

# *El reflejo de la memoria. Notas sobre arte y arqueología*

Miguel RIVERA DORADO  
(Universidad Complutense de Madrid)

## **EL ARQUEOLOGO ANTE LA OBRA DE ARTE**

Cuando se investigan las civilizaciones del pasado no es raro tropezar con elementos culturales que la mayoría de las gentes consideran obras de arte. El arqueólogo suele adoptar ante ellas dos posturas complementarias: los adjetivos encomiásticos y la mera descripción. Nuestro propósito en este breve ensayo es criticar tal procedimiento, hacer evidente su inutilidad científica, rechazar el desdén y la parsimonia con que algunos tratan el asunto —como si no fuera de su incumbencia—, y proponer una nueva perspectiva analítica que permita incorporar al método arqueológico tradicional mucha de la información existente en cualquier manifestación artística.

La discusión de algunos rasgos característicos de la actitud de los arqueólogos nos llevará de entrada a enmarcar el problema en sus justas dimensiones. Veamos en primer lugar lo que podríamos llamar indeterminación clasificatoria. Es frecuente dividir las monografías o informes de excavación en apartados que hacen referencia a la calidad objetiva de los datos obtenidos (arquitectura, escultura, cerámica, metales, etc.) o bien al conjunto de actividades que se desprenden de la interpretación de esos datos (economía, organización social, religión, cronología, etc.). De manera excepcional se incluye a veces un apartado sobre arte, y cuando aparece resulta ser la descripción independiente y pormenorizada de ciertas piezas a las que se atribuye valor artístico, limitándose la atribución a hacerlo constar así y al simple tratamiento discriminado. Dicho de otra forma, la apreciación que el arqueólogo hace de la obra de arte no difiere de la habitual para con el resto de los materiales, buscando, en el mejor de los casos, argumentos sobre los subsistemas tópicos del sistema cultural: el trabajo de los artesanos, la procedencia de las materias primas, la diversificación social, la exteriorización del aparato de poder o la omnipresencia y complejidad de las creencias religiosas. A menudo se piensa que de la

mera reseña de las cualidades tangibles del objeto, más alguna que otra conjetura aventurada sobre su posible significado, dimanará naturalmente el lugar que ocupaba o la función que cumplía en la cultura del pasado.

Existe, por tanto, una gran confusión a la hora de indicar lo que es o no es obra de arte, y, cuando el arqueólogo se decide a identificar así un elemento, el análisis se reduce a la colocación de una etiqueta dudosamente justificada y a leves especulaciones relacionadas con aspectos concomitantes del proceso civilizatorio. Todo lo demás, juzgado poco importante para la investigación arqueológica, queda en manos del historiador del arte. De ahí esa curiosa y absurda dicotomía hispana entre prehistoriadores y arqueólogos clásicos, acusados los últimos de excesiva preocupación esteticista y menosprecio por las metas y procedimientos científicos de la disciplina. Ambos suelen estar equivocados, pues los prehistoriadores no tratan el arte con la metodología adecuada y los arqueólogos clásicos dejan a un lado problemas culturales de gran importancia.

Es penoso ojear los abundantes libros de arte antiguo escritos por arqueólogos que llenan los anaqueles de las librerías. Acostumbran a ser amalgamas pintorescas de historia tradicional, arqueología e historia del arte, en ocasiones con alguna pincelada de iconología, mucha preocupación por las fechas y muy poca por el verdadero sentido del fenómeno artístico como tal. No obstante, algunos estudiosos han hecho serios intentos de romper ese infructuoso panorama, bien desde la crítica rigurosa de las vías de interpretación de los temas (por ejemplo, Gardin y Lagrange, 1975, quienes proponen un tipo de análisis formalizado de gran interés), bien desde una mayor profundización en las raíces sociales o ideológicas de la obra terminada (por ejemplo, Schele y Miller, 1986). En cualquier caso, todavía es una rareza ver mencionados en las publicaciones los trabajos fundamentales de los antropólogos, como Lévi-Strauss (1968) quien hace veinte años decía cosas de este tenor: «Los cofres de la costa noroeste no son sólo recipientes adornados con una imagen animal pintada o esculpida. Son el animal mismo, que guarda activamente los ornamentos ceremoniales que se le confían» (p. 236); y también: «Aun cuando no supiéramos nada de la sociedad china arcaica, la sola inspección de su arte permitiría reconocer la lucha de los prestigios, la rivalidad entre las jerarquías, la competencia entre los privilegios sociales y económicos, fundados todos en el testimonio de las máscaras y en la veneración de los linajes» (pp. 240-241).

Quizá lo primero que conviene preguntarse es cómo podemos identificar las obras de arte, qué rasgos hacen acreedor a un elemento cultural del calificativo de artístico. A continuación vale la pena debatir para qué sirve hacer una categoría particular con esa clase de materiales arqueológicos.

