero señalar que he de ser cautelosa en la connotación que se ha dado al hombre maya y a sus atributos; con ello quiero aclarar que de lo mucho que se ha dicho y escrito en torno a las interpretaciones de lo que fueron, hicieron, cómo se nombraron y acerca de todas las demás hazañas que pudieron haber ejecutado, hay parte -no se cuánta- que es producto de la imaginación que aspira a comprender los hechos del hombre en el pasado, tal y como los

concibe ahora, en las postrimerías del segundo milenio. Si bien lo antes dicho es correcto, también lo es que el hombre maya atravesó por experiencias comunes a toda la humanidad. Me refiero a las inquietudes naturales acerca de su origen, de la muerte, de su destino, del cosmos y demás zozobras que han definido a la vida en la Tierra desde que el hombre es *sapiens* hasta la era de nuestra avanzada tecnología.

Sin embargo, lo que importa ahora es tratar de ver cómo se comporta el hombre maya representado en tantos medios a los que tuvo alcance este pueblo singular. El significado y lectura que se den a su comportamiento, acciones, atributos y ornamentos es, ya lo dije, en buena medida incierto.

II. *El ser humano como Eje del Cosmos*

Si bien la escultura giró en torno a la figura humana, resulta por demás llamativo el predominio masculino. La mayor parte de los relieves e imágenes de bulto presenta a hombres en las más diversas actitudes y posturas, ataviados de múltiples maneras. Esto responde, muy probablemente, al papel de los varones dentro de la organización social pues las representaciones se refieren, como es bien sabido, a gobernantes en pleno poderío.

Así lo ejemplifican, entre muchos casos más, las figuras de Jaina, que al lado de su gracia vital nos muestran a personajes de la más alta condición social, por cuanto en su elegante pose y seguridad en sí mismos hablan de seres conscientes en sus funciones, sean políticas, religiosas o de otra índole, como sugiere aquel individuo que puede ocultar su cara bajo un gran tocado, pero que es removible para dejarnos verla.

Algo similar ocurre con las enormes representaciones, en estuco o en piedra, situadas en los frisos y en las masivas cresterías. El énfasis se da en las dimensiones de las figuras y su ubicación: se ha dicho que equivalen a antepasados deificados de los gobernantes o, asimismo, a los dioses en persona. Podían ser vistos a larga distancia, de modo que funcionarían -entre varias nociones más- como un lenguaje fácil de leer por todo el pueblo y cumplirían como medio de propaganda política y religiosa. Sabemos que los abuelos se sientan en la cima de las montañas o viven en el interior de éstas, de aquí que el posible mensaje implícito en estas imágenes se relacione con la cosmovisión.

Dentro de la ciudad de Tikal por ejemplo, la figura masculina cobra una dimensión propia al plasmarse en diversos relieves. En las estelas su tamaño es más cercano a la realidad visual y resulta menos abrumador pero sin demérito de su dignidad real ni de su simbolismo. Lo antes dicho no es exclusivo de un sitio sino que permea a toda la escultura maya precolombina a lo largo de su existencia.

Por otro lado, la imagen del hombre se ofrece despojada de atavíos y a la vez llena de expresividad, como se aprecia en la figura procedente de Uaxactún. Esta nos ofrece claramente a una deidad, identificada por las marcas de sus mejillas: flores cuatripétalas. El escultor nos legó un conjunto donde se unen conceptos abstractos, pues la imagen corresponde a la "humanización" de un dios, en este caso el Sol. La pequeña estatua se cierra sobre sí misma, lo que se deduce de la postura sentada y con los brazos cruzados sobre el tórax, pero a la vez abierta al Cosmos.

Lo anteriormente dicho no significa que la figura femenina hubiera sido eliminada. Numerosas representaciones de mujeres existen en relieves y se las mira imbuidas, al igual que a los hombres, con el mismo poder terrenal y sagrado. Muchas de ellas, hoy lo sabemos, fueron gobernantes por derecho propio; de ahí que ostenten, orgullosas, las insignias del poder, erguidas y sabedoras de su alta condición. Así se aprecia a la señora *Kab*, eje central de la composición en un relieve cuya posible procedencia sea El Cayo, en la región del Usumacinta.

