



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007: ESCRITOS ACADEMICOS
CAJA	020
EXP.	038
DOC	1
FOJAS	1-27
FECHA (S)	2001

entregado a Felipe Sales
el junio 10 2001

BF7C20E38D1F1

LAS MÚLTIPLES FACETAS DE UN ARTE HUMANISTA

Beatriz DE LA FUENTE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

I. A modo de introducción

¿Qué es el hombre? ¿Cuál su papel en el Universo y cómo lo desempeña? ¿En qué maneras se representa y por cuáles medios? ¿Por qué y para qué se representa? Tales son algunas preguntas que surgen al contemplar las obras de arte realizadas por el ser humano. Y numerosas son las respuestas que se han dado desde diversas posturas, sobre todo las tocantes a la estética y la historia del arte. Conocer al ser humano a través de esta disciplina nos aproxima a múltiples vías de solución a las preocupaciones fundamentales de la existencia, al devenir de la vida y a la permanencia más allá de los límites temporales.

La acción creadora que distingue al hombre y se plasma en el arte se ha hecho patente en toda época y prevé su continuidad. Por este medio se alcanza el objeto supremo de la acción humana: formar al hombre y dirigirlo hacia su plenitud trascendente y ontológica.

Es por ello que, dentro de la historia del arte, la figura humana ha ocupado un lugar preponderante. Desde las famosas Venus paleolíticas hasta las modernas tendencias de vanguardia, sea que transiten desde el mayor apego al dato visual hasta la abstracción máxima, el ser humano ha sido objeto mismo de representación artística. El hombre se refleja, se transmuta, se distorsiona y se encuentra gracias a las expresiones plásticas: porque "plástico" es lo relativo a formar, a modelar, el ser humano se forma y se modela por el arte.

Los primitivos habitantes de Mesoamérica también mostraron dichas inquietudes a lo largo de milenios de desarrollo cultural y artístico, según se aprecia

en sinnúmero de obras que nos han llegado de los tiempos previos al descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo. Y el lenguaje formal que utilizaron es elocuente, expresivo.

Ya en otras ocasiones me he ocupado de analizar los rasgos que los artistas mesoamericanos tomaron en cuenta para crear diversas obras, en las cuales la figura humana juega un papel primordial. He dicho que en ciertos tiempos y rumbos del mundo prehispánico, el ser humano se presenta, en el arte, de manera clara. La incontable variedad de casos, geográfica y espacialmente ubicables, nos abre sinfín de modalidades, a cual más comunicantes, para intentar una aproximación al profundo ser de tales entes históricos y miembros activos de la vida comunitaria. Por ello he de referirme ahora a algunas obras ejemplares que muestran, de variada y evidente manera, su carácter antropocéntrico y, a la vez, humanista en el pleno sentido de la palabra.

¿Cuáles son, pues, las formas y conceptos en que el hombre prehispánico se vio y se percibió, según lo indica el idioma artístico?

II. Los hieráticos señores de piedra

Uno de los primeros grandes desarrollos artísticos se debe a los olmecas. En su escultura monumental, realizada entre 1200 y 600 a.C., el tema principal de representación es la figura humana. Cientos de obras dan fe de la profunda consciencia que de sí mismo tuvo aquel pueblo extraordinario. Dos son los modos primordiales de expresar acendrado antropocentrismo. Ambos constituyen conjuntos bien definidos en la plástica.

Uno de ellos, único en la historia del arte universal, está conformado por las Cabezas Colosales. Nos muestran la figura parcial del hombre: la cabeza, constreñida a la esfera imperfecta que le marca límites, volumen que ocupa el espacio para delimitarlo. Con golpes precisos, los antiguos escultores extrajeron de

la piedra rasgos faciales claros, definidos, imágenes de individuos particulares. Se trata, no me cabe duda, de retratos. De los sabios gobernantes que conducían a su pueblo tanto en la religión como en la vida cotidiana, aquellos quienes dictaban normas morales y definían acciones políticas.

Es bien sabido que cada una de las diecisiete cabezas muestra elementos que la hacen irrepetible, distinguible: rasgos individuales, gestos, tocados. Pese al canon figurativo, plasman acaso la búsqueda de atemporalidad; revelan, en su lenguaje formal, la voluntad de alcanzar las esferas de lo sagrado para representarlas en la Tierra. De igual manera acusan animación particular, de suerte que sugieren personalidades o caracteres distintos. Diversos estados de expresión son claramente notables en las cabezas de San Lorenzo; así, en la número 3 se aprecia el grato sentimiento de la juventud, la número 4 nos habla del gesto severo, majestuoso, y la número 5 comunica inmenso poder. Y en todas se miran ensimismamiento y concentración.

Nos enfrentamos a rostros tallados a escala heroica, situados quizás al aire libre de manera tal que señalaran los cuatro rumbos y se asociaran a las edificaciones más importantes. Se pusieron para que la comunidad los viera, a manera de ejemplos de la altísima calidad de sus modelos humanos, inclusive más allá de los ámbitos profanos y de su propia época. Quizás nos encontramos, asimismo, frente a un caso singular del pensamiento mesoamericano: la cabeza en tanto sede de las fuerzas sagradas que dan sentido a la vida; la del gobernante como vicario de las divinidades y como dirigente del pueblo. Pero en cuanto retratos, exigen un grado de semejanza con sus modelos para comunicar la importancia de los individuos dentro de la cultura. Los dignatarios olmecas se sabían, pues, engranaje fundamental para la adecuada subsistencia del *status quo*; en una palabra, del orden cósmico según ellos lo entendían.

En el otro grupo campea la figura humana completa. Son imágenes que, si bien humanas, carecen de rasgos individuales y expresión particular. Muestran seres en actitudes de poderosa concentración, recogidos en sí mismos. Es probable que de esta forma persiguieran alcanzar, mediante el conocimiento interior, la condición superior de su naturaleza humana y su relación con lo divino. De este conjunto abundante descuella, por su factura excepcional y por la armonía perfecta de su estructura, el llamado Príncipe de Cruz del Milagro.