No es necesario seguramente insistir en la ambigüedad con que los especialistas han tratado la primera de tales cuestiones. Hay casi tantas definiciones de arte como estudiosos interesados en el asunto. En conse-

cuencia, parece suficiente con vistas a nuestra intención actual suponer que la obra de arte es el resultado de un acto creativo mediante el cual los seres humanos imitan, interpretan, representan y construyen la realidad utilizando vehículos plásticos, imágenes y sonidos. Dos aspectos de esta definición queremos destacar: la naturaleza creativa del fenómeno artístico, en tanto en cuanto el artista hace surgir de la nada —del vacío del soporte material— un mundo de formas que posee la capacidad de sustituir o transformar la cosmovisión del espectador, por ende la conducta que dicha cosmovisión determina, y la indispensable carga simbólica de la obra, pues es una metáfora del pensamiento, un modo de escritura o de lenguaje que expresa un cuerpo de ideas compartidas.

Aislar los productos artísticos y estudiarlos como lo que son constituye un proceso que va más allá de las exigencias taxonómicas de la investigación. La obra de arte arqueológica encierra un mensaje venido de una cultura distinta; las cosas que tenemos la habilidad de ver en el registro arqueológico permiten intuir una realidad que las trasciende y que es posible reconstruir por inferencias analógicas; el desciframiento de las representaciones de diversa índole lleva a los conceptos subyacentes, es decir, a las pautas mentales del pueblo que las ha forjado. La lógica que entraña la cadena o estructura de los significados artísticos es uno de los mejores exponentes, junto con la lengua y la religión, de la manera de ser, de la manera de pensar, de los miembros de una sociedad. Y esto es así porque ciertas manifestaciones culturales tienen un valor convencional, fruto de la abstracción ejercida sobre un sinfín de experiencias, y por tanto su interpretación debe alejarse forzosamente de la analogía directa, debe prescindir de los prejuicios del observador. El arte es un testimonio singular compuesto de mensajes especializados, con la función de establecer y plasmar el orden cósmico, explicar y justificar la red de relaciones sociales, exaltar y esclarecer el sistema de valores, difundir la ideología dominante, provocar o inducir acciones de las fuerzas extrasociales, y suscitar el ambiente propicio para la solidaridad y cohesión grupales. Pero además el arte llega a cristalizar como una cualidad autónoma de aquel orden social, produciendo los efectos deseados por el simple acto creativo, por la realización correcta de la obra, con independencia de los emisores y de los receptores. Una vez acabada, la obra de arte, como un rito, como una plegaria, como una fórmula mágica, un conjuro o evocación, detenta la potencia de modificar las situaciones al margen de las manipulaciones previstas. La obra de arte es expresión del poder y nace contagiada de ese poder, es poderosa en sí misma. Por eso el acto de la creación artística es un acto de poder y se sujeta a prescripciones y protocolos, a leyes, en definitiva, semejantes a los que jalonan la práctica del poder, sea éste político, mágico o religioso. La energía que radica en la obra de arte impregna la actividad del artista, cuyo trabajo equivale al de los dioses fundadores, los demiurgos originarios.

La meta del arqueólogo no será, por tanto, describir escrupulosamente una obra considerada artística, sino reconocer las regularidades formales que le otorgan la calidad de mensaje y explicar las razones de cada mensaje específico. Mas lo esencial es que el mensaje no sólo *está* en la forma, *es* la forma misma, y la dificultad estriba en percibir la organización de esas formas y descifrar sus correctas asignaciones conceptuales. Se ha discutido a menudo si los famosos verracos celtibéricos reproducen osos, toros o cerdos, pero no sabemos de ningún arqueólogo que se haya preguntado el porqué de las características formales de tales esculturas, que haya sabido ver en el tratamiento dado a la piedra el posible deseo de expresar la indeterminación de una categoría de seres, de reflejar principalmente lo difuso de la naturaleza animal frente a la diferenciación necesaria de los individuos humanos, y que haya procurado sacar partido de estas hipótesis cognitivas para construir mejores argumentos interpretativos sobre los restantes vestigios materiales de aquella cultura. No es que los artistas celtibéricos carecieran de la suficiente habilidad para labrar figuras más realistas —su destreza es patente en la metalurgia, por ejemplo—, ni que los verracos sean producto de una sociedad poco exigente en materia de arte, sino que su forma, y no otra, es la más adecuada para exteriorizar un preciso conjunto de significados. Los verracos, pues, como toda obra de arte, son la manera de ver el mundo, de hacerlo real, de ciertas gentes del pasado, dan testimonio de una categoría de pensamiento, de una sensibilidad particular.

## EL ESTUDIO ARQUEOLÓGICO DE LA OBRA DE ARTE

Por todo lo expuesto anteriormente es indudable que el arqueólogo puede —y debe— estudiar la obra de arte con una metodología específica y apropiada para tratar de vislumbrar las categorías del pensamiento indígena. Es posible alcanzar así una perspectiva *emic* que facilite posteriormente la comprensión de las restantes manifestaciones culturales. Es una tarea que no corresponde al historiador del arte, preocupado por la evolución o expansión de los estilos, por la configuración o transmisión de los planteamientos estéticos, y, todo lo más, por las repercusiones sociales del oficio artístico o por el sentido histórico de los iconos. El arqueólogo orientado antropológicamente tiene la capacidad de estudiar la obra de arte desde la teoría de su disciplina y de perseguir la finalidad de entender el funcionamiento de las culturas exóticas, y esto no sólo le concierne sino que le ata a determinadas responsabilidades que no puede eludir sin poner en grave riesgo su calificación profesional.

