

La ceiba y la luz: el estilo artístico y el paisaje de los mayas de Yucatán

Miguel RIVERA DORADO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En este artículo trato de relacionar el peculiar estilo artístico de los mayas yucatecos de la última parte del período Clásico, sobre todo en lo tocante a la arquitectura, con el medio en el que vivieron. Mi propuesta es que las sociedades que habitan ecosistemas difíciles tienden a expresar sus ideas respecto al paisaje y la meteorología a través del arte y de las formas arquitectónicas.

Palabras clave: Arte maya, arquitectura Puuc, arqueología de Yucatán.

ABSTRACT

In this article I explore the relationships between the singular artistic style of the yucatan mayas of the last half of the Classic period and the environment of the peninsula.

Key words: Maya art, Puuc architecture, yucatec archaeology.

En un artículo anterior (Rivera 2001a: 23-24) he afirmado que existe una indudable vinculación entre el ámbito natural en el que surgió la civilización maya y sus notables expresiones artísticas. Voy a tratar ahora de ampliar aquella breve reflexión, implicando en mis argumentos otros aspectos de la cultura prehispánica que considero pertinentes, como la ideología religiosa o las

propias consideraciones antropológicas —la visión de sí mismos— que se desprenden del tratamiento dado por los nativos a la figura humana en sus monumentos y obras plásticas.

Nietzsche decía que el mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético, pero, contrariamente a su opinión de que el arte fija los aspectos de ese mundo cambiante, que es eternización y deseo de vencer al futuro, el arte maya constituye un paradigma inigualable de la voluntad humana de someter cualquier manifestación monumental y de estilo al devenir histórico. La pertinaz "recreación" de las ciudades a través de las ampliaciones y reformas de los conjuntos arquitectónicos, las sucesivas demoliciones parciales de los edificios para sustituirlos por otros, y la destrucción o entierro de estelas y relieves, son pruebas suficientes de que el arte, para los mayas, estaba supeditado a la conveniencia y oportunidad del mensaje que preconizaba. Y ese mensaje era, por definición, circunstancial, sometido al tiempo de uno o varios reyes, a su peripecia política particular. Aun en casos excepcionales, como el que implica la conservación intacto del edificio llamado Rosalila en Copán, la estructura ricamente ornamentada fue cubierta por otras construcciones posteriores. Tal premisa debió ser conocida, respetada e interpretada adecuadamente por los gobernantes y nobles que proponían, alentaban y patrocinaban obras públicas de carácter artístico, de modo que aquel anhelo de perdurar y vencer al futuro hay que entenderlo como la continuidad de los objetos materiales, de la obra plástica, en el más allá, en el otro mundo al que viajaban lo mismo que los hombres que los habían creado y difundido. El arte maya se convierte así en un modelo de la vida, de la vida y de la muerte, y retrata con mucha mayor exactitud las ideas y el comportamiento de la sociedad en la que nace; es un arte sujeto también al tiempo inexorable y a los cambios de estado y de naturaleza que el tiempo provoca.

Alguien ha dicho que la metáfora, el símbolo y el mito, son las llaves para un verdadero conocimiento de los dioses y de lo sagrado en las distintas tradiciones culturales. Yo añadiría otra llave más, la expresión plástica, en donde se condensan con frecuencia las tres vías anteriores a través del vehículo privilegiado de que dispone el hombre para aproximarse a lo inefable: la imaginación creativa. El mundo como representación y la representación como tipología. El arte, en cualquier caso, el arte maya en particular, como la suma de las interpretaciones religiosas a las que la sociedad se ve abocada en la esforzada empresa de construir una realidad habitable, segura y tranquilizadora. Puesto que el medio natural no es un factor neutro u objetivo en la vida de las gentes de Yucatán, sino la parte más evidente de la atmósfera sacra que envuelve toda la creación decidida por las divinidades originarias, su tra-

ducción al arte y al estilo es inevitable y conveniente. De ese modo alcanza la cima el proceso de interacción con los demiurgos y con los poderes que su actividad continua ha desencadenado. Lo que los mayas se propusieron, en otras palabras, fue negar el aparente caos de la naturaleza por la fuerza de las imágenes, poblando las paredes y los frisos con símbolos y motivos que mostraban la posibilidad de reproducir ordenadamente, dentro de las categorías del pensamiento social hecho espacio urbano y arquitectónico, el espíritu de la selva. De igual forma que la primera choza no fue otra cosa que ramas, troncos, bejucos y lianas colocados "de otra manera", de una manera claramente "cultural", así las ciudades petrificaron en nuevas siluetas y perfiles los mil y un elementos del paisaje. Apropiarse de la naturaleza y hacerla artificio no fue debido sólo a la necesidad de oponer una barrera de identidad rotundamente independiente a la exuberancia y extrema voracidad del bosque tropical —cultura frente a naturaleza, como decían los antropólogos estructuralistas—, sino a la necesidad que los mayas sintieron de reflexionar sobre el mundo, de conocer en profundidad los mecanismos cosmológicos y vitales. Únicamente las culturas complejas que han habitado el difícil ecosistema de junglas tropicales, y que han desarrollado allí formas de organización estatales, han experimentado esa necesidad y la han expresado mediante un arte refinado e igualmente pletórico, como sucede en el sureste asiático o en la India.