Sin embargo, son las obras cerámicas de Jaina y ciertas vasijas polícromas "tipo códice" las que mayormente muestran mujeres. Las primeras nos hablan de la amplia gama de actividades específicas femeninas: las vemos sentadas, como si reflexionaran desde sus confines de tierra cocida; hay madres que cargan a sus hijos, hilanderas y tejedoras. Son, se ha dicho innumerables ocasiones, pequeñas obras maestras rebosantes de vida.

Con vitalidad acaso menos elocuente y apegada a la continua superficie curva de los recipientes, otras damas se miran más convencionales: se ven de perfil, de pie o sentadas, que desde luego participan en hechos de posible índole palaciega o cortesana a lado de los señores. Jóvenes matronas de elegantes manos, con ropajes que les descubren coquetamente los hombros y parecen comentar sucesos notables.

Pero también la imagen de la mujer recibió un tratamiento distinto en función de sus significados religiosos o rituales. De edad sazónada, como si fuera un fruto, se la mira con atributos que la relacionan con la fertilidad proporcionada por la Luna, a quien seguramente encarna en un mural de Tulum: Luna joven, Luna vieja, creciente y menguante, acompañada en este caso por dos dioses,

joven y viejo, y todos ellos enmarcados por el Cielo y el Inframundo de intenso color azul.

Los ancianos, los niños y los deformes tienen cabida junto con las mujeres y los hombres maduros. Las figuras de viejos y de mujeres ancianas pueden contarse, sin duda alguna, entre las más elocuentes por cuanto expresan sin ambigüedad los rasgos propios de quienes han tenido una larga vida. Así lo muestran varias esculturas. Alguna mujer se lleva una mano a la boca y su rostro refleja, además de arrugas, cierta serenidad no exenta de picardía; su torso desnudo descubre los senos flácidos. Otra, más mesurada, también comunica la apariencia de una mujer anciana que puede darse el lujo de holgar y aconsejar a su descendencia. En contraposición con la aguda humanización femenina, los hombres pueden representarse endiosados. ¿Cómo entender, si no, que en ocasiones broten de flores recién abiertas del *philodendrum*? Sus arrugas traducen la vida más allá de los confines mortales, pues según versa cierto poeta náhuatl "como una flor nos vamos convirtiendo".

Los años congelados en el barro compiten con los pintados sobre recipientes. Ahí vemos a dioses ancianos, sentados pero activos: hacen, crean, y de su boca abierta, desdentada, brotan ideas o conceptos que trascienden el lenguaje de las formas y quedan fijos en lo más íntimo de los antiguos mayas.

Por cuanto a los escasos niños, más parecen adultos pequeños: sus formas no son las naturales de la infancia; inclusive visten como adultos. Sólo intuimos su edad porque el tamaño y el contexto la sugiere.

No en vano podemos observar a un jovencito, heredero al trono, ataviado como guerrero, de pie detrás de su padre; de creer al texto glífico, el niño tendría trece años. Algo similar ocurre con la pequeña señora *Ahpo K'in*, hija de la

dama *Ahpo Katún*, de Piedras Negras: las dos se observan sentadas en una banca, vestidas de acuerdo con su alto rango social. Pero un rasgo inusitado llama la atención: la niña se apoya en la pierna de su madre y gira la cabeza para verle la cara; recuerda la naturalidad del gesto infantil que busca aprobación o seguridad en los progenitores, en este caso ante el extraño mundo protocolario de la corte.

Un niño más lo vemos en los magníficos murales de Bonampak, en dos de las varias escenas. De trazo convencional -es decir, como adulto chiquito- se le ve de perfil, vestido con larga túnica. Una vez lo carga un sirviente de la familia real; otra, lo sostiene en su regazo una jovencita, acaso una hermana mayor. En ambas ocasiones el niño pareciera ajeno a los acontecimientos: no es el pequeño guerrero que se incia en los deberes del gobierno, ni la joven que se sienta junto a su madre ante un pueblo ya desaparecido. Aquí se percibe al niño que todavía no cobra plena consciencia de la dura carga del trono, y que espera, acaso con impaciencia contenida, el fin de las ceremonias para volver a un juego interrumpido.

