



Universidad Nacional Autónoma de México

**Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales
UNAM**

**La Batalla, mural prehispánico de
Chichén Itzá.
Variantes y variaciones pictóricas**

**Tesis que para obtener el grado de Maestro en
Artes Visuales con orientación en Pintura
presenta el alumno**

José Eduviges Pool Ojeda.

**Director de Tesis
Mtro. Raúl Arturo Miranda Videgaray**

México, D.F., diciembre de 2007

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Jose Eduviges

Rosal Vicedo

FECHA: 19/ Enero / 2008

FIRMA: 

Agradecimientos

Sin un espacio para trabajar y pintar,
el presente trabajo habría
resultado sólo una ilusión.

En primer lugar debo agradecer a la
Profesora Rosa Ma. López Rodríguez
por darme ese espacio de
manera desinteresada.

A Rosy por su apoyo incondicional.

Al Programa Universitario
México Nación Multicultural.
A la Mtra. Evangelina Mendizábal G.
A Esther y a todo el equipo.

Al Proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México.
A todos los del área de diseño.

A Arturo Miranda, a Leticia Staines, a Víctor, Elo, Ángel, Veloz y a todas a las
personas que de una u otra manera estuvieron detrás de la presente tesis.

Índice

Introducción.....	p. 1
Capítulo 1.- Los pintores de La Batalla.	
Generalidades sobre la Cultura Maya.....	p. 4
1.1.- Mesoamérica.....	p. 5
1.1.2.- Límites.....	p. 5
1.2.- Área Maya.....	p. 6
1.2.1.- Zona Meridional o Sur.....	p. 6
1.2.2.- Zona Central.....	p. 6
1.2.3.- Zona Septentrional o Norte.....	p.6
1.2.4.- Temporalidad.....	p. 7
1.3.- La Civilización Maya.....	p. 8
1.3.1.- Rasgos físicos de sus habitantes.....	p. 8
1.3.2.- Lenguas.....	p. 9
1.3.3.- Escritura.....	p. 9
1.3.4.- Calendario.....	p. 10
1.3.5.- El Cosmos y los dioses.....	p.11
1.3.6.- Tejido social.....	p. 13
1.4.- Pintura Mural Prehispánica Maya.....	p. 13
1.4.1.- Concepto.....	p. 13
1.4.2.- La Pintura Mural a través del tiempo.....	p. 13
1.4.3.- Técnicas y Materiales.....	p. 17
Capítulo 2.- La Batalla. Fragmento de Pintura Mural de Chichén Itzá.	p. 20
2.- La Batalla. Fragmento de Pintura Mural de Chichén Itzá.....	p. 21
2.1.- Chichén Itzá. Ubicación geográfica y medio ambiente.....	p. 21
2.2.- Tula.....	p. 22
2.3.- Chichén Itzá en las investigaciones. Breve historia.....	p. 24
2.3.1.- Primera Etapa: De 1502-1840.....	p. 24
2.3.2.- Segunda Etapa: 1840-1924.....	p. 25
2.3.2.1.- Stephens (1805-1852) y Catherwood (1799-1854).....	p. 25
2.3.2.2.- Desire Chamay (1828-1909).....	p. 26
2.3.2.3.- Alfred Percival Maudslay (1850-1931).....	p. 26
2.3.2.4.- Teobert Maler (1842-1917).....	p. 27
2.3.2.5.- Edward H. Thompson (1856-1935).....	p. 27
2.3.2.6.- Adela Bretón (1849-1923).....	p. 27
2.3.3.- Tercera Etapa: 1924-1958.....	p. 29
2.3.4.- Cuarta Etapa: 1958 en adelante.....	p. 30
2.4.- La Batalla del Templo Superior de los Jaguares.....	p. 31
2.4.1.- Descripción del Muro Suroeste.....	p. 31
2.4.2.- La Guerra Maya.....	p. 34
2.4.3.- La indumentaria guerrera.....	p. 35
2.4.4.- Rasgos extranjeros en "La Batalla". Un Breve Análisis.....	p. 35

2.4.5.- Estado actual del fragmento.....	p. 37
2.4.6.- Técnicas y Materiales.....	p. 38
2.4.7.- La Batalla en distintas publicaciones.....	p. 41
Síntesis.....	p. 41
Capítulo 3.- Conceptos. Antecedentes.....	p. 43
3.- Variantes y Variaciones pictóricas.....	p. 44
3.1.- Concepto de Variante.....	p. 44
3.2.- Concepto de Variación.....	p. 48
3.3.- Muchas imágenes se alimentan de imágenes.....	p. 49
3.4.- El tema prehispánico en pintores mexicanos.....	p. 54
3.5.- El juego.....	p. 59
3.6.- Proceso creativo.....	p. 61
Capítulo 4.- Variantes y Variaciones. El Proceso Creativo.....	p. 66
4.- Variantes y Variaciones. El Proceso de un Juego.....	p. 67
4.1.- Primera Etapa: La gestación de un Juego.....	p. 68
4.1.1.- Partiendo de una imagen.....	p. 69
4.1.2.- Variaciones de color.....	p. 70
4.1.3.- Variantes.....	p. 71
4.1.4.- Conociendo a los mayas.....	p. 74
4.2.- Segunda Etapa: Jugando con algunas formas del mural.....	p. 74
4.2.1.- Variaciones a partir del color.....	p. 74
4.2.2.- Variaciones. Otras posibilidades.....	p. 75
4.2.3.- Variaciones en Collage.....	p. 76
4.2.4.- Variaciones. Jugando con el círculo.....	p. 78
4.2.5.- Conociendo el fragmento.....	p. 81
4.3.- Tercera Etapa: Variantes y variaciones. Explorando posibilidades. p. 81	
4.3.1.- Variaciones. Los Guerreros.....	p. 82
4.3.2.- Variaciones. La estructura del mural.....	p. 83
4.3.3. Variantes sobre tela.....	p. 85
4.3.4.-Variaciones sobre tela.....	p. 88
4.3.5.- Organizando la investigación.....	p. 90
4.4.- Pinturas. Variantes y Variaciones.....	p. 91
Consideraciones finales.....	p.100
Bibliografía.....	p. 103

Introducción.

Generalmente, cuando en una charla se habla de pintura mural prehispánica maya, se presenta a la memoria la pintura de Bonampak. Raras son las personas que saben que existen una buena cantidad de estas obras, ubicadas en abundantes sitios del Área Maya. El presente estudio se funda en nuestra experiencia como pintor, grabador y dibujante a lo largo de varios años. Al principio fue mi fascinación por la cultura maya; luego vino la expectativa ante las pinturas de muchos artistas mexicanos que abordaron el tema prehispánico en sus obras. Para entonces nuestra curiosidad estaba centrada en los glifos de los días y meses del calendario maya. Nuestra formación pictórica influyó en la elección de unos murales antiguos, del Templo de los Guerreros de Chichén Itzá; ocurrió que, al acercarnos a ellos, nos percatamos de la existencia de otra pintura del mismo sitio, ubicado en el Templo Superior de los Jaguares: *La Batalla*. Al adentrarnos en el tema plástico, encontramos que la imagen reproducida en un libro, fue realizada por Adela Bretón a principios del siglo XX. Lo primero que nos llamó la atención, fue el dinamismo de la escena, generado por la repetición de figuras de guerreros que portan implementos bélicos, más volutas de la palabra, árboles y chozas. Otro aspecto que nos impresionó es el colorido, con unos cuantos colores distribuidos en las figuras, escudos y demás elemento sobre un fondo verde oliva, le otorgan al mural una riqueza visual muy especial. La repetición de figuras, colores y la estructura nos indicaron el camino a seguir para llevar a cabo la representación del mismo, es decir, presentar de nuevo una versión nuestra propia, o apropiada. Para tal efecto nos apoyamos en una copia de Adela Bretón del año de 1902, que actualmente se halla en el Museo de la Ciudad de Bristol, Inglaterra; además tuvimos la oportunidad de conocer el mural, y constatar el estado en que se encuentra hoy en día el mural original.

Nuestro trabajo es pictórico, sin embargo, al explorar las posibilidades de re-presentación, estuvimos abiertos a trabajar con otras técnicas distintas a la pintura, hablamos de dibujo, collage y xilografías. En cuanto a la investigación documental, recurrimos a datos investigados por estudiosos de distintas disciplinas, información arqueológica, etnológica, histórica, iconográfica que arrojó luz sobre nuestra pintura estudiada.

La presente tesis tiene la siguiente estructura:

Capítulo 1.- El mural fue pintado por los mayas, por ello consideramos necesario ubicar geográfica y temporalmente a esta cultura, dentro del área mesoamericana. Destacamos características específicas del pueblo maya, como las lenguas, la escritura, el calendario, rasgos físicos y, por supuesto, una breve trayectoria de la pintura mural dentro de los horizontes culturales, que van del clásico temprano al posclásico temprano, tiempo en que fue pintado el fragmento mural.

Capítulo 2.- Al apoyarnos en la copia de la artista británica, fue necesario ubicarla en el marco histórico de las investigaciones llevadas a cabo en Chichén Itzá. Tuvimos que echar mano de un trabajo de síntesis documental, para destacar a las figuras principales que mencionan el sitio o que se refieren directamente a la pintura de nuestro estudio. Las referencias a Chichén Itzá

resultan evidentes desde el tiempo de la conquista, con personajes como Fray Diego de Landa o Bernal Díaz del Castillo. De allí damos un salto al siglo XIX, tiempo en que llegan a nuestro país aventureros y arqueólogos aficionados, entre los que mencionaremos a Stephens y Maudslay; el primero por ofrecer en su libro de 1843 una descripción del mural muy precisa, destacando en ella la semejanza, entre los murales mayas y la pintura del centro de nuestro país; el segundo por la cercanía con Adela Bretón, a quién le encomienda revisar sus dibujos, entre los que se encuentra La Batalla. Después de la época de los aventureros, vendrá el trabajo de las Instituciones públicas y privadas, que tuvieron un papel relevante en las investigaciones sobre los mayas; destacaremos dos figuras muy importantes de este período, Silvanus Morley y Thompson. Finalmente, surgirá en nuestro tiempo las investigaciones multidisciplinaria que corresponde a nuestra época actual, con instituciones como el INAH, de nuestro país. Una vez contextualizada la copia de Bretón, procedemos a ubicar el edificio donde se encuentra el mural y describirlo, incluiremos un breve estudio de los rasgos extranjeros y finalmente sintetizamos los datos referentes al fragmento.

Capítulo 3.- Los términos variante y variación no son algo nuevo, de hecho puede encontrarse en obras artísticas de la Antigüedad, incluyendo entre ellas a las manifestaciones prehispánicas, aunque es probable que en ese tiempo no fuera relevante cobijar sus obras bajo un concepto. Abordamos algunos conceptos fundamentales para definir nuestros trabajos:

- 1.- La definición de lo que entendemos por variante y lo que es una variación.
- 2.- Los antecedentes de nuestras imágenes, pueden verse a la luz del arte de distintas épocas. Muchas son las obras que nos remiten a obras anteriores, nos centraremos en las imágenes que algunos artistas que realizaron en pintura o fotografía teniendo como referencia alguna obra anterior, Picasso por ejemplo, pintó una serie muy extensa a partir de las Meninas de Velázquez.
- 3.- Revisaremos algunas imágenes del siglo pasado, centrándonos en pinturas de artistas mexicanos que abordan el tema prehispánico en su obra.
- 4.- Incluiremos el concepto de juego, para entender la actitud que nos ayudó en la realización de nuestras series.
- 5.- Finalmente, mencionaremos el concepto de proceso creativo. Concepto que nos ayudó a organizar el material pintado, y la información documental.

Capítulo 4.- Nos centramos en el proceso creativo que nos llevó de la mano durante la realización de esta tesis. Tomamos la estructura de propone el Maestro Juan Acha en su texto sobre la producción plástica; en ese libro menciona tres etapas por la atraviesan muchas realizaciones artísticas: Precreación, que se refiere al punto de arranque, de cualquier obra; Creación, momento en que el productor de obras, encuentra la solución plástica buscada; Poscreación, entendida como la ejecución de renuncias a partir de la solución encontrada en la etapa anterior. No sabremos si llegamos a la poscreación en el sentido en que habla el maestro, en realidad, escogimos estas tres etapas por otorgamos un sentido lógico para nuestra exposición escrita. Al final del capítulo incluiremos las obras logradas con sus respectivas fichas.

Las manifestaciones estéticas mesoamericanas resultan son diferentes a las obras del arte del mundo occidental, en el sentido de que, la producción de

ellas tuvieron un contexto sociocultural muy específico, un mundo en el que el mito, la religión y la guerra tuvieron un papel determinante en muchas de aquellas producciones. Acha sugiere de clasificar, estas producciones plásticas como prerrenacentistas o preindustriales. El hecho de denominarlas de con estos términos, indicará que estos pueblos no conocieron la forma de visualizar a través del modelo renacentista, es decir, no usaron la perspectiva en la representación de la realidad, y no conocieron el modo escenográfico de mirar, como en una ventana. Hoy en día y desde hace mucho, la visión del Maestro, parece que no tiene influencia entre los eruditos sobre las cultura prehispánicas, en muchos textos sobre los mayas pueden leerse frases calificando estos productos estéticos como "obras de arte", "arquitectura monumental", "escultura", porque realmente son. Así mismo, con el descubrimiento de las pinturas de Bonampak, se vinieron abajo muchas ideas sobre esta cultura, y salieron a la luz otras. En cuanto a la pintura mural, conocían el escorzo, tuvieron un conocimiento muy extenso sobre pigmentos y como obtenerlos, las líneas de contorno finas o gruesas, se pintaron con un trazo firme, lo que indica que el *tzab* (pintor), tuvo una destreza muy desarrollada. Actualmente, el empleo del color y las formas repetitivas en muchos bordados indígenas, gritan a voces la herencia artística del antiguo mundo de América. La artesanía viva de nuestro país invita a contemplar la importancia de los elementos plásticos del arte autóctono. Líneas rectas, las líneas curvas tipo olas de mar, espirales, círculos, cuadrados, rombos. Elementos con los que se crean infinidad de formas. Las obras prehispánicas nos enorgullecen, pero... ¿Cómo tratamos a las personas descendientes de los pueblos antiguos del Nuevo Mundo, que no era "tan nuevo" a la llegada de los conquistadores europeos? "Para nosotros, lo decisivo no está en los museos, sino en los componentes precolombinos que hoy llevan en su interior los actuales indígenas en particular y los latinoamericanos en general".¹

¹ Juan Acha, *Las Culturas Estéticas del America Latina*, México, UNAM, 1993, p. 60.,

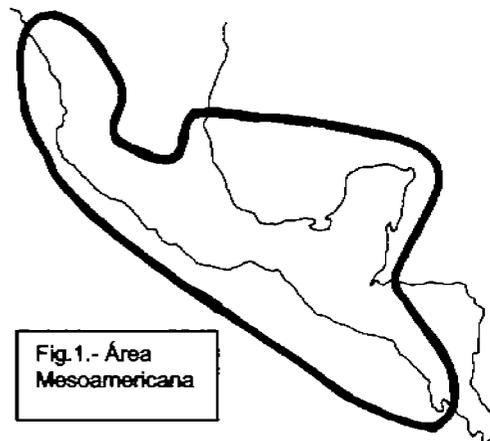
Capítulo 1

**Los pintores de La Batalla.
Generalidades sobre la
Cultura Maya**

1.1.- Mesoamérica.

El término *mesoamérica* es un concepto antropológico que indica una región sociocultural, en la que existen vestigios arqueológicos, que revelan la existencia de muchas civilizaciones con un alto grado de desarrollo cultural. Entendiendo por cultura "un conjunto de conocimientos, creencias, manifestaciones plásticas, reglas de conducta, costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en su calidad de miembro de una sociedad".¹

Eduard Seler (1849-1922) acuñó la palabra del alemán *Mittel Amerika* o America Central, después, fue precisado y desarrollado por Paul Kirchhoff (1900-1972) en 1943.² Es un área originada hace más de 3000 años en la que existieron culturas con elementos comunes, tales como el cultivo del maíz, calabaza y frijol, construcción de grandes ciudades, elaboración de calendarios, con una religión y una estratificación social definida, una cosmovisión particular.³ En relación a la historia de esos pueblos, es probable que hayan sido las que prevalecían en el S. XVI, por ello, especialistas como Piña Chan (1920-2001) recurre a datos etnológicos recopilados por los cronistas de la colonia y a información arqueológica para el estudio de la historia prehispánica.



1.1.2.- Límites.

Kirchhoff realizó una delimitación geográfica del área en función de programas de investigación y publicaciones. Para él, resultaba problemática la idea de que Mesoamérica se limitara a "la frontera septentrional de México y la frontera oriental de Panamá",⁴ que incluye unas veces las Antillas y excluye en ocasiones el norte de nuestro país. Según el autor los límites de Mesoamérica para el S. XVI, sería un límite flexible que va del río Pánuco hasta el río Sinaloa, pasando por el río Lerma en el norte de México. Hacia el sur, incluye parte de la desembocadura del Río Motagua, en Guatemala, hasta el Golfo de Nicoya, que incluye Nicaragua (figura 1). En cuanto al Límite Norte, estos datos se apoyan en la gran cantidad de sitios arqueológicos de la Huasteca Potosina, en la cerámica y arquitectura de varios lugares ... A partir del 1200 d.C. se ven influencias y grupos procedentes de Estados Unidos hacia Mesoamérica.⁵ Lo anterior nos da una idea de la gran movilidad que existía en la frontera norte, a ello se refería Kirchhoff al hablar de que, los pueblos que la habitaron fluían de un lado a otro sin

¹ Juan Comas, *Origen de las Culturas Precolombinas*, México, Sepsetentas, 1975, p. 9. Y, Bronislaw Malinowski, *Una Teoría Científica de la Cultura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 49-55.

² Silvia Salgado Ruelas, "Mesoamérica" en *Análisis Semiótico de la Forma Arbórea en el Códice Dresde*, México, UNAM, 2001, p.15.

³ Paul Kirchhoff, "Mesoamérica", en Suplemento de la *Revista Tlatoani*, México, 1967, sin numeración. También Irene I. Valle Padilla, "Mesoamérica" en *Graffiti: Símbolos Clandestinos en las Paredes*, México, INAH, Esc. Nal. De Antropología e Historia, 2004, p. 113.

⁴ Paul Kirchhoff, "Mesoamérica", op cit.

⁵ Román Piña Chan, *Mesoamérica Ensayo Histórico Cultural*, INAH, 1960, p. 37.

preocuparse de la división geográfica que nosotros conocemos. Si bien existen datos de pueblos unidos por elementos culturales comunes, también existieron diferencias que acentuaron la presencia de una diversidad de pueblos, entre ellas, las lenguas y las diferencias en su arquitectura, pintura y relieve, por citar algunos casos.⁶ Para el estudio de las culturas que habitaron, en nuestro país, se ha dividido en 6 zonas o áreas: Maya, Oaxaqueña, Costa del Golfo, Altiplano Central, Occidente de México y, Norteña.⁷ Nos enfocamos hacia el área maya.

1.2.- Área Maya.

Es un territorio que abarca unos 400 mil Km², comprende los estados actuales de Yucatán, Campeche, Q. Roo, parte de Tabasco y Chiapas en México, también Guatemala y los extremos occidentales de Honduras y el Salvador.⁸ En consideración a los grandes contrastes ambientales se subdivide en tres zonas: Meridional, Central y Septentrional (figura 2).⁹

1.2.1.- Zona Meridional o Sur.

Incluye las tierras altas de Guatemala y el Salvador, y el litoral del Pacífico. Las Tierras Altas gozan de un clima templado en verano, frío y seco en invierno, con una larga estación lluviosa. Su vegetación comprende bosques de coníferas y pastos en las serranías, cultivos de cereales, legumbres y frutas en los valles y mesetas. Nacen grandes ríos como el Usumacinta y el Motagua, y se hallan lagos extensos como el Atitlán y el Amatitlán. La costa es de una franja como de unos 50 km de ancho. Se encuentran animales como el jaguar, el ocelote, el puma, venados, conejos, numerosas aves y serpientes, etc.

Abundan en esta tierra los minerales: jadeíta, pirita de hierro, hematites, cinabrio; el suelo volcánico proporcionó materiales para construcción: lava, toba, obsidiana, ceniza volcánica. En esta zona se encuentra ciudades mayas de gran importancia: Kaminaljuyu, Iximché, Izapa, etc.

1.2.2.- Zona Central.

Comprende el norte de Guatemala, parte de Tabasco, el sur de los estados de Campeche y Quintana Roo, Belice y el occidente de Honduras. En ella pasan ríos como el Usumacinta, Grijalva, Candelaria, Hondo y Motagua. Su hidrografía incluye lagos, lagunas y lugares pantanosos. El clima es caluroso húmedo. Su vegetación se compone de árboles de caoba, ceiba, chicozapote, ramón, palmas. El suelo es fértil, salvo en las sabanas. Abundan felinos, venados, jabalíes, pavos de monte, guacamayas, loros, serpientes venenosas, abejas silvestres e insectos. Palenque, Bonampak, Tikal, Copán, entre muchas ciudades más, pertenecen a esta zona.

1.2.3. Zona Septentrional o Norte.

También se le conoce con el nombre de *Tierras Bajas*, incluye el norte de la Península de Yucatán, Campeche y Quintana Roo. En Campeche se encuentra una cadena de cerros (puuc) de unos 100 metros de altura. Sólo hay tres ríos: Champotón, Río Lagartos y Xelhá. Tiene pocos lagos y lagunas pero abundan los cenotes. La vegetación está compuesta de monte bajo o chaparral y, el suelo es de roca calcárea. Se pueden encontrar algunos felinos, venados, reptiles,

⁶ Eric Wolf, *Pueblos y Culturas Mesoamericanas*, México, Era, 1967, pp. 41-53.

⁷ Román Piña Chan, *Mesoamérica...*, op cit, p. 39. También, George Kubler, "Mesoamérica", en *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, Madrid, Catedra, 1983, pp. 29-31.

⁸ Alberto Ruz Lhuillier, *Los Antiguos Mayas*, México, Sep-80/FCE, 1981, pp. 7-8.

⁹ Michael D. Coe, *Los Mayas Incógnitas y Realidades*, México, Diana, 1986, p. 28. También, Francisco Beverido Pereau, "Área Maya", en *La Astronomía Maya*, Xalapa, U. Veracruzana, 1994, pp. 11-13.

abundan las abejas. Destacan, en esta parte del área maya, ciudades como Uxmal, Edzná, Chichén Itzá, Mayapán, Tulum, y otras más.

