

que imita la obra creadora de los dioses, a los cuales, a la vez, se concibe como los artistas por excelencia. Recordemos al poeta náhuatl cuando dice

Dentro de ti vive
Dentro de ti está pintando,
Inventa, el Dador de la vida
¡Príncipe chichimeca Nezahualcóyotl!
(León-Portilla, 1967, 40).

Y dirigiéndose a la deidad, expresa:

¡Oh tú con flores
pintas las cosas,
dador de la vida:
con cantos tú
las metes en tinta,
las matizas de colores:
a todo lo que ha de vivir en la tierra!
(Garibay, 1965, II, 85).



***La pintura mural prehispánica
en México, II. Área maya.***

Tomos III y IV, Estudios

Beatriz de la Fuente, directora del proyecto;
Leticia Staines Cicero, coordinadora

México, Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001,
558 pp., ilustraciones, mapas, dibujos, planos.

por

SERGIO RAÚL ARROYO

El camino del conocimiento casi siempre comienza por la experiencia personal y nun-

ca prescinde totalmente de ella. La ruta del gran proyecto sobre la pintura mural prehispánica, dirigido por Beatriz de la Fuente, nos ha permitido observar, a lo largo de doce años y seis volúmenes publicados hasta ahora, el puntual testimonio de voluntades e inteligencias; ha desplegado frente a nuestros ojos una de las materias privilegiadas del universo mesoamericano y, paralelamente, nos ha permitido apreciar un conjunto de búsquedas personales que paulatinamente dejan su marca en cada segmento de la obra, configurando un formidable compendio de episodios estéticos que permite asomarnos al enorme entramado de pensamientos y sucesos que han definido a las sociedades mayas.

Los tomos III y IV del volumen II compendian 26 estudios, que incluyen tanto trabajos monográficos puntuales como indagaciones sobre aspectos generales de las pinturas murales del área maya en Campeche, Yucatán, Chiapas y Quintana Roo, como son los casos de Xpuhil, Los Chenes, Ichmac, Xuelén y Chelemí, Chichén Itzá, Tulum, Tancah, Yaxchilán, Toniná, Palenque, Ek'Balam, Mayapán, Chacchobén, Rancho Ina y Xcaret. Participan en la publicación de este segmento fundamental del proyecto Jorge Angulo Villaseñor, el ya fallecido Ricardo Bueno, Lorraine Williams-Beck, Rubén Maldonado Cárdenas, Sonia Lombardo, Diana Magaloni, Tatiana Falcón, José Francisco Villaseñor, Lourdes Navarizo Ornelas, María Elena Ruiz Gallut, Jesús Galindo Trejo, Daniel Flores Gutiérrez, Alfonso Arellano Hernández, Roberto García Moll, Maricela Ayala Falcón, Merle Greene Robertson, Leticia Vargas de la Peña, Víctor R. Castillo Borges, Alfredo Barrera Rubio, Carlos Peraza Lope, María Eugenia Romero R., Jesús Mora-Echeverría y

Luis Alberto Martos, María José Con y, en destacado lugar, la maestra Leticia Staines Cicero, diligente co-titular de este inmenso proyecto. Se realizó un convenio UNAM-INAH que abarca desde permisos para efectuar el estudio de campo y el registro fotográfico *in situ*, en película de diversos formatos, hasta tomas con datación de medidas arquitectónicas y astronómicas, así como muestras de pigmentos para su definición química, entre otros muchos aspectos.

De las múltiples visiones que ponen frente a nosotros los autores de estos dos tomos, me gustaría destacar dos. La primera es la incisiva exploración de Diana Magaloni sobre los procesos técnicos de la pintura maya, que combinó modernos métodos de análisis de materiales, como cromatografía de gases-espectroscopía de masas, microscopía óptica y electrónica de barrido y difracción de rayos X, con métodos de investigación que son combinaciones de principios teóricos y técnicos de la historia del arte y la conservación —dentro de las que se encuentran consultas que oscilan en un extenso tramo temporal, que van de lecturas de documentos del siglo XVI a trabajos de etnohistoria fechados en los albores del siglo XX—, además de integrar información complementaria sobre el contexto geográfico cultural: el mapa humano de los antiguos asentamientos mayas.