En él apreciamos el cuerpo humano en sobria plenitud y concentrada fuerza, pero investido o transfigurado gracias a medios no conocidos para nosotros. El cuerpo sedente, recogido sobre sí, permite que el espacio lo penetre como tratando de liberarlo de sus ataduras de piedra. Y aunque el personaje no se aventure a irrumpir en dicho espacio, habla de otras preocupaciones: la mirada se pierde en la lejanía y extiende los brazos al suelo para tocarlo, como si intentara mantener contacto con la realidad no obstante parezca trasladarse a los ámbitos sagrados. Sólidamente afincado, guarda la compostura mayestática de quien se sabe favorecido por los dioses y en comunión con ellos, al tiempo que es respetado y reverenciado por los hombres. No en vano el Príncipe de Cruz del Milagro transmite, junto a la elocuencia de sus formas, un sentimiento metafísico.

Otras muchas maneras, y en diversos materiales, de plasmar la figura humana hablan del interés que los olmecas tuvieron por ella. No hay cabida para la futilidad: es más importante la imagen de la potestad o del poder que la del individuo, a pesar de los retratos existentes. Se trata de manifestar un orden que dé coherencia a través de formas claras y definidas. Por lo mismo, no intentan ser narrativas; no cuentan sucesos anecdóticos que distraigan la atención de lo fundamental: buscan trascender. La escultura olmeca plasma tipos humanos pero destaca, ante todo, los signos de autoridad, la imagen del poder humano recibido de

manos de las deidades. En breve, las imágenes del ser humano en la estatuaria olmeca revelan, como en el arte de otros tiempos y lugares, los valores de un radical humanismo: la dimensión del hombre en relación consigo mismo y con lo divino.

III. La feminidad sacralizada

En contrapartida a las expresivas obras olmecas, y en contemporaneidad con ellas, los pueblos del Altiplano Central dieron especial énfasis al cuerpo femenino. Esto no significa que se omitiera al masculino, pero es menos numeroso y parece restringirse a posibles guerreros o jugadores de pelota. Así, son las Mujeres Bonitas quienes dan pauta para aproximarnos a uno de los conceptos que sobre sí tenían los habitantes de las tierras altas mexicanas.

Puede afirmarse que son la otra cara de la moneda, en tanto figuras de pequeñas dimensiones, esquemáticas, cuyos rasgos se apegan con insistencia a ciertos patrones. Parecieran resultar de una "producción en masa": no hay afán de individualidad pese a sus variaciones formales. Con base en admirable economía y síntesis, se buscó dar forma concreta a nociones tan abstractas que apenas podemos adentrarnos en los significados que todavía ocultan las Mujeres Bonitas. Se menciona con frecuencia que representan la fuerza generatriz de la mujer y debido a su abundancia hablan de los afanes de un pueblo agricultor.

Pero mayormente proceden de tumbas, lo cual señala que sus significados se hallan en íntimo nexo con la vida en el Inframundo. Tal vez se trata, digamos, de ex votos funerarios, de oraciones o letanías cocidas en barro, cuyo objetivo fuera facilitar la comunicación entre difuntos y divinidades. Desde luego esto no altera la interpretación antes mencionada. Antes bien sugiere la posibilidad de que cada persona hiciera su propia versión de una forma canónica, arraigada en la potencia creadora femenina: de ahí el privilegio concedido a torso y caderas de formas

rotundas, enfatizado por la simpleza extrema de caras, brazos y piernas, y la multivariación de tocados, joyas, peinados y pintura corporal.

Dentro de este conjunto, las figuras bicípites o con dos o más caras ejemplifican otras ideas religiosas que, de acuerdo con diversas opiniones, hablan de un sistema religioso dual.

Se trata de un lenguaje de ortodoxia absoluta, que no precisa alteraciones ni glosas —a pesar de que las apreciemos— sino mantenimiento de las formas para lograr óptimos resultados: fomentar la energía creadora del Cosmos.

IV. *Dioses y antepasados*

Desde tan temprano como el siglo VI a.C. los habitantes de los Valles Centrales de Oaxaca —en especial de Monte Albán— dieron cabida a expresiones fundamentales de su propia imagen, definidas y vigorosas: los cautivos de guerra, los dioses y los antepasados tal vez deificados. Tanto los Danzantes del período Preclásico (600 a 400 a.C.) como las urnas funerarias y pinturas murales en tumbas del Clásico (siglos III-IX d.C.) dan muestra de ello.

Los primeros representan, se ha dicho, cautivos de guerra muertos sacrificialmente. No importa su identificación a través de rasgos individuales; ésta se ofrece, cuando es pertinente, por medio del secreto implícito en los jeroglíficos. Resulta de mayor relevancia, por el contrario, despojarles de indicios de personalidad con el fin de expresar el hecho histórico y ritual: su captura y muerte. De tal suerte nos encontramos con dos aspectos: exponer a los vencidos para mayor gloria de los dioses y acercarse al poder terrenal de los victoriosos. Así, el hombre aparece sometido a designios a la vez humanos y sobrehumanos, concretados por los antiguos señores de Monte Albán: es su triunfo en la Tierra.

De otra parte, las urnas y los murales de la época Clásica nos ofrecen un mundo pleno de simbolismo donde el ser humano, como tal, se aleja de la realidad.

Hay, pues, un cambio en el pensamiento: se privilegia a los dioses y a los antepasados. Las urnas son obras de formas cerradas, a las que se sujetan los contrastes lumínicos y la tensión de planos para comunicar nueva percepción. Con mayor énfasis el hombre carece de individualidad: se trata de estereotipos, de esquemas que se repiten una y otra vez, de figuras estáticas pero sobrecargadas de elementos accesorios significativos en el plano sagrado.

