



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



| | |
|-----------|----------------------|
| FONDO | BEATRIZ DE LA FUENTE |
| SERIE | 006: DIFUSIÓN |
| CAJA | 016 |
| EXP. | 100 |
| DOC | 0001 |
| FOJAS | 12 |
| FECHA (S) | 2001 |

Viviendo con los ancestros ^{algunas}

Fue también padre llamarse reflexiones e indagaciones de un historiador de arte ante los muros pintados de la tumba 105 de M.A.

Ponencia para Curso 2001 en El Colegio Nacional. Martes 16 de Octubre

Beatriz de la Fuente

Entre los mitos más reconocidos de Mesoamérica se encuentra el de la primera pareja humana que por su origen en la remota antigüedad se representa ~~como~~ ^{con} personas de edad avanzada. Como sucede con otras figuras ancianas, en el antiguo México, esta pareja además de personificar un mito primordial de origen, se encuentra en posesión de poderes de adivinación y curanderismo excepcionales. Por otra parte ~~la pareja primordial del calendario de 260 días puede ser considerada también de origen del dicho calendario~~. Tales imágenes se han nombrado, para el centro de México, como Oxomoco y Cipactonal como referencia al "tonalpohualli" de 260 días. El último se advierte asociado, con frecuencia, a las referencias ^{vinculadas} ~~asociadas~~ con mitos de creación. *Así se narra en el Códice Borlínico posterior a la Conquista*

En el texto maya colonial del *Popol Vuh* se menciona a una pareja de ancianos adivinos, estos no son nombrados como los primeros humanos, pero si se habla de ellos refiriéndose a *los abuelos*. Tal pareja de viejos: Xpiyacoc y su consorte Xmucane participan activamente en la creación de los seres humanos. Su importancia ~~es importante~~ ^{es importante} y significativa ya que a Xmucane se le atribuye la molienda ^{inicial} ~~del~~ maíz ~~primitivo~~ de cuya masa se hicieron los primeros hombres.

Lo antes dicho de modo breve se refiere a personajes involucrados en mitos de creación primigenios de la humanidad de nuestros antepasados. Los datos se apoyan ^{que perduran después de la} en fuentes documentales muy posteriores a los tiempos que me ocupan ^{iniciaron esta} ahora que pueden corresponder, tal vez, al período Monte Albán. ^{han de} ^{esto} ^{entre} ^{Medio de M. A III B} entre los siglos ^{!!!} ^{y IX d. C.}

He aseverado en otras ocasiones que entre las muchas cualidades atribuibles a un objeto de arte es su carácter informativo fundamental. De ahí que ha de considerarse también como fuente primaria de conocimiento. Sin embargo, y para el caso de Mesoamérica, debe quedar establecido que si bien las fuentes escritas en español durante la colonia son legibles hoy día, y consideradas como documentos históricos, en las obras de arte de períodos precolombinos no se ha leído cabalmente el lenguaje plástico con el que fueron hechas. Además no es legítimo atribuir conceptos penetrados con ideas de otras culturas del Occidente a la que fue la ^{primigenia} ~~inicial~~ de la América Media.

En suma que quién pretende historiar el arte prehispánico ha de suponer que ambas, tanto la escritura como las formas que llamamos de arte, son fuentes primordiales para lograr una mayor proximidad a quienes dejaron registro en uno u otro modo, de su visión del mundo.

Lo antes dicho lo traigo a colación por que, entre otras cosas, he de hablar de posibles parejas ancestrales que, por alguna razón, estuvieron registrados en las pinturas murales y funerarias de la tumba 105 de Monte Albán en el actual estado de Oaxaca y que, tal vez, pueden ilustrar algún aspecto acerca de la integración de las creencias entre los mitos primordiales de Mesoamérica.

Antes de entrar en materia , quiero señalar que una de mis graves preocupaciones en torno a Mesoamérica ha sido precisamente el de su unicidad. Con base en mi disciplina, sorprende la diversidad de modos de expresión. A un punto que en ocasiones no encuentro correlaciones ni semejanzas. Como explicar tal situación,? ciertamente se trata de un mosaico estilístico, pero, cada sección del mosaico tiene tal identidad que resultan inconfundibles entre sí : no es posible mezclar una imagen teotihuacana con una maya equivalente en tiempo.

