

CONCEPTOS DE VERDAD Y REALIDAD EN LA PINTURA TEOTIHUACANA Y MAYA

Romolo Trebbi del Trevigiano

La pintura precolombina se presenta para un estudio histórico y crítico con características propias, tanto en el aspecto conceptual como en el interpretativo. Sus “reglas generales” mantienen una trayectoria que, aun variando en el tiempo, conserva siempre su esencia casi intacta, manifestando solamente mutaciones en un panorama inmutable.

A raíz de estas causas han nacido ciertos lugares comunes —motivados especialmente por una visión arqueológica— que siguen repitiendo los manuales de arte precolombino.

Este breve estudio quiere enfocar el problema desde una visión esencialmente crítico-artística, para delinear algunos de los elementos de análisis, tratando de mantener aquel equilibrio invocado por Venturi (1). Habrá que comenzar por un orden histórico; esto es, trasladarnos a los mismos orígenes del arte americano, cuando nació entre el conocimiento exacto de los fenómenos y la fantasía interpretativa de éstos; un momento de acción —la praxis—, que fue el origen de la técnica. Aconteció este hecho, mediante la magia, cuando el arte era aún “un residuo de pensamiento salvaje”, protegido como un parque nacional en el interior de su cultura. (2).

(1) “La crítica está madura cuando se ha logrado un equilibrio entre las recíprocas acciones de la sensibilidad y de las ideas. Si la sensibilidad predomina, el crítico obedece a los impulsos del momento y corre el riesgo de dejar que en su juicio prevalezca lo contingente sobre lo eterno; pero si predominan las ideas, que tienden a convertirse en leyes y en reglas, se pierde el sentido de la realidad artística que es siempre variada y nueva y no obedece a ninguna ley.” Lionello Venturi, **“Come si comprende la Pittura”**, Capriotti Ed. Roma 1950.

(2) Claude Lévi-Strauss. **“Il pensiero selvaggio”** il Saggiatore, 1970.

Fue en este período precientífico, pero ya experimental, cuando nació el arte como manifestación creativa. La fantasía tomaba formas simbólicas, eso es, de signos: el arte **significaba**. Ya estamos frente al nacimiento de un proyecto artístico, como elemento básico de un programa de carácter mágico. Este proyecto era la interpretación de una idea y un sistema ordenativo original, para materializar un arquetipo en un principio totémico-cosmogónico, transformable paulatinamente en divino-teogónico.

El principio básico de la creación artística fue la **idea**, más que la **acción** interpretativa de los eventos; pues este sistema, según sus deducciones, les habría permitido salirse de la fatalidad superior del destino. "Su arte es Verdad, no Realidad: no se trata de pintar al mundo, sino al otro mundo" (3) y esto estaría en la base del contenido y forma, como un principio de unidad: importancia absoluta del signo jeroglífico como símbolo verdadero de lo sobrenatural.

Aquí reside la esencia misma del arte precolombino, característica ésta no solamente de las manifestaciones creativas americanas, sino también de las del Extremo Oriente. "Fue un lenguaje preciso, de formas fundamentales, de signos geométricos y de símbolos numéricos, que transmitió el saber tradicional", dice Stella Kramrisch (4).

En el mundo teotihuacano, por ejemplo, pasó lo mismo; con la diferencia de que la proporción humana interesaba mucho menos que en la India contemporánea; pero, en cambio, el signo jeroglífico y el símbolo numérico, que transmitían el saber, fueron en Méjico mucho más importantes, adquiriendo el valor que tuvieron en la China, siempre en la misma época.

Un tema discutible, constantemente citado, es el hecho de que el sentido divino del contenido pictórico precolombino **obligaría** a los artistas, alejándolos consecuentemente de la posibilidad de una libre creatividad, y que, consecuentemente, habría que interpretar las obras artísticas como el producto de un hacer colectivo. Si enderezáramos la crítica analítica de las obras precolombinas según tales términos, muy pronto nos daríamos cuenta de estar analizando una producción artesanal, más bien que artística, y esto es absurdo. La problemática es indudablemente de difícil planteamiento y resolución; sin embargo quiero hacer una rápida referencia a los dos aspectos, citando dos textos muy diversos. Para el primer punto transcribo algunos trozos de un poema mejicano precolombino:

(3) Lewis Mumford "Technics and Civilization" Harcourt, Brace and World, Inc. 1934. (III Ed. 1963).