Veamos con algún detenimiento las tres etapas por las que creemos que debe pasar el estudio arqueológico circunscrito a la obra de arte en sí:

1.º *Descripción:* Por lo general el arqueólogo describe la obra de arte

desde los enfoques formal y temático. Con el primero pretende informar sobre los materiales, dimensiones, volumen, peso, factura y aquellos rasgos que mejor se acomodan al orden canónico occidental de la distribución de los elementos. Se supone que todo eso es lo que un observador entrenado puede percibir. Así, se dice, por ejemplo, que la pieza es una laja de piedra caliza que mide tantos metros, labrada en bajorrelieve por una de sus caras, con los motivos enmarcados por un rebaje y dispuestos en varios paneles. Después, el relato temático se basa en la enumeración de las figuras, la apariencia geométrica o naturalista de los motivos, las actitudes de los personajes, los atavíos u objetos discernibles en la representación, la presencia de signos escriturarios y, por fin, la relación que se presume existe entre todos estos ingredientes.

Nosotros proponemos una descripción de la obra de arte plástica que se apoye principalmente en la aprehensión visual de los arreglos espaciales. Creemos que ahí se encuentra sobre todo la huella de la mentalidad del artista, en la manera de llenar el vacío, en la estructura espacial de la pieza, en la ubicación relativa de cada línea, efigie, motivo, símbolo, hueco o color, en el juego comparativo de sus proporciones, en la composición, en el énfasis en ciertos atributos, en el empleo intencionado de las luces y las sombras. No nos parece tan importante en un primer momento el qué o el cuánto sino el cómo. Es una forma de mirar la obra de arte similar a la que utilizan los investigadores del paisaje cultural orientados hacia los llamados «patrones de asentamiento». Diferentes culturas habitan el medio natural de manera diferente; también diferentes culturas ven las cosas de manera diferente, expresan lo visto de modo peculiar, y, puesto que la visión es una actividad creadora del cerebro humano, comprenden lo representado igualmente de manera distinta. La identificación del esquema estructural de la obra de arte es lo que nos permite en verdad percibir, allí está la clave para conocer el mundo conceptual y las operaciones mentales de sus creadores. En definitiva, y contrariamente al reduccionismo que practican muchos arqueólogos, la visión —la descripción, por tanto— de la obra de arte «no es un registro mecánico de elementos, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos» (Arnheim, 1986: 18).

2.º *Análisis*: Una vez descubiertos y enunciados los indicios de las categorías de pensamiento del artista, se integran en el análisis los pormenores temáticos. Es decir, lo que antes era una figura antropomorfa en posición dinámica se convierte en la imagen de un guerrero blandiendo una lanza en actitud ofensiva. Los resultados de la descripción son usados para arrojar luz sobre el sentido de los respectivos elementos; se comprueba, por ejemplo, que el distinto tamaño de los personajes, o su ubicación próxima o alejada del centro de la composición, indican el rango de cada uno. Tratamos de apreciar una jerarquía espacial para deducir una jerarquía correlativa de los signos. Buscamos los criterios culturales objetivos que han determinado la tensión, el equilibrio, la armonía, la fuerza o la turba-

ción que emanan del esquema estructural. Por medio del análisis podemos llegar a afirmar cuáles son los cauces formales idóneos para representar en una cultura dada la agresividad bélica, la majestad y poderío de los reyes, la sumisión de los plebeyos, la contundencia de las leyes, la estratificación social, el horror y la esperanza de la muerte, la veneración a los dioses, los ritos que jalonan el año solar o las biografías de los señores, las actividades de subsistencia, los emblemas de la identidad colectiva o las costumbres sexuales.

Tal punto de vista nos conduce a opinar que en las civilizaciones arqueológicas ética y estética se confunden, idea que obedece a una lógica implacable: las imágenes artísticas son representaciones en sentido estricto, es decir, transposiciones de los modelos de pensamiento que inspiran o guían la conducta de las gentes. Más tarde el arqueólogo comprobará si las normas que el arte propugna corresponden al comportamiento *real* de la comunidad, pero ese cotejo no invalidará en modo alguno la declaración de que el sistema de valores y creencias de la cultura en cuestión es el que se manifiesta en la obra analizada. Aún más, podemos proclamar con absoluta convicción que el objeto deja traslucir cuál es la *realidad* y cómo fue concebida, ordenada, expresada, verbalizada incluso. La obra de arte viene a ser, por tanto, el lenguaje a que antes aludíamos, con su gramática y su semántica, y, como el lenguaje, recrea a cada instante el universo, ya que el mundo de las formas es, lisa y llanamente, el mundo en sí.