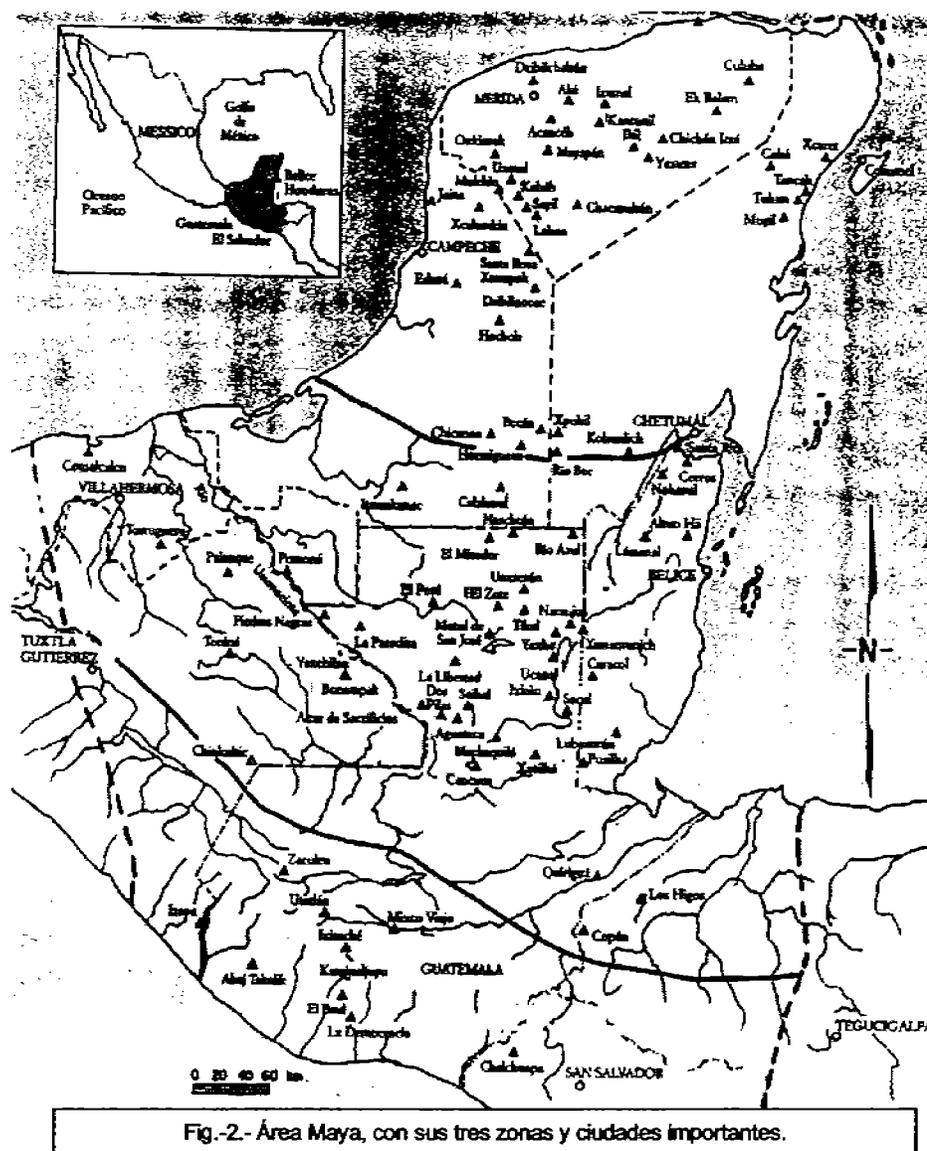


Fig.-2.- Área Maya, con sus tres zonas y ciudades importantes.

1.2.4.- Temporalidad.

En este punto nos limitaremos a la zona septentrional. En el Área Maya, muchos especialistas señalan la presencia de grupos de cazadores y recolectores, en un posible período de tiempo, que va de 20 000 al 2 500 a.C.¹⁰ Sin embargo, la historia de las tierras bajas quedaría de la siguiente manera, como una posibilidad:

- 1.- Prehistoria o Período Arcaico, 10 000-2 500 a.C.

¹⁰ Michael D. Coe (1929 -), especialista en cerámica maya guatemalteca, va más lejos, según las pruebas de reconización de aminoácidos sobre huesos humanos, procedentes de California, sugiere que la colonización, tal vez, ocurrió hace unos 40 000 años a.C. Michael D. Coe, *Los Mayas Incógnitas y Realidades*, op cit, p.40.

- 2.- Preclásico o Etapa Aldeana, 2 500 a.C.-250/300 d.C.
- 3.- Clásico o Etapa urbana con dominio teocrático, 250/300-900/1000 d.C.
- 4.- Posclásico o Etapa urbana con dominio militar, 900/1000-1500 d.C. ca.
- 5.- Colonial, con influencia europea, 1500-1800 d.C. ca.¹¹

El Preclásico se subdivide en Temprano (2 500-1200 a.C.), Medio (1200-400 a.C.) y Tardío (400 a.C.-250/300 d.C.). El Clásico en Temprano (250/300-600 d.C.) y Tardío (600-900/1000 d.C.). Finalmente el Posclásico tiene una fase Temprana (900/1000-1200 d.C.), así como una Tardía (1200-1511 d.C.)¹²

1.3.- La Civilización Maya.

El término "Civilización Maya", se aplica a la cultura americana que tenía, entre sus manifestaciones culturales principales, una escritura jeroglífica y el desarrollo de un calendario, así como el uso de la bóveda falsa en arquitectura, y diversos productos estéticos¹³, entre los que se incluye la pintura mural.¹⁴ Actualmente se le han agregado otras características a esta definición: Inscripciones de fechas en Cuenta Larga o Rueda Calendárica (52 años), Complejo escultórico estela-altar.¹⁵ La palabra *Maya*, probablemente derive de los vocablos mayas *may-pezuña*, sedimento o huella, y *há-agua*, y sea una alusión a la huella que deja el agua de lluvia al filtrarse al subsuelo, entre las piedras calizas de la península de Yucatán. La palabra alude a los habitantes de la planicie yucateca que, en tiempos precoloniales, vieron las huellas que el agua de lluvia marcaba sobre el suelo.¹⁶

1.3.1.- Rasgos físicos de sus habitantes.

El tipo de los mayas antiguos, tal como pudieron ser, se apoya en cuatro grupos de pruebas: 1.- Los descendientes que viven sobre todo en el norte de la Península de Yucatán, 2.- Las representaciones en relieves códicas y frescos y vasijas de barro, 3.- Descripciones hechas por cronistas coloniales, 4.- Restos humanos recogidos en las excavaciones practicadas en la zona maya. En términos generales, tal vez, fueron de una estatura promedio de 1.55 mts para el hombre y 1.42 mts para las mujeres. Existe alta incidencia del grupo sanguíneo "O", pulso lento 52 pulsaciones por minuto, comparten características físicas con los habitantes del noreste de Asia: el pliegue epicántico del ojo, mancha mongólica, el trazo de las líneas de la mano. En los Altos de Chiapas son

¹¹ Silvia Salgado, "Area Maya", en *Análisis ... op cit*, p. 21. También, "Tiempo Mesoamericano (2500 a.C.-1511 d.C.). Períodos, Regiones y Culturas Prehispánicas", Revista *Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, Ed. Especial 11, 2002.

¹² Simon Martín/Nicolai Grube, *Crónica de los Reyes Mayas*, México, Planeta, 2002, pp. 8-10. Y, "Tiempo Mesoamericano...", op cit.

¹³ Producto Estético, sugiere la idea de objetos que poseen belleza, pero diferente a la idea de belleza occidental. Acha, Sugiere evitar el término "arte", en el sentido de que tiene una connotación ajena al mundo prehispánico, sin embargo haremos uso de algunos términos occidentales y emplearemos términos concretos como pintura, relieve, arquitectura, etc. Juan Acha, *Las Culturas Estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1994, pp. 30-31.

¹⁴ Silvanus G. Morley, *La Civilización Maya*, México, FCE, 1965, pp. 53-54.

¹⁵ Bertina Olmedo Vera, "Los Mayas del Clásico", en Eduardo Matos M., *Corpus Precolombino, Sección Las Civilizaciones Mesoamericanas*, Madrid, Jacabook, 1998, p. 21.

¹⁶ Crecencio Carrillo y Ancona, *Historia Antigua de Yucatán*, Mérida, Compañía Tipografica Yucateca, 1938, pp. 523-525.

dolicocéfalos o de cráneo alargado mientras que, en las tierras bajas son braquicéfalos o de cráneo redondo (figura 3).¹⁷



Fig. 3.- Mayas de Tixcacal, Q. Roo. Tomado de Morley, 1954.

1.3.2.- Lenguas.

En el área maya, en tiempos prehispánicos, existieron con mucha probabilidad, las lenguas que los lingüistas clasifican en varios grupos. Existe un tronco lingüístico maya original con tres familias lingüísticas: 1.- Proto-Guatemala-Yucatán, 2.- Proto-Chiapas-Tabasco, 3.- Proto-Huasteca. Estas familias incluyen seis grupos: Moyoide, Quecheoide, Mamoide, Zendaloide, Choloide, Huastecoide. En ellos, a su vez, se contienen las siguientes lenguas mayenses:

Maya de Yucatán, Lacandón, Kakchiquel, Tzotuhil, Quiché, Kekchí, Pocomán, Poconchí, Mam, Aguacateca, Jacalteca, Ixil, Zendaí, Ztozil, Chontal, Chol, Chortí, Tojolabal, Chuj, Chortí, Huateco. Según Morley, pudo existir en tiempos prehispánicos, una misma lengua con varios dialectos, una lengua homogénea y general, semejante tal vez, al maya de Yucatán.¹⁸ Esto resulta dudoso para investigadores como D. Coe, quien cree que las construcciones fueron construidas por los ancestros de los mayas actuales, "...pueblos que hablaban la misma lengua o, por lo menos, la misma escritura".¹⁹ Además, existen semejanzas iconográficas entre el altar "Q" de Copán y, una Tabla de Venus tomada del Códice Dresde, pintado en las cercanías de Chichén Itzá,²⁰ lugares por demás muy distantes (figura 2).

1.3.3. Escritura.

Los diferentes sistemas de escritura pueden clasificarse dentro de algún o algunos de los grupos siguientes: 1.- Logográficos, porque sus caracteres representan palabras enteras, como la china, 2.- Silábicos, porque sus símbolos representan sonidos, como la japonesa, 3.- Alfabética, donde las letras representan sonidos, el español, por ejemplo. La escritura maya puede

¹⁷ John Eric Thompson, *Grandeza y Decadencia de la Civilización Maya*, México, FCE, 2003, p. 36-37. Y Francisco Beverido, "El Maya y su Mundo", en *La Astronomía en el...*, op cit, p. 13.

¹⁸ Silvanus G. Morley, *La Civilización Maya*, op cit, p. 31. Y, Ascensión Hernández de León Portilla, "Lenguas y Escrituras Mesoamericanas", en *Revista Arqueología Mexicana*, Vol. XII, No. 70, nov-dic 2004, pp. 20-25.

¹⁹ Michael D. Coe, *El Desciframiento de los Glifos Mayas*, México, FCE, 2000, pp. 100-101.

²⁰ La "Tabla de Venus" revela el conocimiento de los ciclos del planeta Venus, es decir, sabían cuando aparecía por la tarde y cuando en la madrugada. Meredith Paxtón, "La Iconografía Maya Posclásica Tardía y el Origen del Códice Dresde", en *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México*, México, UNAM, No. 6-7, Julio 1996, pp. 23-26.

clasificarse como *logosilábica*, debido a que incluye un elemento logográfico y signos que representan sonidos (figura 4).

Para entender como funciona este sistema de escritura recurrimos a la epigrafía, estudio de escrituras antiguas. Esta disciplina distingue las siguientes partes: 1.- *Glifo*, signo irreductible de forma variada, puede ser simple o compuesto, siendo el segundo más frecuente, 2.- *Elemento Principal*, de mayor tamaño, regularmente cuadrado o rectangular con las esquinas redondeadas, 3.- *Afijos*, estos son elementos pequeños, agrupados en torno de un elemento principal, se les distingue con los nombres de Superfijos (arriba), Antefijo (adelante), subfijo (abajo), postfijo (detrás) de acuerdo a su posición en relación al elemento principal (figura 5).

Actualmente pudimos escribir lo anterior sin dificultad alguna, sin embargo, para llegar a lo que sabemos hoy sobre la escritura maya, existe una larga historia del desciframiento.²¹

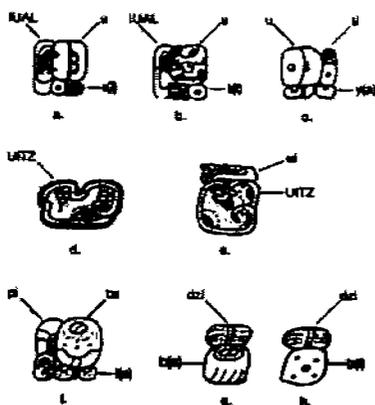


Fig. 4.- Esquema de lectura de los glifos mayas.
Fig. 5.- Esquema de un glifo maya. 1 antefijo, 2 superfijo, 3 glifo principal, 4 subfijo, 5 postfijo.

Lecturas de Emil Sitart. a. b. *kuul ut*, "y entonces llegó a pasar" (Indicador de Fecha Posterior). c. *uig*, "llegó a pasar" (Indicador de Fecha Anterior). d. e. *uiz*, "sumando". f. *uiz*, "agregar puntos". g. h. *uiz*, "retrayendo".

1.3.4.- Calendario.

El sistema numérico de los mayas era vigesimal, es decir, contaban de 20 en 20. Utilizaban tres elementos el punto la barra y el cero representado por una concha (figura 6). El orden de lectura en las inscripciones mayas, es de abajo hacia arriba. Los glifos de estas unidades por niveles puede verse en la figura 7 y, su valor es el siguiente para el cómputo del tiempo:

- 20 Kinchiltunes = 1 Alautún ó 23,040,000,000 días
- 20 Calabtunes = 1 Kinchiltún ó 1,152,000,000 días
- 20 Pictunes = 1 Calabtún ó 57,600,000 días
- 20 Baktunes = 1 Pictun ó 2,880,000 días
- 20 Katunes = 1 Baktún ó 144,000 días
- 20 Tunes = 1 Katún ó 7,200 días
- 18 Uinales = 1 Tun ó 360 días
- 20 Kines = 1 Uinal ó 20 días
- Unidad = 1 kin ó 1 día.

²¹ Sobre la Historia del desciframiento de la escritura maya pueden verse los capítulos IV, V, VII y X del texto de Michael D. Coe, *El Desciframiento...* op cit. También, Rolando Alaniz, *Inscripciones en Monumentos Mayas, Conocimientos Básicos para su Desciframiento*, México, Plaza y Valdés, 1997, pp. 14-37. Y, David Drew, "Penetrando el Código", en *Crónicas Perdidas de los Reyes Mayas*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 165-198.

En el tercer nivel (tun) existe una variante, la multiplicación no es $20 \times 20 = 400$, sino, $20 \text{ días} \times 18 \text{ meses} = 360 \text{ días} + 5 \text{ días aciagos del mes Uayeb dan } 365 \text{ días del Calendario Haab, que se corresponde con el calendario que usamos. También tenían el Tzolkín o Año Sagrado de 260 días, que se formaba con un numeral del 1 al 13 más un jeroglifo de los 20 días mayas (figuras 8a y 8b). La combinación de ambos calendarios daba un ciclo de tiempo de 52 años, a esta cuenta se le llama La Rueda Calendárica (figura 9), por ejemplo para que el día 2 Ik mes 0 Pop coincidieran de nuevo, tendrían que pasar 52 Haabes o años de 365 días. A la llegada de los españoles se empleaba esta Rueda pero con períodos de 20 años.²²$

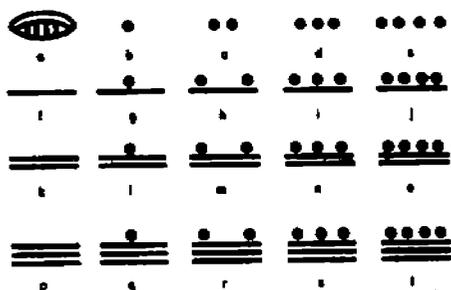


Fig. 6 (izquierda)
Sistema de numeración a base de puntos y barras.



Fig. 7 (derecha)
Glifos de los periodos de tiempo conocidos.

Jeroglíficos de la cifra 0 y de los números del I al XIX inclusive, en la notación de puntos y barras, la "Numeración Romana" de los mayas: a, cero; b, I; c, II; d, III; e, IV; f, V; g, VI; h, VII; i, VIII; j, IX; k, X; l, XI; m, XII; n, XIII; o, XIV; p, XV; q, XVI; r, XVII; s, XVIII; t, XIX.

Fig. 7 (derecha) Glifos de los periodos de tiempo conocidos. (Caption for the right-side figure, partially overlapping with Fig. 6 caption area)



Fig. 8a (tzq)
Glifos de los días y sus variantes



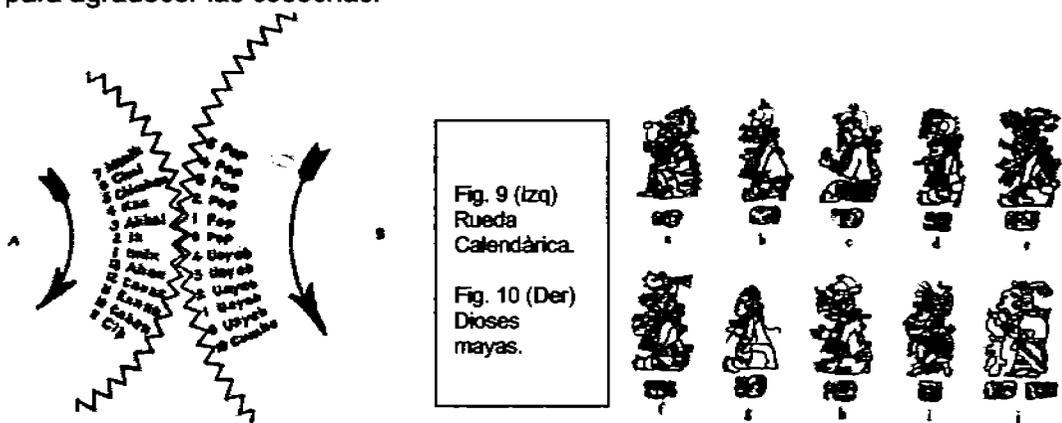
Fig. 8b (Der)
Glifos de los meses y sus variantes

1.3.5.- El Cosmos y los dioses.

"Habiéndose hecho las líneas y paralelas del cielo y de la tierra, se dio fin perfecto a todo,... todo puesto en orden quedó repartido en cuatro partes...formando

²² Silvanus G. Morley, "El Calendario Maya", en *La Civilización...* op cit, pp. 297-327. También, Luis E. Arochi, "Tzolkín, Rueda Calendárica, Haab", en *La Pirámide de Kukulcán, México, Panorama*, 1990, pp. 133-142.

cuatro esquinas y cuatro lados²³. Así inicia el universo maya según el texto quiché. Las cuatro partes serán una referencia constante en su cosmovisión. Concebían su mundo como un universo cuadrado, con tres estratos: el cielo que tenía trece niveles y el inframundo con nueve, el plano terrestre estaba entre ambos. La tierra tenía en el centro una Ceiba o árbol sagrado (*Yax ché*), conectaba con sus ramas el cielo y con sus raíces el inframundo.²⁴ Así mismo, en cada esquina de la tierra estaba un punto cardinal con un color propio: rojo-oriente (*lakín*), blanco-norte (*shamán*), negro-poniente (*chikin*), amarillo-sur (*nohof*). Los *bacabes* eran deidades que sostenían el cielo, los *chaques* eran las deidades de la lluvia, los *pahuatunes* eran los vientos que propiciaban los truenos, todos asignados a cada esquina del mundo con su color correspondiente.²⁵ Los *chaac*, por ejemplo, eran llamados *chac xib chaac*-el chaac rojo del oriente, *zac xib chaac*-el chaac blanco del norte, *ek xib chaac*-el chaac negro del poniente, *kan xib chaac*-el chaac amarillo del sur. Otras deidades tenían una cualidad dual, o sea, femenino-masculino. *Ix Chel*-Señora arcoiris, diosa de medicina, el tejido y el parto tenía a su consorte *Itzamná*-Casa Lagarto, inventor de la escritura, patrón del saber y de la ciencia.²⁶ Cada estrato del universo maya tenía sus propios dioses: en el cielo estaban Hunab Kú-dios único y verdadero, e *Itzamná*; para la tierra, los dioses de la lluvia, los vientos, el dios del maíz; en el inframundo se hallaba *Kisín*-dios de la muerte. Cabe señalar que, los especialistas hoy en día les han asignado una letra para evitar confusiones, porque muchos aún no han sido identificados del todo²⁷ (figura 10). Los mayas actuales practican algunas ceremonias religiosas en las que se mezclan rituales mayas y cristianos. Por ejemplo, El *tupk'ak* o ceremonia de quema del monte antes de la siembra; el *Cha'a chaac* que sirve para pedir abundancia de lluvias y, la Primicia que sirve para agradecer las cosechas.²⁸



²³ A Fray Francisco Ximenez, dominico, lingüista, se debe la copia del *Popol Vuh*, hecha a partir de un manuscrito original. También se le llama *Historia del Origen de los Indios o Libro Nacional de los Quichés*. *El Popol Vuh*, México, Porrúa, 1984, p. 1.

²⁴ Miguel León Portilla, *Tiempo y Realidad en Pensamiento Maya*, México, UNAM, 1986, pp. 119-167. Y, Laura Sotelo Santos, *Las Ideas Cosmológicas de los Mayas en el S. XVI*, México, UNAM, 1988, 99 p.

²⁵ Walter Krickberg, *Mitos y Leyendas del México Antiguo*, México, FCE, 2000, p. 143.

²⁶ Eric Thompson, *Grandeza y Decadencia...*, op cit p. 312. También E. Thompson, *Historia y Religión de los Mayas*, México, S. XXI, 1977, pp. 246-368.

²⁷ Laura Sotelo *Los dioses en el códice Madrid*, México, UNAM, 2002, pp. 71-194.

²⁸ Mario H. Ruz, "Los 4 Rumbos del Cielo, donde habitan los señores de la lluvia", en *Revista de Diálogo Cultural entre Fronteras*, México, CONACULTA, 1998, Año 3, No. 10, pp. 7-12.

1.3.6.- Tejido social.

Entre los mayas posclásico pueden distinguirse, a grandes rasgos, los siguientes niveles sociales: Almeheñoob-nobles o gobernantes, Halach Unicoob-Hombre Verdaderos, Ahau Can-Señor Serpiente, Ah Kinoob-Los del Sol, Nacomés-Jefes Guerreros, Ah Polom-Comerciantes, Ah Chembal Unicoob-Los hombres inferiores, o sea, el pueblo en general. Tal vez, habrá en las personas que desempeñaban tareas diferentes, como el Tzab-EI que escribe o pinta libros.²⁹

1.4.- Pintura Mural Prehispánica Maya.

