

PROBLEMAS DEL ESTUDIO DEL ARTE INDIGENA

P O R

C A R L O S V I L L E G A S

SIN hipérbole, puede afirmarse que los diez años transcurridos de 1943 a la fecha han sido decisivos para el estudio del arte indígena americano. Aunque desde el primer cuarto del siglo actual se iniciaron los primeros balbuceos de investigación en el terreno de la estética aborígen, fué hasta 1944 cuando, con la publicación de *Arte precolombino de México y de la América Central*, Salvador Toscano hizo un primer intento de clasificar y valorar, en forma sistemática y obedeciendo a un plan ambicioso, este importantísimo acervo cultural. Las dos ediciones que ha merecido esta obra hablan bien claro de la calurosa acogida que el público interesado dispensó al grandioso esfuerzo, y la crítica de todos los rumbos lo aplaudió sin reservas. Esto vino a significar, sobre todo, que la novedad del tema, enfocado con ojos críticos y fines valorativos, respondía a una mayúscula interrogante que se cernía sobre la producción artística incomprendida; era la develación de un mundo cuya antigüedad se renovaba en la aureola de misterio que lo rodeaba, un capítulo inédito de la historia de la cultura que, además, había sido tradicionalmente menospreciado y subvalorado, prácticamente desde Bernal Díaz hasta bien entrado el siglo xx.

Escasos seis años después, Paul Westheim, crítico mundialmente consagrado, dió a luz su *Arte Antiguo de México*, que pretende circunscribir el problema de un modo distinto a como lo vió Toscano. A pesar de que ambos estudios se proponen la misma meta, es decir, la explicación del

arte indígena precortesiano, su interpretación de las mismas obras difiere sensiblemente. La de Toscano tiende más a la descripción y a la historia, en tanto que la de Westheim, pese a algunos errores justificables y sin mayor trascendencia, es más profunda y se orienta a captar sus valores universales. Resulta, pues, que en tanto que la primera se resuelve en una historia de la evolución de las formas artísticas y de las conexiones que existen entre las diversas culturas, la de Westheim quiere encontrar “sus supuestos espirituales y creadores”, el alma de la producción artística. Ambas, pues, se complementan, aunque la del autor alemán signifique un paso adelante en lo que se refiere a interpretación y, al margen, ha venido a hacernos ver la necesidad que hay de actualizar la crítica del arte indígena, para ponerla en el plano de altura que reclaman su calidad y el tiempo en que vivimos. Esto implica, quiérase o no, la urgencia de hacer un estudio estrictamente estético, que al mismo tiempo que tamice el conocimiento arqueológico —auxiliar indispensable— sitúe y valore la obra indígena, desentrañando su verdad e interpretando su sentido, a la vez que, caracterizándola frente a la historia universal del arte fije, en la medida en que esto sea posible, su valor.

De ese modo se superará el estadio inicial de esa tan importante rama de la cultura, dejando como algo periclitado la etapa enciclopédica o de acumulación de datos, para dar lugar a una interpretación más profunda y más propia de nuestro tiempo.

I. *Limitaciones y supuestos*

En primer lugar, debe tenerse presente que no es posible hacer “una” historia del arte prehispánico. Esto que afirmamos no pretende ser, en manera alguna, paradoja del momento. En efecto, el mundo prehispánico, al menos en México y Centro América, estaba formado por una pluralidad de unidades políticas en cierto modo independientes. Efectivamente, recuérdese que ya en el siglo XVI —que de ninguna manera puede calificarse como uno de los más brillantes del arte indígena— los conquistadores españoles se encontraron con el obstáculo formidable del imperio azteca, que se extendía desde el centro de México hasta las actuales fronteras con Guatemala; por la costa del Golfo, desde Veracruz hasta Campeche; y siguiendo el litoral del Pacífico, desde Michoacán hasta Oaxaca. Pero dentro de ese inmenso territorio habían florecido un buen número de culturas de origen independiente: huastecas y totonacas en Veracruz; arcaicos,

teotihuacanos y toltecas en el propio centro del país; tarascos y colimenses desde el Bajío hasta la costa del Pacífico; olmecas entre el Istmo de Tehuantepec y la costa del Golfo; y en todo el extremo sur del país, la prodigiosa floración cultural maya, que indudablemente aún nos reserva algunas sorpresas. Pues bien, cada uno de estos conglomerados posee rasgos artísticos tan bien caracterizados que, aunque se hayan desenvuelto a partir de un tronco común, conservan su individualidad propia. Algunas de estas culturas eran ya arqueológicas para los mismos aztecas. ¿Cómo pretender, pues, agrupar en un sólo núcleo artístico mundos tan diferentes? Porque evidentemente cada uno de estos conjuntos humanos tenía su propia religión, su peculiar visión del mundo y su característica idea de lo que había que representar a través de las perdurables formas plásticas.