3.º *Interpretación:* Para el arqueólogo, la información extraída del análisis de la obra de arte es el comienzo de una búsqueda mayor. La pieza debe ser interpretada en términos de coherencia con el sistema cultural total. Si se ha descubierto que es la representación de un guerrero victorioso, hay que inferir que la guerra era una actividad destacada en la sociedad, si suponemos que existían diversas condiciones objetivas que sustentaban el ejercicio del poder, hay que verificarlas con el estudio del poder mismo. Dicho de otra manera, la descripción y el análisis de la obra de arte permiten formular una serie de implicaciones sobre la naturaleza y el funcionamiento de la sociedad que es necesario contrastar con datos arqueológicos independientes, y son los resultados de esa contrastación los que suministran la interpretación definitiva del trabajo creativo. Hay que señalar de nuevo, no obstante, que es posible discernir dos niveles de comprensión, el primero se refiere a las pautas ideales que la comunidad —o los individuos que la encarnan en el sistema de autoridad y prestigio— propone a sus miembros, y el segundo al comportamiento efectivo de las gentes: aunque es raro, una sociedad orientada militarmente tal vez evite en la práctica la confrontación armada, de igual modo que un grupo en el que se glorifiquen los valores de justicia y bondad puede aceptar sin sobresaltos la arbitrariedad y la perfidia cotidianas. El arte de las culturas complejas es

expresión de lo deseable, y ocurre a veces que esta clase de normas morales están reñidas con el pragmatismo que exigen las circunstancias.

Volviendo al método de la interpretación, aquí entran en juego factores alejados de la propia obra de arte y del procedimiento seguido para su lectura. Un trabajo arqueológico ineficiente puede desbaratar las posibilidades interpretativas. La estrategia de la investigación global debe contemplar las interacciones antes mencionadas y en ella caben los datos procedentes de distintas fuentes, como la etnohistoria o la etnología. ¿Cómo verificar el carácter belicoso de una cultura, inferido de las representaciones artísticas, si el excavador no sabe hacer al yacimiento las preguntas oportunas o es incapaz de dirigir las labores de campo hacia su resolución? Algo semejante sucede con cualquier hipótesis apoyada en la interpretación de un único elemento objetivo. En otro lugar hemos hecho la crítica de la teoría de los arqueólogos norteamericanos que sostiene que las murallas descubiertas en el perímetro de numerosas ciudades mayas tenían un fin defensivo (Rivera, 1980); sin otros datos en el registro arqueológico, vestigios de saqueo o destrucción intencionada, incendios, armas, osarios o esqueletos con señales de heridas, etc., que corroboren tal hipótesis es casi quimérico pretender que los habitantes de Yucatán erigían fortificaciones amedrentados por el poderío militar de sus vecinos.

En esta última etapa insertamos, por tanto, la obra de arte en el contexto cultural al que pertenece, y lo hacemos siguiendo un camino inverso: si la descripción nos acercaba a las categorías mentales de los miembros de la sociedad, la interpretación revela los comportamientos que se supone inherentes a aquella manera de pensar. Por la obra de arte al pensamiento, diríamos, y cerramos el círculo llegando a la obra de arte por la conducta social engendrada por ese pensamiento.

## **EL REFLEJO DE LA MEMORIA**

En la medida en que el arte, lo mismo que la expresión hablada, está dirigido a provocar reacciones emotivas y a desencadenar conductas sociales, podemos afirmar que favorece la supervivencia de las comunidades humanas. No es banal la comprobación de que la inmensa mayoría de las culturas, incluidas las que han sido catalogadas como prehistóricas, han recurrido a las imágenes artísticas para facilitar la comunicación entre los individuos y entre los diferentes ámbitos de la realidad, para dar autenticidad a las ideas, para mitigar la inquietud ante lo desconocido, para poner orden en el universo. El arte es un mecanismo de adaptación, uno de los más eficaces y satisfactorios mecanismos de adaptación. Si el arqueólogo sabe valorarlo justamente aprenderá tanto o más de la cultura estudiada que si dedica su atención a los sistemas de producción y de intercambio de

bienes. Si, por el contrario, lo desdeña o lo malinterpreta habrá perdido la ocasión de llegar al meollo de los comportamientos sociales.

Pero el arte no reemplaza a la palabra, y sus símbolos son siempre más difíciles de descifrar. El perro del famoso mosaico de Pompeya es aparentemente menos explícito para los que no pertenecemos a la cultura romana que la frase *Cave Canem* que lo acompaña, pero es evidente que si logramos capturar el sentido de una representación de esta clase estaremos más cerca del espíritu de los habitantes de la ciudad que si nos limitamos a averiguar que utilizaban esos animales domésticos para proteger sus hogares. El perro no es solamente la figura en dos dimensiones de tal especie de mamífero, es forma, líneas y colores, es el mundo visto por el ojo de un romano, es la elaboración de un concepto, y, para un buen analista, ejemplifica las operaciones del cerebro mucho mejor que lo hacen las pertinentes palabras de advertencia.

Tal complejidad se muestra convenientemente en el estudio de Susanne Kűchler (1987) sobre el arte *malangan* de Melanesia, donde el análisis no se restringe a los aspectos iconográficos y contextuales sino que aborda las propiedades de los objetos que son reproducidos y habitan la memoria de los indígenas, explorando la relación entre esas propiedades y el proceso nemónico. Las esculturas *malangan*, lejanamente parecidas a las de la costa noroeste de los Estados Unidos, son conceptualizadas como «pieles» que reemplazan el cuerpo descompuesto de una persona muerta y proveen así un recipiente para la fuerza de vida. Asimilada en el sistema artístico, esta fuerza de vida es reconducida hacia los vivientes en forma de poder. El poder constituye autoridad política y emana del control sobre la reincorporación de la imagería memorizada a nuevas esculturas. El derecho de reproducir la imagen de una escultura es objeto de transacción en los intercambios ceremoniales que acompañan la exhibición de esa escultura. El arte *malangan* es, por tanto, en sentido amplio, un modelo de la inmortalidad social que evoca la independencia de la reproducción de la sociedad frente a las incertidumbres que rodean el nacimiento, el matrimonio y la muerte. La interpretación instantánea de las tallas hecha, pronunciando los nombres de los motivos, por los que están familiarizados con el sistema artístico, se puede atribuir a una elaborada técnica cultural que estimula la generación permanente de nuevas combinaciones de elementos formales reminiscentes de aquellas que se han visto en el pasado. La aparición de un procedimiento artificial para memorizar facilita la investigación de la interacción dinámica entre los procesos sociales y cognitivos en la producción e interpretación de las representaciones culturales.