(4) Stella Kramrisch "Arts de l'Inde" Phaidon, Paris-London 1959.

**El buen pintor,
artista de los colores negros y rojo,
creador de cosas con tinta negra al agua**

.....

**traza las cosas con el carbón, las dibuja,
prepara el color negro, lo muele, lo aplica.
El buen pintor: conocedor, Dios en su corazón,
diviniza en su corazón las cosas,
dialoga con su mismo corazón**

..... (5)

De esto se deduce que un artista es conocedor de las reglas divinas, que transmiten el saber tradicional (educados, como los escribas egipcios, por los sacerdotes) y es el creador de las cosas. El proceso queda por lo tanto explicado: el corazón de la vida pulsante, es el medio principal para conocer la divinidad y, una vez alcanzado este conocimiento, la divinidad, siempre mediante el corazón, estimula el nacimiento de las cosas, o sea, logra la creación. Estamos asistiendo a una sucesión consecuencial de actos sensoriales e intelectuales, que caracterizan al artista precolombino, y que le permite lograr plenamente la creación (Nota I).

Con referencia a la posibilidad de un arte colectivista, muy acertadamente Ragghianti hace notar: "Pero se descubre que es el individuo, agente y sujeto pensante, operante y creador, la sola cosa de la cual se pueda concretamente e históricamente hablar, mientras que lo colectivo queda como una abstracción fabricada por la mente esquematizadora. De aquí que la relación individual-colectivo se transforma en la relación dialéctica hombre-historia, o también forma-contenido" (6). En efecto, se pueden identificar, especialmente en el arte maya, personalidades de artistas y sus relativos campos de influencia cultural, a tal punto que sería necesario un detenido análisis en esta materia, para poder definir el catálogo de obras de algunas de estas personalidades; trabajo que empecé años atrás con escultores y arquitectos de Palenque (7).

La pintura mejicana dejó sus obras más importantes en los murales de Teotihuacán y probablemente sea aquí donde se comenzó a emplear una

(5) Recogido por Fray Bernardino de Sahagún, en el siglo XVI.

(6) Carlo Ludovico Ragghianti, en una carta enviada en 1956 a R. Trebbi, motivando sus objeciones al libro de P. Westheim "Arte Antiguo de Méjico" F.C.E. Méjico 1959.

(7) R. Trebbi del Trevigiano "Personalità e scuole di architetti e scultori Maya a Palenque" Critica D'Arte Nº 28, Firenze 1958.

técnica mixta (Nota II) —**al seco y al fresco**— del tipo usado contemporáneamente en las pinturas de las cuevas de Ajianté en la India (8). En las unidades urbanas o “palacios” de Teotihuacán, “sobre un fondo invariablemente rojo luminoso el pintor traza la línea negra del dibujo con una libertad que toca a veces la negligencia, y el manejo de los colores es un acto de creación (9).

Seguramente es éste el momento cuando se gesta el proyecto del mural: operando sobre un aparejado **al seco** el pintor traza su dibujo, eso es, define la imagen, involucrando su visión de una cosmoteogonía, conjuntamente con toda una concepción espiritual y material. Es el momento cuando se definen la voluntad y el poder del arte y su realización se torna un rito. Los temas religiosos son interpretados como una verdad tradicional y esto, a menudo, produce una rigidez formal que se repite en la monótona sucesión de un mismo tema, avivado por la irregularidad del trazado y el contraste de colores.

En efecto el color es simbólico y exalta el significado gráfico-formal de los glifos y atributos rituales, sin tratar de definir profundidad. Luego, no existe la búsqueda de una verdadera perspectiva, recurriendo, en cambio, al sistema de una superposición de los planos o a aquél de los planos abatidos, como en Oriente. Esta visión aumenta la impresión de un frío hieratismo, que produce la observación de las procesiones de dioses y sacerdotes disfrazados con atuendos de tigre, serpiente, águila y coyote, acentuando el origen eminentemente intelectual de los frescos teotihuacanos.

El alto nivel artístico logrado al preservar los ejes ideales de tales condiciones, alcanzó sus momentos más altos entre los siglos VI y VII D. C. decorando las paredes de los templos y edificios de las clases sacerdotales y directivas de la gran metrópoli.