El estilo es esa unidad de la obra de arte que se logra por la aplicación de una técnica particular, la adopción de formas determinadas y la utilización de cierta iconografía. No cabe duda de que en el arte maya conviven varios estilos, aun siendo partícipes todos ellos de los rasgos generales que identifican las manifestaciones del sur y sureste de Mesoamérica, como por ejemplo el predominio del relieve en la escultura, lo que constituye una técnica arcaica que limitó fuertemente la posibilidad de reflejar la acción y el movimiento, o la aplicación pictórica de colores puros, obteniendo las distintas tonalidades por una mayor o menor saturación, o ampliando la paleta en ocasiones mediante la superposición o mezcla, o la ausencia de sombras porque los artistas no pintan la luz, consiguiendo la iluminación a través del mero contraste de colores, o la inexistencia de verdadera perspectiva, recurriendo a una perspectiva (falsa) vertical en la que se supone que lo que está situado más arriba está más atrás. El estilo que aquí me interesa, en todo caso, es el que los arqueólogos llaman Puuc, que se desarrolló en la mitad septentrional de la península de Yucatán entre los siglos VIII y XI de nuestra Era, aunque haré también alguna mención a las etapas inmediatamente anteriores y al período Postclásico de Chichén Itzá.

EL MEDIO AMBIENTE

Durante años los mayistas han pensado en la estrecha relación que los antiguos habitantes de la península de Yucatán tuvieron con su medio natural, pero el asunto se ha enfocado habitualmente desde ángulos muy generales o desde la perspectiva economicista. Yo creo que, además de lo ya dicho anteriormente, los pueblos sometidos a una fuerte presión ambiental desarrollan una serie de expresiones artísticas de carácter adaptativo: una simulación conducente a la prevención de desajustes entre cultura y naturaleza, desajustes que pueden acarrear catástrofes y hambrunas, y a favorecer la armonía cósmica.

El norte de la península de Yucatán es un territorio comprendido de lleno en el Trópico de Cáncer, tierras bajas que no superan las pocas decenas de metros de altitud sobre el nivel del mar. Con un régimen pluviométrico en torno a los 1000 mm anuales, y un fuerte grado de humedad, el paisaje se configura como una variante de la selva tropical lluviosa, con bosques tupidos pero achaparrados, gran concentración de plantas arbustivas y ausencia de corrientes de agua superficiales. El suelo kárstico favorece la presencia de numerosas cuevas, y también se forman pozos por el hundimiento en dolina de la capa de caliza, lo que se denomina allí *dzonot* o cenote, fuentes de agua potable de primera importancia. La temperatura es relativamente constante a lo largo del año, pudiendo oscilar entre los 20 y los 35 grados centígrados en el centro de las dos estaciones, de secas y de lluvias. Es una tierra azotada periódicamente por recias tormentas y devastadores ciclones, en la cual, desde luego, el cielo no sólo envía sus bendiciones en la forma de la benefactora lluvia, sino también la destrucción con las tempestades tropicales y el hambre con las recurrentes sequías. Doy por supuesto el hecho de que el clima y la meteorología no han cambiado de forma sustancial en los últimos quince o veinte siglos, aunque la frecuencia e intensidad de las más fuertes tormentas tropicales puede ser un factor sujeto a variaciones cíclicas y que haya adquirido sus características modernas en época relativamente reciente. En todo caso, las imágenes de los códices nos dicen con total claridad el temor de las gentes postclásicas a las fuertes lluvias, y este dato iconográfico es sin duda la consecuencia de una observación desplegada a lo largo de siglos. Es verdaderamente explícita la terrible escena de la página 74 del Códice de Dresde, donde el cielo se rompe en torrentes de agua, escena de la que forma parte principal la diosa Chac Chel (la Ix Chel anciana, presencia fúnebre, que luce los huesos cruzados sobre su falda), acompañada por el ominoso dios negro flechador, agorero

de desastres. Las primeras páginas del Códice de Madrid son también un compendio de creencias y augurios sobre la constancia y consecuencia de las lluvias tropicales, especialmente la muy significativa página 9, en la cual el dios Chac aparece como un poder formidable. Algo semejante sucede en la página 12, y en la 16 es obviamente el dios de la muerte el que porta los atributos de Chac, anunciando destrucción y miseria. Con todo ello resulta evidente que para los mayas yucatecos las negras nubes de lluvia de los veranos no fueron siempre un pensamiento tranquilizador, sino la comprobación de que periódicamente se enfrentaban a las caprichosas fuerzas celestiales, de las que podían esperar la vida de las abundantes cosechas y también el hambre de la sequía —o del retraso del agua, con el consiguiente perjuicio para las milpas recién quemadas— y los estragos de los temporales.