Los productos estéticos mayas se han caracterizado por ser de buena calidad técnica y de realización. La ciudad maya estaba conformada por una arquitectura monumental, revestida de "relieves en piedra, figuras de estuco y escenas pintadas". A su vez en los espacios abiertos pueden observarse estelas, altares y esculturas que, al igual que los relieves, eran policromos. Tal vez, "se trata de un lenguaje visual de formas, líneas, volúmenes y color, en esencia para transmitir conceptos políticos y cosmológicos establecidos por el poder".³⁰ Los mensajes de estas obras pudieron servir para perpetuar hechos históricos y asuntos relacionados con las deidades.

1.4.1.- Concepto.

"La pintura mural prehispánica es la figuración de imágenes a partir de la realización de líneas y colores, sobre superficies arquitectónicas. Por tal consideración, la pintura ejecutada sobre un muro edificado por el hombre y previamente preparado por artesanos especialistas...".³¹ Son pinturas realizadas sobre aplanados de cal, con la técnica del fresco.

1.4.2.- La Pintura Mural a través del tiempo.

TIKAL.- En la década de los ochenta, Ruz Lhuillier mencionaba pinturas que datan del siglo V d.c. hasta el Posclásico Tardío en el siglo XV d.C.³² Para la década siguiente, se mencionan casos más antiguos, como el localizado en el entierro166 en Tikal (figura 11), en la región del Petén que se ubica temporalmente en el Preclásico Tardío por el año 50 d.C.³³ Dentro de la Estructura 5D-Sub 1-1st, ubicada en la Acrópolis Norte, se descubrió un entierro cuyas paredes se recubrieron de un color rojo y encima, se delinearon seis figuras antropomorfas, unas de pie y otras sentadas. Llevan tocados de plumas y se aprecian, en unos de ellos, rostros monstruosos que aluden a deidades. Esta imagen posiblemente alude al inframundo maya. Existen otras pinturas en este sitio, pero la descrita nos interesó por su antigüedad.

UXACTUN.- En este sitio de Guatemala, la Institución Carnegie de Washington, realizando excavaciones en 1937, encontró un mural en la Estructura B XIII cuyo fechamiento corresponde al Clásico Temprano, 450-550 d.C. (figura 12). Ocupa el muro interior poniente del Cuarto 7 de la segunda etapa constructiva del edificio. El mural mide 3.2 mt de largo x 90 cms de alto. La escena esté enmarcada por una banda roja, las figuras en rojo, amarillo y azul se dividen en 2 registros

²⁹ Alberto Ruz Lluillier, *Los Antiguos Mayas*, op cit, p. 25

³⁰ Leticia Staines C. "Los Murales Mayas", en B. de la Fuente et al, *Pintura Mural Prehispánica*, México, UNAM, 1999, p. 209.

³¹ *Ibidem*, p. 10.

³² Alberto Ruz L., *Los Antiguos Mayas*, op cit, p. 69.

³³ Leticia Staines C., "Los Murales Mayas", op cit, p. 213.

horizontales. En la composición del mural se ven ciertas características que serán una constante para el clásico tardío: *distribución de escenas en registros horizontales delimitados con bandas y la superposición de figuras.*³⁴



Fig. 11 (Izq).- Pintura Mural de Tikal, Guatemala. Estructura 5D-Sub 1-1st. Pintura Mural en el Entierro 166. Tomado de B. De la Fuente et al (1999).
Fig. 12 (arriba).- Pintura Mural de Uaxactún. del cuarto 7 del Edificio B-XIII de Uaxactun. Clásico Temprano. Tomado de De la Fuente, et al (1999).

BONAMPAK.- Los murales del sitio fueron descubiertos por Carl Fry, de origen suizo, vivió en nuestro país, escondido de las autoridades estadounidenses por negarse a participar en la II Guerra Mundial. Se instaló en el Rancho Ococingo y se casó con una joven mestiza, por lo que se nacionalizó mexicano. En marzo de 1946, junto con John G. Bourne, reportaron el sitio al INAH y enviaron copias de planos a un investigador de la Institución Carnegie. Por este hecho Fry es considerado el descubridor oficial del sitio. Pero el fotógrafo Giles G. Healey, al perseguir un venado entre los edificios se encontró con las pinturas. Fry fue enterado por Healey de la existencia de los murales, de inmediato acudió a los periódicos mexicanos para dar a conocer la noticia.³⁵

La ciudad tiene varios conjuntos arquitectónicos, en el extremo Sur-Sudeste se sitúa el edificio 1 ó Templo de las Pinturas, que posee tres cuartos abovedados de un solo acceso. El tiempo en que fueron pintados pudo ser al final del Clásico Tardío.³⁶ Desde el punto de vista histórico, las pinturas revelan conflictos internos entre los mayas, guerras y rencillas, posiblemente el ocaso violento de este pueblo. Se han hecho varias interpretaciones³⁷ sobre su contenido: 1.- Un encuentro entre los señores de Bonampak y los de otro centro rival, 2.- Una incursión de gente de Bonampak en una aldea para obtener cautivos y sacrificarlos ritualmente, 3.- La represión de una rebelión campesina (figuras 13 y 14).

Desde el punto de vista formal, revela la maestría de los pintores (tzab), los colores y formas se combinan en una acertada composición. La forma es representada lo más naturalista posible.³⁸ La línea es un elemento fundamental

³⁴ Ibidem, pp. 216-218.

³⁵ Martha Iliá Nájera Coronado, *Bonampak*, México, Gob. Del Edo. De Chiapas, 1991, pp. 23-29.

³⁶ Sonia Lombardo, "La Pintura Mural Maya", en *Los Mayas Esplendor de una Civilización, 5º Centenario (1492-1992)*, Madrid, Turner, 1991, p. 90. Y, Alberto Ruz L., "El Arte de los Mayas", en *El Pueblo Maya*, México, Salvat, 1988, p. 243.

³⁷ Martha I. Nájera C., *Bonampak*, op cit, pp. 14-15. Y, Alberto Ruz L. "El arte...", op cit, p. 243.

³⁸ Juan Acha, *Las Culturas Estéticas...* op cit, p. 44.

para la construcción de las figuras, tiende a desaparecer en el cuarto 3. Podría decirse que en los cuartos 1 y 2 el trazo lineal es importantísimo, pero, en el cuarto 3 (figura 15) "el acento se centra en las superficies del color que adoptan formas muy abiertas, muy libres, casi flamígeras, que transmiten una carga expresiva muy dinámica".³⁹ La policromía es impresionante, se han detectado más de 30 colores distintos, producto de combinaciones de diferentes minerales y tintas orgánicas, mezclados con cal y aglutinantes. El volumen recibió especial atención en las figuras, muchas poseen una representación tridimensional. En el plano pictórico se empleó la perspectiva vertical, diferente a la perspectiva renacentista, porque no tiene un punto de fuga. La profundidad se obtiene colocando unos personajes más arriba que otros, para crear la ilusión óptica de que las figuras de arriba están más alejadas del espectador y, las de abajo más cercanas a él. La composición sigue el parámetro del Clásico Temprano, es decir, las figuras están dispuestas en registros horizontales superpuestos.⁴⁰



Figura 13 (Izq) Pintura Mural de Bonampak. Cuarto 1, lado oriente. Figura 14 (centro) Cuarto 2, lado sur, Bonampak. figura 15 (Der) Cuarto 3, lado oriente, Bonampak. Tomado de De la Fuente, et al (2000).

Para tener una idea de las dimensiones de estas pinturas, las medidas de los cuartos son: *420 cm de altura total, 380 cm de altura entre el cierre de bóveda y la banqueta circundante, 455 cm de largo y 270 cm de ancho. La altura de los accesos 185 cm y su luz de casi 100cm*,⁴¹ (figura 16). Las fechas más precisas de su ejecución, pudieron ser 790 o 792 d.C., o sea, en pleno Clásico.⁴²

MULCHIC.- Para el Posclásico (900/1000-1500 d.C.), se conservan en Mulchic características de las pinturas de periodos anteriores como la altura de los personajes y la distribución de los personajes en registros horizontales, aparece, principalmente en el vestuario de los personajes, una serie de rasgos (que serán

³⁹ Sonia Lombardo, "Tradición e Innovación en el Estilo de Bonampak", en B. de la Fuente et al, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Area Maya, Bonampak, Tomo II Estudios*, México, UNAM, 1998, pp. 24-25.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁴¹ Alfonso Arellano, "Bonampak Cédulas", en B. de la Fuente et al, B. de la Fuente et al, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Area Maya, Bonampak, Tomo I Catálogo*, México, UNAM, 1998, pp. 1-2.

⁴² *Ibidem*, p. 3.

comunes en las pinturas y relieves de Chichén Itzá) ajenos a los mayas, principalmente en la indumentaria (figura 17).

CHICHEN ITZA.- Las pinturas del sitio revelan influencia tolteca. Son muchos los fragmentos ubicados en distintos edificios. En el Templo de los Guerreros aparecen escenas de guerra, en uno de los fragmentos aparecen guerreros de piel oscura con dardos y escudos que llevan a cautivos con las manos atadas (figura 18); en otro se ve un pueblo a la orilla del mar en los que se pintaron hasta animales marinos y aves estilizadas (figura 19). En el Templo de los Jaguares pueden observarse nuevamente escenas bélicas, pero las figuras son de un tamaño mucho menor a las del Clásico, de unos 25 cm, en comparación con las de Bonampak de unos 60 ó 70 cm. Según Staines, se nota una pérdida de expresividad e interés por una representación tridimensional, sobre una superficie bidimensional, la profundidad y perspectiva que caracteriza a la pintura del período anterior, todo ello indica una nueva idea en la composición pictórica de este sitio.⁴³

La Costa Oriental de la Península de Yucatán, incluye sitios como Tulum, Tacna, Xelhá (figura 20), Playa del Carmen, Xcaret, Rancho Ina y San Gervasio en Cozumel. Esta zona continúa con la tradición de revestir el exterior de los edificios con aplanados monocromos y policromos, o con imágenes. A estas pinturas se les conoce con el nombre de Costa Oriental, idea concebida por Samuel Lothrop apoyado por varios especialistas. Estas pinturas se caracterizan por su semejanza con los códices mayas y mixtecas.⁴⁴ A lo largo de la historia maya, parece que la pintura maya conservó los registros y la disposición horizontal de las imágenes pintadas, los tamaños de las figuras variaron con el tiempo, para el posclásico algunos murales integraron la vírgula de la palabra para indicar gritos y palabras, cosa que en el Clásico se superó con la representación naturalista de los personajes.

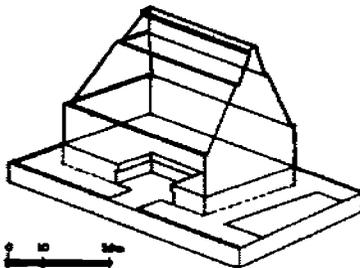


Fig. 16 (Izq) Estructura 1 o Templo de las Pinturas. Cuarto 1. Proyección isométrica. Tomado de De la Fuente, et al (2000).



Fig. 17 (arriba) Mulchic, Yucatán. Mural Procesión de Sacerdotes. Tomado de De la Fuente, et al (1999).

⁴³ Jorge Angulo V., "Concepto Generales y Controversiales sobre la Cultura Maya" y, Rubén Maldonado C., "Los mayas de la Península de Yucatán", en Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Tomo III Estudios*, México, UNAM, 2001, pp. 2-39, 67-84.

⁴⁴ Grupo de manuscritos prehispánicos pintados sobre piel de venado. Formado por el Becker I y II, Bindonensis, Bodley, Colombino, Gómez de Orozco, Nutall, Selden I y II. Son documentos históricos, van del 824 al 1542. Contienen información sobre los soberanos mixtecos, nacimientos, parentelas, matrimonios, guerras, muertes, y sucesiones los gobernantes. *Enciclopedia de México*, México, Impresora y editora Mexicana, 1977, Tomo 2. Nelly Gutiérrez Solana, *Códices de México*, México, Panorama, 1990, p. 81.

1.4.3.- Técnicas y Materiales.

En la pintura de Bonampak los pintores juegan con la saturación y la transparencia de los colores, se sobreponen capas de pintura para dar un efecto de pesadez o, con capas aguadas crean efectos de liviandad. Detallan por medio de la línea las facciones del rostro o el gesto de las manos (figuras 13-15). En el sureste del país los suelos son calcáreos, por lo mismo, carece de la riqueza mineral del Altiplano Central. Los pintores y constructores mayas de las Tierras bajas, emplearon cales locales. Debido al empleo de este material, se han diferenciado 3 regiones en el Área Maya: 1.- El Petén y el Usumacinta, que incluye ciudades como Tikal, Bonampak, Uxactún, 2.- La Costa Oriental, con ciudades como Tulum, Xelhá y Cobá, 3.- El Norte de Yucatán y Campeche, en la que figuran Uxmal, Mayapan y Chichén Itzá.⁴⁵ Las clases de cales identificadas en cada región presentan diferencias, la cal de la primera región es de tipo dolomítico, en la segunda es aragonita y en la última calcita. La *Calcita* es extraída de rocas calizas, compuestas principalmente por calcio, carbono y oxígeno. La importancia de este material radica en que se disuelve en agua y, una vez seco, con el paso del tiempo puede solidificar hasta formar una roca, ejemplo de ello podemos verlo en las costras de las ollas y cacerolas que usamos a diario.⁴⁶ El tipo *Dolomítico* se compone de cal y magnesio, por ello es poco soluble en agua. La *Aragonita* proviene de conchas y esqueletos marinos incinerados.

"La propiedad de las distintas cales ha servido para observar en la pintura mural, las diferentes formas de trabajar los aplanados, o sea, el grosor, textura y la compactación de los muros, aprovechando la solubilidad, dureza y resistencia ambiente de cada tipo de cal".⁴⁷ Para aglutinar pigmentos, los pintores mayas usaron diversas savias de algunas plantas, como el copal o el hule, disueltas en agua o agua de cal.

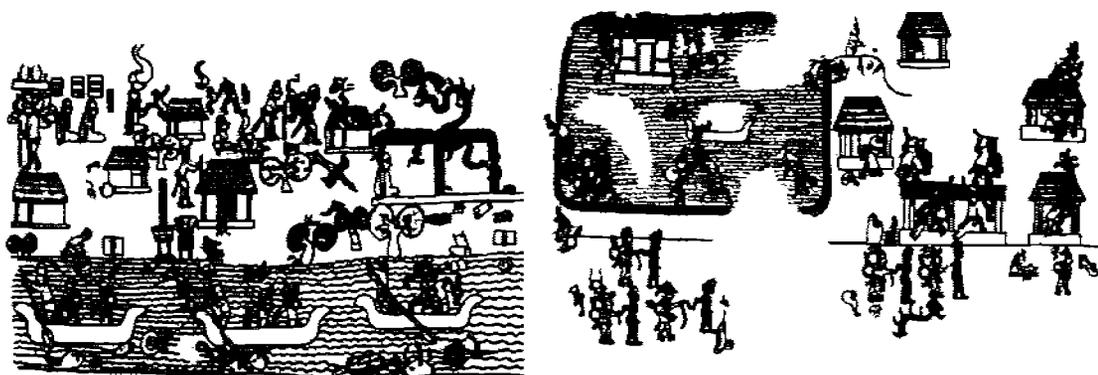


Figura 18 (arriba, Izq) Chichén Itzá. Templo de los Guerreros. Ataque a un poblado y sujeción de cautivos. Tomado de De la Fuente, et al (1999).

Figura 19 (arriba, Der) Chichén Itzá, Yucatán. Templo de los Guerreros. Pueblo costero. Tomado de De la Fuente, et al (1999).

⁴⁵ Tatiana Falcón, "Materiales y Técnicas en la Pintura Mural Prehispánica", en B. de la Fuente et al, *Pintura Mural Prehispánica*, México, UNAM, 1999, p. 35

⁴⁶ Allan Wolley, *Rocas y Minerales*, Barcelona, Juventud, 1978, p. 16, 36. Y José Monlau, *Historia Natural, Mineralogía y Geología*, Barcelona, Librería de Antonio J. Bastinos, 1894, pp. 156-154.

⁴⁷ Tatiana Falcón, "Materiales y..", op cit, p. 36.

Los colores parecen haberse obtenido de minerales y vegetales:

El ROJO se hacía de Hematites, tierra muy colorada, recogida quizá de hormigueros. Existe en Yucatán una tierra llamada *Kancab*, que es una arcilla ocrea, su color se debe a la presencia de hierro, tal de ella extrajeron el color AMARILLO. El carbón de madera y otra sustancia orgánica carbonizada, a lo mejor huesos, pudo servir para sacar el pigmento NEGRO. Uno de los colores que han apasionado a muchos investigadores es el AZUL MAYA, los estudios inician en 1931 con H.I. Merwin, quien descubrió y analizó un pigmento azul turquesa, encontrado en las excavaciones del Templo de los Guerreros en Chichén Itzá. Después de él, son muchos los investigadores que se dedicaron a estudiar el color, y hasta finales de los 60 se identificó el colorante Indigo, mediante análisis de muestras. La resistencia del pigmento, no ha permitido separar las materias primas que lo componen. Finalmente el Azul Maya se ha definido como la mezcla de una Paligorskita con el Indigo.⁴⁸ La primera es una arcilla de color blanco, la segunda se extrae de las hojas de Añil Indigo (*Indigofera suffructi*).

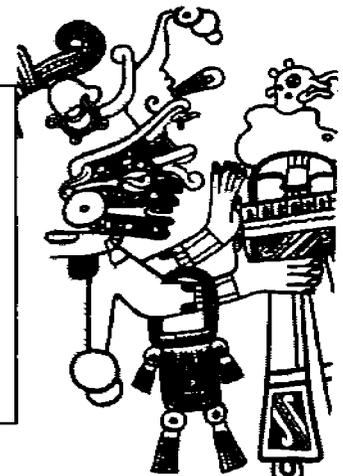
Las propiedades físicas de las tierras naturales, debieron favorecer que su uso fuera muy versátil. Podían ser aplicados indiscriminadamente sobre cualquier soporte, a base de cualquier temple. El aglutinante de estos templos por lo general fueron savias espesas de algunas plantas.⁴⁹

Otras fuentes de pigmentos pudieron ser el Achiote (k'uxú) para obtener el rojo, Xiuquililtl para el Morado, Cha'te (eupatorium lingustrimos) para extraer el Negro, Zacatlaxcalli (Cuscuta Americana) para el Amarillo, Mohuitli (Jacobinia Spiugera) para el Azul, Tecohoy (Púrpura Pátula Pansa) para obtener el Púrpura. Los caracoles de la costa tienen un líquido lechoso en el interior del molusco, que al contacto con el aire, oxida y produce un color Púrpura. La Cochinilla (*Dactylopius coccus*) proporciona tintes Carmín, Escarlata y Púrpura.⁵⁰

Los colores muchas veces se aplicaban mezclados, creando diferentes tonos de naranja, rojos, azules y verdes. En cuanto a los pinceles que usaban, tal vez usaron el pelo de animales como el conejo o el tejón.

Hasta aquí lo general de la Cultura Maya, que servirá para darnos una idea de lo que fue este pueblo mesoamericano, pueblo que realizó la pintura de la cual nacieron nuestras pinturas agrupadas en los conceptos de Variantes y Variaciones. En el siguiente capítulo nos ocuparemos del fragmento La Batalla, del Templo de los Jaguares en Chichén Itzá. Quizá parezca

Figura 20
Tulum,
Quintana
Roo.
Pintura en
la
subestructura de El
Castillo.
Tomado de De la
Fuente, et
al (1999).



⁴⁸ Sonia Orvalez, "Comentario respecto al estudio del color azul maya", en *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica*, México, UNAM, Año X, No. 20, junio 2004, pp. 65-71.

⁴⁹ Ma. Luisa Vázquez, "El papel de las tierras naturales en la Pintura Mural Prehispánica: Ciencia y Arte en la Paleta Cromática", en *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica*, México, UNAM, Año X, No. 20, junio 2004, pp. 57-64.

⁵⁰ Ana Ma. Roquero, "Tintorería Mexicana", en *El color en el Arte Mexicano*, México, UNAM, 2003, pp. 35-49.

muy repetitivo en cuanto al nombre del fragmento, pero para el Posclásico existen otros fragmentos con el mismo nombre, por ejemplo en Cacaxtla, Tlaxcala. Para ello haremos echaremos un vistazo a la historia de la investigación del sitio, para ubicar a Adela Bretón, autora de una acuarela del fragmento, entre la cantidad de estudiosos que se han ocupado de los Mayas. También consideraremos descripciones breves sobre el fragmento estudiado, hasta ver lo que queda de él actualmente.

Lista de figuras.

- Figura 1.-** Área Mesoamericana. Tomado de Kirchhoff (1967), en Suplemento de la Revista Tlatoani.
- Figura 2.-** Area Maya y Subdivisiones, donde se evidencian los principales sitios arqueológicos. Tomado de A. Arellano, Los Mayas del Período Clásico (1997).
- Figura 3** Personas de Tixcacal, Q. Roo. Tomado de Morley , La Civilización Maya (1954).
- Figura 4** Esquema de lectura de glifos mayas. Tomado de D. Coe, Desciframiento de los Glifos Mayas (1998).
- Figura 5** Esquema con los elementos de un glifo. Tomado de Alaniz Serrano, Desciframiento de los Monumentos Mayas (1994).
- Figura 6** Sistema de numeración maya a base barras y puntos. Tomado de Morley (1954).
- Figura 7** Glifos de los 9 periodos de tiempo conocidos. Tomado de Morley (1954).
- Figura 8a** Glifos de los días mayas y sus variantes.
- figura 8b** Glifos de los meses y variantes. Tomado de Arellano (1997).
- Figura 9** Diagrama de la Rueda Calendárica. Tomado de Morley (1954).
- Figura 10** Los Dioses mayas. a).- Dios de la muerte; b).- Chaac, dios de la lluvia; c).- dios de la estrella del norte; d).- Itzamná; e).- dios del maíz; f).- dios del sol; g).- diosa de la luna nueva; h).- Bolom Tzacab, nueve generaciones; i).- Ek Chuah, dios de los mercaderes; j).- Ix Chel, diosa de la luna vieja y de la medicina. Tomado de Coe (1986).
- Figura 11** Tikal Guatemala. Estructura 5D-Sub 1-1st. Pintura Mural en el Entierro 166. Tomado de B. De la Fuente et al (1999).
- Figura 12** Pintura mural del cuarto 7 del Edificio B-XIII de Uaxactun. Clásico Temprano. Tomado de De la Fuente, et al (1999).
- Figura 13** Pintura Mural de Bonampak. Cuarto 1, lado oriente. Tomado de De la Fuente, et al (2000).
- Figura 14** Cuarto 2, lado sur, Bonampak. Tomado de De la Fuente, et al (2000).
- Figura 15** Cuarto 3, lado oriente, Bonampak. Tomado de De la Fuente, et al (2000).
- Figura 16** Estructura 1 o Templo de la pinturas. Cuarto 1. Proyección Isométrica. Tomado de De la Fuente, et al (2000).
- Figura 17** Mulchic, Yucatán. Mural Procesión de Sacerdotes. Tomado de De la Fuente, et al (1999).
- Figura 18** Chichén Itzá. Templo de los Guerreros. Ataque a un poblado y sujeción de cautivos. Tomado de De la Fuente, et al (1999).
- Figura 19** Chichén Itzá, Yucatán. Templo de los Guerreros. Pueblo costero. Tomado de De la Fuente, et al (1999).
- Figura 20** Tulum, Quintana Roo. Pintura en la subestructura de El Castillo. Tomado de De la Fuente, et al (1999).