Pero el tránsito de los mortales —de los Danzantes a las urnas— implica modificaciones perceptibles del concepto zapoteca en torno al ser humano. Las urnas-dioses son de marcadas formas corporales, rígidas y convencionales aunque transpiran sensualidad en sus rasgos faciales. Hablan de un sentido vital básico y del sabio conocimiento de la figura humana sin alardes de fiel reproducción, según se mira en el Escriba de Cuilapan. Y no obstante, en un acto de decisión sublime, se trasladan, en fin, a las magníficas urnas funerarias de las cuales *Cocijo* se vuelve paradigma: triunfo de la supresión de la individualidad.

Otro tanto se puede decir de las figuras pintadas en los muros de las tumbas, si bien se perciben variaciones causadas por el tratamiento bidimensional que exige el medio pictórico. Una vez más nos hallamos ante imágenes del ser humano transidas de valores supraterrrenales, de creer la propuesta acerca de que significan a los antepasados deificados de los difuntos, origen y tronco del hombre zapoteca. En ricos desfiles y apegadas a órdenes estrictos, las figuraciones pictóricas revelan esa consciencia de los zapotecas de situarse entre los dioses, más allá de los pasajeros seres humanos.

Así, entre los habitantes de Oaxaca nos acercamos a un esquema antropomorfo, mas vacío de individualidad o de personalidad. Los zapotecas oscilaron, con elegancia y sobriedad centenaria, entre la pérdida de humanidad y la

adquisición de divinidad: dios o humano. Tal es el hombre genérico que aparece en las expresiones plásticas de Monte Albán.

Quizá basado en esa tendencia genérica, el difundido estilo mixteca-poblano del Postclásico (siglos XI al XVI d.C.) también se refirió a la imagen humana. Apegado a convenciones formales por cuanto se refiere a la esquematización y reducción de la figura, la identidad personal se hace patente sólo gracias a los jeroglíficos, según se mira en los códices mixtecos. No en vano conocemos con detalle las historias de las dinastías de Tilantongo, Tututepec y Coixtlahuaca, en las cuales destacan el gobernante 8 Venado Garra de Jaguar y la señora 9 Mono.

V. *Cantos de vitalidad*

En el Occidente de México existe amplia gama de estilos regionales a lo largo de toda la época prehispánica, aunque es posible apreciar vertientes claramente diferenciadas en la imagen que de sí mismo nos dejó el hombre del Occidente: una parcial, otra completa. Me refiero al estilo Mezcala y a las terracotas funerarias.

Las primeras manifiestan, sobre todo, rostros, en una voluntad de abstracción tan definida que destacan del conjunto mesoamericano. Tal carácter se concreta en esquemas geométricos donde cuatro trazos básicos resuelven los rasgos faciales: ojos, nariz, boca. Combinan líneas rectas y curvas en múltiples maneras que resultan en graves diferencias formales: no se encuentran dos caras iguales. Algunas se exageran, otras se aplanan, unas más se abrevian, y las hay que casi desaparecen en la abstracción. Pero crean y multiplican tensiones originales de forma y de espacio diversos.

Las terracotas, ofrendas de ajuares funerarios, expresan a su vez la más noble e innegable humildad que se advierte en Mesoamérica. Se distinguen por la abundancia de figuras sorprendentemente biofílicas que revelan, en la docilidad del barro, la naturaleza de la vida cotidiana al lado de algunas escenas rituales. Vemos

a hombres, mujeres y niños en su diaria actividad: aquéllos cargan bultos con su *mecapal*, beben líquidos de un cuenco, se reúnen, conversan, amenazan; éstas amamantan o sostienen en brazos a sus hijitos o muelen maíz; se están, se asombran. Y nos asombran. Son imágenes vitales que calan profundo en el alma debido a su sencillez y elocuencia.

El ser humano en Occidente brinca, con notoria agilidad, del individuo al miembro de la colectividad. Numerosas obras de barro plasman hombres y mujeres solos, pero no es que representen individuos a través de sus rasgos físicos —de hecho las convenciones formales son la nota predominante— sino que nos encaramos por igual a aguadores, bebedores, guerreros, molenderas o madres, que a grupos que ofrendan, juegan o participan en conjuntos.

Y a la par de las figuras autónomas, contamos con otras aún más elocuentes. Me refiero a las maquetas que reproducen la vida comunitaria, sea de la familia o de la población. Hombres y mujeres de distintas edades se mueven con soltura y dinamismo inigualables en las casas, en las canchas de los juegos de pelota, en las plazas, en los poblados. Juegan, conversan, reposan, duermen, caminan, llevan y traen objetos de uno a otro sitio, ascienden escaleras, conviven con sus perritos y otras mascotas. Efectúan, en fin, sinnúmero de actividades propias de la vida campesina; reproducen, con ingenuidad, las acciones y los trabajos cotidianos. Y además muestran un espacio real donde transitan y actúan.

Es por todo ello que en el arte de Occidente el ser humano aparece en su condición primaria, o plena, vital, rica y pasajera. Más allá de los actos rituales y de los protocolos de las cortes palaciegas, hombres y mujeres dialogan "al tú por tú" con la antigüedad y la modernidad. Son los seres humanos de ayer, de hoy, de mañana y de siempre, con su soledad —como las pétreas Mezcalas— o con detalles

cotidianos que hacen de la vida el momento más entrañable: muestran la vida sublimada y perpetuada en el barro.

VI. Mosaico veracruzano

Durante la época Clásica (300 a 1000 d.C.) hubo, en la Costa del Golfo, tal diversidad de pueblos que las imágenes del ser humano revistieron manifestaciones plurales. A pesar del riesgo implícito en las generalizaciones, puede afirmarse que existió una preocupación fundamental por dejar muy en claro los íntimos vínculos entre el hombre y las deidades. Aquél sólo existe en función de éstas, se somete a los designios divinos y elude lo accidental para obtener trascendencia cósmica; más allá del deseo de anonimato o personalidad. Gracias a extraordinaria capacidad de síntesis, el barro y la piedra dan cabal cuenta de esos afanes existenciales. Entre los casos citemos las culturas de Remojadas, Xochipala, Nopiloa, El Zapotal, Cerro de las Mesas, más totonacas y huastecas.