Nosotros creemos que la relación entre arte y memoria apreciable en las esculturas de madera de Melanesia es una constante en muchas culturas de la antigüedad. Siendo la obra artística una manifestación de la dicotomía continuidad de lo social vs carácter efímero de los miembros compo-

nentes de la sociedad, resulta obvio que la tensión entre constancia y variedad debe presidir las pautas mentales que inspiran las representaciones. Lo mismo que los mensajes *malangan*, la estatuaria ibérica, las pinturas hindúes o las estelas mayas tienen eficacia cognitiva puesto que seleccionan, ordenan y organizan las experiencias individuales y colectivas de una manera socialmente relevante. A través de ellas, es decir, por medio de estructuras formales, se recrean el tiempo y el espacio, las coordenadas fundacionales del universo, dando una base de perpetuidad al grupo social. El antropólogo puede contemplar la obra de arte como un mapa cognitivo cuyas partes son testimonios de la diversidad social, y donde confluye, sobre todo, la memoria de la tradición, el vínculo que convierte en perenne lo que por su naturaleza es solamente fugaz y limitado.

### COLOFON: LA ESTELA 12 DE PIEDRAS NEGRAS

Vamos a proceder a un somero estudio de la estela 12 de la ciudad maya de Piedras Negras con objeto de ilustrar los argumentos expuestos anteriormente (fig. 1). La obra fue asignada por Tatiana Proskouriakoff (1950) a la fase dinámica en la secuencia evolutiva de la escultura maya, con una fecha tentativa de 9.18.5.0.0 (ca. 795 d. de C.). Es una gran laja de piedra de unos tres metros de altura, un metro de anchura y 42 centímetros de espesor, descubierta en 1899 por Teobert Maler en el flanco izquierdo del edificio llamado Templo de la Estela de las Víctimas. Citaremos primero la descripción de la escultura que hizo su descubridor (Maler, 1970: 61-62), que no desmerece seguramente en nada de la que harían muchos arqueólogos de la segunda mitad del siglo XX: «El dorso de la estela no está esculpido, pero los costados tienen dobles columnas de glifos parcialmente conservados. El dios que ocupa la parte superior de la estela está sentado sobre una especie de trono, con la pierna derecha colgante y la izquierda doblada y descansando encima de él. En su mano derecha porta una suerte de lanza y su mano izquierda se apoya en la rodilla izquierda. Lleva una capa cuidadosamente ejecutada de laminillas o plumas cortas y un collar de pequeñas placas con forma de hojas (sin cuentas redondas), y sobre el pecho un medallón de aspecto cruciforme que consiste en una figurita roja brillante que sostiene con ambas manos una cruz de San Andrés y está de pie en un triple pendiente, mientras que a la derecha e izquierda de sus hombros un triple ornamento similar completa la forma de cruz. Su casco soporta una gran cabeza de pájaro de cuya cresta en forma de abanico salen largas plumas curvadas. La elegante figura del dios, pintada en rojo brillante, se inclina graciosamente hacia los sacerdotes, situados por debajo de él y que le llevan varios cautivos para el sacrificio. Uno de los sacerdotes porta en el tocado una cabeza de tigre con garras rojizas y manojos de plumas (?) saliendo de las fauces; el otro lleva