Inundaciones causadas por las fuertes lluvias, agua del cielo para llenar los chultunes que proveen del precioso líquido a las viviendas, agua imprescindible de los cenotes y las cavernas, agua infinita y peligrosa del mar que rodea la península, siempre el agua está presente en el pensamiento de los yucatecos. El agua, el movimiento del agua, su quietud y sus ondulaciones, su simbolismo de fertilidad y muerte (caos y desorden, frontera con el inframundo), todo ello se ha reflejado en el arte prehispánico: el color azul en los murales y los códices, las plazas de las ciudades que a veces quieren reproducir el océano originario de los mitos cosmogónicos (por ejemplo, Schele y Freidel 1990: 322-323), algunos detalles de la ornamentación arquitectónica, escenas explícitas de las vasijas policromadas. Este es un factor natural de primera importancia por su enorme valor simbólico y para la supervivencia, y a pesar de que los mayas, contrariamente a lo que hicieron los egipcios, por ejemplo, no representaron escenas de pesca o de navegación o de la vida cotidiana en los ríos y las lagunas —con las contadas excepciones que hacen referencia al viaje de los muertos—, no pudieron eludir la fascinación que el polivalente fluido ejercía sobre ellos.

La fauna y la flora del actual estado mexicano de Yucatán son las características del trópico húmedo. Hay organismos fuertemente competitivos con el hombre: las hierbas invaden las milpas de cultivo y las plantas borran las huellas de los caminos; muchas de esas plantas son agresivas y provocan, mediante la ingestión o el simple contacto, enfermedades diversas. Hay centenares de animales peligrosos, reptiles ponzoñosos, insectos que transmiten enfermedades y causan graves trastornos, mamíferos feroces, etcétera. Todo esto quiere decir que se trata de un medio hostil, en el cual los habitantes tienen que hacer un enorme esfuerzo para mantener unas tasas de producción

de alimentos que les permitan sobrevivir, y en donde la naturaleza ha sido vista siempre como inabordable, difícilmente previsible, misteriosa, amenazante e insegura.

En tales condiciones, los pobladores primitivos debieron poner todo su empeño para alcanzar las cotas de desarrollo típicas de lo que conocemos como civilización. Y no cabe duda de que ese paso fundamental pudo darse en parte merced a los estímulos llegados de las regiones más meridionales durante el Formativo Tardío y el Clásico Temprano, puesto que allí el fenómeno se anticipa en varios siglos, y existen claros indicios de las influencias del Petén de Guatemala y áreas adyacentes en las primeras manifestaciones monumentales de lugares como Oxkintok. Luego en el origen del estilo que mucho después aparece —en el período llamado Clásico Terminal (800-1000 d.C. aproximadamente)— y que los arqueólogos denominan Puuc, se encuentran las ideas y elementos propios de una cultura nacida en un medio algo distinto. De hecho, en el estilo Puuc, en el que centraré mi atención en este ensayo, se aprecian también otras influencias, las que dejó la oleada teotihuacana que se extendió por toda la península durante una parte del Clásico Temprano (del 350 al 600 d.C. aproximadamente), por ejemplo la iconografía de Tláloc, y las que se originan en diferentes puntos de la Mesoamérica no maya después de la caída de aquella gran metrópoli del altiplano central, y que alcanzan Yucatán a favor de las convulsiones sociales y los movimientos de pueblos que se producen en los dos últimos siglos del período Clásico (del 700 al 900 d.C. aproximadamente), en el llamado Epiclásico, por ejemplo, ciertos elementos iconográficos relacionados con el juego de pelota o con la representación de los gobernantes.

De modo que para un análisis correcto de los estilos septentrionales tardíos hay que tener en cuenta estos cinco vectores interactuantes: la expansión de las manifestaciones peteneras desde el momento mismo en que se alcanza la civilización en sitios como Nakbé y El Mirador o, en seguida, Tikal y Calakmul; el tropel de elementos teotihuacanos que acompañan a los mercaderes y guerreros de esa ciudad-estado en el Clásico Temprano; la evolución original y autónoma de las subculturas mayas del norte de la península; y las ideas, traducidas en formas arquitectónicas y motivos artísticos, introducidas por las gentes del ámbito "mexicano" o "maya-mexicano" (tal vez tajinenses veracruzanos, zoques o chontales del occidente del Usumacinta) a finales del Clásico; finalmente, el vector que aquí nos interesa especialmente, el del medio ambiente en el cual han sido socializados y se desenvuelven los diseñadores, arquitectos y artistas que erigen ciudades como Uxmal o Kabah.