Capítulo 2

**La Batalla,
Fragmento de Pintura Mural
De Chichén Itzá**

2.- La Batalla. Fragmento Mural de Chichén Itzá.¹

El nombre Chichén Itzá, proviene de los vocablos mayas *Chí*-boca, *chén*-pozo e *Itzá* que designa un grupo maya proveniente de Guatemala. Piña Chán menciona que esta última palabra maya se divide en *Its*-brujo y *há*-agua.² El nombre se traduce como un lugar "En la boca del pozo del brujo del agua", sitio que, en tiempos prehispánicos prehispánicos tuvo dos asentamientos importantes: el primero ocurrió, tal vez, alrededor de los años 453-455 d.C. y, el segundo entre los años 968-987 d.C.³ Piedad Peniche desprende de la lectura del texto de Piña Chan 3 periodos: A).- 500-800 d.C. de ocupación netamente maya, B).- 800-1000 d.C. y, C).- 1000-1350 d.C. Estos dos últimos con influencia extranjera.⁴

En cuanto al origen de los Itzáes, es probable que fueran un grupo Maya-Chontal,⁵ y que habitaran una región que se extiende desde Tabasco hasta la Laguna de Términos en Campeche. Se cree que éste grupo habitó Chichén Itzá durante el primer asentamiento, viven en Champotón entre los años 711/731 y 968/987 d.C., año en que retornaron a Chichén,⁶ para permanecer en el sitio durante el segundo asentamiento. Cuando este grupo llega a este lugar de Yucatán, viene acompañado de gente perteneciente a otros pueblos, y quizá, sean los que introducen el Culto a Kukulcán, así como una serie de elementos culturales: yugos, palmas, culto fálico relacionado con la fertilidad, narigueros de barras, lanzadardos, edificios circulares como el edificio llamado El Castillo, decapitación de jugadores de pelota, alfardas, tzompantli y otros. La historia de la ciudad está vinculada a la historia de Tula, Hidalgo, debido a que existen semejanzas culturales entre estas dos ciudades. Pues bien, sin más preámbulo iniciamos el recorrido hablando de su localización y medio ambiente.

2.1.- Chichén Itzá. Ubicación geográfica y medio ambiente.

La Península de Yucatán se formó hace unos 4 550 millones de años, empezó a surgir del mar en el Mioceno de la Era Terciaria (ca. 73 millones de años), con movimientos de emersión y sumersión, predominando los primeros. La zona se levantó de norte a sur, así lo indican las capas de sedimentos y, es perceptible en el puerto de Progreso, Yucatán, ubicado hacia el norte donde el mar se ha retirado unos dos metros en noventa años.⁷

La Planicie Yucateca tiene unos 4 350 km de anchura media y 500 km de largo. Es una piedra de loza caliza o calcárea en su mayor parte. En lo que toca a Chichén Itzá, el suelo es permeable por lo que el agua de lluvia se filtra al subsuelo creando ríos subterráneos, que a su vez crean cavernas. Cuando

¹ La ciudad es declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad el 9 de diciembre de 1988 por la UNESCO. *Almanaque Mundial*, México, televisa, 1997, p. 401.

² Román Piña Chan, *Chichén Itzá*, México, FCE, 1998, p. 13.

³ *Ibidem*, p. 14. También, *Chilam Balam de Chumayel*, México, CONACULTA, 2001, p. 134.

⁴ Piedad Peniche Rivero, "La Arqueología de Chichén Itzá", en *Sacerdotes y Comerciantes, el poder de los mayas e itzáes de Yucatán S. VII-XVI*, México, FCE, 1993, p. 140.

⁵ Eric S. Thompson, *Grandeza y Decadencia...*, op cit, p. 146-147.

⁶ Román Piña Chan, *Chichén...*, op cit, p. 92. Apud, Fray Diego de Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán*, México, CONACULTA, 2003, p. 94.

⁷ Carl Gimberg, "Las Eras Geológicas", en *El Alba de la Civilización*, México, Daimon, 1983, pp. 18-20. Bruce Jacobs, "El Registro Geológico Terrestre", en *La Búsqueda de Vida en Otros Planetas*, Madrid, University of Cambridge, 1998, pp. 64-81. El último autor habla de Eones en lugar de Eras Geológicas.

las bóvedas de estas se desploman se forma un cenote. Chichén y en general los pueblos que habitaron esta región se abastecían de agua de estos depósitos de agua. En el sitio en cuestión existen por lo menos 2 de ellos, el más conocido es el Cenote Sagrado, al otro le llaman Xtoloc.

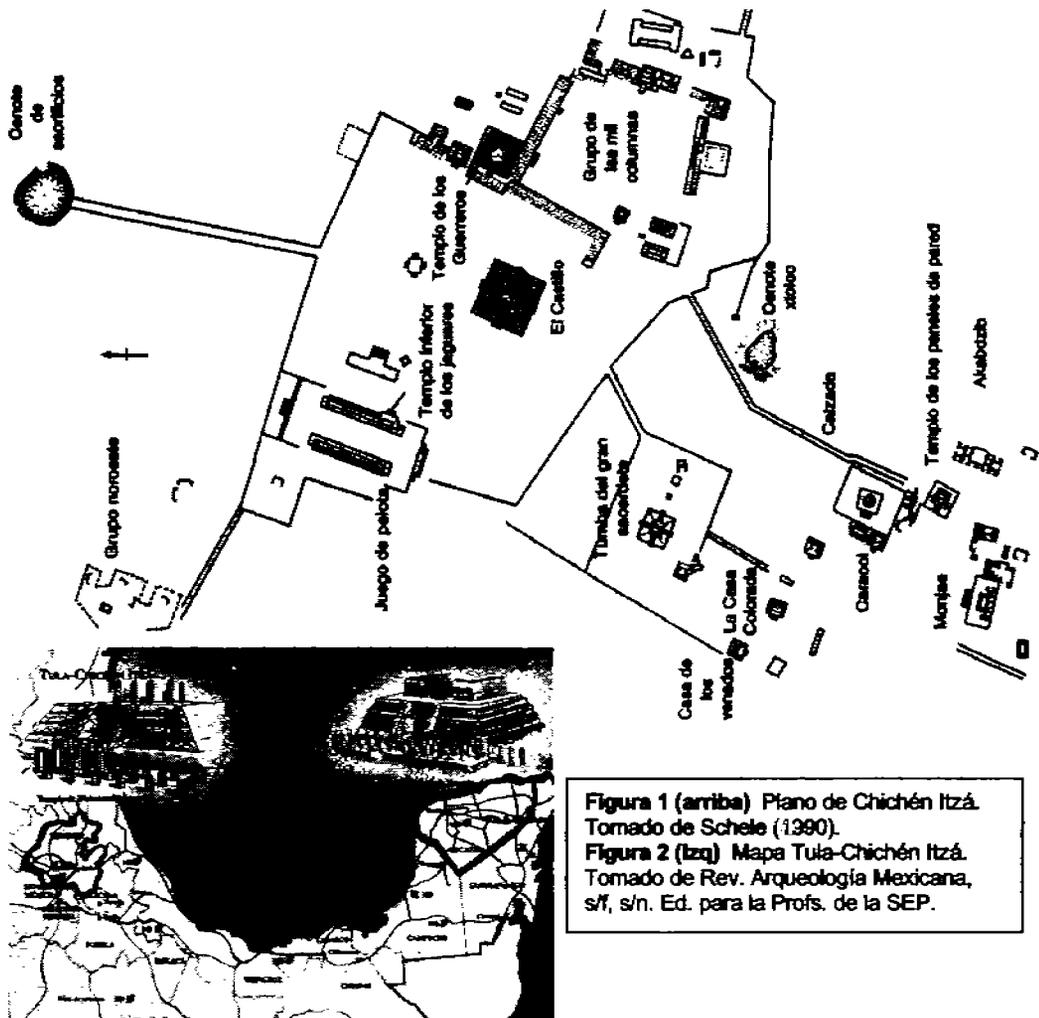


Figura 1 (arriba) Plano de Chichén Itzá. Tomado de Schele (1990).
 Figura 2 (luz) Mapa Tula-Chichén Itzá. Tomado de Rev. Arqueología Mexicana, s/f, s/n. Ed. para la Profs. de la SEP.

Los vientos alisios actúan todo el año, vientos que provienen de regiones de alta presión atmosférica, de las tierras altas, y son los que provocan la temporada de lluvias entre mayo y octubre, más o menos uniforme (1200 a 1400 mm³). El clima es tropical lluvioso, de tipo sabana, aunque la mayor parte del año es seco y caluroso, con una temperatura promedio de 38° a la sombra. El monte es bajo, y solo sobresalen algunas plantas altas como la Ceiba (yaxché), el ramón (ox), huayas (uayuum) entre otras.⁸ La fauna en Chichén es semejante a la que describió Landa, en la época de la Colonia: aves como la gallina doméstica (cax), pavos (tzó), pavo de monte (cutz), pava (úlum),

⁸ Jorge L. Tamayo, *Geografía de América*, México, FCE, 1952, pp. 234-240. También Albino J. Lope, *Geografía del Estado de Yucatán*, México, Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1920, 56 pp.

zopilotes (Ch'om), gavilanes (i), golondrinas (cuzam), lechuzas (xich'), mamíferos como el venado (ceh), tejones (chiic), zorras (ch'omac), tlacuache (och), zorrillos (payoch), peces que habitan los cenotes como bagre (lú), tortugas (ak), y muchos reptiles como la víbora ratonera (och can).

Chichén Itzá está ubicada, en las coordenadas 20° 44' latitud norte y 88° 34' de longitud oeste y se encuentra a 27 mts sobre el nivel del mar.⁹ En cuanto al área que abarca el sitio, no se sabe con certeza, unos proponen 3 km de largo por 1 km de ancho, y sería lo que se conoce hoy en día como centro de la ciudad (figura 1). Linda Schele, menciona que la extensión real nunca se ha documentado, por lo que calcula un área aproximada de 25 km², teniendo en cuenta que numerosas casas de campesinos, cultivadores de milpas, estuvieron diseminadas por el bosque a una distancia considerable.¹⁰

2.2.- Tula.

En 1885, en un Libro titulado *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde*, del explorador francés Desiré de Chamay, se identifican por primera vez semejanzas en la arquitectura, los relieves y otras manifestaciones estéticas de las dos ciudades. ¿Qué ciudad influyó en la otra? La respuesta aún no es definitiva hoy en día, algunos investigadores como E. Thompson opinan que la invasión llegó por parte de los toltecas, y que involucra una influencia ideológica, introduciendo el culto a Kukulcán (la Serpiente Emplumada). Este autor se apoya en textos coloniales del S. XVI como la Relación de Landa (apartado 2.3.1.), y las crónicas mayas, sobre todo los Libros del Chilam Balam.¹¹ Otros como George Kubler, L. Schele y David Freidel, incluso Román Piña Chan, creen que la influencia partió de los mayas, sin embargo la respuesta aún está en el aire.

Tula fue una gran urbe durante los siglos X y XI d.C., y su influencia abarcaba centenares de kilómetros. Resulta probable, para investigadores con Robert H. Cobean, que Tula controlara importantes ciudades del Bajío, la Costa del Golfo, Yucatán, el área del Soconusco, Chiapas y Guatemala, incluso zonas de la Huasteca y Michoacán donde los mexicas nunca pudieron entrar.¹² Así lo confirman las excavaciones arqueológicas en Tula, en un barrio al noreste de la ciudad. Arqueólogos de la Universidad de Missouri, encontraron cerámica de Nicoya, en Costa Rica, vasijas del Soconusco, vasos y cerámica de la Huasteca. También serpentina y jade de Guerrero, pequeños fragmentos de Turquesa de Nuevo México.

¿Cómo lograron los Toltecas expandir sus territorios? Un modo de reforzar su poder político, pudo haber sido, mediante matrimonios con familias

⁹ Luis E. Arochi, "Chichén Itzá", en *Ciudades del México Prehispánico*, México, Panorama, 1993, pp. 223-224. Y "Chichén Itzá", en *La Pirámide de Kukulcán*, México, Panorama, 1990, p. 21.

¹⁰ Schele-Freidel, "Reino e Imperio en Chichén Itzá", en *Una Selva de Reyes, la asombrosa historia de los antiguos mayas*, México, FCE, 2000, p. 460. Y Miguel Rivera Dorado, "Veinte Ciudades Mayas", en *La ciudad maya un escenario sagrado*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, p. 271.

¹¹ Textos escritos en maya-yucateco, con el alfabeto español. Se piensa que éstos, son transliteraciones directas de los originales jeroglíficos. El nombre se traduce por Brujo-Jaguar. Posiblemente se escribieron al final del siglo XV o principios del XVI. Existen varios, el más conocido es el de Chumayel, pero hay más: Tizimín, Tusik, Maní, Kahua, Ixil, Tekax, Nah y, existen referencias de otros ocho. *Chilam Balam de Chumayel*, México, CONACULTA, 2001, pp. 12-13.

¹² Robert H. Cobean, "El mundo Tolteca", en *Revista Arqueología Mexicana*, México, INAH/Sep, s/n, 1995, pp. 142-149.

importantes de otros lugares. Esto es probable, puesto que cinco siglos después del ocaso de Tula, muchos pueblos mesoamericanos reclamaban el derecho a ser descendientes directos de los Señores de Tula. Tal parece que los toltecas ejercían funciones de árbitros del poder, entre los pueblos del área mesoamericana, al llevar a cabo matrimonios convenidos. Algunos códices mixtecos, registran ceremonias que parecen indicar uniones entre Señoríos toltecas y mixtecos.

El sitio figura en la tradición histórica, como la ciudad del héroe mítico, Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl, y hasta la fecha no se sabe con precisión, en que momento se transforma en la conocida Serpiente Emplumada. Algunas construcciones del lugar estaban dedicadas a esta deidad, en sus distintas advocaciones, el Corral en su papel de Écatl o dios del Viento, el Palacio Quemado desempeñando su papel de Venus o Señor del Alba.¹³ El templo de Tlahuizcalpantecutli de este sitio es semejante al Templo de los Guerreros de Chichén Itzá. Esta semejanza y otras, que no mencionamos por espacio, para ello, nos revelan que existían relaciones, a pesar de la distancia (figura 2).

La palabra *Tula* deriva del Tullan, vocablo náhuatl, que se refiere a "un lugar de multitudes" que con frecuencia se aplica a grandes urbes como Cholula y Tenochtitlán.¹⁴ La palabra *Tolteca* quiere decir maestro o artista o *maestro de arquitectura*. Se ubica a 80 km al norte del D.F., sobre la carretera México-Querétaro, el sitio se extiende en un área de ca. 13 km².

2.3.- Chichén Itzá en las investigaciones. Breve historia.

El primer contacto entre mayas y españoles, ocurrió en el año 1502, en aguas del Golfo de Honduras, pero hasta 1517 se llevó a cabo la primera expedición. Esta primera incursión a la Península yucateca, la llevó a cabo Francisco Hernández de Córdoba, que pretendía descubrir nuevas tierras y rescatar oro. La noticia entusiasmo al Gobernador de Cuba Velásquez, e inmediatamente envió a Juan de Grijalva para una segunda expedición en 1518. La tercera expedición en la que participó Cortés se realizó en 1519. Francisco de Montejo, el capitán de las expediciones de Grijalva y Cortés, sería el que años más tarde se interesó por la conquista de la Península de Yucatán.¹⁵ La conquista trajo consigo mucha destrucción y, al mismo tiempo existieron entre ellos personajes que rescataron, por medio de sus relatos, parte de la historia de los mayas.

2.3.1.- Primera Etapa: De 1502-1840.

En el caso de la conquista de Yucatán, existieron hombres como Landa o como Cogollado, que escribieron textos de contenido etnográfico e histórico. La información en esta etapa es escasa y consiste en descripciones

¹³ Jacques Soustelle, "Decadencia y Renacimiento: fin del período clásico y principios del posclásico", en *Los Mayas*, México, FCE, 1988, P. 132.

¹⁴ Michel Chevalier, *México Antiguo y Moderno*, México, Sep/80, 1983, p. 42-45.

¹⁵ Stella Ma. González C., "Invasión Española", en *Perspectiva Religiosa en Yucatán*, México, Colegio de México, 1978, pp. 5-28. También el texto de 1688, Fray Diego de Cogollado, *Historia de Yucatán*, Campeche, Comisión de Historia, 1954, 448 pp. Y, Crecencio Carrillo y Ancona, *Historia Antigua de Yucatán*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1937, 575 pp. Incluso los primeros 5 capítulos de la obra de Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1974, 700 pp.

breves,¹⁶ pero suficientes en nuestro caso, para darnos cuenta de que "Chicheniza" es mencionada en la obra de Landa (figura 3). Diego de Landa Calderón (1524-1579), toma el hábito franciscano en 1540 y el 10 de abril de 1549 desembarca en el puerto de San Juan de Ulúa en nuestro país; para 1553 ya es guardián del convento de Izamal. Su celo apostólico lo conduce a realizar, el día 12 de julio de 1562 el conocido Auto de Fe en Maní, Yucatán, donde quema ídolos, códices y "grandísimas bellaquerías y idolatrías".¹⁷ Existen pocos estudios en este período, sobresalen publicaciones como la de Lord Kingsboroug, que aparece entre los años 1830 y 1831, con el título de *Antiquités Mexicaines*, en donde aparecen fotografías de ciudades mayas, sobre todo de los Altos de Chiapas.



Fig. 3 Fray. Diego de Landa. Retrato que se conserva en el convento de Izamal, Yuc. Tomado de *Rel. De las Cosas de Yucatán* (2003).

Fig. 4.- El Gimnasio. Litografía de Frederic Catherwood. Tomada de Stephens (1843).



2.3.2.- Segunda Etapa: 1840-1924. El Romanticismo imperante en occidente, impulsó a muchos curiosos, intelectuales y artistas a conocer otros mundos "perdidos". La Revolución Industrial generó excedentes económicos que posibilitaron el financiamiento de expediciones científicas. Veamos algunas de esas personalidades, sobre todo aquellas que tuvieron que ver con Chichén Itzá y el Fragmento.

2.3.2.1.- Stephens (1805-1852) y Catherwood (1799-1854).

John Lloyd Stephens y Frederic Catherwood, el primero abogado norteamericano y el segundo dibujante inglés. Stephens publicó dos libros: *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841) e, *Incidents of Travel in Yucatan* (1843), los textos incluyen litografías¹⁸ de los sitios que

¹⁶ Andrés Ciudad Real, "Historia de la Investigación en el Área Maya", en *Los Mayas. El Esplendor de una Civilización. 5º Centenario 1492-1992*, Madrid, Turner, 1991, pp. 13.

¹⁷ Meredith Pastón, "La Relación de las Cosas de Yucatán por Diego de Landa: El desarrollo de un Documento Etnohistórico", en Constanza Vega, et al, *Códices y Documentos sobre México, Primer Simposio*, México, INAH, 1994, pp. 69-88. Y el Estudio Preliminar de Fr. D. Landa, *Relación...*, op cit, pp. 11-79.

¹⁸ En 1842, se quemaron accidentalmente, la mayor parte de los dibujos que Catherwood hizo durante su segundo viaje a Yucatán. Parte de ellos se salvaron porque estaban en manos del editor Harper and

visitaron. Chichén Itzá figura entre los lugares visitados, aparecen imágenes del Castillo, el Akab Dzib (escritura oscura), el Caracol u Observatorio (astronómico), y claro aparece el Gimnasio o Juego de Pelota (figura 4), lugar donde se encuentra el Templo Superior de los Jaguares que a su vez alberga varios murales, entre ellos La Batalla. En el capítulo VII de su Viaje a Yucatán dice de Chichén que "...aunque se halla en mejor estado de conservación que otras, tiene una apariencia de mayor antigüedad".¹⁹

2.3.2.2.- Desire Charnay (1828-1909).

Según Debroise, "es el más talentoso de una serie de viajeros aficionados que recorre México entre 1860 y 1900".²⁰ En 1862 publicó un relato de sus aventuras por los estados de Oaxaca, Chiapas, Campeche y Yucatán, parece ser que al mismo tiempo publicó un álbum de 49 fotografías de construcciones prehispánicas de diversos sitios, entre los que se incluye Chichén Itzá. Este álbum se titula "Cités et Ruines Americaines, con un texto de Villet-le Duc. La Mapoteca Orozco y Berra conserva un ejemplar actualmente."²¹ Además del libro mencionado en el apartado 2.2.

2.3.2.3.- Alfred Percival Maudslay (1850-1931).

El presente investigador desarrolló una intensa actividad en Centroamérica entre los años 1881-1902, visitando muchos sitios antiguos y descubriendo otros. Su esfuerzo fue personal y su fidelidad fue hacia Inglaterra, a donde envió cientos de fotografías de sitios desconocidos en esa época, además de muchos dibujos y piezas arqueológicas. Sus principales obras fueron *Glimse at Guatemala* y *Biología Centrali-Americana*. En la segunda obra aparece la copia del fragmento *La Batalla*, del Templo Superior de los Jaguares, dibujo que realizó durante su estancia en el sitio entre los años 1888 y 1902. Así relata las dificultades a las que se enfrentó al calcar el mural, y también describe el estado de los muros:

Como sea, aunque mucho del revoco se ha caído desde el tiempo de la visita de Stephens, y si bien, las pinturas han sido muy dañadas por visitantes de villas y pueblos vecinos, quienes con la punta de un carbón han escrito sus nombres en grandes letras por todas las paredes, todavía quedan fijos muchos restos de gran interés. Lamento no haber traído materiales para hacer dibujos de todo lo que se distingue claramente.

Los fragmentos que yo he podido reproducir, fueron trazados sobre papel carta delgado sobre un banco, trasferí al papel la línea negra que he arreglado y coloreado sobre una tabla lisa en el mismo sitio.²²

Se sabe que este investigador conocía a Adela Bretón, cuando ella llega a Chichén, iba con la consigna de revisar algunos de sus dibujos, entre ellos el fragmento del que hablamos.²³

Brothers, para ser publicados. J.L. Stephens, "Introducción", en *Viaje a Yucatán*, Madrid, Histori 16, 1989, pp. 13-15.