Las imágenes del ser humano no se agotan aquí. De igual modo se observan en aquellos que sufrieron alguna deformación física. Entre los más comunes se cuenta a los enanos, cuya presencia remite a seres que montan a horcajadas entre lo humano y lo divino. Los "hombres reducidos" (en palabras de Lévi-Strauss) son, por su misma condición, seres idóneos que facilitan el acceso al ámbito de lo sagrado.

Otros individuos deformes también recibieron atención por parte de los escultores. Me refiero a la imagen de clara inexpresividad facial de un personaje semidesnudo cuyo pie derecho acusa una forzada flexión. De nueva

cuenta, esta cualidad da la pauta para interpretarlo como un ser ungido por los dioses, en este caso tal vez el Dios K, quien se reconoce porque una de sus piernas se transforma en serpiente en lugar del pie. Otras imágenes representan individuos de rostro mofletudo y que suelen tener la frente arrugada, tal vez por causa de un padecimiento que provoca el gesto extremoso del dolor.

Varias figuras plasman, aun más que las deformidades, una condición distinta, quizá adquirida con el tiempo. Así, vemos a aquél que bebió tal vez en demasía, y que inclina la cabeza para limpiar de su mentón el licor embriagante. También hay quien parece haber perdido la vista y entrecierra sus ojos en un intento frustrado de ver.

III. *Actores en escena*

La casi infinita variedad de posturas que puede adoptar el cuerpo humano halló un reflejo próximo a la realidad en el arte maya. Al mismo tiempo se trata de un compendio enciclopédico según épocas y estilos. Así, hay sutilezas en la manera de ladear la cabeza, inclinar el torso, en la forma de colocar los brazos a distintas alturas y gesticular con las manos y de cruzar las piernas. El artículo de Elizabeth P. Benson "Gestures and offerings", publicado en las Memorias de la Primera Mesa Redonda de Palenque, 1973, cubre amplia e inicialmente los gestos, las posturas y las ofrendas en las figuraciones del Clásico maya. Las variaciones basadas en cierto número de poses y gestos se vuelven parte integral de la riqueza plástica maya. Desde luego son indicadoras de estatus o nivel dentro de la compleja y rígida jerarquización social, y hubo aquellas favorecidas de acuerdo con el deseo de representar una determinada situación que fungía como eco de las clases sociales. En tal sentido podemos ennumerar

figuras de pie, sentadas, hincadas, agazapadas, en procesión, oferentes o receptoras de ofrendas, a todo lo cual deben sumarse los gestos manuales y las expresiones faciales, pues reiteran el mensaje contenido en el hecho mismo de plantarse en el Cosmos. Veremos algunos ejemplos.

Los poderosos, nobles o gobernantes, se muestran por lo general de pie o sentados sobre un cojinetete o sobre un trono. La mayor parte de las imágenes en terracota y en piedra, se presentan de pie, afincadas sobre la Tierra en un afán no cumplido de rechazo a sus atributos externos; sin las insignias del poder la figura humana se revela como el *halach uinic*, el "hombre verdadero", un maya en pleno sentido de la frase, el ser sagrado más allá de su rango social. No se trata en exclusiva de un rey o gobernante como han querido sostener muchos investigadores. Es, en suma, el sentido que guarda paralelo con la cosmovisión de otras civilizaciones: el hombre, los hombres que se transforman en dioses mediante su credo y rituales.

Pero de igual manera los "hombres verdaderos" se miran de pie también colmados con todos los atributos de vestuario y de poder que les cargan de un simbolismo metafísico y terrenal; no hay que olvidar que el arte fue radicalmente antropocéntrico, según se advierte en la multivariedad de estelas, como en la que muestro de Copán.

En la otra punta de la madeja, las figuras sedentes resaltan por su compuesta, mesurada majestad. Son las mujeres nobles quienes reflejan de modo elocuente esta idea, ya que al estar sentadas en una convencional postura de flor de loto, concentran en su torso erguido y mirada fija en la distancia la certidumbre de ser mujeres-Tierra.

Otros ejemplos remiten a varones de gran rango sentados sobre el suelo o sobre bancas, de ahí que la postura sedente adquiera mayor variedad dada por el acomodo de las piernas: las dos reposan con los pies asentados con firmeza en el imaginario suelo; a veces suben ambas piernas a la banca o trono y las cruzan en un gesto aprendido para remarcar su condición superior.