Se ha dicho, y quiero ^{que} ~~conservar~~ tales afirmaciones, ^{me convencerán} que si se trata de una sola civilización en la América Media, es debido a que se mantuvieron, desde sus tiempos formativos, hasta los momentos de la Conquista, los mismos principios culturales – en los varios aspectos que ello significa: economía, política, sociedad, religión, comercio y conductas de comunicación, entre las cuales se sitúa de modo principal el arte, sobretudo antes de la escritura plena. Sin embargo, estos conceptos de unidad mesoamericana fueron establecidos sobre bases de los tiempos inmediatamente anteriores y durante el contacto español, y resulta difícil aseverar su vigencia para tiempos mas antiguos.

El problema se centra hipotéticamente en dos vías históricas: la ascendente o vertical, que es la temporal, y la estable que es la horizontal. Me inclino por favorecer los cambios inevitables del transcurrir del tiempo. Ello se muestra principalmente en las formas de expresión. Siempre hay excepciones a las reglas que propician la creación de nuevas reglas; de ahí que recuerde el ejemplo universal ; el signo invariable de la Cruz que se ha mantenido en la cultura de Occidente durante milenios. Cabe señalar una excepción en la excepción y para sólo citar un ejemplo del mundo que nos congrega: el signo

de la Cruz aparece sobretodo en el de los mayas en distintas y connotadas ocasiones. Es claro, hablo de formas y no de significados.

Es posible que lo mismo ocurra con los significados que encierran otras imágenes ¿ sería ^{factible} posible que el sentido de la pareja ancestral fuera el mismo en otros tiempos de diferentes latitudes en Mesoamérica? Creo firmemente que se trata de un problema crucial que hay que confrontar en ~~todos~~ los estudios sobre iconografía mesoamericana. El asunto lo esboqué líneas arriba y concluyo que es altamente cuestionable asumir que un fenómeno de representación artística en un momento tardío del desarrollo de los pueblos sea literalmente aplicado a un acontecer que lo precedió en varios siglos. Ello significa que bajo un mismo signo se pueden expresar distintos contenidos conforme a las circunstancias históricas bajo las cuales se produjeron.

En algún otro ensayo de hace tiempo, sostuve que las coincidencias en la representación de asuntos primordiales en los pueblos prístinos eran paralelas. Mi enfoque no ha cambiado, la base de las religiones se afinca sobre los mismos planteamientos existenciales y, a pesar de que son iguales, cada uno da distintas respuestas en la manera de expresarlas. Me interesa sobremanera la respuesta plástica. Se trata de asuntos universales que se han presentado en diversos tiempos y latitudes, en tal fenómeno humano no hay discusión. Lo que importa ahora es describir como se revela en la creación plástica un asunto principal: el de los antepasados figurados en los muros de una tumba excepcional: la número 105 de Monte Albán.

Con ello regreso a mi tema en ese ^{notable} ~~excepcional~~ recinto funerario. Veamos.

Diaprositeris - Hallado no leído

Situada en una elevación de terreno, al norte de la plaza principal de Monte Albán, el "sistema de la tumba 105" se encuentra en la colina El Plumaje, que según Alfonso Caso, su descubridor, se llamó antes por los mixtecos el Cerro del Quetzal y se le conoce también hoy día como el montículo de la piedra de letra por líneas grabadas en los grandes bloques de la entrada. El dicho sistema incluye una construcción de planta cuadrada, característica del "palacio" o casa residencial y funeraria zapoteca, con enorme pórtico y gran dintel. En el aposento del lado oriente se halló la tumba 105. Es posible que la tumba sea anterior a la edificación superior. A ella se accede por cuatro escalones que comunican con un vestíbulo, al cual sigue una cámara mayor de planta cruciforme.