¹⁹ John L. Stephens, *Viaje a Yucatán*, Vol. II, Madrid, Dastin, 2003, p. 230.

²⁰ Olivier Debroise, "Réquiem. Las ciudades perdidas", en *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México, México*, CONACULTA, 1998, p. 118.

²¹ *Ibidem*, p. 119.

²² Lucha Atzín M., *Murals and Development of Merchant Activity of Chichén Itzá*, Utah, Brigham Young University, Department of Antropology, 2005, p. 20. La traducción es del autor.

2.3.2.4.- Teobert Maler (1842-1917).

Es un arquitecto que llega a México como voluntario con el ejército de Maximiliano, lo que le permite visitar las ruinas prehispánicas a partir de 1877. Realizó fotografías, dibujos, planos y croquis de muchos sitios en los que se incluye Chichén Itzá. Quizá, su principal aportación fue pensar que los centros de las ciudades precoloniales estaban rodeadas de chozas campesinas.

2.3.2.5.- Edward H. Thompson (1856-1935).

Primer cónsul estadounidense, instalado en Progreso, Yucatán, fue un arqueólogo aficionado y propietario de la Hacienda de Chichén Itzá. Adquirió la propiedad, de 200 km² aproximadamente, que incluía las ruinas y el Cenote Sagrado, por la cantidad de 75 dólares.²⁴ Pues bien, apoyado en el texto de Landa que narra los sacrificios llevados a cabo en el cenote, en el que arrojaban a las doncellas ataviadas con joyas, como ofrenda para los dioses,²⁵ decide dragar el agua con el objetivo de extraer del fondo esas ofrendas. Dicha empresa, la inicia el 26 de febrero de 1904 auspiciado por el Peabody Museum, de la Universidad de Harvard, de Boston. Rescató muchas piezas en oro, jade, cerámica, huesos humanos, de gran valor por su contenido histórico, muchas de ellas exhibidas actualmente en el museo mencionado.²⁶ Posteriormente el Cenote fue estudiado por A.S. Pearse y F.G. Hall, en 1932, quienes se ocuparon de las propiedades físicas.

2.3.2.6.- Adela Bretón (1849-1923).

Su padre fue Comodoro William Bretón (1799-1923) y su madre Elizabeth d'Arche (1820-1874), oriundos de Bristol, Inglaterra.. Su padre se casó a los cuarenta y cinco años y, 5 años después nació Adela, que tuvo un hermano llamado Henry d'Arche Bretón. Poco se sabe sobre los primeros años de enseñanza, pero se puede suponer que el ambiente familiar ayudó a formar el carácter de la niña. Durante su educación sin duda aprendió la técnica de la acuarela y, el conocimiento de las obras de Stephens y Maudslay, tal vez influyó en su interés por la Cultura Maya.

La artista llega a México en 1893, cuando tenía 44 años de edad, procedente de Estados Unidos. Al año siguiente inicia un recorrido a caballo por los siguientes estados de nuestro país: Hidalgo, Veracruz, Morelos, Guerrero, Oaxaca, Michoacán, Guanajuato, Jalisco, Aguascalientes, Zacatecas y Yucatán. Sus andanzas las lleva a cabo en compañía de Juan Solorio, nativo de Churumusco, Michoacán, junto con sus dos caballos El Chico y el El Moro.

En 1900 marcha a Chichén Itzá, donde realiza muchos dibujos y acuarelas, así como fotografías, que hoy contribuyen al estudio de la Cultura Maya. Según las palabras de Piña Chan: "A su pincel se deben las copias, en acuarela, del Templo Superior de los Jaguares".²⁷ Las copias de los

²³ Graciela Romandía, *Adela Bretón. Una Artista Británica en México (1894-1908)*, México, Smurfit Cartón y Papel, 1993, p. 56-58.

²⁴ Graciela Romandía, *Adela Bretón...* op cit, pp. 56-58. Y Luis E. Arochi, *Ciudades del México...* op cit, pp. 230-231.

²⁵ Fray Diego de Landa, op cit, p. 105.

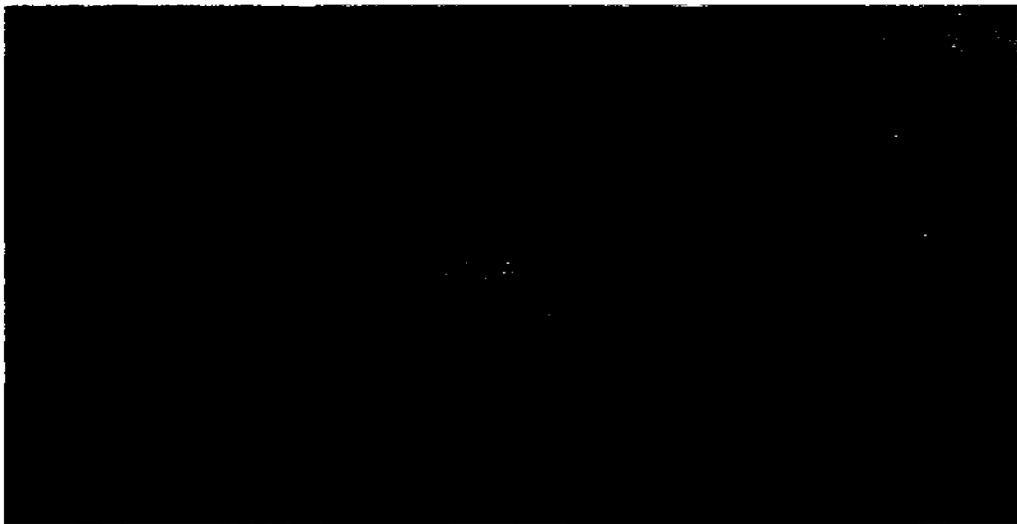
²⁶ Folan J. William, *El Cenote Sagrado de Chichén Itzá*, México, INAH, 1978, p. 7,22.

²⁷ Román Piña Chan, "La contribución de Adela Bretón a la arqueología mexicana", en Romandía, op cit p. 117.

fragmentos murales son los siguientes: Muro Sur, Muro Sureste, Muro Suroeste, Muro Noroeste, Muro Norte (figuras 5,6,7).²⁸



Fig 5 (Izq) Pintura Mural de Chichén Itzá. Templo Superior de los Jaguares, Muro Norte. Fresco. Posclásico. Tomado de Atzín (2005).
Fig 6 (der) Pintura Mural de Chichén Itzá. Templo Superior de los Jaguares, Sur. Fresco. Posclásico. Tomado de Romandía (1993)
Fig 7 (abajo) Pintura Mural de Chichén Itzá. Templo Superior de los Jaguares, Muro Suroeste. Fresco.



En resumen esta segunda etapa se caracteriza porque se ampliaron las descripciones de muchos sitios, con miles de fotografías, grabados, planos, dibujos y acuarelas; se editaron códices prehispánicos y una colección de crónicas importantes. Los investigadores disponen, a partir de este momento, de una buena cantidad de información, relacionada con las distintas disciplinas a las que se dedican: historia, arquitectura, epigrafía, etc. Los museos exhiben los materiales rescatados y se inician excavaciones en muchos sitios como Chichén, Copán, Quirguá. A pesar de los esfuerzos realizados y haber mucha información, los materiales están dispersos y aún hay mucha especulación.

²⁸ Jorge Angulo Villaseñor, "Conceptos generales y controversiales sobre la Cultura Maya", en Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Tomo III Estudios*, México, UNAM, 2001, pp. 28,30,32-34.

2.3.3.- Tercera Etapa: 1924-1958.

Esta es la etapa de las Instituciones y museos, entre ellos La División de Investigación Histórica de la Institución Carnegie de Washington.²⁹ El Midle American Research Intitution (Mari), de la Universidad de Tulane, el Museo Universitario de Pensylvania, el Museo Peabody de Harvard de Boston y el INAH de México.

La Institución Carnegie propuso a Silvanus G. Morley (1883-1948), en 1923, realizar un complejo programa en Chichén Itzá, con el objeto de elaborar una síntesis sobre la cultura maya y definir los factores implicados en el estudio de dicha cultura. El programa, incluía definir los factores implicados en los avances científicos y sociales, las causas de su colapso en el S. IX d.C. ca., y su futuro histórico. En este trabajo se consideraron varias disciplinas, entre ellas, la ecología, etnología, etnohistoria, epigrafía, estratigrafía. La tarea de Morley ha sido criticada por otros investigadores, por ejemplo, D. Coe dice entre otras cosas que:

En retrospectiva, las fallas de Morley...se hicieron evidentes con el tiempo..., es lamentable el hecho de que, a despecho de sus 17 años de investigación en Chichén Itzá financiado por la Carnegie, la mundialmente famosa ciudad sigue siendo un enigma arqueológico: los especialistas todavía discuten acerca de su naturaleza, su cronología e incluso de la realidad de la invasión tolteca...,³⁰

Y más adelante dirá, despectivamente, que los arqueólogos contratados por el investigador, se dedicaron más a restaurar construcciones para turistas que, para reconstruir un panorama cultural del antiguo Chichén. Como sea, Morley tuvo muchos aciertos que hoy en día se siguen aplicando al estudio de la Cultura Maya. Escribió el libro "La Civilización Maya", en 1946, donde expone los resultados de sus investigaciones.

Otro investigador que sobresale en este período es John Eric Sidney Thompson (1898-1975). La historia de su trabajo se inicia en sus años de universitario en Cambrige, durante su estancia allí, "Thompson vió a Alfred Maudlay recibir un grado honorífico y valiéndose de una Introducción al Estudio de los Jeroglíficos Mayas, escrita por Morley en 1915, estudió por sí mismo el calendario maya".³¹ En 1925, Eric le escribió a este último, quién, por aquel entonces, dirigía el proyecto de la Institución Carnegie en Chichén Itzá para

²⁹ Andrew Carnegie (1835-1919). Procede de una familia pobre que emigró a Estados Unidos en 1848. Tuvo una educación autodidacta, al tiempo que se ganaba la vida en oficios duros e iba ahorrando para adquirir participaciones en pequeños negocios de su ciudad, Pittsburgh. En 1865-70 hizo una primera fortuna negociando con bonos de compañías ferroviarias y con productos siderúrgicos. Luego se concentró en la fabricación de acero, invirtiendo a pesar de la «gran depresión» de 1873, hasta dominar el sector hacia 1880. Carnegie representa, pues, el prototipo del «hombre hecho a sí mismo», ideal humano típicamente norteamericano que sólo era posible en aquel contexto histórico. Las empresas de Carnegie siguieron creciendo en los años ochenta de la mano de su socio H. C. Frick, quien le hizo comprender la necesidad de la integración vertical: además de la mayor parte de la siderurgia de Pensylvania, adquirió minas de hierro, navieras y ferrocarriles, adaptándose así a las nuevas tendencias monopolistas que se impusieron en la economía de finales del siglo XIX. Funda la Institución el 28 de enero de 1902 y aprobada el 28 de enero de 1904 como una Institución independiente. Luis E. Arochi, *Ciudades del México Prehispánico*, op cit, p.234-236. Y, http://es.wikipedia.org/wiki/Andrew_Carnegie, 28/2/2007.

³⁰ Michael D. Coe, "La Era de Thompson", en *Desciframiento de los glifos*, op cit, p. 138.

³¹ *Ibidem*, p. 135.

pedirle trabajo. La respuesta fue afirmativa, después de realizar un examen fue aceptado por la Carnegie.

Entre los libros que escribió, se encuentran, *Rise and fall of Maya Civilization*, Historia y Religión de los Mayas, realizó importantes aportaciones relacionadas con la epigrafía editando un Catálogo de Glifos (1962), escribió textos sobre la Escritura Jeroglífica Maya en 1950 y 1960.,³² así como un Comentario al Códice Dresde en los años 70. Durante su estancia en Chicago, empezó a concentrarse en problemas calendáricos, sobre todo, cuando fue contratado por la Carnegie como investigador en 1936, puesto que conservó hasta la disolución del programa de investigación sobre los mayas, en 1958.

Sintetizando la historia de este período, en el cielo de los estudios mayas brillan estas dos estrellas, sin embargo, hubieron otros eruditos que dejaron huellas de su paso en este firmamento. La etapa fue rica en el conocimiento de los mayas: se producen avances en materias como la organización social y la guerra. En ese momento surge la idea de una sociedad más jerarquizada y compleja, se supera la idea de que los mayas eran pacifistas, y que las inscripciones en relieve eran cómputos de tiempo, que muchas imágenes eran representaciones de sus deidades únicamente. No..., la guerra era algo común, así lo prueban los murales de Bonampak; muchas de las inscripciones, eran las historias de personas de carne y hueso, con sus fechas de nacimiento, ascensión al trono, y muerte, acompañados de sus esposas y madres.

2.3.4.- Cuarta Etapa: 1958 en adelante.

En general esta etapa, puede decirse que comenzó con la asimilación de la Institución Carnegie por el Peabody Museum, y con el concurso de una gran cantidad de Universidades, fundaciones privadas y museos. En esta etapa desaparece el amateurismo, los investigadores tienen preparación en Antropología y su compromiso teórico es superior. El resultado fue un cambio profundo en la concepción de la Cultura Maya; ahora por ejemplo, se defiende que los centros urbanos prehispánicos, fueron mucho más amplios y que, no estaban dedicados únicamente a fines rituales, sino que eran verdaderas ciudades, estratificadas, a las que confluían los habitantes para realizar y desempeñar diversas actividades. Por otra parte se emplean técnicas modernas en la investigación, desde el uso de programas de cómputo hasta la localización de sitios por satélite, pasando por la fotografía aérea y la aplicación del radar. Se emplean metodologías diversas, como el *patrón de asentamiento*, con el que se determina la integración coherente de sectores habitacionales, áreas cívico-administrativas y rituales; en el interior del asentamiento se analiza la diversidad, distribución y densidad de sus componentes, forma del sitio, la extensión, el área construida, la disposición de sus elementos (calles, plazas, calzadas) y los servicios comunes (drenaje, abastecimiento de agua, defensa, ubicación de canteras, yacimientos, campos de cultivo y pastoreo, manantiales, bosques, zonas de casa, etc.³³ En definitiva la mayística, actualmente involucra muchas disciplinas, así como una gran cantidad de técnicas de investigación.

³² Miguel León Portilla, *Códices, los antiguos libros del Nuevo Mundo*, México, Aguilar, 2003, p. 153.

³³ Linda Manzanilla, *La Arqueología*, México, FCE, 1994, 98-99.

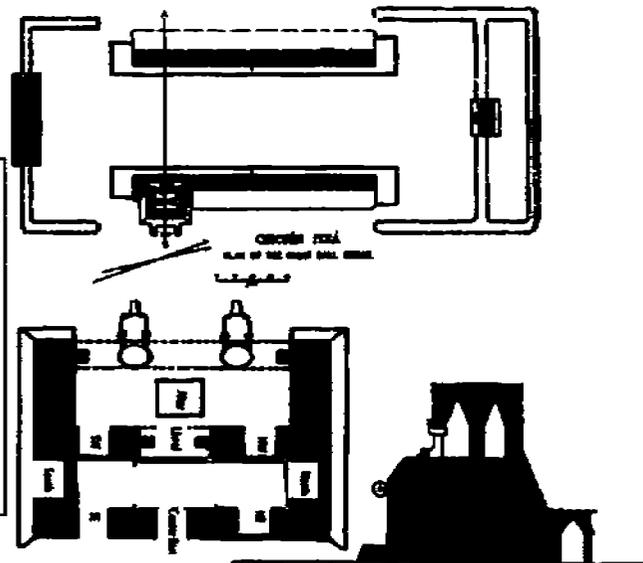
2.4.- La Batalla del Templo Superior de los Jaguares.

El Juego de Pelota (pok ta pok) de Chichén Itzá es uno de los más grandes de mesoamérica, mide 70 mt de ancho por 158 mt de largo, los cabeceros que rematan las partes norte y sur, y los llamados Templo Superior e Inferior de los Jaguares, localizados al sureste, son parte integrante de todo el conjunto de la cancha de juego.

Al Templo Superior de los Jaguares se llega por una escalinata que arranca de la parte posterior y por fuera de lo que es, propiamente, la cancha. El Templo (figura 8) está formado por dos crujías, la anterior es un espacio semiabierto que mira hacia la cancha, semejante a un pórtico, en cuyo acceso hay dos enormes serpientes que apoyan su cabeza en el suelo y proyectan su cuerpo hacia arriba, en realidad son columnas que sostienen el techo (figura 9). Cuando Maudslay visitó Chichén Itzá a finales del S. XIX, el Templo estaba derruido con la entrada semibloqueada, probablemente, a ello se debió la buena conservación de las pinturas hasta la llegada de Adela Bretón, en el año en que las copió.³⁴ Nuestra serie de cuadros partió de la pintura mural ubicada en el Muro Suroeste (figura 10).



Fig 8 (arriba) Templo Superior de los Jaguares, en Chichén Itzá. Tomada de google.images.
Fig 9 (der) Planta del Juego de Pelota donde se ubica el Templo de los Jaguares. Planta del Templo Superior con la distribución de las pinturas. Corte transversal del Templo, en el que se aprecia el cuarto interior donde se hallan las pinturas. Tomado de Romandía (1993) y Atzín (2005).



2.4.1.- Descripción del Muro Suroeste.

Maudslay describió el estado en se encontraban las pinturas a fines del S. XIX,³⁵ veamos lo que Stephens escribió en el II Volumen de su Viaje a Yucatán, muchos años antes refiriéndose al Templo Superior de los Jaguares:

..., cuyas paredes y techumbres estaban totalmente cubiertas de dibujos y de pinturas, representando en vivísimos y brillantes coloridos figuras humanas, batallas, casas, árboles y escenas de la vida doméstica, notándose en una de las paredes una gran canoa; pero el primer sentimiento de satisfactoria sorpresa quedó destruido al contemplar que todo aquello estaba mutilado y desfigurado. En al

³⁴ Jesús Galindo, et al, "Senderos Celestes con Visiones Divinas: un estadio arqueoastronómico del T.S. de los Jaguares", en Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Tomo III Estudios*, México, UNAM, 2001, pp. 258-259.

³⁵ Ver apartado 2.3.2.3.

algunas el revoco aparecía hecho pedazos; por todas partes aparecían profundas y malignas brechas abiertas en el muro y, mientras algunas figuras individuales, aún se conservan enteras, la conexión con los otros objetos no existía ya. Por largo tiempo estuvimos en un verdadero estado de ansiedad desesperante con los fragmentos de pinturas que íbamos encontrando, produciendo en nosotros la fuerte impresión de que en este arte más perecedero y destructible, los constructores de estos edificios habían hecho más progreso que en la escultura, y de que así era en efecto, teníamos la prueba en aquel momento. Los colores son el verde, el amarillo, el azul, el rojo, y cierto rojizo que sirve constantemente para dar colorido a la carne. En los golpes de pincel hay ciertos rasgos que muestran la libertad y destreza con que el asunto era manejado por manos maestras. Pero tienen estas pinturas un interés superior al que pudieran producir, considerándolas simplemente como muestras del arte, porque entre ellas hay diseños y figuras que naturalísimamente traen a la memoria, las muy conocidas pinturas de los mexicanos.³⁶

El estado de las pinturas a pesar de la distancia en tiempo de su realización, más o menos, en entre los años 1100 y 1260,³⁷ era buena a pesar de la descripción poco halagadora de Mausdlay. En el caso de Stephens, describe el colorido intenso que pudo haber tenido en el tiempo de los antiguos mayas, por otra parte destaca la maestría de los pintores que la hicieron y, finalmente, indica la semejanza que encuentra entre estos murales y las pinturas del altiplano central y los códices mixtecos. Ahora veamos la descripción que hace Piña Chan, del muro Suroeste.

El interior del T.S. de los Jaguares, estaba totalmente decorada con pinturas murales, Adela Bretón dibujó las pinturas dividiéndolas en muros y paneles. Así, cada muro se ubica en relación a un punto cardinal, los muros Oeste y Este contenían 3 paneles cada uno, los muros al Norte y Sur sólo un panel (imagen 5,6,7). El panel SUROESTE (imagen 10) es descrito por Piña Chan de la manera siguiente:

En el mural se observa de abajo hacia arriba, una franja angosta en cuyo fondo azul destacan guimaldas vegetales con flores, algunas como campanillas (tal vez alucinógenas), y tres individuos que parecen disfrutar del lugar, que representa al mundo de los muertos. A continuación, sobre fondo amarillo, se ve en primer plano una ringlera de viviendas temporales para descanso de los jefes de más alta jerarquía, especialmente unas chozas pequeñas y cilíndricas con techos de cúpula, en cuyas puertas aparecen personajes sentados, unos sobre banquillos y otros sobre el suelo, como platicando o haciendo menesteres sacerdotales con las efigies de dos jefes guerreros. En esta escena de descanso se observan algunas lanzas y parasoles clavados en el suelo, dos personas que rinden culto a Kulkulcán, colocada ante un brasero y con su pedestal de madera clavado en tierra. También

³⁶ Lucha Atzín M., *Murals and Development of Merchant Activity of Chichén Itzá*, Utah, Brigham Young University, Department of Antropology, 2005, p. 19. Y, J.L. Stephens: *Viaje a Yucatán*, op cit, 224-225.

³⁷ George Kubler, "Pintura Mural Precolombina", en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. VI, México, UNAM, 1967, p. 50.

aparece la imagen del dios de la guerra Kukupakat (el que se rodea de un arco de fuego), en su peana de madera fijada al suelo. Cerca de ellos también en terreno plano, aparecen algunas viviendas temporales de techos de cúpula y jefes sentados platicando. De allí en adelante, puede verse el final de una batalla que sostuvieron los guerreros, mandados por capitanes que representan a la serpiente emplumada, o que llevan su imagen como un símbolo en forma de S. Los guerreros se dedican a tomar prisioneros o sostienen breves encuentros, saquean y queman las casas del poblado. En la parte superior aparecen mujeres huyendo con bultos o con sus hijos a la espalda, en sus rebozos.³⁸



Figura 10 Pintura Mural de Chichén Itzá. Templo Superior de los Jaguares. Muro Suroeste. Fresco llamado la "batalla". Tomado de De la Fuente (2001).

³⁸ Román Piña Chan, "La contribución de Adela Bretón a la arqueología mexicana", en Romandía, op cit p. 117.

Las descripciones nos servirán para conocer la escena de guerra que ve. Los elementos del mural son: 120 figuras humanas de las que, 3 son guerreros serpiente, un personaje en el centro de un disco solar (¿Kakupakat?); 65 guerreros con escudos, lanzas, flechas; 28 sentados en dos hileras, 4 árboles. Consideramos importante mostrar algunos de los rasgos extranjeros que se perciben en el fragmento, por ello será necesario decir unas palabras sobre la guerra y la indumentaria bélica de los guerreros prehispánicos.