Sobresalen las grandes figuras femeninas de barro cocido y polícromo. De formas suaves pero vigorosas, se reconocen por la sabia comprensión de la anatomía y la extraordinaria sugerencia de personajes vivos. Transitan de la suavidad a la dureza, de la juventud a la madurez; comunican actitud majestuosa, acentuada por los abundantes detalles de tocados y objetos que portan.

Tanto en Remojadas y Nopiloa como en Xochipala y El Zapotal, por ejemplo, nos encaramos a mujeres deificadas o diosas humanizadas. Monumentales, plantadas con firmeza sobre la Tierra, reciben o alejan al resto de los mortales según abren sus brazos o los acercan a su cuerpo. Varias de ellas —las que se contienen y se cierran— sostienen bolsas de copal y diversos objetos que nos hablan de una condición superior. Otras fracturan el espacio con sus brazos extendidos y parecen dominarlo junto con el tiempo, seguras de su situación distinguida, por cuanto sus atavíos suelen ser ricos, diferenciados. Algunas se

muestran serenas o dramáticas, otras usan máscaras de desollados; y varias, las más notables, acusan ser retratos de profunda nobleza y certeza de una condición suprema.

Pero no siempre miramos en ellas a mujeres específicas, pese a los retratos y la diversidad de tocados, vestimentas y artículos que portan; antes bien son convencionales. Acaso representen a la Madre Tierra, a la mujer genérica, creadora y destructora, a la amante de la muerte y de la vida: a *Tlazoltéotl*, a las *cihuateteo*, señoras del Inframundo, de acuerdo con su identificación. La individualidad cede paso a la consciencia de ser unidad con el Universo.

Otro de los grandes conjuntos escultóricos corresponde a la tríada yugo-hacha-palma, en relación con el juego de pelota. El sabio dominio de la dura piedra permitió tal expresividad que va de abigarradas formas sinuosas a una pureza de líneas que reta la sensibilidad moderna. El resultante juego de sombras y luces, de vacíos y macizos, constituye obras de carácter contundente. Aquí el ser humano aparece, de nueva cuenta, distante, separado del ámbito terreno, como si buscara una expresión perenne y elocuente para la eternidad. Los movimientos, cuando los hay, son medidos, contenidos y de gran tensión. Tampoco hay búsqueda de individualidad, aunque la imagen humana destaque nítida entre la abundancia de volutas, entrelaces y líneas. Importa, sí, señalar el simbolismo ritual y el estatus social.

En particular destacan ciertas hachas, de tridimensionalidad tan plana que sugieren relieves escapados de su fondo o soporte. Sirva de ejemplo aquella en que un rostro humano porta como tocado, y se vuelve unidad indisoluble, un pez que brinca.

Nos enfrentamos, sin duda, a variadas expresiones del ser humano en que lo profano y lo sagrado encuentran perfecta armonía. Mujeres-diosas u hombres-

dioses muestran, con sentimiento vital inigualable, la unión que los pueblos de Veracruz hicieron de la sensualidad humana y de la divina alienación.

El lenguaje formal cambió en el período Postclásico, de 900 a 1500 d.C. Sobre todo en piedra relevada, la cultura huasteca se reflejó en hombres y mujeres jóvenes; sólo en ocasiones se representaron ancianos. Abundantes son las obras que nos indican este sentimiento de potencia juvenil, pero se entremezclan con signos y símbolos que revisten de lejanía y abstracción al ser humano.

Hechas para verse de frente, no conceden gran volumen a la masa corporal, estilizada, y se apegan a un canon de simetría estereotipada. Los hombres se muestran desnudos, las mujeres apenas cubren sus caderas con faldas; los rostros son abstractos, sintetizan la fisonomía y apenas dejan entrever disimulada sensualidad en las bocas entreabiertas de labios carnosos. Pueden adornarse la cabeza con tocados compuestos por un cono y un medio círculo, a manera de resplandor. El ser humano se mostró sereno e imperturbable, inexpresivo y rígido, pero al mismo tiempo expresó dramatismo y esbelta elegancia, según se percibe en "El Adolescente" de El Consuelo: inmóvil, distante, lejano, acaso imbuido por trance extático.

Así, de manera similar a como sucedió en la época Clásica, el ser humano del postclásico veracruzano trascendió las barreras de la individualidad y se proyectó a los ámbitos sagrados.

VII. La gran metrópolis y sus vecinos

A lo largo del Clásico, Teotihuacán marcó patrones de arraigado valor tectónico y homogéneo, inclinados a la geometría y la abstracción. Se observan en todas las manifestaciones plásticas y, asimismo, en la imagen del ser humano. Fuese representada en figuras talladas en piedras finas o modeladas en barro, descuella en modo principal el rostro.

La tendencia a la horizontalidad y los valores convencionales otorgados al rostro se erigen en atributo distintivo y contribuyen a dar un aspecto apacible y sereno, pese al claro dinamismo real y virtual que tienen ciertas figurillas de barro. Podemos reconocer las facciones pero no a los individuos, pues son prototípicas, ideales, inexistentes; conservan un orden armonioso, impecable y perfecto. Ejemplificadas por abundantes máscaras funerarias, las solemnes caras se inscriben en un trapecio invertido de suaves rasgos.

Las formas del cuerpo se simplifican y sintetizan, sin que las altere el hecho de mostrar figuras de pie, sedentes o en movimiento. Así, nos enfrentamos a grandes obras talladas en piedra, como *Chalchiuhtlicue*, cuyo cuerpo casi desaparece absorbido por sólidas formas arquitectónicas pero de faz que asoma bajo abrumador tocado. Otras, de pequeñas dimensiones y hechas en jadeita, presentan seres esquemáticamente trazados y estáticos a pesar de que el espacio les atraviesa entre las extremidades y el cuerpo; y de nueva cuenta es el rostro el que llama la atención. Algo similar ocurre con las representaciones dinámicas en barro, interpretadas como guerreros en combate o bailarines.