Y referido lo anterior al campo del arte, ¿cómo podría aplicarse, con pretensiones de validez, un mismo canon de juicio o de interpretación a la Coatlicue, por ejemplo, y al dios maya del maíz; o a cualquiera de las figuritas de Jaina con uno de los jades olmecas; o las mascaritas totonacas con las maravillosas máscaras teotihuacanas encontradas por Linné?

Por otro lado, aunque sea temerario pretender extraer conclusiones absolutamente válidas y con pretensiones de aplicación universal y definitiva, hay que intentarlo en la medida del conocimiento que poseemos del universo indígena, por incompleto que sea. Recuérdese, en efecto, que aún no han logrado descifrarse los jeroglíficos de la antigua escritura maya; y piénsese en los restos culturales que descansan incógnitos en las selvas tropicales de Chiapas, Tabasco, Campeche y Quintana Roo, celosamente guardados por la selva prodigiosa y las fiebres malignas. Y esto, que a simple vista carece de una importancia definitiva, ha ocasionado el derrumbe de más de una teoría factible: bastó un descubrimiento patrocinado por el azar, en Palenque, para echar por tierra la interpretación de la pirámide que hace Westheim, que había caracterizado estas construcciones como "de espacios abiertos", a diferencia de las egipcias (tumbas). Otro caso: Bonampak, hoy día muestra indispensable de la pintura mural maya, vino a conocerse cuando ni Toscano ni Westheim tenían a la mano los originales de sus respectivos estudios. Y lo mismo aconteció con los murales de Atetelco, en Teotihuacán.

Además, cabe considerar el problema que presenta la cronología, que no siempre ofrece base segura para ubicar en el tiempo, no ya las distintas piezas, sino aun culturas enteras; tal es el caso, por ejemplo, de arcaicos, teotihuacanos, olmecas y prezapotecas.

En cambio, hay directrices que parecen penetrar de modo definitivo y permanente la producción indígena prehispánica. De ellas, la más persistente es la religión. En efecto, apenas puede hallarse manifestación artística alguna, en lo que del mundo prehispánico sobrevive, que no tenga que ver algo, en una forma o en otra, con el más allá.

La arquitectura, por ejemplo, justificaría su carácter religioso con sólo las pirámides y los templos, cuyo conjunto constituye una de las características más definidas y comunes del arte prehispánico, como si las distintas culturas tuvieran un mismo sentido de la localización de la divinidad, haciendo a un lado la interinfluencia cultural, a veces patente, pero que no en todos los casos puede demostrarse. No es casualidad que no se hayan perpetuado ejemplares de arquitectura civil y doméstica, especialmente de ésta última.

Lo mismo podría decirse de la escultura y la pintura, y hasta de la cerámica, cuya destrucción intencional cada determinado período de tiempo señala su ligazón fatal y continua con el mundo de lo sobrenatural. Apenas constituyen excepción a lo dicho algunas piezas de barro elaboradas por la cultura colimense, que parece preferir, por obra de algún motivo que desconocemos, el mundo de la vida doméstica, y ciertas escenas de Bonampak, que por ello mismo encierran una trascendencia todavía más extraordinaria.

El supuesto, pues, de que la intención artística se orienta fundamentalmente y casi sin excepción a expresar valores religiosos y mágicos influirá de modo decisivo todo estudio del arte indígena, pero, a su vez, éste será más o menos comprensivo en la medida en que el investigador logre penetrar en el contexto vivo de la obra de arte.

II. *Problemas de interpretación*

El segundo gran cuerpo de problemas está formado por las cuestiones relativas a la interpretación. Es aquí en donde se han de poner en juego las fibras más sutiles de la sensibilidad y de la intuición, ya que han de suplir de alguna manera la falta de conocimientos históricos, sin los cuales no puede haber terreno firme en el camino de la investigación. No está de más repetirlo: ha de desentrañarse el sentido de un mundo extraño al nuestro, con valores propios que no funcionan como tales sino en su particular contexto histórico y vital.