Si utilizáramos las categorías que desarrolló Heinrich Wölfflin (1999) deberíamos convenir que la expresión plástica maya se acomoda bastante bien a las características de lo que el autor suizo denominó estilo pictórico: aunque las siluetas parecen bien perfiladas a menudo no están claramente delimitadas, la iluminación es sólo relativamente homogénea, los motivos no se encuentran bien ajustados a las dimensiones y formas de los marcos que los contienen. Los diseños decorativos de las cerámicas llamadas *chocholí* serían un buen ejemplo de lo dicho, al igual que muchas otras vasijas con relieves, como la encontrada recientemente en las cercanías de Uxmal (*Yucatán... s/f*); también numerosas ornamentaciones arquitectónicas, como los estucos del rey Ukit Kan Lek en Ek Balam, o los tableros de jaguares danzantes hallados en la Casa de los Falos de Chichén Itzá. Ciertamente, no son muchos los parecidos entre el arte maya y el del Barroco europeo, pero sí existen paralelismos en la ideología imperante en aquellas sociedades, paralelismos que el arte refleja. También entre los mayas se hizo evidente una cierta sensación de inseguridad, la fortaleza de las convicciones se tenía que poner a prueba diariamente pues la pujanza de los agentes caóticos de la naturaleza podía afectar severamente a la estabilidad de la civilización cercenando toda posibilidad de crecimiento y de perduración. Dice el propio Wölfflin (1999: 60-61) que la diferencia entre la representación lineal y la pictórica, tal como la conoció ya la Antigüedad, es que aquella ofrece las cosas como son, y ésta como parecen ser. Es un estilo que, templado esencialmente para lo subjetivo, trata de representar las cosas partiendo de la imagen en que lo visible se ofrece realmente a la vista, y que con frecuencia tiene poca semejanza con la idea de la contextura auténtica del objeto, no reconoce los contornos continuados y las superficies palpables aparecen destruidas. Lo que en el estilo lineal es una delimitación uniforme y clara de las figuras, que suministra al espectador un sentimiento de seguridad, en el estilo pictórico es falta de coincidencia entre el dibujo y el modelado con el sustrato plástico de la forma, y esto transmite incertidumbre o inquietud, a pesar de que ocasionalmente el aumento o la disminución paulatinos de luz procuran atenuar las bruscas variaciones ambientales y hacer previsible los procesos de la naturaleza. El arte, por tanto, se apropia de las formas, los colores y las luces de la selva, para someterlos a una reconversión, darles el orden de la cultura y hacerlos comprensibles desde el momento en que pasan a ser convencionales. Los medios son conocidos, el bajorrelieve permite graduar mejor el impacto de la luz sobre la escultura y la ornamentación de las fachadas, la arquitectura compacta y pesada ofrece perfiles rotundos e inequívocos junto a la exuberancia ornamental, la pintura prescinde de las manchas o de las atmósferas

pero las masas de color relacionan inevitablemente los motivos, todo es nítido y consistente dentro del barroco mimetismo, es un lenguaje que pugna con la fugacidad de la naturaleza tropical, pero que no por ello es estático o invariable, trata de reflejar la firmeza de un sistema social bien integrado y rigidamente estructurado, pensado para durar y con afán de reproducirse a sí mismo, pero que exhibe una ideología adaptada perfectamente al movimiento del universo y a la esencia cambiante de los elementos que lo componen, y que se sabe, además, parte de un todo cósmico extraordinariamente opulento y enmarañado.

LA ARQUITECTURA

La arquitectura maya reproduce, engrandeciéndola y petrificándola, y tiene como inspiración la choza campesina, que es en sí un producto "natural", hecho a la medida del medio y con los elementos que brinda el bosque. Por eso quizá la mejor referencia al paisaje se da en algunos elementos de la arquitectura Puuc, las celosías, los junquillos o las molduras, petrificación de materiales perecederos como la madera, las palmas y las cuerdas de fibra trenzada, usados en la construcción de las chozas campesinas. En los palacios de piedra se busca la misma empatía. Como decimos, en el Puuc las columnillas ornamentales de zócalos, frisos y paramentos, son conjuntos arbóreos que, además de imitar los troncos de sostén de las cabañas, insinúan masas frondosas. Allí, además, según diré también más adelante, esas columnillas falsas tratan de subrayar la verticalidad y atenuar la pesantez y estatismo de los macizos edificios.

En conjunto, la arquitectura maya de la región Puuc tiene tres características principales que podemos relacionar con las constantes medioambientales.

1.º *La horizontalidad.* Son edificios que muy rara vez superan los veinte metros de altura, pero que se extienden por muchos metros cuadrados de superficie. Hay que recordar que el bosque yucateco es chaparro, poco elevado, con árboles de escasa altura, muy distinto al del Petén, donde los hay que alcanzan los 50 metros. Entonces, del mismo modo que en Tikal las pirámides se alzan majestuosas sobre la floresta, en Uxmal, o en Chichén Itzá, por ejemplo, ese tipo de templos es raro y los que hay son de modesta elevación. Mientras que en Tikal las estructuras más significativas desde el punto de vista de la traza urbana, de las perspectivas visuales o de la circulación de los transeúntes, serían precisamente los templos piramidales, en Uxmal serían el Cuadrángulo de las Monjas o el Palacio del Gobernador.

Hay un claro predominio de la masa constructiva sobre la amplitud del espacio interior, lo que refleja igualmente la sensación que produce la impenetrable maraña boscosa, tupido y compacto amasijo de plantas entre las cuales el espacio libre es casi inexistente.