Y la figura humana en la pintura mural tampoco escapa de las convenciones ya dichas. Ahí se le reduce, se alteran sus proporciones, queda sepultada bajo complejos y ricos atavíos, se somete a orden estricto. Tal ocurre, por ejemplo, en las "procesiones" de sacerdotes o dignatarios. O acaso, según se mira en el "Tlalocan", se le concede mayor vitalidad, soltura y dinamismo sin que por ello se aprecien excepciones a los cánones estéticos.

La imagen teotihuacana del humano pone en evidencia seres que oscilan entre la aniquilación individual y la existencia colectiva. Son ensimismados, inmutables, inmovibles, miembros de una colectividad en donde no hay cabida para los personajes. Son hombres y mujeres inexistentes en la realidad tangible

pues se saben uno con el Cosmos. Hablan de una concepción, una comprensión solidaria, armónica, con el Universo, que duró de los siglos III al VIII d.C.

En la medida en que Teotihuacán perdía su dominio cultural y se reducía su influencia por toda Mesoamérica, otros estilos surgieron en los que la presencia humana revistió diferentes cualidades. Como caso de excepcional valor me referiré a Cacaxtla y sus afamados murales.

Varios son los conjuntos donde vemos la figura humana: el Templo de Venus, el Templo Rojo, el basamento del Pórtico B y el Pórtico A. El empleo maestro y certero de la paleta cromática provoca sutilezas, por contraste, en la percepción visual. En los temas predomina el tratamiento formal naturalista, inclusive retratístico: el hombre se manifiesta en su más hondo sentido histórico.

El Mural de la Batalla ofrece escenas de crudo realismo y expresividad sorprendente, gracias a líneas casi imperceptibles para el ojo pero obvias para el subconsciente. La composición combina, armoniosa, grupos de guerreros en posturas muy dinámicas: se traslapan, se pisotean, combaten cuerpo a cuerpo. Los vencedores visten con lujo. Los vencidos, desnudos en su mayoría, conservan joyas y tocados; varios muestran profundas heridas y de ellas brotan chorros de sangre o vísceras; otros están muertos, con los cuerpos cercenados en forma brutal. Coraje, decisión, agresividad, perplejidad, sufrimiento, sumisión y angustia son algunos de los sentimientos que comunican dichas pinturas. Y nos gritan desde sus confines bidimensionales de gran colorido.

Los Templos de Venus y Rojo y el Pórtico A, en contraste, conservan imágenes de hondo simbolismo ritual, sin alejarse de cierta representación naturalista. Se trata de seres situados en ambientes ultraterrenos, acaso de personificadores de los dioses, a juzgar por los atuendos y objetos asociados.

En Cacaxtla, pues, se describe en modo fehaciente la potencialidad de los seres humanos: es el hombre en el espejo del individuo.

VIII. Los mayas: hombres-dioses

Si bien la expresión de la figura humana entre los mayas se concibió desde fines del Preclásico (hacia 300 d.C.), se distingue con fuerza inigualable en los relieves y la pintura cuyo esplendor se dio entre 500 y 900 d.C. Rasgo distintivo fue exaltar la condición histórica: hombres, mujeres y niños de la nobleza alternan con súbditos, vasallos y prisioneros. Esto se aprecia en la diversidad de estilos regionales: Motagua, Petén, Usumacinta, Puuc, Chenes, Río Bec, Jaina. Desde luego sobresale —de modo incontestable aunque no exclusivo— la región del Usumacinta: vemos a seres humanos orgullosos de su apariencia, sus actos y poder terrenal; son hombres destinados a vivir en su mundo y dominarlo. De allí el sentido humanista en los relieves y en las pinturas que los representan.

La figura humana se enriquece con la suma de elementos simbólicos que le confieren un aspecto supranatural; asimismo, los dioses se humanizan sin perder sus rasgos distintivos. Los incontables diseños —ropajes, tocados, joyas, objetos portados— apuntan a insignias de poder. Observamos a hombres y mujeres tallados en altares, estelas, dinteles, tableros, joyas, y modelados en estuco sobre pilares, frisos, cresterías. También los miramos pintados en murales polícromos, en vasijas y en códices. Pueden estar solos o en conjuntos, de pie, sedentes, en actitud de diálogo, danza, lucha, sometimiento, juego de pelota, ritos y teofanías. El cuerpo humano adopta diversas posturas y actitudes, y se asocia con las ya dichas insignias de poder.

Y al lado de profundo lenguaje simbólico y gestual, los mayas fueron maestros del retrato: hay individualización, personalidad muy marcada, que nos

habla de las diversas emociones de aquellos señores del mundo. Sirvan los siguientes ejemplos.

En Palenque se labraron en piedra o se modelaron en estuco múltiples escenas, tales como el acceso al poder de *Pacal* II, quien reinó de 603 a 683. En la Lápida Oval de la Casa E del Palacio lo vemos en el momento cuando su madre —la señora *Sac Bak*— le confiere el mando, presentándole una suerte de tiara que simboliza poder y gobierno. En el Tablero del Palacio asistimos a otra ceremonia en que el gobernante aparece acompañado por sus antecesores: *Kan Hok' Chitam* II, quien asumió el poder de 702 a 711, mira a su difunto padre *Pacal* II y da la espalda a su madre, la señora *Ahpo Hel*.

Ambos casos manifiestan lo importante que era dejar constancia de quienes ejercieron el poder en el pasado, para así consolidar la facultad de mando en el hoy. Es ésta una manera de historicidad del hombre palenquero, y maya, que necesita establecer nexos con lo pretérito para afirmar lo presente. Los relieves de Palenque alumbran, de modo excepcional, la condición histórica y humanista del hombre maya clásico.