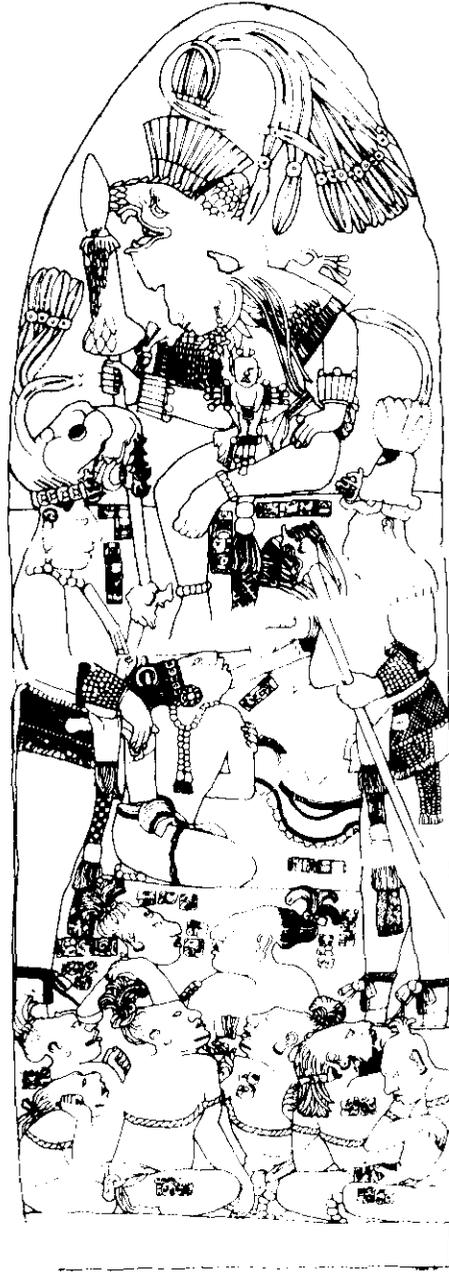


FIGURA 1.—Estela 12 de Piedras Negras (según Linda Schele y Mary E. Miller).

un peculiar sombrero puntiagudo con un grueso cojín redondo en lo alto del cual brotan dos largas plumas.

Sobre la línea de base inferior yo cuento seis cautivos unidos con cuerdas. Entre ellos hay un anciano de rasgos demacrados que mira tristemente al suelo. Quizá sus artes mágicas le han conducido a esta penosa situación. Lleva una pequeña caja trenzada en su mano izquierda. Muy cerca de él hay un feo "salvaje" de este periodo. Su rostro es peludo y tiene el aspecto de un verdadero bárbaro. Otro cautivo sujeta seis delgados bastoncillos.

En medio, por encima del grupo inferior, hay dos figuras más, mientras que los sacerdotes se alzan de pie sobre escalones a derecha e izquierda. Todavía sobre un escalón más alto está sentado un hombre algo más adornado, quizá un cautivo de alto rango.

Hay un total de doce personajes representados en esta estela. La costumbre de limar los dientes en forma de sierra parece haber prevalecido entre estos hombres condenados, ya que así pueden verse a través de sus labios entreabiertos. Casi todos ellos tienen cierto número de botones o cuentas alrededor del lóbulo de la oreja y también en la barbilla o en la parte alta de la nariz. Todos los cautivos tienen jeroglíficos diminutos incisos sobre el pecho, los muslos o en su inmediata proximidad sobre el plano del fondo. Asimismo, hay varias inscripciones sobre el trono de delicada ejecución. He encontrado un total de cincuenta y tres jeroglíficos, de los cuales sólo los tres cercanos a la elegante borla son irreconocibles.

Todavía se pueden apreciar restos de color rojo brillante en las porciones desnudas del cuerpo de los principales personajes y también en algunos ornamentos, en las inscripciones y en el fondo. Cualquier otro color ha desaparecido.»

Para nosotros la información que contiene la estela 12 de Piedras Negras, una de las obras más bellas del arte maya, ahora en el Museo de La Aurora de Guatemala, es más rica y significativa que la apreciada por el benemérito explorador austriaco. En primer lugar, detengámonos un instante en el texto de Maler, mezcla de descripción e interpretación. Vemos que sugiere tímidas opiniones sobre la composición de la escena, pero que sobre todo se centra en la identificación de las figuras. Sus principales defectos son: 1.º No presta suficiente atención a la distribución de los motivos, ni extrae, consecuentemente, conclusión alguna de ese importante aspecto de la representación, 2.º La adscripción de papeles a los distintos personajes es totalmente intuitiva y no se deduce de sus respectivos rasgos. Nada hay que pruebe que un individuo es un dios y que otros son sacerdotes. Tampoco justifica adecuadamente la condición de cautivos de los hombres sentados en la parte inferior del relieve, 3.º No pone en conexión los datos que proporciona la estela con el contexto cultural en que se halla. No sabemos si el conocimiento que Maler tenía de la civilización maya le facilitó la tarea de enjuiciar la obra, pero es indudable que de su

examen no se desprenden nuevos testimonios para la mejor comprensión de la antigua sociedad centroamericana.

Aplicando ahora el método propuesto en este ensayo podemos hacer las siguientes reflexiones:

*Descripción:* La forma de la laja de piedra es aparentemente rectangular en la base y redondeada en la parte alta. Tal asimetría se reitera en una serie de oposiciones: la parte alta contiene una sola figura, la parte baja varias figuras, el personaje superior está ricamente ataviado, los personajes inferiores están prácticamente desnudos. La composición vertical queda subrayada por los dos individuos de pie que flanquean la escena, quienes, rígidos en contraposición a los demás, actúan como intermediarios entre los dos polos superior e inferior, y, enmarcando el conjunto, conducen la mirada del observador de abajo arriba. El espacio se comprime en la sección inferior, las figuras se amontonan para dar sensación de multitud, perdiendo así individualidad para ser percibidas en grupo («prisioneros», «víctimas», etc.). Por el contrario, el personaje sentado en lo alto de la estela es uno y único, posee identidad personal, luce numerosos atributos que le hacen inconfundible y perfilan su condición y cualidades. La composición, pues, es piramidal: muchos abajo, menos en medio, y uno solo arriba. El hieratismo de los dos hombres laterales armados contrasta con la viveza y dinamismo de los auténticos protagonistas, su mediación visual tiene carácter ideológico, más allá de la relación que el artista establece entre el que podemos llamar provisionalmente señor y los que podemos llamar provisionalmente cautivos, expresan la solemnidad del acto y la contundencia y rigor que emanará de su conclusión. Incitan a pensar en un dictamen inmediato, en una terrible sentencia, son los símbolos de una ley inexorable. Sin embargo, el señor adopta una postura grácil y desenfadada, busca una posición cómoda para las piernas y parece reconvenir paternalmente a los cautivos, con los cuales establece comunicación directa por medio de la mirada y de la inclinación del cuerpo. También los cautivos mantienen actitudes dinámicas, pero el movimiento tiene ahí un sentido muy diferente, sus gestos y ademanes son de pesar, las caras están compungidas y temerosas, parece que gimen y se retuercen anonadados: mientras que el señor se muestra confiado y seguro, imbuido de su dominio, los cautivos dan la impresión de sentirse profundamente humillados. Esa disparidad de talantes crea una notable tensión en la escena, se detecta la trascendencia y severidad de la situación, se espera además un final inminente, una condena, la prisión, el exilio, el sacrificio, la muerte. Hay, por tanto, una gran violencia en la representación, insinuada por medio del recurso espacial y de la contradicción entre semejanzas y diferencias (el señor y los cautivos están sentados, ambos se encuentran en dependencia mutua, pero él es uno y ellos son muchos, él está arriba y ellos abajo, él aparece tranquilo y orgulloso, y ellos atribulados y dolientes, él está vestido

y ellos desnudos, es decir, él va a ordenar y ellos a obedecer, él es el vencedor y ellos los vencidos).

*Análisis:* La estructura espacial discernible en la estela 12 de Piedras Negras muestra la oposición vertical entre dos partes de la superficie labrada. La sección superior es distinta y antagónica a la inferior; descifrar el sentido de cualquiera de ellas permitirá deducir el sentido inverso de la otra. Si suponemos que los cautivos son realmente eso, prisioneros, entonces la figura que hemos llamado señor será el personaje que ha dirigido su captura y que va a beneficiarse de ella. Si suponemos que el individuo representado en lo alto de la estela es un gobernador o rey —para lo cual hay pruebas suficientes en su atuendo, la presencia del trono o del símbolo *pop*, etc.— entonces los hombres atados tendrán una condición equivalente a plebeyos (lo que no quiere decir que lo fueran en su origen). En resumen, parece que la obra de arte estudiada significa la presentación ante un jefe victorioso de un conjunto de sujetos arrestados seguramente por razones bélicas o de rebelión, pues el armamento que lucen los personajes de pie y el propio señor no deja lugar a dudas sobre el carácter represivo o marcial de la escena. La existencia de jeroglíficos junto a los cautivos, y probablemente sus escarificaciones, indican el rango y la procedencia social, lo que sugiere ejemplaridad, es decir, que estos proscritos son los más representativos de un grupo determinado y que su humillación debe servir de escarmiento a la vez que enaltece a los guerreros locales y acrecienta la gloria de los captores.

El análisis de la obra debe tener muy en cuenta los rasgos formales descubiertos por medio de la descripción. La composición piramidal refleja nociones procedentes de la estructura de las relaciones sociales, la verticalidad sugiere que el modelo de esa estructura es cosmológico, la delimitación de la escena con hombres en cada lateral indica la intención de diseñar un espacio cerrado —equivalente tal vez a ciudad, territorio e incluso universo, sobre el que ejerce su omnimoda autoridad el gobernante—, y el plano de contacto visual de los guerreros señala la base del trono en el que toma asiento la figura principal, a la cual un labrado más profundo otorga vida y movimiento adicionales. La distribución de los personajes protagonistas se acomoda a una superficie dividida en dos triángulos superpuestos —tres, si trazamos líneas entre los pies del rey y los de sus capitanes—, pero la ocupada por el señor es de dimensiones semejantes a la que llena la totalidad de los cautivos, lo que parece expresar la idea de que uno vale por todos, que es la suma representativa del conjunto de los individuos situados en el rango inferior. De este modo se van perfilando las operaciones mentales del artista que ejecutó el relieve y se obtienen los primeros indicios sobre la manera en que los mayas veían y ordenaban su realidad.

*Interpretación:* Es un hecho probado que, contrariamente a lo que se pensaba hace varias décadas, la civilización maya practicaba la guerra con cierta asiduidad. Tras el descubrimiento de los murales de Bonampak y de