2.º *Estatismo y pesantez*. Los mayas antiguos fueron a menudo testigos de la acción de los huracanes. Vieron cómo las ráfagas de viento arrancaban árboles y viviendas. Lo que trataron de hacer en las ciudades fue construir edificios anclados en la tierra que soportaran el embate de los elementos enfurecidos. El simbolismo de los edificios incluía, pues, su poder para resistir a la naturaleza desbordada, como debía hacer la propia sociedad frente al colérico aliento de los dioses. Es más, tratándose de estructuras frecuentemente dedicadas a algunas de las fuerzas de las otras esferas de la realidad, a antepasados divinizados, al mismo dios Chac que gobernaba las tempestades y los vientos, hubiera sido impensable que un ciclón las pusiera en peligro. Las construcciones yucatecas del Clásico Terminal son volúmenes macizos de apariencia cúbica que, si no estuvieran aligerados por la decoración, parecerían tallados en el afloramiento rocoso, vaciados como en Petra o en Etiopía.

3.º *Profusión ornamental*. Esa profusión de ornamentos, por lo general en los frisos, y el uso de molduras, zócalos, cornisas, cresterías y otros elementos, tienden a descargar de peso y estatismo a los enormes edificios. En ocasiones, el conjunto imita la exuberancia de la selva, como sucede en ella la apariencia es de que hay un sinfín de formas mezcladas y confundidas, muchas de aspecto geométrico, aunque observadas de cerca se percibe el orden y la coherencia del diseñador, y de ese maremágnum surge algún elemento más realista, perfiles antropomorfos o zoomorfos, chozas o plantas bien individualizadas. El color, desgraciadamente perdido hoy casi en su totalidad, añadía semejanza y subrayaba los violentos contrastes. Y por encima de todo, la ornamentación jugaba con los efectos de luz: el típico mosaico de piedra, más todavía que los estucos modelados que se emplearon en el sur o en otras zonas y otras épocas del norte, ponía de manifiesto la cambiante luminosidad tan notable en los trópicos, y por ende acentuaba la sensación de movimiento y vida que es peculiar de la selva e inconfundible para el que ha vivido en ese medio. La luz resbalaba a lo largo del día por frisos como el del Gobernador en Uxmal y las celosías, las grecas escalonadas, los altos penachos de plumas, las barras ceremoniales, las serpientes y las efigies humanas cobraban movimiento haciendo del edificio un emisor de mensajes intermitentes continuamente renovados. Caso aparte es el de los mascarones, repetidos hasta la saciedad en las fachadas Puuc pero frecuentemente distintos entre sí y totalmente eficaces en cuanto a la impresión que pretenden cau-

sar; es posible que la famosa nariz proboscídea del personaje representado en los mascarones, a veces el celeberrimo Chac y en ocasiones, quizá, el monstruo Uitz, sea el lazo o bucle del viento del ciclón, pero, en todo caso, el colgante o enroscado apéndice pende de las estructuras como las ramas, las hojas o los frutos lo hacen de los árboles, y su curva en espiral es un signo universal de la movilidad que evoca la evolución de una fuerza y los ritmos repetidos de la vida, puede ser, incluso, la expresión gráfica del simbolismo de la fecundidad asociado al complejo tormenta-trueno-relámpago. Los mascarones están muy relacionados con el simbolismo de la serpiente, con el dinamismo de la vida, muerte y renacimiento, que es algo tan obvio en las selvas tropicales, donde la cadena trófica es variada y aplastantemente ostentosa y veloz.

La profusa decoración no resulta opresiva. Ni el número de ornamentos produce confusión. La grandeza y magnificencia se equiparan con la claridad, como en las caligrafías de los palacios árabes o en los hierros forjados de los monasterios alemanes del Barroco. Lo interesante es que las formas arquitectónicas se emplean con desprecio de lo estructural: las columnas alivian la uniformidad de zócalos y paredes, los arcos son a veces ciegos, las bóvedas son muros inclinados que amplían el espacio por arriba de las angostas estancias. Arquitectura y escultura se combinan en las fachadas para aligerar las moles de los edificios, transmitir información simbólica y organizar adecuadamente el campo visual.

Hay una tendencia en la arquitectura maya a redondear los ángulos y aristas vivas de la construcción, lo que puede deberse a la imitación de la línea de la selva, ondulante y sinuosa. Es la preferencia por la línea curva que recuerda también el concepto del tiempo cíclico, las ideas sobre la recurrencia de los acontecimientos y el eterno retorno de determinadas circunstancias cosmogónicas.

En todo el área de civilización maya existieron fuertes tendencias hacia la ornamentación vegetal y acuática, pero hubo un indudable predominio de lo simbólico-objetual (atuendos, atributos, emblemas), y casi nula presencia de lo geométrico. Esas tendencias se rompen en el Clásico Terminal norteño, donde la figura humana pierde importancia, y con ella todos los elementos que la definen y clasifican, para dejar paso a una cierta abstracción geometrizable y a un mayor peso de las representaciones naturalistas, entendidas éstas como escenas en las que están presentes varios personajes y otros seres animados o inanimados.