Las figuras humanas se miran en actividad: se desplazan, se comunican entre sí y realizan acciones de diferente índole. El acento histórico de las escenas se advierte, de manera principal, en actos de conquista y vasallaje. Con magistralidad inigualable, la Estela 11 de Yaxchilán nos presenta al señor *Pacal Bahlum* I disfrazado como deidad —así lo indica la máscara que usa— y en actitud de triunfo ante sus prisioneros de guerra. Y en el Dintel 26 lo vemos junto a su esposa principal, la señora *Xoc K'abal*: él viste atuendo de guerrero y recibe su tocado de alto jefe militar de manos de la señora. Estas escenas, en las que se afirman el poder y el dominio terrenal del hombre, atestiguan el acendrado humanismo del arte maya.

Dentro de dicha corriente descuellan las pinturas murales de Bonampak: la figura humana apenas tuvo límites en su representación, tanto por las múltiples posturas y actitudes como por los significados intrínsecos. *Chaan Muan II* es el protagonista; lo vemos auxiliado por un vasallo para ataviarse y así presidir una gran fiesta. Los nobles conversan; los músicos hacen sonar sus instrumentos; los bailarines ejecutan su danza. Los guerreros se traban en fiera batalla; los prisioneros de guerra, dolientes por sus daños, hacen eco al cadáver que exhibe, realista, su cuerpo inanimado.

Documento artístico excepcional, donde la vida del hombre se manifiesta en toda suerte de expresiones: de poder, de comunicación, de alegría, de coraje, de sufrimiento. Escenario donde actúan el hombre individual que se engrandece con atuendos y ornamentos, y el ser social que comparte el regocijo de la fiesta o el drama del combate. Así, en todos los momentos vitales de hechos históricos significativos, se revela el profundo humanismo en la pintura mural de Bonampak.

Por último, no puedo dejar de mencionar las vívidas figurillas de terracota de Jaina, esculturas monumentales y de reducidas dimensiones. Catálogo extenso y detallado de la imagen del hombre maya, resultan incomparables por ser fiel reflejo de las diversas situaciones jerárquicas, físicas, espirituales y aún psicológicas. En ocasiones el ser humano y los dioses se unen y confunden, pero aquél surge inequívoco. En fin, las Jainas abren extraordinario panorama en que se mezclan y diferencian gobernantes, nobles damas y señores, guerreros, jugadores de pelota, tejedoras, escribas, parejas formadas por diosas jóvenes y dioses viejos abrazados con ternura y sensualidad, individuos que brotan de flores o les acompañan animales; personajes afectados por enfermedades o deformidades físicas. Pequeñas ofrendas funerarias que evocan tipos diversos, sus agraciadas posturas y

formas cuidadosamente plasmadas comunican la condición humana. Expresan pleno amor por la vida.

En breve, el hombre maya se mira, y así lo comunica, en su pasado como objeto de conocimiento, en su presente como actor fundamental del acontecer temporal, y para el futuro en tanto semilla de descendencia. El hombre maya, según se plasmó en numerosos medios a lo largo de los milenios, brilla en el conjunto de Mesoamérica por la profunda y sentida expresión de vitalidad y perpetuidad que patentiza profundo sentimiento de humanismo.

IX. El expresivo anonimato de toltecas y mexicas

Entre 1000 y 1100 d.C. nuevas formas plásticas ponen otros acentos en la cosmovisión. Los toltecas abren el lenguaje artístico a una concepción humana peculiar, cuyos ejemplos señeros son los Atlantes, los *chac mooles* y las banquetas con procesiones militares.

Sin duda los Atlantes representan guerreros, según se aprecia en sus atavíos. Son figuras ahogadas en el cilindro que constituye la columna arquitectónica; de ahí que sean compactos, hieráticos, despersonalizados, inexpresivos. Otro tanto sucede con los *chac mooles*: imágenes humanas que se cierran sobre sí, se reclinan y adoptan incómoda, forzada postura. Nos vemos frente a los miembros anónimos de una sociedad belicosa, donde la ausencia y el vacío resultan de la mayor elocuencia. Seres sin humanidad pero que luchan por adquirirla y se la calzan a fuerza, como máscara no hecha para ellos, extraña.

Los mexicas retomaron o heredaron esa tradición cultural y artística, y de ella se enorgullecieron. Su voluntad plástica no persiguió manifestar vida personal; se alejó, asimismo, de la realidad individual. Por ello el arte mexica es inequívoco y a la vez homogeneizador: dioses y hombres se confunden; sólo se distinguen por los atributos. En tal suerte, hombres y mujeres carecen de individualidad; sus rasgos

físicos y faciales se estereotipan; aventuran tímidamente su irrupción en el espacio. Resultan inexpresivos y distantes; son volúmenes de rigidez monolítica.

La identidad se logra, cuando es el caso, por medio de atributos. De hecho, estos otorgan especificidad a las imágenes; pero simulan disfraces puestos sobre el cuerpo, la cara, la nariz, la boca. Conceden vida al hombre, si bien se trata de vida interior; de ahí que el arte mexica tenga apariencia de perfecta contemplación, que no exhiba dinamismo externo. Lo perenne se sobrepone a lo fenecible. No hay, por ende, intención de reproducir fisonomías naturales sino de tender a los convencionalismos. Sólo a través de detalles, a manera de glosas, se distinguen variaciones a temas preestablecidos.

El conjunto de las obras se unifica bajo férrea voluntad. Me refiero al carácter vigoroso y realista, de gran fuerza contenida y tensión dramática. Sirvan de ejemplo las imágenes de portaestandartes y de jóvenes mujeres sedentes, notorias por su sobriedad, rotundez y suavidad de formas. De ello hablan los rostros: son casi idénticos en los numerosos *macehuales*, las figuras de *Xilonen* y la máscara de *Tezcatlipoca*. Otros muchos ejemplos cumplen, con diverso énfasis y lenguaje formal, la misma voluntad de expresión.