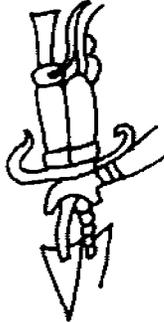
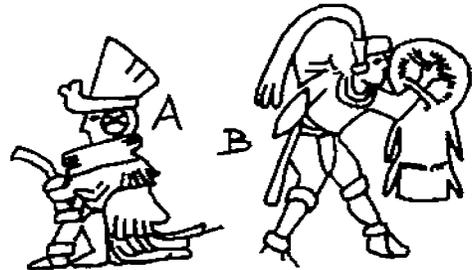


Figura 11
Lanzadardo s. Detalle de una figura, página 60 del Códice Dresde. Tomado de Thompson (1983).

Fig Figura 12
Pectoral de mariposa, en el personaje sentado. Disco atado a la espalda y, escudo forrado con piel. De la Batalla.



2.4.2.- La Guerra Maya.

Los señoríos o cacicazgos mayas como Chichén Itzá, Mayapán, Sotuta, Chinkinchel, recurren a la Guerra para ensanchar sus territorios, obtener tributo obligado, defender sus recursos naturales y, proteger sus fronteras.³⁹ A esta idea de Piña Chan, habrá que agregar que, la guerra tenía que ver con el orden cósmico, en la mentalidad del maya prehispánico, es decir, es probable que en las batallas se recreara la lucha original entre el caos y el orden del mundo. Los dirigentes eran puntos focales de cohesión dentro de cada pueblo, ellos y su gente más allegada se encargaban del comercio, la redistribución de bienes de consumo, arreglaban disputas internas, realizaban labores relacionadas con el mantenimiento de la agricultura. Además de todas esas actividades, los dirigentes adquirían prestigio como líderes guerreros, desempeñando diversas actividades militares, labores que contribuyeron que surgiera la élite maya al final del Clásico conformándose en una verdadera aristocracia militar.⁴⁰ Linda Schele agregará otra idea, la guerra entre los mayas no se explica en términos políticos ni económicos. Para ellos la guerra era un asunto sagrado, las partes beligerantes en la batalla se transformaban en sus *Wayoob* o espíritus protectores y se lanzaban a la lucha en sus "alter ego" sobrenaturales. Si se perdía la batalla se interpretaba como la pérdida de la protección divina. La indumentaria para la guerra era importante, era el medio que los transformaba en sus *Wayoob* como los Guerreros Serpiente.⁴¹ Entonces, la guerra posiblemente sirvió para expandir territorios, los dirigentes mayas obtenían prestigio logrando hazañas en las batallas y además tenía una connotación sagrada.

En el Clásico los prisioneros de guerra, eran sacrificados y decapitados por los reyes. Las batallas, bajo esta óptica, serían como cacerías

³⁹ Román Piña Chan, *Los Antiguos Mayas de Yucatán*, México, Sep/INAH, 1978, p. 46.

⁴⁰ Ma. Del Carmen Valverde V., "La Guerra", en *Balam, el Jaguar a través de los tiempos y espacios del universo maya*, México, UNAM, 2004, p. 180.

⁴¹ Linda Schele, "Soldados y Guerreros", en *Rostros Ocultos de los Mayas*, México, Impetus Communication, 1997, p. 95.

reales, en donde los nobles eran presas o depredadores, dependiendo de su suerte. Los ritos de sacrificio que siguieron al combate fueron, posiblemente, una fase de guerra prolongada. El clímax del conflicto armado, que fue la humillación y ejecución de personajes importantes del grupo antagónico, fue reservado hasta la etapa final de la guerra, para que todo el pueblo pudiera participar de ese momento memorable. Estas ceremonias pudieron llegar a ser la afirmación de la victoria y la creación de una experiencia y memoria compartida.⁴²

2.4.3.- La indumentaria guerrera.

Los soldados llevaban un ex (bragas) muy sencillo, diseñado de forma que no se le enredara en las piernas; los cinturones que sostenían estos exoob, a menudo presentaban diseños complejos, y la vestimenta se completaba con tipo de chaleco abierto al frente. Muchos de estos últimos también llevaban diseños de tejidos, y es probable que, fueran más valiosos por su valor simbólico que como protección en el combate. Los diferentes diseños quizá señalaban rango o alguna otra información en el orden de batalla. Otros soldados entraban en acción con el torso desnudo, frecuentemente cubiertos de pintura corporal, que podría haber tenido la intención de invocar protección sobrenatural, o bien, manifestar rango y obligaciones.⁴³ Los soldados contaban con el lanzadardos o hulché, arcos, flechas o jabalinas, hondas, macanas o espadas con filos de obsidiana, masas o porras y cerbatanas.

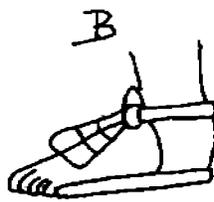


Figura 13 a).- naiguera de barra y, b).-Sandalias tipo mexicano, semejantes a las de muchos guerreros del fragmento (muro suroeste). Tomados de la lámina 25 del Códice Borbónico.

Figura 14 Guerrero Serpiente. Alusión al las órdenes guerreras del Centro de México.



2.4.4.- Rasgos extranjeros en “La Batalla”. Un Breve Análisis.

Actualmente se cree que, el Quetzalcóatl que abandonó Tula para irse a morir a Tlillan Tlallapan, no haya sido el mismo que vivió en Chichén. Lo más lógico, según Piña Chan es que, la palabra Kukulcán pudo haber designado una especie de título honorífico, el de Sacerdote-Caudillo.⁴⁴ Lo anterior es significativo, pues el primer asentamiento en la ciudad corresponde a lo que Piña Chan denomina como *Ciudad Teocrática* (Clásico), en tanto que en el asentamiento posterior corresponde al período mexicano o de *Ciudad Militarista* (Posclásico), tiempo de la influencia extranjera en Chichén Itzá.

⁴² Takeshi Inomata, “El espectáculo de la muerte en las Tierras Bajas mayas”, en *Antropología de la Eternidad. La Muerte en la Cultura Maya*, México, UNAM/Sociedad Española de Estudios Mayas, 2005, p. 201.

⁴³ Linda Schele, “Soldados y Guerreros”, en *Rostrros Oculios de los Mayas*, op cit, p. 95.

⁴⁴ Schele, p. 7-8. Alfonso Caso, *El Pueblo del Sol*, México, Cultura/Sep, 1983, pp. 38-39. Y, Román Piña Chan, *Chichén Itzá*, México, FCE, 1998, p. 13-14.

El fragmento "La Batalla", se pintó, probablemente, en este período militarista. La escena⁴⁵ es una clara referencia a esta cultura de la guerra en que vivió la ciudad y, a lo mejor sirvió como un emblema de poder bélico. El mural estudiado, es solo uno de siete paneles que representan el asedio a una ciudad, los otros muros contienen "dos diferentes escenas de batalla y una escena en el paraíso" y, se pintaron tal vez, entre los años 1000 y 1260, según Kubler.⁴⁶ Fechas que coinciden con la propuesta de Sonia Lombardo para estas pinturas (900-1200).⁴⁷ Las medidas de la pintura son de 3.40 x 2.90 mts.⁴⁸

Los soldados mayas usaban una indumentaria que iba, desde un ex sencillo con cinturón y un chaleco abierto al frente, hasta todos los implementos necesarios para pelear: cascos, lanzas cortas y largas, escudos que se enrollaban y cargaban en la espalda, lanzadardos, cuchillos de pedernal, hondas, hachas y mazos; además podemos incluir a sus espíritus protectores o *wayob* y las efigies de sus dioses.⁴⁹ Así mismo, existen algunos aspectos del fragmento que son netamente toltecas, los lanzadardos que sostienen muchos guerreros (figura 11),⁵⁰ así como el símbolo de la mariposa en algunos pectorales y, sobre todo el disco atado a la espalda de los guerreros (figura 12). Tengamos en cuenta que la mariposa era el símbolo de "las almas de los guerreros, como seres diurnos, representación del sol, mariposa del día."⁵¹ Algunos personajes que aparecen sentados en posición de diálogo portan narigueras de barras y sandalias tipo mexicano (figura 13), semejantes a los que se ven en los códices del Altiplano Central y mixtecos.⁵² Kukucán está presente en los guerreros mayas (figura 14) que portan un símbolo en forma de "s", el guerrero serpiente es una clara alusión a las ordenes guerreras del centro de nuestro país. Las figuras del mural suman 120 sin contar casas, toldos, y árboles, los personajes son de no más de 25 cm., en la parte central predomina el dinamismo por la diagonalidad, marcada por las lanzas y la posición de los guerreros. La forma redonda de los escudos es abundante en todo el fragmento y, las pieles que aparecen en algunos de ellos,⁵³ son rasgos extranjeros (figura 15). Leticia Staines menciona que la presencia de un disco solar (figura 16) en la escena, pudo estar relacionada con el planeta Venus y el juego de pelota.⁵⁴ Pero según David Kelley, pudo ser la representación de

⁴⁵ George Kubler, "Pintura mural precolombina", en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. VI, México, 1967, p. 50.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 49,55.

⁴⁷ Sonia Lombardo, "La pintura mural maya", en *Los Mayas Esplendor de una Civilización. 5º Centenario 1492-1992*, Madrid, Turner, 1991, p. 96.

⁴⁸ Tomadas *in situ*, 25 de julio de 2006.

⁴⁹ Linda Schele, "Soldados y Guerreros", en *Rostros Ocultos de los Mayas*, op cit, pp. 95-97.

⁵⁰ Véase la páginas 45,50,60 del Códice Dresde. Pintado, alrededor de las mismas fechas del mural, y posiblemente en Chichén. Eric Thompson, *Comentario al Códice Dresde, Libro de Jeroglíficos mayas*, México, FCE, 1983, p. 41-42.

⁵¹ Eduard Seler, *Animales en manuscritos mexicanos y mayas*, México, FCE, 2004, p. 302.

⁵² Romandía, et al, *Adela Bretón, una artista británica (1894-1908)*, México, Smurttiff Cartón y Papel, 1993, p. 136. Y George Kubler, *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 328-329.

⁵³ Alberto Ruz Lullier, *El Pueblo Maya*, México, Salvat, 1988, pp. 248-249.

⁵⁴ Leticia Staines Cicero, "Los Murales Mayas", en *Pintura Mural Prehispánica*, México, UNAM, 1999, pp. 261-262.

algún gobernante, o sistema de gobierno dirigido por hermanos de una misma familia.⁵⁵

Consideraciones.- Durante el clásico maya, la pintura alcanzó una calidad expresiva y artística elevada. En los murales de Bonampak, se ven unos rostros expresivos por sí mismos, los personajes se individualizaron, incluso aparece en ellos un prisionero de guerra en escorzo a los pies de un señor maya importante. Dos siglos después aproximadamente, la pintura naturalista de Bonampak, da paso a unas imágenes más simbólicas en las tierras bajas, semejantes a las figuras de algunos códices, imágenes que emplean nuevamente la vírgula de palabra⁵⁶ para indicar expresiones y gritos de guerra.

La hegemonía política de Chichén Itzá en el posclásico está en duda. Se ha sugerido que pudo haber tenido un poder ideológico. Los guerreros armados de los relieves, las escenas de batallas y sacrificios humanos, quizá formaron parte de una retórica política visual que pretendía tener el control sobre determinado territorio.⁵⁷ Sobre todo si tenemos en cuenta que la ciudad mantuvo contacto con regiones distantes del territorio nacional, Guatemala y Centroamérica.⁵⁸ Sea como fuere, los elementos iconográficos extranjeros que hemos visto, nos dejan ver una influencia extranjera en el pueblo maya y, posiblemente favoreció un cambio en las costumbres y la vida de la ciudad.

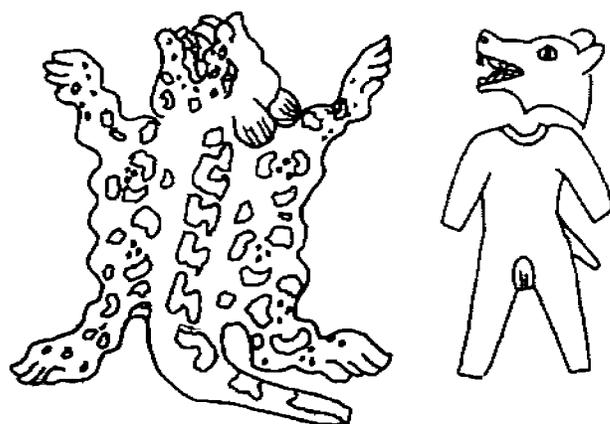


Figura 15a y 15 b.- Detalles del Códice Matrícula de Tributos. Piel de animales de las láminas 6 y 18.

2.4.5.- Estado actual del fragmento.

Si Maudslay y Stephens describían los murales como deteriorados, actualmente queda muy poco de La Batalla (figura 17) y de los otros muros solo hay rastros mínimos de lo que fueron los murales. La mayor parte de lo que se ve en el muro suroeste ya está restaurado, Claudia García restauradora del INAH en Mérida, comentó que la intervención fue hecha con acuarela.⁵⁹ En

⁵⁵ David Kelley, "Kakupal and the Itzaes", en *Estudios de Cultura Maya*, México, UNAM, Vol. 1, 1965, pp. 47-79.

⁵⁶ Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Era, 1986, p. 136.

⁵⁷ Virginia E. Millar, "Representaciones de Sacrificios en Chichén Itzá", en *Antropología de la Eternidad. La Muerte en la Cultura Maya*, México/Sociedad Española de Estudios Mayas, UNAM, 2005, p. 396.

⁵⁸ Piezas de cerámica y orfebrería encontradas en el Cenote Sagrado de Chichén, confirman el contacto de los Itzaes, con regiones muy distantes. Rafael Cobos, "El Cenote Sagrado de Chichén Itzá, Yucatán", en *Rev. Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, Vol.XIV, No. 83, enero-febrero 2007. Y, Rafael Cobos, *Katún Ahau. Fechando el fin de Chichén Itzá*, en [www. uady. mx](http://www.uady.mx), octubre/2004.

⁵⁹ Comunicación personal, 24 de julio de 2006.

la imagen sólo se perciben 48 figuras humanas, entre mujeres, guerreros, y hombres en las chozas, más algunas partes de la indumentaria de los guerreros serpiente. Hay un guerrero que después de la restauración se ve con las piernas juntas (figura 18), cuando en la copia de Bretón aparece con las piernas abiertas. Los elementos que permanecen, en total suman 64.



Figura 16.- Disco Solar que aparece en el fragmento (suroeste).
 Figura 18 Fotografía digital. En ella se aprecia una figura con las piernas juntas, después de la restauración del fragmento en 2003-2004. Fotografía del autor.

2.4.6.- Técnicas y Materiales.

En el norte de la Península de Yucatán, predominan las calcitas, rocas calizas con un alto contenido de calcio. Por su naturaleza química y mineral, forman superficies porosas y susceptibles de ser disueltas en agua. Las arenas calcitas son llamadas en Yucatán *sascab*, o sea, arcilla blanca, de naturaleza porosa y grandes propiedades absorbentes, empleada en la construcción. Se usa este material para preparar mortero, que es la capa de mezcla aplicada sobre la piedra caliza del muro, y sobre ésta se aplica una capa de mezcla más fina, llamada *enlucido*. Estas capas constituyen el soporte de la técnica al fresco. En el caso de los murales de Chichén las mezclas, tal vez fueron, pastas de cal a la que se le adhirió goma vegetal. El agua de cal con goma, se agregaba en buena medida a la mezcla en seco de cal viva con *sascab*; se dejaba así durante dos semanas antes de ser empleada. La mezcla se rehumedecía constantemente con agua gomosa. Los arboles con mucilagos (savias) empleados pudieron ser *chucum* (*pithecolobium albicans*), *chacté* (*caesalpinia platylba*), *chacah* (*bursera simaruba*) y *jabin* (*pescidia communis*).⁶⁰

COLORES.- La pintura tradicional se vio enriquecida con el conocimiento de la fabricación de los colores mayas. La característica principal de estos es que son de naturaleza artificial, o sea, el hombre transforma elementos naturales para obtenerlos.

AZUL.- Es un pigmento con base inorgánica, está conformado por la arcilla *atapulgita* o *saponita*, es decir, *sascab* también conocido como *saclumm* sobre la cual se fija de manera permanente un compuesto inorgánico con color, generalmente índigo. La obtención del colorante índigo proviene seguramente de las técnicas del teñido de textiles. La especie *indigófera tinctoria* o *sufructicosa* es la planta que se encuentra en nuestro país, y crece en la línea

⁶⁰ Diana Magaloni Kerpel, "Materiales y Técnicas de la Pintura Mural Maya", en Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Tomo III Estudios*, México, UNAM, 2001, pp. 155-162.

equinoccial paralelo 20 norte y sur. El colorante se extrae al macerar en agua las hojas y ramas frescas, las cuales se dejan en el fondo de un tanque con agua hasta que comience la fermentación que produce burbujas violáceas en su superficie. Entonces el líquido se pasa a otro tanque en donde se comienza a batir para que, al contacto con el aire, se oxide la solución y adquiera color. Para cuajar la tinta, o sea, producir el sedimento azul que sirve como colorante se emplea la goma de gulabere (*cordia alba*). En este momento se agrega una solución alcalina, de cal o de alumbre, y el líquido entonces amarillo y verde, se toma azul.⁶¹ Se deja reposar para que la tinta se precipite y asiente en el fondo. El producto de sedimento se llama añil flora. Inclusive hoy en día, los lacandones fabrican este colorante, y se vende compactado en forma de panecillos. No se raro que los pintores itzaes del posclásico hayan adquirido este colorante por medio de transacciones comerciales. Los guerreros del muro suroeste llevan escudos, muchos de estos así como bastantes tocados y haraches (xanak'ewel), están pintados con un azul intenso. En este apartado nos referiremos a la figura 10.

VERDE.- Este color pudo haberse obtenido por medio del mismo procedimiento de fabricación de la tinta *añil flora*, dependiendo del tiempo de remojo de las hojas.⁶² En el muro suroeste, se distingue un verde olivo claro que sirve como fondo, y un verde claro en los abundantes ornamentos de los guerreros, sobre todo collares.

COLOR PIEL.- El color de la piel de los guerreros, es el tono más claro de toda el área maya. El pigmento usado tiene trozos de fierro, elemento responsable del color. Se compone de arcilla *montmorillonita* en mezcla con yeso. Es probable que este tono contenga algún elemento orgánico.⁶³

ROJOS.- La línea de contorno de las figuras del fragmento son rojas, también se ve este color, en partes de los atuendos y partes de los escudos de los guerreros. Es factible que el rojo provenga de la *hematita*, a este material se le conoce también como *magnemita*, puede tener color gris acero y negro, aunque frecuentemente se presenta como un rojo que va del apagado al claro.⁶⁴ En pocas palabras, la hematita es un óxido de hierro con tendencia al color naranja.

AMARILLOS.- En el área maya, Magaloni encontró varias tonalidades que van del ocre a un amarillo intenso y otro claro. La identificación de esos colores difícil a la especialista. Se ha identificado para el ocre los techos de las casas del fragmento estudiado, un tipo de arcilla llamada *montmorillonita*. Esta se compone de silicio y aluminio elementos de un peso atómico alto. La capa de ocre en el fragmento es densa, es decir, el color tienen un alto poder cubriente. Pudo haberse obtenido con una técnica similar al azul maya, fijando un colorante orgánico en una arcilla blanda. Partes de los escudos, algunas de las pieles y adornos de los mismos contienen ocre, color que incluye parte de

⁶¹ Ana Roquero, "Tintorería Mexicana", en *El Color en el Arte Mexicano*, México, UNAM, 2003, pp. 35-43. También, Ma. Luisa Vázquez, "El papel de las tierras naturales en la pintura mural prehispánica: Ciencia y Arte en la paleta cromática", en *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México*, México, UNAM, Año X, No. 20, junio 2004, pp. 57-64. Y Diana Magaloni, "Materiales y Técnicas...", *op cit*, p. 178.

⁶² Diana Magaloni, *op cit*, p. 180.

⁶³ *Ibidem*, p. 181.

⁶⁴ Allan Woolley, *Rocas y Minerales*, Barcelona, juventud, 1981, p. 12. También, Ángel Cabrera, *Historia Natural Popular*, Barcelona, Sopena, 1965, p. 64. Y, José Monlau, *Compendio de Historia Natural*, Barcelona, Librería de Antonio J. Bastinos, 1894, p. 195-197.

blanco y rojo, con la mezcla del blanco y tal vez, un poco de rojo. Lanzas y flechas, revelan un tono más intenso de ocre con tendencia al color café.

BLANCO.- Se ha identificado este pigmento como calcita aragonita, un tipo de cal obtenida quemando conchas de moluscos o, caracoles de río o de mar.⁶⁵ Este color se puede apreciar en la ropa, escudos, tocados y paredes de las casas en la parte superior de fragmento. Este color tenía poco poder cubriente a pesar de que las capas son gruesas.

La diversidad de tonos del fragmento se logró, seguramente, mezclando estos colores descritos. Los colores fueron aplicados de manera plana, sin intención de crear la apariencia de volumen tridimensional. La composición es dinámica en el *centro*, el colorido por la manera en que está distribuida acentúa el movimiento, además de que los elementos (figuras humanas, casas, vírgulas de la palabra, etc.) se ordenan en diagonalidad. La parte *superior e inferior*, manifiesta la horizontalidad que se manifiesta en la pintura mural desde el Clásico Temprano; sobre todo en la parte inferior, en las que se aprecian líneas de registro azules.

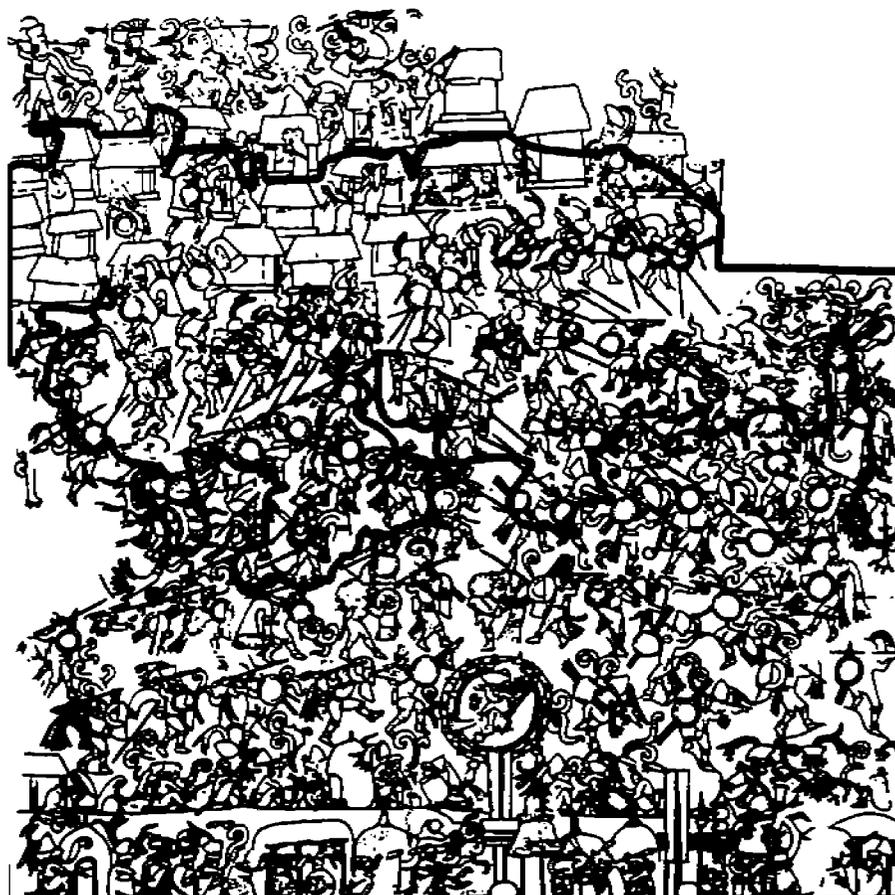


Figura 17 Dibujo a línea del muro Sureste, en el cual se señalan los restos del fragmento mural.