Las grandes plataformas sucesivas y superpuestas son la verdadera infraestructura de la ciudad maya, se ajustan a la orografía integrándose en el pai-

saje y constituyendo la base de la escenografía urbana (véase Rivera 2001b; para la descripción de los estilos nortños véase Vidal 1996-97). Sobre estas obras monumentales de regularización del suelo desplantan los basamentos piramidales y los palacios, y ellas son el origen físico de las plazas, esas unidades fundamentales que sirven como criterio de orden para los conjuntos constructivos. Se ha dicho que las plazas o patios tienen a veces un diseño inverso a las masas edificadas que las rodean o delimitan, un diseño trapezoidal semejante al de los basamentos de los templos o del extradós de las bóvedas o cubiertas: las líneas diagonales ascendentes de esos basamentos se tornan descendentes en la forma del espacio exterior de las plazas (Julia Rascón, manuscrito inédito sobre las pirámides mayas). En Yucatán, y en el resto del área maya, cerros y cuevas constituyen los modelos de tales diseños formales; en Chichén Itzá o en Oxkintok, como en Naj Tunich, la combinación de pirámide y caverna representa el cosmos en sus dimensiones esenciales, al igual que lo hacen los templos y las plazas de los centros ceremoniales. Allí la bóveda celeste era el límite superior del espacio exterior, y este hecho, congruente con una mentalidad urbanística que daba prioridad a las actividades al aire libre, se une a las relaciones de los edificios con los puntos cardinales y con el movimiento de los astros, para constituir un factor más de la integración de aquellos en el medio ambiente.

EL MOVIMIENTO

La ideología maya se desenvuelve sobre la oposición movimiento-quietud. La creación del mundo fue equivalente para los mayas a la creación del tiempo, a la aparición del sol en el firmamento y al comienzo de su perenne deambular. La creación del hombre, por su parte, se basa en la materia de que está compuesto y en el movimiento de la sustancia que recorre su cuerpo, la sangre. El movimiento del sol es la vida del cosmos de igual manera que el movimiento de la sangre impulsada por el corazón es la vida del hombre. La quietud es, por lo tanto, la muerte. De ahí la obsesiva renovación constante de las ciudades, de los edificios, de los suelos sobre los que el hombre camina, para que cualquier cosa entrara en el movimiento del mundo, que era signo de vida.

El arte, que es, junto con la religión y la lengua, la vía de acceso privilegiada al alma y la mente de los pueblos, está imbuido, en el caso de los mayas yucatecos, de ese sentido del movimiento. En la selva todo se mueve, y los cambios de luz producen además en el tupido ramaje de la floresta el efecto

de movimiento, las sombras se agitan con la brisa y el sinuoso paso de las serpientes provoca desplazamientos de otros animales que se sienten amenazados. Caen sin cesar las hojas de los árboles, las arañas tejen sus enormes redes y donde ayer se amontonaba el humus hoy trepan la raíces de un coloso vegetal. Los perfiles se modifican, las siluetas se difuminan en el amanecer, los colores firmes se truecan en tenues, y allí donde llega el fuerte sol de los trópicos los fulgores hacen casi desaparecer a los seres vivientes, todo parece mudable y equívoco, también los olores y la humedad que se pega al paladar, todo tiene un aire transitorio, vigoroso y al mismo tiempo caduco, nuevo y viejo, vivo y muerto. El mecanismo mimético que subyace en toda representación hace que ese dinamismo y esa ambivalencia se traslade al arte escultórico y a la arquitectura, aunque, como he afirmado antes, los mayas traten de negar el aparente caos de la naturaleza por la fuerza de las imágenes, poblando los muros o los frisos de símbolos y motivos claros y contundentes. Los edificios Puuc, por ejemplo, tienen a veces frisos en declive negativo para acentuar el estatismo, pero simultáneamente incorporan un estallido de ornamentación que aligera las masas y acentúa la verticalidad. Hay lugares como Oxkintok en los que prácticamente todas las estelas del Clásico Terminal son de un eficaz dinamismo: las figuras de las estelas paneladas de Oxkintok, la 3, la 9, la 19 o la 21, caminan, corren, danzan o se sientan en tronos en posiciones libres y poco convencionales. Las Estelas 26 y 27 de este mismo sitio, no paneladas, contienen también escenas en las que la representación del movimiento es un factor principal (cf. Pablo Aguilera 1991).

La apreciación anatómica en el arte maya se ciñe a modelos, cabezas, perfiles, torsos, piernas, cinturas, de diversas clases: el gordo, el alto, el fuerte, la mujer. No hay intención de reflejar el detalle anatómico según el personaje retratado, o sea, según la realidad y la verdad. Sucede algo parecido en el arte oficial y monumental egipcio. Es mucho más importante la actitud que la exactitud; lo que se pretende "retratar" es una función y un rango determinados, son, literalmente, representaciones. Por eso el movimiento se erige en protagonista de tantas escenas de estelas o murales, muy por encima de los rasgos caracterológicos o psicológicos de los personajes que, aunque a veces ligeramente apuntados a través de los trazos físicos, son siempre poco trascendentes o significativos para la comprensión del conjunto. Claro es que en este problema juega una parte sustancial la capacidad del observador para percibir lo que el artista quiso reflejar; el problema de la percepción se reduce a si se percibe con los ojos o con la mente, si se ve lo que se espera o se quiere ver, o si se ve lo que verdaderamente ha representado el artista, éste a su vez seguidor de convenciones establecidas.