Esto tiene su contraparte en aquellos que se acercan al suelo y se encogen en actitud sumisa, apoyados casi del todo en el suelo. En ocasiones lo tocan con una pierna y dirigen las manos hacia abajo; parecen congelados en el momento mismo de aminorarse frente a los grandes señores, según se trate de una derrota.

Algunos más indican no sólo la victoria bélica sino los homenajes que ofrecen estos hombres reunidos, sentados, hincados o agazapados -muchas veces atados- ante otros que descubren al espectador la ya mencionada superioridad. Tal parece ser el mensaje de numerosos relieves, de los cuales la estela 12 de Piedras Negras es una de las más excelsas por su temática, composición formal y abigarramiento armonioso de personajes.

Dentro del grupo antes dicho, advierto las escenas conformadas por quienes sirven de asiento o soporte a los grandes gobernantes. Se trata, en efecto, de quienes sustituyen el sitio de los señores. Sin embargo, dichos individuos tienen en sus posturas encogidas e inamovibles, resabios de dignidad humillada manifiesta en sus rostros de dura e impávida expresión.

En conjunto, esos personajes son los sometidos o cautivos, humillados ante sus vencedores o superiores.

Relacionada de manera indirecta con los anteriores vemos con frecuencia una postura en numerosas variantes, que indica una actitud de ofrendar y de recibir

ofrendas. Los objetos que entran en juego son diversos y, en virtud de sus rasgos distintivos, parecen tener una fuerte carga simbólica.

Un aspecto más relacionado con las posturas se mira en los grupos con figuras de perfil, una detrás de la otra, que avanzan con uno de sus pies en actitud de caminar y simulan una procesión. Suelen tener una dirección determinada, aunque no siempre perceptible en forma explícita. En algunos ejemplos de pintura mural, como éste de los músicos de Bonampak, se encaminan en una dirección hacia la entrada de un recinto. En otros no se miran encontrados como ocurre con los individuos del Templo de los Guerreros de Chichén Itzá. La actitud, entonces, puede ser festiva –Bonampak- o de marcha guerrera –Chichén Itzá-.

Es común en las escenas encontrar figuras que con sus posturas y ademanes sugieren diálogo y comunicación estrecha. En tal sentido, los gestos manuales incrementan la vasta información ofrecida por los elementos antes citados con respecto al cuerpo, sus variantes y posturas. Los diálogos parecen expresar a través del lenguaje pictórico la vehemencia, la sobriedad y la parsimonia. Quiero decir con esto que los gestos manuales figurados en los medios creados por el artista, señalan actitudes, jerarquías, pactos, obediencia; en fin, se trata de todo un lenguaje hablado con dedos y manos, recurso primordial y poco estudiado para comprender la iconografía maya.

De entre otros innumerables ejemplos, sirvan las parejas según se miran en el conocido “Vaso Princeton” de mujeres y hombres que se enfrentan y alzan los brazos a distintas alturas y mueven las manos, de modo tal que el lenguaje corporal acentúa el diálogo que sostienen. Igualmente se percibe en las dos damas, una sentada sobre el suelo, la segunda sobre una banqueta, pintadas en

un muro de Bonampak: la actitud desenfadada y natural de ambas resulta ajena a los convencionalismos y comunica un especial sentimiento de vitalidad.

Destaca además de lo aquí dicho, el relieve recién descubierto en Palenque. La talla es de escaso realce y de una exquisitez pocas veces vista en el arte maya: un gran señor está envuelto por un diseño descomunal a manera de ropaje a la vez que atributo jerárquico hecho con una soga impresionante; en el conjunto y en las particularidades resalta el preciosismo alcanzado por los antiguos escultores palencanos.

Dentro de este tenor cabe incluir las expresiones faciales, los rostros ocultos y las caras explícitas; los "peldaños en la conciencia" de los cuales hablé hace años y que varían desde la convención y el esquema, hasta el retrato históricamente definido.

¿Qué mejor expresión sino la de la pareja capturada en el barro cocido de Jaina?. El abrazo pródigo, la ternura y lo explícito de los gestos, aunados a la manera en que ambos personajes juntan sus cuerpos en forma y en contenido, y nos refieren sin ambages la unión sensiblemente íntima. Y los rostros tampoco la niegan en su contradicción, señalada por la juventud de la dama y la vejez de su compañero. El tema es recurrente y tal vez canónico pero nunca repetitivo. Es la consagración de la emoción y del afecto humano; es la afirmación de la condición del hombre y de la mujer maya.