⁶⁵ Diana Magaloni, "Técnicas y...", op cit, 185-186.

2.4.7.- La Batalla en distintas publicaciones.

Mausdlay realizó copias de los fragmentos, que publicó en su *Biología-Centrali-Americana*, en su libro titulado *A Glimpse at Guatemala y, Some Notes on the Ancient monuments of Central America* a principios del S. XX. En 1977, Arthur Millar publicó las acuarelas de Adela Bretón, en su texto sobre los "capitanes serpientes", titulado *Evidencia Mural No Publicada de Chichén Itzá*. En 1984, Clemency Coggins y Orrin C. Shane III, publicó las imágenes de los murales auspiciado por la Carnegie. En 1993 se publican dos fragmentos en un catálogo, entre ellos "La Batalla", parte de la obra de Bretón llegó a México para exponerse; la muestra, incluyó muchos otros trabajos de los lugares que visitó en México durante su estancia. En 1994, aparece en la obra de Green Robertson y, en 1995 en un libro de Jones. En 2001 es publicado junto con los otros paneles, en el tomo correspondiente a las Tierras Bajas, del proyecto *La Pintura Mural Prehispánica en México*, proyecto multidisciplinario iniciado por la Dra. Beatriz de la Fuente. Finalmente vuelve a aparecer en el 2005, en una tesis de maestría, realizada por Lucha Atzin de la Brigham Young University, Utah.

Síntesis.

Nombre del fragmento: La Batalla.

Cultura que la realizó: Maya.

Ubicación: Chichén Itzá. Interior del Templo Superior de los Jaguares. Muro Suroeste.

Técnica: Fresco.

Medidas: 3.40 x 2.90 metros.

Fecha de realización: Ca. 1000-1260 d.C.

Temática: La guerra, de carácter narrativo, tal vez, conmemora la conquista del norte de Yucatán por grupos toltecas. Quizá, formó parte de una retórica visual intimidatoria, de los dirigentes Itzaes, que pretendían ejercer el poder sobre extensas tierras. Los pintores se dedicaron a pintar lo esencial, la apariencia de un choque bélico (¿o una danza?), imprimieron dinamismo a la escena, haciendo uso de una distribución de las figuras y los colores sobre la superficie del muro.

Pintores: Desconocidos. Posiblemente había un maestro que dirigía a un grupo de pintores. En este sentido era una pintura colectiva.

Proceso de elaboración: Los pintores pudieron proceder de la manera siguiente:

- 1.- Se preparó el muro adecuadamente.
- 2.- Delineó todo el conjunto del mural, en el que incluían todos sus elementos.
- 3.- Se aplicó el color de cara área delimitada.
- 4.- Por último se delineaban todos los elementos en rojo.

Sobre Copia de La Batalla:

Autor: Adela Bretón.

Técnica: Acuarela/papel.

Medidas: Escala 1/5. Unos 68 x 58 cm.

Año: 1902.

Iniciamos una serie de pinturas sobre papel, después de haber visto un dibujo a línea de "La Batalla", esos trabajos fueron el inicio del presente proyecto, no teníamos idea de lo que implicaba profundizar un poco sobre ese fragmento, para conocerlo mejor. Avanzamos el camino, y la suerte nos cobijó, parece que los guerreros se hicieron muy amigos nuestros y se prestaron a jugar, reír, llorar y dejarse transformar a través de la pintura. En el siguiente capítulo abordaremos los conceptos que definen nuestro trabajo, trabajo que no se limitó a la pintura sobre tela, si no que, nos permitimos jugar sobre otros soportes. En sí, hablaremos de lo que son las variantes y variaciones en este trabajo, tocaremos también los antecedentes en solo dos aspectos: artistas que han realizado imágenes teniendo como referencia obras anteriores y, algunos artistas mexicanos que interpretaron aspectos del mundo prehispánico. Incluiremos el concepto de juego y lo que consideramos como proceso creativo.

Lista de Figuras.

- Figura 1** Plano de Chichén Itzá. Tomado de Schele (1990).
- Figura 2** Mapa Tula-Chichén Itzá. Tomado de Rev. Arqueología Mexicana, s/f, s/n.
- Figura 3** Fray Diego de Landa. Retrato que se conserva en el convento de Izamal, Yuc. Tomado de Rel. De las Cosas de Yucatán (2003).
- Figura 4** El Gimnasio. Litografía de Frederic Catherwood. Tomada de Stephens (1843).
- Figura 5** Pintura Mural de Chichén Itzá. Templo Superior de los Jaguares, Muro Norte. Fresco. Posclásico. Tomado de Atzín (2005).
- Figura 6** Pintura Mural de Chichén Itzá. Templo Superior de los Jaguares, Sur. Fresco. Posclásico. Tomado de Romandía (1993).
- Figura 7** Pintura Mural de Chichén Itzá. Templo Superior de los Jaguares, Muro Suroeste. Fresco. Posclásico. Tomado de Atzín (2005).
- Figura 8** Templo Superior de los Jaguares, en Chichén Itzá. Tomada de google.images.
- Figura 9** Planta del Juego de Pelota donde se ubica el Templo de los Jaguares. Planta del Templo Superior con la distribución de las pinturas. Corte transversal del Templo, en el que se aprecia el cuarto interior donde se hallan las pinturas. Tomado de Romandía (1993) y Atzín (2005).
- Figura 10** Pintura Mural de Chichén Itzá. Templo Superior de los Jaguares. Muro Suroeste. Fresco llamado la "batalla". Tomado de De la Fuente (2001).
- Figura 11** Lanzadardos. Detalle de una figura, página 60 del Códice Dresde. Tomado de Thompson (1983).
- Figura 12** Pectoral de mariposa, en el personaje sentado. Disco atado a la espalda y, escudo forrado con piel. De la Batalla.
- Figura 13** Sandalias tipo mexicano, semejantes a las de muchos guerreros del fragmento (muro suroeste). Tomados de la lámina 25 del Códice Borbónico.
- Figura 14** Guerrero Serpiente. Alusión al las órdenes guerreras del Centro de México.
- Figura 15** Detalle del Códice Matrícula de Tributos. Piel de animales de las láminas 6 y 18.
- Figura 16** Disco Solar que aparece en el fragmento (suroeste).
- Figura 17** Dibujo a línea del muro Suroeste, donde se señalan los restos del fragmento mural.
- Figura 18** Fotografía digital. En ella se aprecia una figura con las piernas juntas, después de la restauración del fragmento en 2003-2004. Fotografía del autor.

Capítulo 3

Conceptos

Antecedentes

3.-Variantes y Variaciones pictóricas.

El trabajo pictórico realizado a lo largo de maestría, puede ser aglutinado en estos dos términos. En el presente capítulo veremos cada concepto, algunos antecedentes en la pintura, y el proceso de realización de las pinturas. Las variantes y variaciones parten del mural de Chichén Itzá que estudiamos en el capítulo 2.

3.1.- Concepto de Variante.

Es un término que proviene del verbo *Variar*: hacer que una cosa sea diferente en algo de lo que antes era. En italiano-*variare*, en inglés-*to vary*, en portugués y catalán-*variar*, en escocés-*diversigi*, en maya yucateco-*jel*.¹

En exégesis bíblica (interpretación de los textos sagrados), se da el nombre de variantes a las diferentes lecciones que se hallan entre los varios ejemplares impresos o manuscritos, tanto en el texto de la Sagrada Escritura como de las diferentes versiones griegas y latinas. La existencia de estas *variantes*, se debe a que por ser libros muy antiguos, se han copiado infinidad de veces, y por ello, existen diferencias entre las distintas copias. No puede ser tan exacta la atención de los copistas que evite las faltas mínimas, y por lo mismo, cuanto mayor sea el número de copias más *variantes* habrá en esas copias.²

En Filología, ciencia que estudia la gramática y el léxico de una lengua, las *variantes* se inscriben en el ámbito de los textos antiguos. Estas *variantes* obedecen principalmente, a las correcciones que hicieron en vida los propios autores. Así, vemos a Cicerón en una de sus cartas a Ático, suplicar a éste, que emplee a tres de sus copistas en borrar una palabra de su discurso Pro Ligario. Las *variantes* también se deben a las alteraciones y modificaciones que se introdujeron en los textos en distintas épocas. La misma lengua hablada puede considerarse una suma de *variantes*.³

En botánica, ciencia que estudia las plantas, el término se identifica con *variedad* y, se emplea *variabilidad* para indicar la capacidad de mutación o cambio en las especies.⁴ Pero vayamos a las imágenes de variantes.

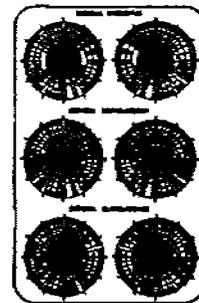
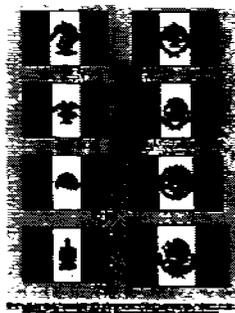


Fig 1.- Variantes en Banderas mexicanas de 1822 a 1967. Tomado de Enciclopedia de México. Tomo 2
Fig 2.- Variantes en las líneas de la mano. Tomado de Benavides, La verdad está en las manos, 1990.
Fig 3.-Variantes en esquemas del iris de los ojos. Tomado de Jensen, Iridología, 1980.

¹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo americana*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, tomo 67. Y *Diccionario de Elementos del Maya Yucateco*, México, UNAM, 1991.

² *Ibidem*, tomo 67.

³ José Joaquín Montes, "Variación y Polimorfismo: precisiones", en Elizabeth Luna, *Scripta Filológica*, México, UNAM, 1991, pp. 119-126. Y *Enciclopedia Ilustrada Cumbre*, México, Cumbre, 1983, tomo 8.

⁴ Hudson T. Hartman, *Propagación de Plantas, principios y práctica*, México, CECSA, 1980, p. 10.

Las banderas mexicanas son un ejemplo de variantes, desde la que se usó durante el imperio de Iturbide (1822-1823) hasta la bandera actual, es decir, todas conservan los colores blanco, rojo y verde, no así el escudo nacional que sufrió cambios mínimos a lo largo de nuestra historia; el águila se verá modificado mínimamente: de perfil, de frente, con las alas abiertas, mirando a la derecha, mirando a la izquierda (figura 1). En las líneas de la mano y las huellas digitales también existen variantes (figura 2), éstas son estudiadas por diversos tipos de adivinación, como la quirosografía, que pretende predecir el futuro por las líneas de la mano.⁵ El iris del ojo presenta variantes (figura 3), y es objeto de Iridología, "ciencia y práctica, que revela la presencia de enfermedades en el cuerpo humano, proporciona información, localización de malestares en el organismo y su estado de manifestación."⁶ Las cartas del tarot ejemplifican variantes (figura 4), lo mismo que baraja francesa y anglosajona (figura 5). Existen personas que pretenden leer en ellas el destino de la vida de las personas.⁷ Si embargo, nosotros sólo nos referimos a que cada figura posee un número determinado de corazones, tréboles, diamantes, que son los que generan las variantes, y a que las huellas de la mano, a pesar de ser casi idénticas, aparentemente, resultan ser distintas.

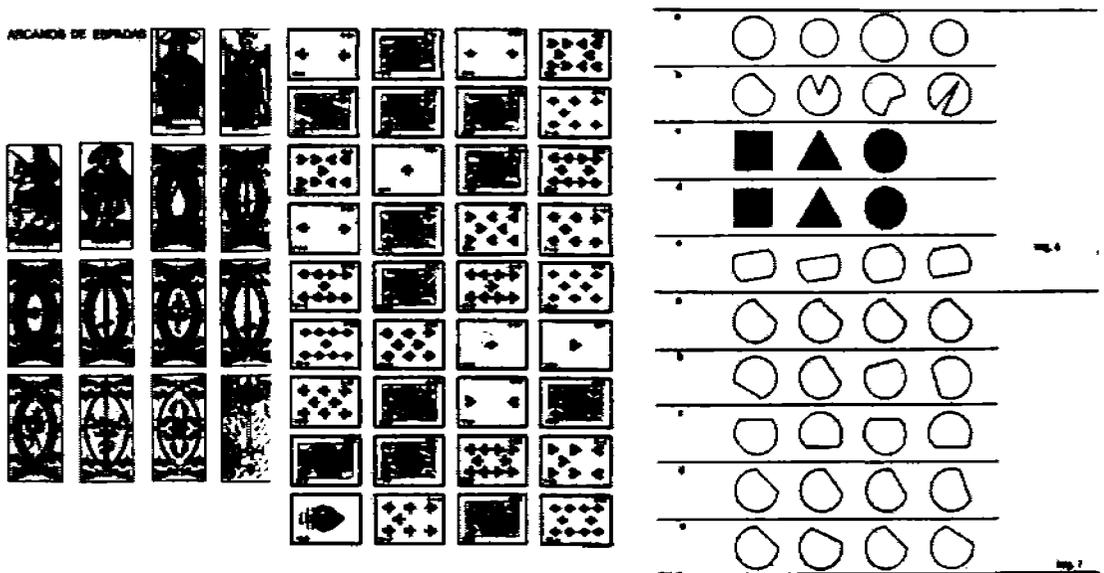


Fig 4.- Variantes en las Cartas del Tarot. Tomado de Turner, Como Interpretar el Tarot, 1984.
 Fig 5.- Variantes en Cartas Anglosajonas. Tomado de Salas, El Arte de Echar las Cartas, 1980.
 Fig 6 y 7.- Variantes en figuras geométricas. Tomado de Wong, Fundamentos del Diseño, 2001.

⁵ La quirosografía, nació en oriente hace mucho tiempo, se le menciona en las leyes de Manú y en los himnos védicos de la India. En Egipto figura en el libro de Thoth, dios de la muerte. Rodolfo Benavides, *La verdad esté en las manos*, México, Diana, 1990, p. 14.

⁶ Bernard Jensen, *Iridología Simplificada*, México, YUG, 1988, p. 15.

⁷ Jane Turner, *Como Interpretar el Tarot*, Barcelona, Rionegro, 1984, pp. 5-6. Y Emilia Salas, *El Arte de las Cartas 2*, México, Roca, 1990, pp. 7-8.

En Pintura, el término *variante* va ligado a la palabra *repetición*. En la figura 6 y 7 podemos distinguir la idea de las variantes, en la 6a la figura es el elemento importante, puede tener distintas medidas, colores, etc.; en la 6b se repite el tamaño con ligeras modificaciones; en la 6c se repite el color no la figura y en la 6d se repite sólo la textura. Las variantes pueden repetirse en cuanto a la dirección, 7a repite la dirección, 7b diversas direcciones, 7c direcciones alternadas, 7d diversidad de direcciones en gradación y 7e direcciones similares.⁸ Cuando Honoré Daumier (1802-1879) vivía en la isla de Saint Louis, veía constantemente a una lavandera regresar del Sena, mujer a la que pintó varias veces, estas pinturas pueden ser consideradas variantes, en el sentido de que repite la escena con modificaciones mínimas. "La Lavandera" que se encuentra en el Louvre, pudo ser pintada entre 1861 y 1863 (figura 8), existe otra réplica mal conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York.⁹

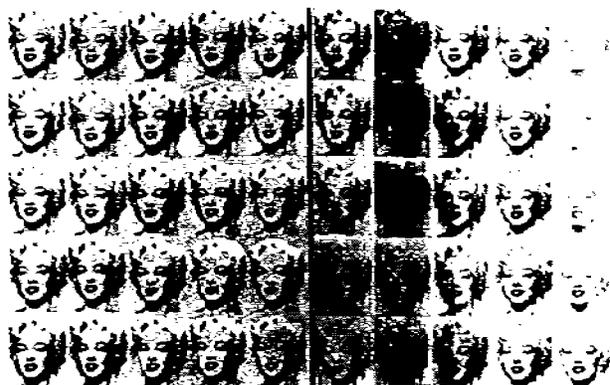


Fig 8.- Honoré Daumier, La Lavandera, óleo/tabla, 49 x 33 cm. 1861-1863. Museo del Louvre. Tomado de Laclotte, Museo del Louvre, 1973.

Fig 9.- Andy Warhol, Díptico Marilyn, Serigrafía acrílica/hielo, 200 x 140 cm. Cada panel. 1962. Tate Gallery, Londres. Tomado de Crow, El esplendor de los sesenta, 2001.

La *repetición-variante*, puede ser de dos tipos¹⁰ en pintura:

1.- Una Repetición Continuada Limitada, cuando intervienen no más de dos elementos en la obra, como ejemplo de ello tenemos el díptico de Andy Warhol (figura 9), en el que los rostros de la artista estadounidense aparecen más nítida unas veces, otras un poco velada, unas veces con más color, etc., lo que resalta es la *repetición* del rostro de Marilyn. En realidad son muchas las obras de Warhol en que ocurren las variantes, rostros de Jacky Kennedy (1964), botellas de coca cola (1962), la *monalisa* y la *última cena* de Da Vinci.¹¹ Los mínimos cambios en cada una de estas obras, posiblemente se deban a la técnica que emplea el artista, la serigrafía. El color puede ser el mismo igual

⁸ Wucius Wong, *Fundamentos del diseño*, México, Gustavo Gili, 2001, pp. 51-58.

⁹ Michel Laclotte, *Museo del Louvre, Pintura*, París, Flammarion, 1973, p. 55.

¹⁰ Alberto Carrere/José Saborit, *Retórica de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 246.

¹¹ Thomas, Crow, "Vivir con el Pop", en *El Esplendor de los Sesenta*, Madrid, Akal, 2001, pp. 69-103. Y José Regué Arias, *Los movimientos pop*, Barcelona, Salvat, 1974, pp. 143. También Edward Lucie Smith, *Movimientos Artísticos desde 1945*, Barcelona, Destino, 1984, 119-167. Además, Lucie Smith, *Artes Visuales*, Colonia, Köneman, 2000, p. 260-263.

que las formas, las *variantes* ocurrirían en el momento de la impresión, o debido a la intención del mismo artista, "Creo que todos los cuadros deben tener el mismo tamaño, el mismo color para que fueran intercambiables y nadie pudiera pensar que tiene un cuadro mejor o un cuadro peor."¹²

2.- Repetición Continuada Ilimitada. En este tipo de variantes, el número de elementos repetidos es muy grande, o posee características tales que no puede ser precisado. Ejemplo de ello está en la pintura de Jackson Pollock (figura 10), las líneas creadas con el chorreado de la pintura se multiplican por toda la superficie del cuadro, que resulta casi imposible hacer un conteo de las mismas.¹³

Fig 10.- Jackson Pollock, Número 1, óleo/lienzo, 274 x 518 cm. 1949. Tomado de Vicens, *Arte Abstracto Arte Figurativo*, 1973.



En textos teóricos también aparece esta idea de variante-repetición, como un "rasgo de las sociedad contemporánea que manifiesta sus propios productos intelectuales",¹⁴ en un horizonte común con el gusto con que se expresan, comunican y reciben dichos productos. Calabrese puntualiza tres aspectos de la *repetición*, la primera se relaciona con la producción industrial que, en este caso es sinónimo de *standardización*; como en la producción de coches en la existe una repetición total del molde. La segunda idea de repetición concierne a la estructura del producto, el autor remarca el hecho de que no es interesante lo que se repite sino el orden de la repetición. El orden se relaciona al Ritmo-dinamismo de la repetición y con el Estatismo-esquema de la repetición. El esquema corresponde a la medida espacial y el ritmo a la medida temporal.¹⁵ Esta idea podemos llevarla a la pintura a este tipo de repetición se le conoce como *Acumulación*, entendiendo este término como adición de elementos en un proceso de coordinación o subordinación, proceso que supone de hecho, la repetición.¹⁶ Finalmente, el tercer aspecto del consumo, se da en la esfera del consumo "usualmente se entiende como repetitivo, un comportamiento rutinario por la creación de situaciones de demanda y oferta, de satisfacción siempre iguales."¹⁷

En síntesis, el término variante en pintura, supone repetición de elementos presentados de manera limitada o ilimitada, así como por acumulación de elementos. La repetición involucra así mismo modificaciones en la figura, color, textura, dirección de los elementos, en la línea, etc. Digamos que el parecido las figuras con el original es importante en la variante.

¹² Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona Tusquets, 1985, p. 141.

¹³ Francesc Vicens, *Arte Abstracto y Arte Figurativo*, Barcelona, Salvat, 1973, pp. 110-143.

¹⁴ Omar Calabrese, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 44-52.

¹⁶ Carrere/Saborit, *Retórica de la Pintura*, op cit, p. 249.

¹⁷ Calabrese, *La Era*. op cit, p. 50

3.2.- Concepto de Variación.

El diccionario enciclopédico labor define la *variación* con un sentido irónico, mencionando que es la insistencia en el mismo asunto¹⁸. Al igual que el término variante proviene del verbo Variar. Variación en Matemáticas se identifica con la palabra *permutación o combinación*; los elementos de un universo limitado, digamos A,B,C,D, pueden combinarse creando 2 conjuntos (A-B) (C-D), o tres o cuatro, de acuerdo a la cantidad de elementos agrupados.¹⁹

La definición más cercana a la pintura, es la que tiene que ver con la *Variación de las imágenes*:

"La sensación presenta al objeto y la imagen lo representa. La imagen adherida, por así decirlo, al objeto en el acto de cesar la sensación subsiste en estado latente hasta el momento de ser nuevamente evocada o reproducida...el hecho de la variación es tanto más cierto, cuanto que la mayoría de los casos de reconocimiento no tiene lugar, o es difícil, por haber llegado a su límite el enriquecimiento o la debilitación de la imagen."²⁰

Lo esencial en esta definición es que sirve para reconocer al objeto. La variación ocurre en las imágenes, cuando ellas se evocan con fidelidad o lejanía. Esto será más claro si vemos algunas pinturas.