Muy diversa es, en cambio, la pintura mural de los mayas en relación a la mejicana, si salvamos las parecidas condiciones ideales y conceptuales de su arte. En el área cultural maya tampoco se conoce la perspectiva euclidiana y las imágenes siguen siendo pintadas con un fin ritual, mientras que su lenguaje permanece, en buena parte, simbólico-numérico. Sin embargo se descubre aquí **lo humano**, y digo esto sabiendo que gran parte de su iconografía es religiosa. Aún así la iconografía divina toma entre los

(8) Técnica citada por Osvaldo Svanascini: “Esquema del arte de la India” La Mandrágora, Buenos Aires 1959.

(9) Laurette Sejourné “Un palacio en la ciudad de los Dioses, Teotihuacán” I.N.A.H., Méjico 1959.

mayas un canon novedoso para América: el canon del hombre con sus proporciones reales, que sustituye a las proporciones simbólicas ideales. Con una técnica casi idéntica a la mejicana, con "restricciones" teogónicas parecidas, con una temática común, los artistas mayas, sin embargo, reproducen al hombre, divinizándolo; algo parecido a lo que más de dos mil años antes habían logrado los pintores de Creta, o, posteriormente, los griegos.

Ya desde los siglos VII-VIII D. C., una marcada tendencia realista, en lo que se refiere a la anatomía humana, empieza a caracterizar las manifestaciones del arte maya, especialmente en la región del río Usamacinta, obteniendo efectos de claroscuro que tampoco encontramos en otras culturas precolombinas: véanse, como ejemplo, los relieves de Palenque, de Piedras Negras, o la lápida de Jonuta. Pero es Bonampak, centro ceremonial, que culturalmente debió depender de Palenque, a tal punto que estéticamente puede considerársele como una colonia, donde al final del siglo VIII los artistas mayas ejecutaron una de las obras más extraordinarias para la historia del arte americano. En un edificio templario, en la "estructura 1" (parecida en lo espacial y formal al Templo de las Inscripciones de Palenque, probablemente del año 716 D. C.), se pintaron con una técnica de pseudo-fresco las tres celdas desde la base de las tarimas hasta la cumbre de las falsas bóvedas. Los temas se desarrollan en jirones horizontales superpuestos, según un orden jerárquico de importancia: lo divino está en la parte más alta, interpretado mediante jeroglíficos y simbolismo abstracto en la franja inmediatamente inferior aparecen los príncipes y los sacerdotes, como una clase ubicada entre el cielo y la tierra y, finalmente, en la parte más baja, están los personajes de la corte, los músicos, una escena de guerra, los prisioneros; en definitiva, están los actos de la vida diaria.

Los personajes muestran extraños atuendos, máscaras, calaveras, instrumentos, insignias, camuflajes; algunos presentan posiciones de las manos que recuerdan las mudras hindúes. La humedad ha destruido el dibujo, o sea el límite entre figura y fondo, así que el conjunto produce el efecto de proyecciones del teatro de sombras. El realismo de los gestos, la precisión de las miradas nos aseguran cómo para el artista maya el arte puede acercarse igualmente a la Realidad, además que a la Verdad. Las hileras de personajes de tonalidad oscura, con ropajes rojizos, muestran sus tocados concebidos como expresión gráfica "rocaïlle", de colores luminosos, que destacan sobre el fondo azul intenso. La presencia de este fondo azul puede sugerir también el realismo de la naturaleza, llevada a los murales. El perfil o retrato de los prisioneros en la pared norte, de la celda Nº 2, o los de las dos figuras de la pared norte, como también de la del este, de la celda Nº 1, comparados, por ejemplo, con el perfil de la tumba 105 de Monte Albán —obra zapoteca— o con los muchos de Tlaloc en Teotihua-

cán, es suficiente para notar inmediatamente cómo el arte maya propone una concepción nueva para la temática y el contenido de su pintura.