Al mismo tiempo que esas imágenes comunican amor carnal y espiritual, un amplio grupo de esculturas nos miran y nos inquietan desde su impasible antigüedad.

Se trata de rostros soberbios, gobernantes retratados en hoy pálido estuco cuyos nombres nos atrevemos a pronunciar, de tal suerte miramos así a *Chan*

Bahlum II de Palenque. Del mismo tenor retratístico hay muchos más en los tiempos clásicos de la región del Usumacinta.

IV. *Tocados y objetos para cada ocasión*

Y aunque a veces los grandes personajes aparecen despojados de sus tocados, estos son uno de los medios para reconocer la posición en la escala social, las actividades primordialmente litúrgicas y en ocasiones la identidad de los sexos. Son, por otra parte, identificadores de estilos dinásticos: no se puede confundir un turbante copaneco con una tiara de mosaico de Palenque.

Entre los tocados se cuentan yelmos zoomorfos, penachos, formas geométricas, tiaras, turbantes, diademas, y he de considerar como identificadores a los peinados que dan carácter a las imágenes de mayor alcurnia. Es tal la variedad de diseños de los objetos que se portan en la cabeza, que sería muy extenso mencionarlos. Sirvan como breve muestrario los enormes y complejos tocados, muchos de ellos figurando mosaicos de piedras finas y con plumas, como los de Tikal, o los de tipo cónico semejando "cucuruchos", acaso de tela, que fueron moda del Clásico Tardío. También hay "sombreros" de alta y cónica copa, tiaras de forma cilíndrica con o sin plumas y una pequeña imagen del llamado "dios bufón", así como una suerte de turbantes que se sostienen rígidos por los envueltos de tela enrollada. Pero también los peinados afectan complicadas formas: flecos escalonados, guedejas sostenidas con joyas de jade que intentan ser flores, cintas y lazos que echan madejas a los lados y al frente, según se advierte en la cabeza de estuco del soberano *Pacal II*.

Ahora bien, dentro de este amplísimo campo de los contextos relacionados con la figura humana, debe hacerse especial mención a los objetos llevados en las

manos. He dicho, en forma reiterada, que los dos elementos que otorgan principal identidad a la imagen son los tocados y los objetos que toman en las manos.

Algunos de estos últimos realzan el rango o la actividad del representado. Así entre ellos, hay insignias de poder político y religioso, como la barra ceremonial, el cetro maniquí y el bastón; otras se refieren a los afanes de guerra y de sacrificio: lanzas, cuchillos, excéntricos, dardos, escudos y recipientes para el autosacrificio.

La imaginación de los antiguos mayas no tuvo límites salvo por las convenciones mínimas necesarias para reproducir todos y cada uno de los objetos para el desempeño de su glorificación.

V. *El hábito sí hace al monje*

El atavío es también indicador de acciones y de poder social. De tal manera que los hay acorde con sendos actos públicos y privados: de acceso al poder, de danzas rituales, de derramamientos de sangre (autosacrificios y sacrificios), de guerra, de juego de pelota.

El gusto por la moda revistió singularidades inherentes a épocas y lugares; la variedad fue abrumadora. Sin embargo, los caracteres fundamentales se mantuvieron más o menos constantes durante la época prehispánica. Inclusive algunos de ellos subsisten hoy día. Tan es así que dan la pauta para intentar una aproximación clasificatoria a los elementos constitutivos de los atavíos en tan señaladas ocasiones.

Por ello podemos señalar que el atavío relacionado con el acceso al poder es más bien sobrio, sin excesos. Acaso refleje la necesaria semidesnudez y

humildad previas para alcanzar por medio de insignias y ropajes los más altos niveles del poder humano o sagrado.

A modo de contraparte vemos la riqueza de los atavíos utilizados en las danzas rituales, donde destacan, por ejemplo, largas extensiones de la ropa -a manera de aspas- que se despegan del cuerpo y simulan rígidas alas.