Si se acepta la múltiple variedad del mundo prehispánico, habrá de convenirse por fuerza en que el método a emplear, así como las diversas técnicas, habrán de ser lo suficientemente flexibles para penetrar las diferencias que, en cada caso, individualizan a una cultura. Una vez más hemos de recurrir a la historia para recabar los datos previos que nos permitan reconstruir, lo más completamente que sea posible, ese contexto histórico y vital de la producción artística de cada cultura. En la medida en que se logre ese objetivo será más o menos viable traducir a las ideas y valores occidentales los propósitos propios de cada cultura indígena, que de no ser así permanecerán como algo ininteligible, más o menos decorativo, pero siempre sin trascender ese primer plano formado por la pura impresión y que nos deja traslucir apenas, en el mejor de los casos, sólo una mínima parte de su intención.

Una gran parte de la producción artística prehispánica aparece en forma constante como simbolizando algo. ¿Qué son, sino conjunto de símbolos, los nichos de la pirámide del Tajín y los mascarones mayas y teotihuacanos, el *Coatepanitli* de Tula y el Paraíso de Tláloc? Y para que no nos quepa la menor duda del hermetismo ideológico que representa para nosotros ese pasado, basta leer la primera página del *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, en que el desconocido autor, no obstante valerse de imágenes muy concretas, sabe rodear a su relato de un denso velo simbolista: “El pedernal rojo es la sagrada piedra de *Ah Chac Mucen Cab*. La madre ceiba roja, su Centro Escondido, está en el Oriente. El *chacalpucté* es el árbol de ellos. Suyos son el zapote rojo y los bejucos rojos. Los pavos rojos de cresta amarilla son sus pavos. El maíz rojo y tostado es su maíz. El pedernal blanco es la sagrada piedra del norte. La Madre Ceiba Blanca es el Centro Invisible de *Sac Mucen Cab*. Los pavos blancos son sus pavos”. . . etc.: símbolo puro, en el que juegan papel no despreciable los diversos colores familiares al maya.

Frente a ello aparece otro aspecto distinto, el realismo, tan formalmente representado por algunos bajorrelieves y murales mayas y por las máscaras teotihuacanas conocidas como “tipo retrato”, en todos los cuales lo simbólico se contrae a algunos atributos que aunque indudablemente aportan algún matiz para el conocimiento cabal de la representación, no determinan cabalmente su significado. Esto también tiene sus cuestiones, que consisten en determinar en qué grado interviene la simbolización, y en que medida afecta a la obra. La alternancia de intenciones ha de ser visible al desentrañar el significado de cada obra.

El problema, pues, de trazar la historia de las expresiones artísticas es posterior a la investigación que tiene por fin determinar las raíces simbólico-religiosas y mágicas de las formas de representación, que parecen ser colectivas, como características que son, por lo menos de una etapa cultural de un conjunto humano dado, y que habrán de servir para conocer la intención artística de cada obra y, quizá, de cada ciclo cultural.

III. *Problemas de valoración*

Todo lo anterior no es sino un paso obligado, la ruta forzosa que hay que seguir para alcanzar el fin último de toda apreciación estética: la valoración, que habrá de informar el juicio que se emita acerca de la obra de arte.

Conocidos su ambiente, su significado y su intención, estamos en aptitud de calificarla de acuerdo con sus propios cánones, hasta donde seamos capaces de interpretarlos, que es cuestión fundamentalísima del estudio de todo arte no occidental. Pero la crítica del arte prehispánico no puede pretender llegar a los detalles con que operan los estudios de culturas o períodos históricos más recientes, que tan luminosos resultados ofrecen sobre la obra de arte y en particular sobre el artista. Es hora de recordar que aquella crítica padece de muy serias limitaciones, que el hombre contemporáneo no puede salvar.

Pero en cambio, sí puede establecer sus características para situarla frente a la producción artística de la humanidad, destacando sus características, su individualidad y, en su caso, su originalidad y el grado en que fué capaz de llenar la aspiración expresiva de sus creadores, juzgando a la vez la medida en que realiza el valor que pretende manifestar. La meta definitiva del historiador y del crítico del arte indígena debe ser su valoración frente al panorama del arte universal.