Fue en el acto creativo donde surgió en tierra maya la duda del hacedor frente a los arquetipos pretéritos; y esta duda denuncia ya una especial sensibilidad en la búsqueda de una expresión artística más cercana al concepto de un tiempo dinámico, que se desplaza hacia el futuro y no embebido solamente del pasado; aunque se preservan las constantes básicas tradicionales —por ejemplo el volumen y la decoración— que mantienen ligada la forma, o parte de ella con el ritual. Ahora bien, esta duda de carácter estético se vuelve sentimiento historicista en un mundo cosmo-teogónico, y sus alcances son de una importancia indudable. Por otro lado queda claro que esta situación fue promovida por un reducido número de personas que, sin embargo, paulatinamente definieron las condiciones de un nuevo equilibrio de valores, que establecía la base de un cierto dinamismo histórico, puesto que exaltaba el impulso creativo, más que el repetitivo.

(Nota 1). Cuando los pintores trataban de expresar actos, buscaban símbolos adecuados: el caminar se representa por una huella humana sucesiva; el hablar, por una “coma” salida de la boca; y esta “coma” adquiere la forma de un bordado de flores cuando se trata de cantos o himnos.

El último paso en la técnica plástica de los indígenas habría sido el conocimiento de la perspectiva fundada en tres dimensiones, sin contar el empleo del modelado en el dibujo y el claroscuro en la pintura.

Con respecto a la perspectiva, ésta en general es planigráfica: el pintor representa los elementos de la realidad en un solo plano, ya sea de frente o perfil, buscando la estilización. De ahí que, en la búsqueda del mejor ángulo, las escenas compositivas presenten perspectivas dislocadas o irreales.

Los temas tratados en ella toman el giro de decorativos (guías de flores, entrelaces geométricos, como en Teotihuacán), mitológicos (frescos o bandas pintadas, con sacerdotes o deidades en escenas religiosas, especialmente en Mitla y Santa Rita de Tulum), históricos o descriptivos (representación de ceremonias o alusiones a sucesos históricos, encontrados preferentemente en Chichen - Itza).

Si bien en los murales más antiguos que presentan escenas de la vida, las líneas quieren imitar los contornos de la realidad, posteriormente encontramos una composición más acabada y casi barroca: se pasa así, paula-

tinamente, de lo lineal a lo pictórico, donde el esquema se degrada y agrega color. Casi no se encuentran espacios vacíos, como si se desconociera el sentido que tienen los planos desunidos para valorizar las figuras.

La composición generalmente es clara y la escena se desenvuelve con naturalidad; los rostros son hieráticos y las figuras rígidas, pero se advierte cierta desproporción e irrealidad en ellos, lo que influye a dar un matiz de frescura delicada y casi infantil en la representación.

Las pinturas murales se destacan por la belleza policroma deslumbrante que le presta el color, que en la mayoría de las ocasiones es primario y bien contrastado; hay ausencia casi total de medios tonos.

Las figuras de los códices, así como la de los murales, son vigorosamente recortadas sobre el fondo, sin sombras, iluminadas a base de un colorido esplendoroso. (Nota de Valentina Meyerholz).

(Nota II). Con respecto a la definición de pintura Mesoamericana como temple o fresco, se han suscitado diferencias de opiniones: por una parte se aduce que se ha constatado que la ejecutaban encima de muros ya secos, lo cual la designaría como temple (Caso y Morris); por otro lado hay autores que dicen que la pintura era usada muy fluida, y aplicada cuando el estuco estaba fresco, pues de no ser así todo vestigio de color habría desaparecido (Miguel Angel Fernández y Marquina). Salvador Toscano sostiene que el verdadero fresco fue desconocido por los indígenas, pues en los fragmentos analizados jamás se encuentra pintura embebida en el aplinado (técnica propia del fresco).

En realidad las culturas precolombinas emplearon una técnica indígena propia, pues si bien fijaban sus colores sobre fondos murales ya secos, las pinturas las mezclaban hábilmente con gomas, lo que les asegura su permanencia.

La forma de pintar los murales era llevada a cabo por medio de un recubrimiento de la muralla con una capa de tierra pasada por cedazo, la misma que usaban para su cerámica, mezclada con Tezontle (aglutinante). Sobre ésta agregaban una capa de cal y polvo de obsidiana, aplicada por partes; sólo entonces se empezaba a dibujar el tema que, sucesivamente, se pintaba con colores de procedencia mineral, aplicadas al seco o mezclados con cal húmeda, o bien con goma indígena (como en Atetelco), transformándose en un fresco sui generis o pintura de técnica mixta. Solamente con el empleo de esta técnica habría podido mantenerse sin pulverizarse.

(Nota de Valentina Meyerholz).