El arte maya es un arte fecundo porque pone todo su empeño en desentrañar las sensaciones del claroscuro que la luz filtrada del bosque impone a la percepción del observador. Como decía Hegel, sólo en una luz enturbiada puede distinguirse algo, porque la luz pura o claridad absoluta es igual a la absoluta oscuridad, no hay distinción y no permite existencias concretas (citado por Stoichita 1999: 10). A partir del fenómeno de la luz y de la multitud de cambios que experimenta en la selva tropical se puede llegar a formular una teoría del movimiento en el arte maya. Los edificios mayas del Puuc son racionalistas, y en ellos el movimiento tiene que ver con el claroscuro que la decoración provoca; en las pirámides hay un movimiento ascensional; pero todo ello está lejos de lo que supuso en el arte occidental el barroco, el modernismo o el expresionismo, donde el movimiento es una constante de las formas y los motivos. En los ornamentos de los frisos y paramentos de Yucatán se encuentran a veces esquemas que recuerdan las espirales y las elipses típicas de aquellos estilos europeos, pero quizá más significativo es la comprobación de que el ritmo de las superficies tiene fluctuaciones, como sucede en la fachada del Gobernador de Uxmal, con lo que se obliga a un recorrido incesante de la vista y a una atención reiterada; no es un movimiento organicista, que se hubiera logrado con la representación de plantas del entorno, sino mucho más abstracto y conceptual.

El claroscuro es una técnica que sirve para contrastar zonas de luz y de sombra. No sólo tiene un valor estético, sino que frecuentemente es utilizado para sugerir o afirmar connotaciones simbólicas de gran calado. Un mensaje frecuente en escultura, por ejemplo, es que las zonas iluminadas son las de mayor relieve y fuerza, mientras que las oscuras remiten a significados negativos relacionados con la noche, la debilidad o el mundo subterráneo. En arquitectura puede haber una oposición entre potencias celestiales y telúricas, la luz incidirá en los motivos que indiquen las primeras, mientras que las figuras o elementos relacionados con las segundas quedarán en la penumbra. Ciertamente, en el caso de la civilización maya no está muy claro todavía el sistema de valores religiosos, y por ello ignoramos qué ideas o creencias merecían la luz o la oscuridad, pero en los frisos del Cuadrángulo de las Monjas y del Palacio del Gobernador de Uxmal, o en el Codz Pop de Kabah, las efigies de los señores se destacaban del resto de la ornamentación para que la luz incidiera en ellas de manera rotunda, y lo mismo se puede afirmar de otras figuras de especial importancia religiosa: las serpientes se mueven a lo largo de las bandas o de los cornisamentos ayudadas por la luz, y los mascarones adquieren su fuerza sobresaliente de igual modo.

LA TENSIÓN

Es la expresión del principio básico de la ideología maya, la lucha de contrarios. Esa pugna da origen al mundo y permite la renovación constante de todo lo creado. Su versión ritual es el juego de pelota. En la plástica, se logra mediante la contraposición de volúmenes, líneas (rectas vs. curvas) y colores. También recurriendo a la composición, alternando figuras que reflejan un plácido sosiego con otras que manifiestan sentimientos de dolor, ira o humillación, como sucede en la Estela 12 de Piedras Negras, por ejemplo. De hecho, en la mayoría de las estelas mayas el soberano aparece absolutamente impávido, reflejando la sagrada cualidad perdurable e inamovible de su cargo, pero los adornos que lo cubren casi por completo son sinuosos y hasta esquivos, como si el artista quisiera crear la tensión necesaria para expresar el carácter divino del mandatario y a la vez su mudable y perecedera naturaleza humana. Hay casos, como el de la Estela 14 de Uxmal, que representa al rey Chac, erigida en el cuarto katún del ciclo 10 (entre 905 y 907 aproximadamente), en que se produce una fuerte tensión por la situación del personaje en relación con sus atavíos y atributos, exagerados hasta extremos increíbles. El señor Chac, estático y majestuoso, como corresponde a las convenciones en uso, parece que va a ser aplastado por un inmenso tocado de plumas que se alza sobre una plataforma-sombrero, y que es mecido por el viento en clara oposición a la agarrotada figura de debajo. Además, en esta estela hay una serie de pequeñas figuras que parecen volar en dinámica actitud por encima de la escena. Tales seres están también en otras estelas del ciclo 10 de Ixlú y Ucanal (Kowalski 1987: 38) y, con otro aspecto general, aparecen en las Estelas 3 y 21 de Oxkintok, de mediados del siglo IX (Pablo Aguilera 1991). Esas actitudes contrastan igualmente con los solemnes personajes que protagonizan las representaciones.