Su sólido empuje logra aniquilar la individualidad en aras de la comunidad. Ni siquiera cuando se muestra a individuos, a personajes históricos, se busca reflejarlos como tales sino por medio de glifos. Dos casos elocuentes son la "Piedra de *Tízoc*" y la "Piedra del Arzobispado".

Por eso el tolteca —rudo antecesor del mexica— dialoga con su rostro y su corazón: desea labrarse una personalidad. Búsqueda infinita, agotadora: no cabe toque alguno de libertad ni de espontaneidad. Esto nos dicen los Atlantes y los textos del siglo XVI. Aunque el diálogo es comunitario o colectivo, también es anónimo, al servicio de los dioses, al dictado canónico de lo santo.

X. *Comentarios finales*

A lo largo de los más de tres mil años de Mesoamérica, el ser humano se plasmó tanto con las insignias del poder político y religioso como sin ellas, en lenguajes formales que hablan idiomas distintos de acuerdo con tiempos y lugares. Las figuraciones del ser humano nos permiten aproximarnos a los conceptos que sus creadores tuvieron acerca del Universo, los dioses y el papel de sí mismos dentro del orden cósmico. Si se observan con atención, entenderemos los variados estilos generados a partir de la fisonomía y la expresión. Todo ello obedece, sin duda, a respuestas animadas por distintos retos existenciales: al tiempo que permitían al hombre ubicarse en el Cosmos, revelan cambios en la naturaleza humana de acuerdo con el devenir. Es decir, nos hablan de innegable eje antropocéntrico.

Desde luego las expresiones más elocuentes de humanismo las tenemos entre los olmecas durante el Preclásico, y en Occidente, Veracruz central y el área maya a lo largo del Clásico. Ahí los hombres están en grados próximos de consciencia plena. En Occidente encontramos del sentimiento de humanidad en potencia —en el estilo Mezcala, a la par de las Mujeres Bonitas del Altiplano Central— a la vitalidad y anécdota sensible del quehacer cotidiano y solidario. Los veracruzanos se elevan a los ámbitos de colaboración con lo sagrado. Olmecas y mayas —un poco menos los cacaxtlecas— nos ofrecen la imagen de un ser humano seguro de sí, orgulloso de su condición, poderoso y eterno. Y son los mayas quienes mayor consciencia histórica demuestran: el hombre necesita conocer su pasado para afirmarse en el presente; pero también, consciente de su potencialidad de dominio de la naturaleza, se representa en el pleno triunfo de su poder terrenal.

Por otro lado, en Oaxaca clásica, vemos diferentes intenciones. El ser humano parece sometido al arbitrio divino, por eso se aminora y se confunde, según

se observa en vasijas y murales funerarios. Es, pues, un hombre genérico. Contraparte del zapoteca, las imágenes teotihuacanas tienden más al ideal, a lo inexistente y constreñido a los abrumadores diseños divinos. El ser humano importa poco en tanto individuo.

Durante el Postclásico hubo modificaciones notorias. Si bien los mixtecas dieron importancia a las personalidades a través de la glífica, es común ver al ser humano en busca de una personalidad perdida en la inmensidad del Cosmos, confundida con éste. Parecería que el Universo y los dioses se hubieran vuelto intransigentes. En otras palabras, el tratamiento formal dado a la figura humana sugiere que del diálogo con las deidades se pasó a satisfacer sus exigencias sin cuestionamiento alguno: el hombre se volvió un eslabón más en la cadena que mantenía vivo al Cosmos entero.

La variedad de imágenes del ser humano en Mesoamérica corresponde a los distintos estilos regionales, locales y, también, personales. Por alguna razón, el retrato corrió mejor suerte en las tierras bajas y tropicales: entre olmecas, mayas y centro de Veracruz. Por ello demuestran con máxima elocuencia la individualidad: se trata del hombre en el espejo del individuo, de la autoconsciencia de los notables y principales (*dubito*), que da al individuo certeza de sí mismo (*cogito*) para plantarse en medio del Cosmos y dotarlo de sentido personal y, acaso, colectivo (*ergo sum*).

Otras veces se advierte la voluntad por sintetizar y reiterar los rasgos definatorios del individuo en una convención: son las imágenes que oscilan entre la fidelidad al dato visual y el esquema. En tales casos el hombre se halla en comunión incesante con la sociedad y los dioses, se reconoce parte de un grupo interactuante. Varios ejemplos hablan en favor de esta idea. Pero una vez que el prototipo se ha establecido con firmeza y lo acepta la sociedad, asistimos a cierto desinterés por la significación histórica del hombre. Basta entonces indicar la

jerarquía o la actividad mediante atributos y emblemas del vestuario, de los tocados o de los objetos que se sostienen entre las manos.

De lo antes expresado se puede colegir que el arte prehispánico tuvo, ciertamente, vías de manifestación humanista. Desde los más antiguos tiempos el hombre aparece como tema central: el ser que alcanza el más alto conocimiento de sí mismo, el ente particular que reúne en sí diversas cualidades y colabora con el orden primordial. Nos enfrentamos con personas que coactuaron con las esferas divinas para conservar el orden de sus respectivas sociedades. Son esos "peldaños en la consciencia" a que me he referido en otras ocasiones.

Tal lección deriva del conocimiento del arte, porque refleja un humanismo siempre presente. El arte es un ente vivo y, por lo mismo, da cuerpo a la facultad humana de integrarse a la unidad del mundo. Pone al descubierto momentos cumbres; nos enseña lo que constituye el ámbito indispensable de nuestra vida. En él tienen cabida libertad, educación y solidario esfuerzo común. Por medio del arte se alcanza el objeto supremo de la acción humana: formar al hombre y dirigirlo hacia su plenitud.