Éste es uno de los estudios más integrales que se hayan efectuado sobre la originalísima técnica pictórica maya, cuya formulación básica consistió en la mezcla de cal en pasta de hidróxido de calcio y en solución con gomas vegetales de los bosques tropicales, gracias a la que los constructores mayas pudieron edificar centros ceremoniales y urbanos, y los artistas, materializar relieves en estuco.

Otro de los ensayos a que quisiera referirme, resultado también del trabajo interdisciplinario, es la indagación sobre arte plumario maya, de Lourdes Navarizo Ornelas, quien aborda la semantización y simbolismo de las aves y hace un recuento de los principales ecosistemas de la península de Yucatán. Es éste un nuevo paso en la codificación del lenguaje de la plumaria como uno de los elementos cargados de significado de la liturgia y el intercambio simbólico de los mayas.

Tanto la conservación del patrimonio mural prehispánico como el proyecto de la pintura mural del cual forma parte la publicación que comento pueden verse como batallas contra el tiempo que involucran saberes históricos, artísticos y técnicos, y que ponen una vez más sobre la mesa un asunto central: la preservación misma de la obra artística y su difusión. El arte mural prehispánico es un legado perenne por naturaleza, pero al mismo tiempo quizá el más perecedero, siempre en riesgo latente de desaparecer. Esto no tiene un sesgo de retórica.

Es como si, desde el instante mismo de la develación del objeto, en cada pieza del arte mural prehispánico se activara un reloj, ciertamente implacable, que marca una cuenta regresiva, el tiempo de su desaparición. Su rescate y difusión para las actuales generaciones son procedimientos que reactivan su razón misma de ser como verdaderas sibilas que nos permiten ver la lentitud o el vértigo del pasado, aunque también con cierta claridad el presente, con el conocimiento de que invariablemente su exposición pública representa un serio riesgo para su existencia.

¿Existe acaso un dilema difusión-preservación? Sí, pero siempre y cuando no sea el primer peldaño de un fatalismo. Ese binomio requiere de equilibrio en todo momen-

to. Pensamos que la planta de académicos y técnicos de los institutos encargados de preservar el patrimonio prehispánico mueble e inmueble ha encontrado, a través de su acción sistemática, métodos y mecanismos prácticos que están puestos en la mesa de la discusión.

Un hecho que quisiera recordar es que el proyecto ha impulsado un movimiento a favor de la conservación del arte mural prehispánico: la publicación de uno de los primeros tomos del proyecto, sobre Teotihuacan, detonó el proyecto del Museo de la Pintura Mural de ese sitio axial, en el cual, desde hace poco menos de dos años, se exhiben pinturas que antes se encontraban almacenadas, lo que permite vislumbrar más decisiones concretas en materia de conservación y difusión abonadas por el sustrato de *La pintura mural prehispánica en México*.

Sin embargo, en este territorio el optimismo es una suerte de pecado capital que no podemos permitirnos, por lo que es necesario que presentemos un frente común, tanto para identificar como para garantizar los mecanismos de su preservación. Apostamos a la convergencia urgente de voluntades y recursos. Todo lo anterior refiere al devoto oficio que demanda un proyecto como éste, que trasciende con mucho la mera investigación de gabinete, la cátedra misma, para penetrar en el rostro y el corazón del inmenso acervo patrimonial legado desde la antigüedad.

Éste es precisamente el espíritu de la propuesta que hoy llega al cumplimiento de una de sus etapas, convocatoria directa de la imaginación histórica, quizá fidelidad a los cánones de Vico provenientes de la *Scienza nuova*: penetración imaginativa, quizá ese don llamado fantasía, que pensadores alemanes, sin duda sus seguidores, llamarían

muchos años después *verstehen*, entender, en oposición a *wissen*, conocer.

Quisiera concluir con una pequeña serie de ideas a propósito de los dos tomos dedicados a la pintura mural maya, aunque probablemente no se refiere a ellos de modo exclusivo:

- En los territorios de la pintura mural maya, sea Palenque, Yaxchilán, Xcaret, Ek' Balám o Chichén Itzá, es posible vislumbrar el espectáculo interior de las religiones antiguas; se trata de un lenguaje específico que, más allá de desciframientos, revela una *physics*, un modo de percibir, sentir y acercarse al mundo —forma una integridad.