El soberano, situado en el centro del mundo, expresaba la inmovilidad, por ello se le representaba quieto o, a menudo, en el acto, simbólicamente importante, de permanecer sentado. Era el sol en el cenit y el sol en el nadir. Pero a la vez la expresión del circuito solar, que es movimiento, que se logra con la acción, y por ello era conveniente introducir en la composición, o en la secuencia de representaciones pictóricas o escultóricas, elementos dinámicos, bien de tipo militar, acciones bélicas, o ritual, juego de pelota, esparcimiento de semillas, derramamiento de sangre, etcétera. La tensión es sensación de incertidumbre porque hay dos principios contrarios en pugna y se ignora el desenlace de tal enfrentamiento; en el arte favorece la atención del

espectador; dado que el arte monumental maya es propagandístico y trata de captar el interés de las gentes que se congregan en los centros ceremoniales de las ciudades, ese recurso fue, junto con el colosalismo y el diseño de especiales perspectivas visuales, uno de los más utilizados. Michel Graulich (1995: 49) ha insistido en alguna de estas cuestiones técnicas en su análisis de los murales de Bonampak: la representación de la familia real es casi anecdótica, y ha habido una cierta preocupación por situarse en el punto de vista del espectador para la organización de los murales. Esa libertad del artista contrasta con el formalismo que se desprende del tratamiento de los personajes, atuendos y gestos, lo mismo que la utilización del escorzo y las frecuentes tentativas de perspectiva. El relativismo en la composición no es una característica frecuente del arte maya, y en Bonampak acentúa la tensión lograda por las escenas de violencia.

Es obvio que el origen de las ideas sobre la lucha de contrarios, y su esporádica y generadora unión, está en el medio ambiente de la selva tropical centroamericana. Dos estaciones se reparten el año agrícola y las expectativas de riqueza o pobreza para gran parte de la población: la estación de lluvias y la estación de secas. Ambas pueden, y suelen, ser extremas: lluvias torrenciales que restablecen la capa vegetal o campos agostados por la tremenda sequía. De hecho, el cielo de los trópicos también tiene una naturaleza dual, a las ocasiones en que se muestra como una serena extensión azul —durante el día— o como una mancha infinita de negrura tachonada de millones de estrellas en calma —durante la noche—, suceden otras en que espantosas tempestades se abaten sobre los mortales como un aviso del fin del mundo, con relámpagos formidables, truenos fragorosos que retumban como cañonazos en la distancia, y centenares de rayos que fulminan árboles y personas.

COLOFÓN

He tratado de mostrar que el arte maya es un arte de la selva tropical. Esta apreciación no es innovadora, hay también un arte de los pueblos marineros del norte de Europa y otro de las gentes de los desiertos africanos. El medio, sobre todo cuando es extremo y un condicionante ineludible y poderoso de las maneras de vida de las sociedades, se erige en necesario inspirador de las formas artísticas. Pero lo que no se ha hecho todavía en mayística, o se ha hecho en contadas ocasiones, es aprovechar la rica variedad de manifesta-

ciones plásticas para profundizar en las pautas mentales de los habitantes de la península de Yucatán, considerando siempre, eso sí, las obras de arte como tales y no, según se hace habitualmente, como objetos de uso que deben ser estudiados sólo por la arqueología. La actitud de los mayas frente a las catástrofes medioambientales —o frente a la presión y dureza del medio, simplemente— puede ser deducida, a mi modo de ver, de la naturaleza de los estilos y de las categorías expresivas en que se agrupan las miles de obras de arte producidas a lo largo de dos mil años. Por ese camino conoceremos mejor su pensamiento y, en definitiva, podremos entender las razones que se encuentran en el origen de los rasgos de una de las civilizaciones más fascinantes de la Antigüedad.

BIBLIOGRAFÍA

GRAULICH, Michel

- 1995 "Bonampak, la lógica de las pinturas", en *Religión y Sociedad en el Área Maya* (Ed. de Carmen Varela y otros), pp. 43-50. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.

KOWALSKI, Jeff Karl

- 1987 *The House of the Governor. A Maya Palace of Uxmal, Yucatan, Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press.

PABLO AGUILERA, María del Mar

- 1991 "El arte de la piedra. Evolución y expresión", en *Oxkintok, una ciudad maya de Yucatán* (Ed. Miguel Rivera), pp. 77-104. Madrid: Comisión del Quinto Centenario.

RIVERA, Miguel

- 2001a "Algunas consideraciones sobre el arte maya", *Revista Española de Antropología Americana*, 31: 11-30. Madrid.
- 2001b *La ciudad maya, un escenario sagrado*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

SCHELE, Linda y David FREIDEL

- 1990 *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*. Nueva York: William Morrow and Co.

STOICHITA, Víctor I.

- 1999 *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela.

VIDAL, Cristina

1996-97 "Arquitectura maya: un nuevo enfoque para la clasificación estilística de los edificios del norte de Yucatán", *Ars Longa* 7-8: 15-31. Cuadernos de Arte, Universidad de Valencia, Valencia.

WOLFFLIN, Heinrich

1999 *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (segunda edición). Madrid: Espasa Calpe.

YUCATÁN...

s/f *Arqueología hacia un nuevo siglo*. Mérida: Museo Regional de Antropología "Palacio Cantón".

(Recibido el 3 de abril de 2001.)