Está parcialmente tallada en la roca y grandes monolitos constituyen el techo plano. Al fondo, "había dos trozos de columnas... y estaban los huesos de un esqueleto incompleto". El techo y el piso de la tumba estuvieron pintados de rojo. Los muros llevan figuras, imágenes varias y glifos, exceptuando en dos de los muros de los brazos de la cruz que fueron cubiertos totalmente de rojo. Rojo es precisamente el fondo de todas las pinturas, con lo que se adquiere una dimensión atemporal y sin localización.

Fue descubierta por Alfonso Caso durante la temporada de exploraciones en Monte Albán 1936-1937. Sus dimensiones máximas son 4.81 metros de largo y 3.90 metros de ancho. Acerca de la técnica pictórica, Diana Magaloni y Tatiana Falcón consideran que se trata, en esencia de pintura al secco, con excepción de las jambas que muestran diferencias. Una de las ^{distinciones} principales es que están pintadas sobre fondo blanco, en tanto que el resto ^{de los muros} es rojo.

En el exterior de la jamba norte hay evidencia de trazos negros sobre pintura roja.

Tal parece también que alguno de los colores es de materia orgánica y no mineral como los demás

Descripción de izquierda a derecha

Las jambas norte y sur están sumamente deterioradas, pero siguen la estructura general de la composición del resto de la tumba: todas las paredes se dividen en tres secciones horizontales, la alta muestra repetido el mismo diseño por cinco veces en los muros y dos en las jambas. A este diseño se le conoce como "fauces celestiales". En el registro medio se encuentran figuras de hombres y mujeres y entre ellos conjuntos de glifos. Las figuras humanas alternan, según el sexo, en parejas, se confrontan o corresponden entre un lado y otro. Las de los muros, a partir de los brazos de la cruz, se dirigen del fondo de la tumba hacia fuera; las otras se aproximan, salvo una excepción, al muro del fondo. En medio de la diversidad de tocados, ornamentos e indumentaria, hay una serie de constantes en las figuras humanas: todas llevan los rostros, las piernas y los pies de perfil, en actitud de caminar; los torsos van de frente y todas, salvo una, simulan ser personas de edad, con la boca hendida debido a la falta de dientes. Las mujeres van descalzas y usan ^{quechquemite} huipil y falda, relatan su jerarquía en su tocado. En tanto, la convención masculina indica su rango y su actividad, además del tocado y vestuario, con lo que toman en las manos: báculos, bolsas rituales y esparcen granos.

Las figuras suman en total dieciocho, y son parejas de hombre y mujer que a partir de la primera a la izquierda, se han numerado sucesivamente. Entre las figuras humanas hay diseños de glifos compuestos en columnas sobrepuestas en el muro norte, o por uno sólo en el muro del fondo, o por otros breves y compactos en el lado sur. El registro inferior se constituye de rectángulos con esquinas redondeadas que alternan –en pares- su dirección: unos se aprecian como formas ascendentes, las otras figuran descender y a tal diseño se le ha

considerado “indicador de lugar” o “nombre de lugar”. En este ensayo me referiré principalmente a las representaciones de seres humanos y dejo a los especialistas la lectura de las inscripciones jeroglíficas.

Descripción ~~pormenorizada~~ de los muros

A continuación daré una versión breve de las interpretaciones más usuales acerca de las imágenes antes descritas.

I. Caso (1938: 83-92, figuras 19 a 24). Alfonso Caso identifica las figuras humanas del interior de la tumba como representación de dioses y de diosas. Cuenta un total de dieciocho, de las cuales nueve son femeninas y las otras nueve son masculinas. Anota que el número nueve está fuertemente asociado con el inframundo en el México antiguo, y que de acuerdo con el *Códice Vaticano A* o *Códice Rios*, los nueve dioses del inframundo van siempre acompañados de sus consortes. Es el patrón que se sigue en la tumba 105. Asimismo, nueve es el número del grupo de jugadores de pelota, hecho significativo por la cancha de juego asociada con esta edificación. La mayoría de las identificaciones que hace Caso deriva de los elementos del tocado y de los signos glíficos al frente de las figuras; reconoce algunas deidades como *Cocijo* y *Pitao Cozobi*, así como a *Tlaloc* por el atributo del aro en torno a los ojos. Su observación de que la banda superior representa las “fauces del cielo” coincide con su idea de figuras divinas.