Mul Chic y el estudio iconográfico atento de numerosos relieves, no se puede negar que la lucha cruenta y organizada era una manera corriente de dirimir los conflictos intra o intergrupales. Que fuera una guerra pactada —al estilo de la *xochiyaoyotl* de los mexicanos— que se llevaba a cabo en lugares fijados de antemano y con el fin primordial de hacer prisioneros, o evitando en lo posible el derramamiento de sangre sobre el campo de batalla, que se limitara a razias esporádicas para destruir las fuentes de aprovisionamiento, o que hubiera ejércitos profesionales bien adiestrados con una posición determinada en la escala social, son cuestiones todavía sin resolver convincentemente por la arqueología. También se han propuesto hipótesis acerca de revueltas campesinas, conquista de territorios y épocas de disturbios generalizados por causas políticas y económicas. En todo caso es habitual en el período Clásico Tardío (entre los siglos VI y IX de nuestra era) representar a los señores de rango más elevado con atavíos de guerra y con cautivos a los pies. La estela 12 de Piedras Negras, como las pinturas y dinteles de la estructura 1 de Bonampak, la estela 3 de La Mar, el dintel 8 de Yaxchilán, las escalinatas de Tamarindito y de Dos Pilas, o el altar 8 de Tikal, son algunos de los muchos ejemplos de contienda armada o de las consecuencias de la represión corporal. Los dos polos de la acción están constituidos invariablemente por el gran jefe que hunde su lanza en el pecho de sus enemigos, que sujeta por los cabellos al vencido arrodillado, o que se dispone a dictar la suerte que aguarda a los que han sufrido la derrota, y los oponentes tendidos por tierra, doblegados, sometidos a un tratamiento ignominioso, atados como animales, torturados, de semblante lastimero, que sirven de escabel a la majestad de los reyes. Nada sorprendente o que resulte extraordinario en comparación con otras civilizaciones despóticas, Ramsés II o Senaquerib de Nínive hubieran comprendido perfectamente las representaciones mayas.

Cabe preguntarse si el mensaje que es posible inferir de la representación hubiera podido ser expresado y transmitido por medio de otra clase de arreglos formales. Admitiendo que nuestras sugerencias metodológicas son correctas la respuesta debe ser no, al menos para el tiempo y lugar en que se produjo la obra estudiada. Así, seremos capaces de predecir que para la región de Piedras Negras, en cierto momento del período Clásico Tardío, toda manifestación artística que constituya una parte del entramado nemónico sobre la inviolabilidad de las disposiciones emanadas del poder político se ajustará a las reglas de organización visual presentes en la estela 12. La atención del observador se concentrará en los protagonistas de la escena y su mente percibirá la tensión originada en las actitudes asimétricas, su vista recorrerá el espacio de abajo arriba en una chocante transición: del infierno de los sumisos al firmamento de los poderosos; la sucesión de líneas y motivos le hará comprender que no existe escapatoria, que no hay alternativa a la contundente ejemplaridad de lo que allí se proclama, la elocuencia de las omisiones y reiteraciones borrará cualquier

ambigüedad o equívoco. Ambos polos de la acción gozarán de gran libertad de movimientos, sus posturas y ademanes serán sueltos y naturales porque en ellos radican las versátiles cualidades del lenguaje, poseen las virtudes multiformes y cambiantes —aunque reguladas por severos preceptos— de todo disertador, pero, mientras que un extremo usará esa libertad para subrayar su omnipotencia, el otro dispondrá de su anatomía para hacer patente la inferioridad y subordinación. La obra de arte se convierte, pues, en una proyección plausible de la visión del mundo de sus creadores: el pensamiento maya, regido por la oposición dual básica cuyo modelo era el contraste cielo-tierra, se expresaba en la figuración plástica haciendo coincidir el orden cosmológico y el orden social. La realización de la escultura garantizaba en sí misma, sin duda, la irrefutable lógica del principio que ilustraba, y, sobre todo, las gentes comprobaban la equivalencia entre los modos de mirar, ver y comprender, que utilizaban para organizar su vida cotidiana y aquéllos empleados para explicar las razones de la autoridad y de la fuerza. Sin participar tal vez de los códigos simbólicos, esa confirmación les obligaba a sentirse solidarios con el mensaje, a reconocer en su memoria el incommovible concierto universal.

La estela 12 de Piedras Negras es pues un testimonio más del uso de la fuerza física para solventar las disputas sociales. Su importancia y originalidad descansan en la capacidad expresiva del relieve, que reúne, en un arreglo formal muy revelador de las ideas implicadas en la práctica cultural del poder y de la guerra, la excelencia estética y la eficacia didáctica. Detrás de ella, según dijimos antes, hay un mundo, una memoria que el arqueólogo está obligado a indagar. Ignorarlo no sólo empobrece nuestros estudios sino que desvirtúa las razones esgrimidas para emprender cualquier pesquisa sobre el comportamiento de los seres humanos.

## BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf:

1986 *Arte y percepción visual*. Alianza Forma, Madrid.

GARDIN, Jean-Claude, y Marie Salomé LAGRANGE:

1975 *Essais d'analyse du discours archeologique*. Centre National de la Recherche Scientifique, París.

KÜCHLER, Susanne:

1987 «Malangan: art and memory in a Melanesian society». *Man*, vol. 22, n.º 2, pp. 238-255. Londres.

LEVI-STRAUSS, Claude:

1968 *Antropología estructural*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

MALLER, Teobert:

1970 *Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley*. Memoirs of the Peabody

Museum of American Archaeology and Ethnology, vol. II, n.º 1. Cambridge (Reimpresión por Kraus Co. de la edición original de 1901).

PROSKOURIAKOFF, Tatiana:

1950 *A Study of Classic Maya Sculpture*. Carnegie Institution of Washington, Pub. 593. Washington.

RIVERA, Miguel:

1980 «Demografía y conflicto: comentarios a la hipótesis de Webster sobre el origen de la civilización maya». *Revista Española de Antropología Americana*, vol. X, pp. 77-92. Madrid.

SCHIELE, Linda, y Mary Ellen MILLER:

1986 *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. George Braziller. Nueva York.