En cuanto a los momentos idóneos para derramar sangre, se da especial relevancia a los tocados con figuraciones esqueléticas y a ropajes con signos "de completamiento" y de muerte, entre otros, que expresan la peligrosa sacralidad del momento. Dicho riesgo se mira elocuentemente plasmado en uno de los dinteles relevados de la señora *Xoc* (o Tiburón) de Yaxchilán: el recipiente desbordante de objetos usado en la sangría ritual, el tocado cuyo remate es la efigie de una deidad foránea, los extraordinarios detalles del *ipil* que viste la gobernante y su rostro mismo en expresión de trance, privado del contacto con el mundo mientras se atraviesa la lengua para derramar su sangre y morir un poco ante la presencia de su regia pareja, *Pacal Bahlum* (o Escudo Jaguar I), apodado "el grande".

Por cuanto toca a la guerra, obviamente resultan ineludibles los escudos y las armas, figurados con amplitud según se aprecia en una veloz revisión del tema. Aunado a ello debemos contar la variedad de elementos que complementan el atavío: transitan de los más sencillos a los más complejos, sean tocados, ropajes o joyas. Este tipo de escenas abunda en la plástica maya; no sólo se reflejó magistralmente en los policromos murales de Bonampak, sino también en innumerables relieves de piedra y piezas de alfarería. A fin de cuentas lo importante era dar a conocer que el vencedor contaba con el reconocimiento de

los dioses: asir al cautivo por el cabello era, al unísono, símbolo de triunfo, de despojo de la fuerza vital individual y de pérdida del apoyo divino.

Algo similar ocurre con las escenas de juego de pelota, acontecimiento que oscila entre lo lúdico y dramático, y el ritual religioso donde no faltan todos aquellos elementos protectores contra los golpes de las sólidas pelotas de hule. Se miran en tal profusión que amenazan ocultar a la figura humana y en no pocas veces se recargan de profundo simbolismo. Y no obstante, los jugadores dan la impresión de ligereza, de que sus atavíos están hechos de esencias sin peso, pues dan la apariencia de que se mueven con gran agilidad en persecución de la pelota humana o inscrita con glifos, la cual avientan contra las escalinatas, según se mira en algún pasaje de piedra o pintado en cerámica.

VI. *La elocuencia de los ornamentos*

Para ciertas identidades los ornamentos son atributo secundario; en ocasiones pueden llevar un registro jeroglífico pero a menudo los que usan estos adornos simbólicos nos remiten en exclusiva a un nivel de la clase pudiente en los aspectos sociales, económicos y políticos. Aquí se incluyen: orejeras, narigueras, collares, pectorales, cinturones, colgantes de tres placas, cabezas trofeo, falda de red y de jades, cabezas de seres fantásticos o dioses, perneras y tobilleras, brazaletes y muñequeras. Las evidencias arqueológicas -sobre todo las de procedencia funeraria- son definitivas en cuanto la iconografía tiene un sustento material innegable asociado con las clases altas. Al propio tiempo, estas piezas, pequeñas en sus dimensiones pero muchas de ellas monumentales en cuanto a su tratamiento formal, repiten como un eco los diseños plasmados en los grandes monumentos que he venido mencionando.

Hay ornamentos de uso frecuente, así las orejeras, los collares, pectorales y las muñequeras. Otros varían de acuerdo con el suceso representado; a manera de ejemplo puede traerse a colación una escena conocida con el sobrenombre de "danza de *Xibalbá*".

Si un gobernante se representa en postura de danza, es decir con un talón despegado del suelo, muy probablemente en una mano porte un hacha o un excéntrico cuyo mango puede adoptar la forma de una serpiente, mientras que en la otra puede sostener un vaso decorado con el glifo *akbal*, "obscuridad". En consonancia, el tocado corresponde al del dios "G I" o a su propia efigie: en aquél caso es una especie de diadema con una proyección central polilobulada y decorada al centro con bandas cruzadas, a veces con una flor esquematizada y un corte de caracol a cada lado; en éste, además de lo ya dicho, el rostro divino. Las orejeras simulan conchas, muñequeras y tobilleras, pueden ser cuentas de jade o de tela amarrada con cintas también de tela; el pectoral simula un lazo anudado o cuenta con bandas cruzadas en su centro y tiene remates a modo de flores. El peinado es un chongo que se yergue por encima de la frente, o se separa en guedejas que caen hacia la espalda. Entre los ejemplos más notorios está el Tablero 2 de Dumbarton Oaks: *Chan Bahlum II* de Palenque baila en medio de sus difuntos progenitores.