- La pintura mural entre los mayas no es una imitación de la realidad. Se trata de marcas en el tiempo que cierran una página y abren otra. La pintura constituye el cuerpo y la sombra que bordean los vínculos esenciales; la relación entre lo visible y lo inasible sólo es posible aquí, es algo que tiene su territorio más allá de las palabras y de cualquier otra forma de expresión. Aquí, la búsqueda de la verdad diferirá por completo de cualquier concepción canónica grecolatina. Al hombre maya interesa no “la contemplación de las esencias”, sino la posesión de una raíz para “dar apoyo a su rostro y corazón inquieto”.

- Los sucesos que se registran, sin duda, están muy lejos de ser experiencias seculares; son un sistema ciertamente, una selva simbólica, donde los colores forman parte de un código hierofántico, tal como sucedía en el arte románico-bizantino. Probablemente algunos de los colores formaban un aura que aislaba la sacralidad de los acontecimientos separándolos del tiempo y espacios comunes. Quizás el azul sea el centro de una metafísica surgida del trópico maya.

- El arte mesoamericano, en este caso

especial la pintura mural maya, recuperado para nosotros por el trabajo de arqueólogos, historiadores y técnicos, es probablemente, por la integridad de su concepción, una de las experiencias más universales del mundo americano al margen de las esferas del orden occidental.

En nosotros está la posibilidad de concurrir al atributo divino de la curiosidad, de trepar por el ramaje mitológico de la ceiba para mirar una luz distinta de todas las demás luces de la historia, fijada en los muros de un templo, un palacio o una casa, como sellos de nacimiento o destino. Aquí hay un diálogo interrumpido que esa luz nos permite vislumbrar. Ése podría ser el logro intrínseco de este anhelo, que quizá nunca vea su fin: atrapar, aunque sea por un instante, el numen de cada mural, de cada uno de los pliegues secretos que guarda nuestro pasado, para llenar de paz o de pasión el corazón inquieto de nuestra identidad.



*El arte en México: autores,
temas, problemas*

Rita Eder, coordinadora

México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

por

FEDERICO NAVARRETE

Es complicado reseñar un libro colectivo, con artículos tan diversos y distintos como los que integran *El arte en México: autores, temas y problemas*, pues resulta difícil hacer justicia a la gran cantidad de temas y pro-

blemas que abordan. Por ello he preferido centrar este breve texto en uno solo de los múltiples filones teóricos e históricos que abren las reflexiones de sus ocho autores; aunque debo decir en mi descargo que es uno que evidentemente ocupó desde un principio un lugar central en las preocupaciones comunes de este equipo de investigadores mayoritariamente provenientes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se trata de la rica, contradictoria y siempre cambiante relación entre la historia del arte y el nacionalismo mexicano.

No cabe duda de que, en el terreno de la historia del arte como en tantos otros ámbitos de nuestra cultura, los veneros del nacionalismo mexicano han sido fértiles y caudalosos. Una de las aportaciones más interesantes de los ensayos reunidos en este libro es mostrarnos los complejos y contradictorios procesos que llevaron a la construcción, podríamos decir incluso a la invención, de una herencia artística nacional mexicana unificada y coherente que podía ser fuente de orgullo y de inspiración para los mexicanos del presente. De esta manera la historia del arte ha alimentado varios de los mitos claves de nuestra nacionalidad.

Juana Gutiérrez nos muestra en su artículo "El término 'estilo' en la historiografía del arte" que fue gracias a la labor de historiadores como José Bernardo Couto y Manuel Revilla, a finales del siglo xix y principios del xx, como el nacionalismo mexicano empezó a reivindicar como patrimonio y orgullo exclusivo la particularidad y el exceso del llamado churrigueresco o ultrabarroco, que fue interpretado como resultado de la fusión entre las ideas artísticas europeas y la mano de los artífices indígenas, es decir, como otra manifestación del