Mi propósito ha sido mostrar apenas un panorama de los rasgos que, en lo artístico, nos hablan de mujeres y hombres de épocas remotas pero cuyo lenguaje sigue vigente en nuestros días, y continúa emitiendo mensajes. Debemos aprender tal idioma para tratar de establecer el diálogo que nos lleve a comprender ese pasado nuestro, tan rico y vigoroso que hoy, a cientos de años de distancia nos mueve a la búsqueda y la comprensión tanto de los antiguos creadores como de nosotros, pues somos sus herederos.

Obras consultadas

ALCINA FRANCH, José, *et al.*,

1992 *Azteca. Mexica*, Madrid, Lunwerg Editores.

ARELLANO HERNÁNDEZ, Alfonso, *et al.*,

1997 *Los mayas del período clásico*, México, Jaca Book-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CASO, Alfonso,

1928 *Las Estelas Zapotecas*, México, Secretaría de Educación Pública.

1974 *El pueblo del sol*, 2ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 104).

CLARK, John E., coord.

1994 *Los olmecas en Mesoamérica*, México-Madrid, El Equilibrista-Turner Libros.

COVARRUBIAS, Miguel,

1957 *Indian art of Mexico and Central America*, Nueva York, Knopf.

DAHLGREN DE JORDÁN, Barbro,

1954 *La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

FERNÁNDEZ, Justino,

1954 *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta,

1993 *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta y Amalia CARDÓS DE MÉNDEZ,

1988 *Las figurillas de Jaina, Campeche, en el Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-Instituto Nacional de Antropología e Historia (Corpus Antiquitatum Americanensium, IX).

FONCERRADA DE MOLINA, Marta y Sonia LOMBARDO DE RUIZ,

1979 *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico (catálogo)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXXIX).

FUENTE, Beatriz de la,

1965 *La escultura de Palenque*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México, XX) (2ª ed. por El Colegio Nacional, 1993).

1975 *Las cabezas colosales olmecas*, México, Fondo de Cultura Económica (Testimonios del Fondo).

1978 *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

1985 *Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM (Colección de Arte, 38).

1990 "Retorno al pasado tolteca", en: *El Arte del Templo Mayor. Artes de México. Nueva Época*, México, Artes de México, S.A. de C.V.: primavera, no. 7.

1994 *Arte prehispánico funerario. El Occidente de México*, 2ª ed., México, El Colegio Nacional.

FUENTE, Beatriz de la, coord.,

1996 *La Pintura Mural Prehispánica en México. Teotihuacán*, 2 tomos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (La Pintura Mural Prehispánica en México, I).

FUENTE, Beatriz de la y Nelly GUTIÉRREZ SOLANA RICKARDS,

1980 *Escultura huasteca en piedra. Catálogo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Cuadernos de Historia del Arte, 9).

FUENTE, Beatriz de la y Leticia STAINES CICERO, coords.,

1998 *La Pintura Mural Prehispánica en México. Área maya. Bonampak*, 2 tomos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (La Pintura Mural Prehispánica en México, II).

FUENTE, Beatriz de la, et al.,

1995 *La acrópolis de Xochicalco*, México, Instituto de Cultura de Morelos.

GARCÍA MOLL, Roberto y Marcela SALAS CUESTA,

1998 *De mujeres bonitas, hombres y dioses*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Círculo de Arte).

GONZÁLEZ LICÓN, Ernesto,

1992 *Zapotecas y mixtecas. Tres mil años de civilización precolombina*, Madrid, Lunwerg Editores.

GUTIÉRREZ SOLANA RICKARDS, Nelly,

1972 *Las esculturas en terracota de El Zapotal, Veracruz*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

HERS, Marie Areti,

1989 *Los toltecas en tierras chichimecas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

KUBLER, George,

1962 *The art and architecture of Ancient America*, Harmondsworth, Penguin Books.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, et al.,

1990 *Arte precolombino de México*, Milán-Madrid, Olivetti-Electa.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo,

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica.

MANZANILLA, Linda y Leonardo LÓPEZ LUJÁN, coords.,

1994 *Historia antigua de México*, 3 vols., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM-Miguel Ángel Porrúa.

MARQUINA, Ignacio,

1951 *Arquitectura prehispánica*, 2 vols., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, et al.,

1995 *Dioses del México antiguo*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM.

MILLER, Arthur G.,

1973 *The mural painting of Teotihuacán*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection-Trustees for Harvard University.

1982 *On the edge of the sea. Mural painting at Tancah and Tulum, Quintana Roo, Mexico*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection-Trustees for Harvard University.

1995 *The painted tombs of Oaxaca, Mexico. Living with the dead*, Cambridge, Cambridge University Press.

MÜLLER, Florencia,

1978 *La alfarería de Cholula*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Serie Arqueología).

NICHOLSON, Henry B., ed.,

1967 *The origins of religious art and iconography in Preclassic Mesoamerica*, Los Ángeles, University of California at Los Angeles.

NOGUEZ, Xavier,

1998 *Escultura tolteca*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Círculo de Arte).

OCHOA, Lorenzo,

1979 *Historia prehispánica de la Huasteca*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

PASCUAL SOTO, Arturo,

1998 *El arte en tierras de El Tajín*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Círculo de Arte).

REENTS-BUDET, Dorie, et al.,

1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham y Londres, Duke University Press.

TOSCANO, Salvador,

1984 *Arte precolombino de México y de la América Central*, 4ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

WAUCHOPE, Robert, ed. gral.,

1965-84 *Handbook of Middle American Indians*, 18 vols., Austin, University of Texas Press.

WESTHEIM, Paul,

1970 *Arte antiguo de México*, México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).

1986 *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, 3ª ed., México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).

1990 *Obras maestras del México antiguo*, 3ª reimp., México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).

1991 *Escultura y cerámica del México antiguo*, 2ª reimp., México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).

WINNING, Hasso von,

1987 *La iconografía de Teotihuacán*, 2 vols., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México, XLVII).