II. En su escrito de 1983 (“Stone monuments and Tomb Murals at Monte Albán IIIa”, 1983: 137-43) Joyce Marcus es quien primero muestra con argumentos convincentes que se trata de parejas con base en los signos asociados a cada figura. Añade de modo menos seguro que son “parejas

reales" (1983:141); también asevera que las fauces celestiales son signo de descendencia divina, de tal suerte que son "hombres y mujeres reales que estaban, presumiblemente, relacionados con el ocupante" (1983: 143).

De otra parte Marcus (p.143) discute la relación entre las pinturas de la tumba 105 y los códices mixtecos, concluyendo que aquéllas anticipan la relación genealógica de las lápidas de piedra del periodo Monte Albán IIIb-IV.

III. Miller, en 1995 (1995: 94-106) da una interpretación más extensa. Para el autor hay dos escenas representadas en la tumba 105: la primera se constituye con las cuatro parejas que simulan salir de la tumba, la segunda se conforma por las seis figuras restantes (tres parejas) que desde los brazos de la cruz miran hacia el fondo. Existe, sin embargo, una diferencia que el propio autor plantea y que resulta difícil de comprender. Se trata de que en las dos escenas hay tres temas iconográficos diferentes y que cada uno de éstos alude a relaciones distintas con los difuntos. De tal suerte que las figuras de las jambas revelan el primer tema iconográfico, el más venerado, ya que se localiza justo en el acceso del recinto al mundo de los muertos, y así sugiere "que estas parejas maritales representan a los venerados ancestros fundadores de las líneas de descenso paterna y materna de los ocupantes de la tumba" (p. 103).

Continúan las dos escenas separadas entre sí –recuérdese que se trata de dos escenas, pero de tres asuntos iconográficos-. La primera se encuentra en los muros norte y sur, al poniente de los brazos cruciformes, y la segunda, al fondo, se restringe a los muros del lado oriente de la cruz. Lo que da unidad a la primera escena son las parejas –maritales de acuerdo con el autor- y su apariencia de salir de la tumba. El desfile se inicia con una mujer (**figura 3**) en el muro norte y su contraparte es un hombre (**figura 16**) en el muro sur. Miller recuerda las características distintivas de los hombres –bastones, bolsas,

esparcimiento de semillas- y de las mujeres –*quechquemitl*, falda, pies descalzos y manos opuestas-. Ello indica que las parejas que salen de la Tumba “representan a los descendientes vivos de las líneas masculina y femenina del ocupante fallecido y colocado en la tumba” (p. 104). Tales personajes vivos ocupan la banda intermedia bajo el signo que significa “dinastía real” o “descenso real”, y sobre la banda de los glifos del lugar. Para confirmar la hipótesis de dicha realeza, recuerda que el diseño de greca escalonada en el vestuario es su atributo específico. Hace hincapié en que la **figura 5** pudo haber sido de origen extranjero.

La siguiente escena de seis figuras (7 a 11) se dirigen hacia el elemento principal del muro central: el enorme glifo *13 muerte*, y según el autor, tal nombre indica “que están en efecto muertos y que pueden ser los ancestros inmediatos del ocupante” (p. 104). Las explicaciones que ofrece para comprender la superposición de capas pictóricas es que la tumba se abría de acuerdo con la necesidad de nuevos entierros, por lo que “el cambio de relación con el difunto más reciente pudiera ser motivo de las alteraciones pictóricas” (p. 104).

En suma, los tres conjuntos iconográficos representan tres clases diferentes de parentesco: los fundadores dinásticos en las jambas, los parientes sobrevivientes y herederos en la escena uno, y los ancestros recientemente fallecidos en la escena dos. El autor sugiere también que cuando se abandonó la casa se abrió la tumba por última vez, sacaron su contenido y colocaron los segmentos de columnas que se encontraron en su interior cuando fue descubierta, y al final la sellaron cuidadosamente. Estas actividades pudieron ocurrir durante el periodo IV de Caso, o del periodo IIIb-IV de Winter (1989). Los arqueólogos que han propuesto esos fechamientos se apoyan en el estudio de las ofrendas asociadas a la tumba.