VII. *¿Hombres o dioses?*

Las obras que permanecen nos remiten por lo general a los estratos superiores de la sociedad maya, es decir a los gobernantes en todas sus actividades, a los sacerdotes, a los guerreros, a las mujeres y hombres nobles y, en ocasiones, a los cautivos y sacrificados cuya memoria se quería conservar. Si lo antes dicho

se refiere al contexto histórico, hay numerosas imágenes que nos indican una dimensión sobrenatural: las de dioses y diosas que constituyen la religión y la cosmovisión del mundo maya. En términos generales puedo afirmar que las figuras de contexto histórico más cercano van desde semejantes hasta miméticamente parecidas a las imágenes reales; es decir, se reproduce en la materia lo que se aprecia en el dato visual con sus grandes oscilaciones del esquema al naturalismo.

¿Cómo saber si se trata de hombres o de dioses?. Por una parte y de acuerdo con un consenso general, aunque no exclusivo, las representaciones de figuras humanas tienen semejanza visual con las naturales, en tanto las que alteran su fisonomía por medio de distorsiones de los rasgos faciales (ojos, nariz, boca, mentón) o que califican a la imagen representada con atributos varios en el tocado y en los objetos que portan, son figuraciones de entes irreales que no tienen parangón en la naturaleza, pero que cobran vida en la compleja cosmovisión maya.

Es cierto que hay individuos figurados a "semejanza del hombre" y que están imbuidos de poder sagrado: son los gobernantes y reyes de los linajes; son seres divinos con apariencia humana, por ello gozan de vida sobrenatural. En cambio son pocos los dioses de rasgos físicos meramente humanos, ya que precisamente las alteraciones de la naturaleza son las que otorgan su sacralidad. Podría aducirse sin fin de casos en uno y otro sentido, pero baste recordar el Tablero 2 de Dumbarton Oaks como confusión de lo humano y lo divino, la delicada imagen del dios del maíz de Copán y la poderosa figura que emerge de las fauces abiertas de un ser fantástico y sobrenatural.

En tiempos posteriores al Clásico y en otras latitudes, el hombre maya, el hombre dios, fue sustituido por máscaras y figuras fantásticas que indican otra cosmovisión, otra perspectiva del mundo. El hombre, como tal, prácticamente desaparece para ser sustituido por imágenes convencionales.

VIII. *Comentarios finales*

Al principio mencioné algunas inquietudes que ahora retomo: ¿nos hallamos frente a frente con hombres o con dioses?, ¿esta condición refleja, como se ha dicho, una consciencia histórica maya?, ¿a través de ella dieron los mayas el paso definitivo para ocupar su sitio en la Tierra?. No me cabe duda que la representación humana fue cara a los mayas, tan próxima a la realidad visual como se mira en la naturaleza. Pero la petrificaron para la eternidad en sinfín de relieves, en esculturas de bulto, en pinturas, en obras de jade, obsidiana y madera. El panorama es vasto. Los logros son abundantes y, como dije, conforman una original y valiosa muestra del arte universal, extraordinario en su unicidad y especificidad. Son pieza sustantiva en el proceso de la historia del hombre sobre la Tierra.

El hombre maya, hecho con maíz y sangre de tapir y serpiente, transitó por varios derroteros en cuyos fundamentos plasmaría su imagen primordial. En la búsqueda de respuestas acerca de su origen, de la muerte, de la vida en la Tierra y, en breve, del papel humano en el equilibrio del Cosmos, el hombre maya se abismó en la voluntad de los dioses luego de haberse despojado de su piel efímera y logró un ánimo libre y pleno de consciencia.

Tal parece uno de los numerosos mensajes que los hombres dioses y los dioses hombres mayas, en su inagotable y original capacidad creadora, legaron a la

posteridad en magníficas obras de arte. A través de figuraciones rayanas en el retrato pero a la vez, sobrecargadas de simbolismo, la imagen del ser humano se transformó: pasó de lo mundano a lo sagrado; emigró de las perturbaciones de esta vida y comulgó con lo trascendental.