Con base en lo que dije al principio, acerca de las parejas de antepasados viejos en fuentes tardías referidas a Mesoamérica, cabe pensar que este fue, acaso, un tema radical en los mitos cuya iconografía se presenta desde tiempos formativos, sugiriendo que se trata de una práctica funeraria en las costumbres de los pueblos agrícolas, vinculada con linajes y propiedad de tierras de ciertos segmentos de la alta jerarquía.

La tumba 105 y otras más de la zona, parecen referirse, en su expresión pictórica, a los ancestros de la familia extensa que edificó su propio sistema. No se trata a mi juicio de un linaje gobernante de estado, pero sí de los linajes herederos de las familias agrícolas prominentes y poderosas.

El sistema de la tumba 105 era el complejo constructivo, habitacional, funerario y ceremonial, de vida cotidiana y ritual de una familia extensa que convivía con sus antepasados muertos.

En este sistema zapoteca, como en el de otros, -por ejemplo Suchilquitongo- había una concentración humana dedicada al mantenimiento de la casa, que requería de un difícil acceso, así como de un recinto para sus difuntos, que eran parte misma de su ciclo vital, por ello los visitaban y los engalanaban con cierta periodicidad, y también alteraban sus restos conforme a las circunstancias históricas y políticas del momento. Entre ellas se incluye la dominante de la línea del linaje: paterna o materna.

El espacio del sistema 105 incorpora un juego de pelota que dista 50 m. de la unidad principal; de ahí que se conjunten los aspectos humanos antes dichos: civil y residencial, funerario y ceremonial (conviene recordar también las ofrendas).

Lo que permea en las representaciones de la tumba 105 es el mito de origen de las parejas de ancianos que, como adivinos y curanderos, colaboran con la creación de los hombres. De ahí la convivencia de los unos y los otros.

Este mito de ancianos creadores y, por ello, de respetables ancestros se advierte en buen número de las culturas prístinas universales; sin embargo adquiere matices individuales y se expresa con características propias en el seno de cada pueblo. Sin importar distancias y tiempos su credo está siempre vigente. En efecto creo que los ancianos son los antepasados sabios del mito cosmogónico.

Quiero finalmente mencionar otro detalle en la tumba 105 de Monte Albán ya que no parecen circunstanciales sino definitivamente intencionales: los seres humanos representados en esta tumba, son con base en el estilo y la convención zapoteca, imágenes que derivan de un patrón naturalista; se desplazan en un espacio, siempre rojo, salvo en las jambas, atemporal y carente de ubicación.

Por último quiero señalar que se les guardaba ocultos pero compartían espacios terrenales. No debían ser vistos, pero se sabía que ahí estaban; se podía establecer comunicación ^{inmediata con ellos, es así que se les guardaba} entre los favorecidos. En suma funcionaban ^{en casa,}

como una suerte de vínculo y de energía creadora entre los vivos y los muertos.

Ya que se vivía con ellos, ^{eran parte del mundo de los vivos.}

En resolución, el universo plástico de los pueblos precolombinos, que hoy recuperamos visualmente, tenía un código oculto y compartido por sus creadores. Así se advierte en el espacio temporal de tales pueblos; así se

muestra desde la ofrenda 4 de La Venta hasta las bases ocultas de las esculturas mexicas; ello incluye las escondidas tumbas de Monte Albán.

Es cierto, me parece confirmar que hay un hilo conductor en las creencias del Antiguo México, pero creo que es primordial destacar como se expresan sus diferencias.

Rasgos comunes, ^{entre otros} destino funerario y ^{vincio} con los antepasados

Rasgos diferentes, ^{entre otros}, la diversidad de soluciones formales e iconográficas. ^{que} ya no hay, a la fecha 2 tumbas iguales en Oaxaca