Fig 11.- Alberto Durero, La cabeza de San Juan Bautista ante Herodes, Xilografía, 19.3 x 13 cm. 1511. Tomado de Revista Artes Plásticas, vol. 2, No. 7, diciembre/1988-febrero/1989.

Fig 12.- G. Aceves Navarro, La decapitación de San Juan el Bautista 17, óleo/tela, 80 x 100 cm. 1978. Tomado de Revista de la Universidad de México, No. 562, noviembre/1997

El maestro Gilberto Horacio Pafnuncio Aceves Navarro (1931-) ha pintado series muy grandes en las que se puede apreciar esta idea de la Variación. En 1978 expuso en el MAM, en Chapultepec, su serie pinturas "La Decapitación de

¹⁸ Diccionario Enciclopédico Labor, Barcelona, Labor, 1972, tomo 9.

¹⁹ Enciclopedia Ilustrada Cumbre, op cit, tomo 4.

²⁰ Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo americana, op cit, tomo 67.

San Juan el Bautista" (figura 11), obra que inició un año antes.²¹ Para esas pinturas tuvo como punto de partida un grabado de Alberto Durero de 1511, que por cierto, existe una copia del mismo en el acervo de la Academia de San Carlos. En la figura 12 podemos ver la manera en que las tres figuras del grabado, son transformadas en dos, y la escena es reconocible por la charola en que llevan la cabeza del Bautista, es como si las figuras hallan llegado a un enriquecimiento por el color y la textura pictóricas. Las "Bañistas y Alumbradas", expuestas en el MAM entre 1986-1987, muestra que incluye 76 pinturas²² son tratadas en forma semiabstracta (figura 13), las figuras se retuercen, se extienden, caminan, se acuestan, en ellas alumbrar equivale a evidenciar.²³



Fig 13.- G. Aceves Navarro, el amanecer de las alumbradas, de la serie Bañistas y Alumbradas, óleo/tela, 160 x 180 cm. 1988. Tomado de Revista de la Universidad de México, No. 562, noviembre/1997.
Fig 14.- Juan Gerson, Muerte de Abel y grabado de donde fue tomada la escena. Tomado de Enciclopedia de México, 1977, tomo 5.

En síntesis la Variación, va más allá de la mera repetición, el elemento o los elementos pintados, son llevados a una metamorfosis, a una transformación a través de los medios propios de la pintura, a un enriquecimiento o debilitamiento. Ligado a estos términos está la palabra *Variación*, que indica diversidad, en cuanto al tema, técnica o los elementos empleados en una pintura: color, textura, líneas, planos, etc.

3.3.- Muchas imágenes se alimentan de imágenes.

Existen imágenes que nos remiten a obras anteriores. Veamos algunos ejemplos. Juan Gerson, pintor mexicano indígena del siglo XVI, hizo grabados a partir de pinturas anteriores a las de su época.²⁴ En la figura 14 vemos la escena bíblica de Cain y Abel realizada en un grabado a partir de una pintura de forma ovalada. En este sentido, el sociólogo Vicenc Furió, remarca la idea de que muchas imágenes, tienen mucho peso sobre la percepción de los pintores y grabadores,²⁵ la figura 15 representa una ballena arrojada a la playa

²¹ Silvia Cherem, *Trazos y Revelaciones, entrevistas a 10 artistas mexicanos*, México, FCE, pp. 40-42. Y *Diccionario Biográfico Enciclopédico de la Pintura Mexicana-1, S-XX*, México, 500 años, 1979.

²² Catálogo Exposición, *Gilberto Aceves Navarro, Bañistas y Alumbradas*, México, MAM, septiembre de 1986-enero de 1987.

²³ Carlos Blas Galindo, "Aceves Navarro continuidad evolutiva", en Revista *La Universidad de México*, México, UNAM, No. 562, noviembre 1997, pp. 31-38.

²⁴ *Enciclopedia de México*, México, Impresora y Editora Mexicana, 1977, tomo 5.

²⁵ Vicenc Furió, *Ideas y Formas en la Representación Pictórica*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 174-176. Apud, E.H. Gombrich, *Arte e Ilusión, estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 82.

cerca de Ancona, supuestamente fue dibujada del natural por un artista italiano, el asunto sería creíble si no existiera un grabado anterior registrando una pesca en la costa holandesa en 1598, unos años antes de que la ballena encallara. El grabado italiano solo invirtió la imagen holandesa, a manera de espejo.

De todos es conocida la Última Cena de Da Vinci, realizada entre los años 1495 y 1497. Pues bien, Anón, pintor milanés del siglo XVI, realizó un grabado a partir de la cena de Leonardo y, Rembrandt (1606-1669) apoyado en la Cena de Anón, pintó la versión suya hacia 1635 (figura 16).²⁶



A.- Anónimo italiano, Ballena arrojada por el mar a tierra en Ancona. 1601. Grabado. Amsterdam, Rijksmuseum, colección F. Muller.



Fig 15.- A.- Anónimo italiano, Ballena arrojada por el mar a tierra en Ancona. 1601. Grabado. Amsterdam, Rijksmuseum, colección F. Muller. B.- A la manera de Goltzius, Ballena Arrojada por el mar a tierra en Holanda. 1598. Amsterdam, Rijksmuseum, colección F. Muller. Tomado de Furió, Ideas y formas en la representación, 1991.



B.- A la manera de Goltzius, Ballena arrojada por el mar a tierra en Holanda. 1598. Grabado. Amsterdam, Rijksmuseum, colección F. Muller.

Fig 16.- Copia de la última cena, de Leonardo, realizada por Anón, pintor milanés del S. XVI. Este grabado fue copiado por Rembrandt. British Museum, Londres. Tomado de White, Rembrandt, 1985.

El pintor español Diego Velázquez (1599-1660) fue el autor de la conocida obra llamada Las Meninas en 1658 (figura 17), que actualmente se halla en el Museo del Prado.²⁷ Existen dos versiones hechas partir de esta obra, una se debe a Picasso (1881-1973), que recrea y reinterpreta la obra original,²⁸ si podemos decirlo de esa manera. Picasso afirmó haberse sentido impresionado por Velázquez desde su primera visita al Museo del Prado, en 1895. Los cuadernos de sus visitas posteriores al museo como estudiante

²⁶ Christopher White, *Rembrandt*, Barcelona, Salvat, 1985, pp. 34-35.

²⁷ Arthur Stanley R., *Velazquez, pintor de la verdad y prisionero del rey*, Buenos Aires, Peuser, 1950, pp. 347-351. Y Antonio J. Orivea, *Nueva guía completa del Museo del Prado*, Madrid, Mayfe, 1976, pp. 75-77. También, Frederic Chordá, *De lo visible a lo virtual, una metodología de análisis artístico*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 53-57.

²⁸ Pedro Montaner, *¿Cómo nos comunicamos? Del gesto a la telemática*, México, Alhambra, 1989, p. 58.

muestran numerosos dibujos sobre obras del maestro. Entre agosto y diciembre de 1957, en su villa "La Californie" (Cannes), Picasso trabajó casi obsesivamente sobre Las meninas, creando una serie formada por cincuenta y ocho lienzos. Su primera aproximación a la obra fue este estudio de conjunto, el más similar a la composición velazqueña (figura 18). El mismo artista había afirmado, poco antes de acometer la serie, que si tratara de copiar Las meninas, el resultado no sería una copia al uso, sino sus propias Meninas. La otra versión, es una obra que ejecutó el Equipo Crónica en 1970, con el título de Las Tres Llaves (figura 19).²⁹ Integrantes del movimiento Estampa Popular, que se definía por su adscripción a una estética del realismo y la crítica social, Juan Antonio Toledo, Rafael Solbes y Manolo Valdés decidieron constituirse en el Equipo Crónica y trabajar conjuntamente. En 1965 participaron en el XVI *Salón de la Jeune Peinture* de París bajo el nombre de Equipo Crónica. Si bien las obras que presentaron fueron realizadas individualmente, el espíritu de trabajo en equipo bajo los mismos presupuestos estéticos estaba ya plenamente consolidado. Juan A. Toledo acabaría abandonando el grupo al poco tiempo. Quedó pues éste constituido por Rafael Solbes (1940-1981) y Manuel Valdés (1942) hasta 1981, fecha en la que el fallecimiento de Rafael Solbes supuso la desaparición del Equipo y el inicio de la carrera en solitario de Manolo Valdés.³⁰ En ambos casos, es decir, en el caso de Picasso y del Equipo Crónica la referencia a la obra de Velazquez, es un hecho consumado con toda la intención de sus autores.



Fig 17.- Diego Velázquez, Las Meninas, óleo/tela, 321 x 281 cm. 1658. Museo del Prado. Tomado de Chordá, *De lo Visible a lo Virtual*, 2004.

Fig 18.- Picasso, Las Meninas (conjunto), óleo/lienzo, 194 x 260 cm. Cannes, 17 de agosto de 1957. Museo Picasso, Barcelona. Tomado de Montaner, *¿Como nos comunicamos?*, 1989.

Fig 19.- Equipo Crónica, Las Tres Llaves, óleo/lienzo, 120 x 300 cm. 1970. Colección personal. Tomado de Saguer, *Nuevas formas de realismo*, 1981.

²⁹ Peter Sager, *Nuevas Formas de Realismo*, Madrid, Alianza Forma, 1981, p. 129.

³⁰ Ana María Guash, *El Arte del siglo XX en sus Exposiciones 1945-1995*, Barcelona, Del Serbal, 1997, pp. 144-147.

Aunque para algunos autores la obra de Francis Bacon (1909-1992) no pertenece al racionalismo. Se trata de una pintura de corte expresionista pero muy difícil de clasificar, porque nunca perteneció a ningún movimiento artístico. Simplemente prosiguió lo que él consideró (en las entrevistas publicadas que le hizo David Sylvester a lo largo de los años sesenta) una línea pictórica "postpicassiana", tomando la puerta abierta que Picasso dejó con la figuración y la representación obsesiva del cuerpo humano. En 1945, Francis Bacon inicia su serie de Papas, tomando como punto de partida el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez (figura 20). En esos cuadros (figura 21), Bacon somete el rostro del pontífice a una distorsión que lo transforma en una máscara espantosa, "con la boca abierta en un grito de horror congelado".³¹ En este caso, también se inicia con una imagen anterior; lo curioso del caso del artista irlandés, es que jamás conoció la pintura original de Velázquez. La imagen que lo motivó a pintar al Papa Inocencio X fue una tarjeta postal.



Fig 20.- Diego Velázquez, Retrato del Papa Inocencio X, óleo/lienzo, 140 x 120 cm. 1650. Palacio Doria, Roma. Tomado de Martínez Artero, El Retrato, 2004.
Fig 21.- Francis Bacon, Estudio según Velázquez: Papa Inocencio X, óleo/tela, 152.5 x 118.1 cm. 1953. Marlborough Fine Art Ltd. Londres. Tomado de Lucie-Smith, 1991.

En los retratos de la historia Cindy Sherman (1954-), se utiliza otra vez como modelo, aunque esta vez ella se echa en papeles de pinturas famosas. Sherman vivió en el extranjero durante este tiempo en su vida, y aun cuando los museos parecerían ser la fuente de la inspiración para esta serie, ella no visitó los museos: "Cuando aún hacía esos cuadros de la historia, vivía en Roma pero nunca fui a las iglesias y a los museos allí. Me resolví de libros, con las reproducciones. Es un aspecto de la fotografía conceptual que aprecio: la idea de que las imágenes pueden ser reproducidas y ser consideradas en cualquier momento, dondequiera, por cualquier persona."³² En los Retratos Históricos de 1990, Cindy Sherman se autorretrata adoptando falsas identidades, en una "incansable repetición...de cómo el pasado conforma las imágenes del presente",³³ identidades que usa para esconderse o escudarse. En la figura 23, esconde su personalidad detrás la persona del Baco Enfermo

³¹ Amalia Martínez M., *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, arte del S. XX-I*, Valencia, U. politécnica de Valencia, 2000, p. 215. Y, Rosa Martínez A., *El retrato, del sujeto en el retrato*, Barcelona, Intervención Cultural, 2004, p. 57. También, Ana Ma. Guash, *El Arte del S. XX*, op cit, pp. 131-133.

³² www.cindysherman.com. 15 de diciembre de 2006.

³³ Amalia Martínez M., *De Andy Warhol a Cindy Sherman, arte del siglo XX-2*, Valencia, U. Politécnica de Valencia, 2000, p. 229.

Caravaggio (1573-1610), pintado alrededor de 1594 (figura 22).³⁴ En la fotografía de Sherman, al igual que la imagen de la ballena de la figura 15, se percibe el efecto espejo, y desde luego la referencia a las imágenes tomadas de publicaciones, o sea que, no consideró necesario ver las obras originales.

Fig 22.- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Enfermo*, Baco óleo/tienzo, 66 x 52 cm, 1594. Galeria Borguiese, Roma. Tomado de Hockney, el conocimiento secreto, 2001.

Fig 23.- Cindy Sherman, S/T de la serie *Retratos Históricos*, fotografía, 1990. Tomado de Martínez Muñoz, *Arte del S. XX-2*, 2000.



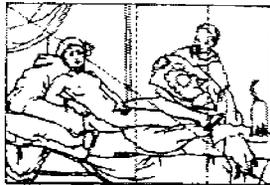
C. SHERMAN
Sin título (de la serie "Retratos históricos"). 1990.

Yasumasa Morimura (1951-), se retrata como la Olympia de Manet (1832-1883), pintada en 1863. Algunos expertos han definido su trabajo como una "sofisticada diversión", pero es obvio que esta actitud va más allá del mero entretenimiento: bajo esta pretendida ingenuidad se oculta lo retorcido y ambiguo de sus contenidos. No es el arqueólogo de la historia del arte ni un explorador ingenuo que algunos críticos presentan. La exploración icónica le sirve también a su autor para ampliar su mundo de posibilidades existenciales y en este sentido –afirma Pilar Gonzalo– su obra es sobre todo un acto de confraternización. En sus imágenes adopta la fisonomía de diversos personajes de la pintura: Frida Kalho, una de las meninas, Marilyn Monrou, la Gioconda, Van Gogh, etc. En la figura 25 lo vemos retratado de Olympia, de la pintura de Manet (1832-1883) relizada en 1863, obra derivada de otras dos: la Venus de Urbino de Tiziano (1476-1576) pintada en 1538 y la Odalisca de Ingres (1780-1867) realizada en 1839 (figura 24).

El objeto de haber mostrado estas obras, ha sido para destacar la importancia que las obras ejercen sobre el trabajo de muchos artistas. Así mismo, el hecho de que son numerosos los artistas que nos remiten con sus obras a imágenes anteriores. La presente tesis, en la que se muestran 20 pinturas realizadas a partir de una imagen del posclásico maya, no es nueva como acabamos de ver. Surgió de una pintura concreta, realizada por manos de pintores prehispánicos, en un sitio concreto. Imagen que nos muestra lo que fue la guerra en una región de nuestro país hace muchos años, pintura desconocida para muchas personas. Lo distinto quizá, a las imágenes vistas, es que tuvimos la suerte de encontramos con personas que nos apoyaron,

³⁴ David Hockney, *El conocimiento secreto, el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino, 2002, p. 114-116.

para visitar el sitio en que se encuentra La Batalla, lugar cerrado al público en general. A continuación veremos que el tema prehispánico maya, ya fue abordado anteriormente por pintores mexicanos, nos referiremos a unos cuantos ejemplos.



Manet, Olympia
Óleo/tela,
130,5 x 190 cm,
1865, París,
Museo d'Orsay.



Tiziano: Venus de Urbino, 1538. Óleo sobre tela, 119 x 165 cm. Florencia, Uffizi.



Ingres: La odalisca y la esclava, 1829. Óleo sobre tela, Cambridge, Fogg Art Museum.

Fig 24.- Arriba: Claude Manet, Olympia, óleo/tela, 130.5 x 190 cm, 1863, Museo de Orsay. Centro: Tiziano, Venus de Urbino, óleo/tela, 119 x 165 cm, 1538. Florencia, Uffizi. Abajo: Ingres, La Odalisca y la Esclava, óleo/tela, Cambridge, Fogg Art Museum, Massachusetts. Tomado de J.M. Prado, Entender la Pintura, 1989.

Fig 25.- Yasumasa Morimura, Retrato Gemelo, fotografía, 1988. Expuesta en Culture and Commentary. Tomado de A.M. Guash, Arte del S. XX, 1997.

3.4.- El tema prehispánico en pintores mexicanos.

En 1956 José Díaz Bolio (1906-1998) junto con otros intelectuales, escribieron un artículo señalando que la serpiente del escudo nacional debería ser una víbora de cascabel, como alusión a la Serpiente Emplumada del mundo prehispánico. A fines de los años sesenta, se acuñaron monedas en las que aparece una sierpe con cuatro cascabeles.³⁵ A lo largo de la historia del arte de nuestro país, se han interpretado algunos aspectos del mundo prehispánico, los dos casos más frecuentes han sido La Serpiente Emplumada y la Creación del Mundo.

El Muralismo mexicano fue un movimiento artístico que surge como consecuencia de la Revolución Mexicana de 1910 y se puede considerar como uno de los fenómenos importantes de plástica contemporánea. Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez (1886-1957),³⁶ aborda el tema prehispánico en uno de sus murales. Los murales mexicanos fueron técnicamente realizados al fresco, lo cual consiste en aplicar pigmentos de origen mineral resistentes a la cal y empapados de agua, sobre un muro con revoque de cal, todavía húmedo, o

³⁵ José Díaz Bolio, *Guía Instructiva de Chichén Itzá*, México, Área Maya, 1972, p. 9.

³⁶ Olivier Debrouse, *Diego en Montparnase*, México, FCE, 1979, p. 41. Y, Esteban Rey, *Diego*, en *Revista RM*, México, Círculo Farmacéutico, Vol. XV, No. 10, diciembre/1986, p. 15.

fresco. Este proceso es conocido como "a la italiana" y es básicamente el mismo que usaron los grandes maestros italianos del Renacimiento. En el Palacio Nacional en la Ciudad de México, este pintor represento varias escenas: La Gran Tenochtitlán en 1945, De la Conquista a 1930 I, II, III y El Antiguo Mundo Indígena entre 1929-1935. El último mural se ubica en el Muro Norte, entre los personajes que aparecen, se encuentra el dios azteca Quetzalcóatl (figura 26), es muy probable que se haya apoyado en la imagen de la deidad que aparece en el códice Florentino.³⁷



Fig 26.- Diego Rivera, El Antiguo Mundo Indígena (detalle), Pintura Mural al Fresco, 1929-1935, Detalle del Muro Norte del Palacio Nacional, Ciudad de México. Tomado de Revista Arqueología Mexicana.

Fig 27.- David Alfaro Siqueiros, Cuauhtémoc contra el Mito (detalle), 1944. Pintura Mural al Fresco, Tecpan de Santiago Tlatelolco, Ciudad de México. Tomado de Revista Arqueología Mexicana.



En su momento, Siqueiros incorporó las mayores innovaciones que la tecnología le aportaban tanto en lo técnico como en lo pictórico, de donde se derivó su búsqueda permanente de experimentación plástica. José David Alfaro Siqueiros (1896-1974), en su pintura mural titulada "Cuauhtémoc contra el mito", incluye una imagen de Quetzalcóatl (figura 27). En el horizonte cultural de los años veinte, se establecía que Quetzalcóatl había sido el gobernante por excelencia de la genealogía tolteca y un dios ligado al poder imperial y a la creación del cosmos para los mexicas. Pero para referirse al héroe se recurría sobre todo a las versiones virreinales que trataban el tema. Para finales de esa década, la imagen de Quetzalcóatl se componía de distintas facetas que mostraban la occidentalización que frailes, estudiosos y viajeros habían ejercido sobre ese mito. La presencia de Quetzalcóatl se anuncia como una imagen simbólica de la identidad nacional: el "México indígena" del pasado y/o del presente; y, en particular, como un antecedente primigenio de la simiente civilizada e ilustrada que formaba parte de esa identidad. De cualquier manera, la presencia de Quetzalcóatl cumplía un papel positivo o, en todo caso, esperanzador. La poderosa figura de Quetzalcóatl también ha servido para afanes políticos. En 1930 el personaje llegó a ser propuesto como sustituto de Santa Claus símbolo de la Navidad en México, con la finalidad de fomentar el nacionalismo. Décadas más tarde, un presidente usó a Quetzalcóatl como insignia para exponer su "mística" como gobernante del país. En el caso de la imagen de Siqueiros que presentamos, solo tiene un vínculo arqueológico, la

³⁷ Obra poscortesiana que se guarda en la Biblioteca Nacional de Florencia Italia. Consiste en una serie de láminas, con textos en español. Del Paso y Troncoso publicó 158 de ellas para ilustrar la obra de B. de Sahún en 1905. *Enciclopedia de México*, México, Editorial Mexicana, 1977, tomo 11.

serpiente emplumada de su pintura es una variante de las cabezas serpentinas que pueden verse en el Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan.³⁸

Entre 1932 y 1934, José Clemente Orozco (1883-1949), realizó unos murales en el Dartmouth College, Hanover.³⁹ Entre los personajes que pintó se halla de nueva cuenta Quetzalcóatl que aparece en dos paneles: La Llegada y La Expulsión (figura 28 y 29). La primera imagen se refiere al mito de este personaje se dice que nació en el año 1 caña, que su madre se llamaba Chimalman y quedó embarazada de éste cuando se tragó una piedra preciosa. Después de permanecer cuatro años en Tulancingo, Quetzalcóatl fue a Tula y se convirtió en su gobernante. Como sacerdote, invocaba a las deidades, vivía en meditación, retiro y abstinencia y sólo sacrificaba aves, mariposas y serpientes en honor de los dioses. La Segunda se refiere a la parte del mito en que Tezcatlipoca y su corte de sacerdotes oscuros comenzaron a conspirar contra Quetzalcóatl. Tanto en los *Anales* como en la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún, se explica cómo Tezcatlipoca le lleva a Quetzalcóatl un espejo para mostrarle cómo es su imagen (por eso Tezcatlipoca fue llamado el *espejo empañado*). Cuando el sacerdote vio su rostro, con grandes ojeras y los ojos hundidos, experimentó gran pesar y exclamó: "Si me ven las gentes del pueblo mío ¿no habrán de correr?". El impacto de verse a sí mismo le abrumaba por lo que los hechiceros le ofrecieron ayudarlo y le ofrecieron una bebida fermentada e intoxicante, el pulque. Quetzalcóatl se alegró y ya borracho pidió que le llevaran a su hermana Quetzalpétatl, que hacía penitencia en el cerro de los nonohualcas. Juntos se embriagan y, según interpretaciones de las fuentes del mito, mantienen relaciones sexuales. Cuando Quetzalcóatl recobra la conciencia llora por la deshonra y decide emprender la marcha hacia el oriente, en busca de la tierra roja y negra, el Tiullan Tlapallan. Cuando Orozco pintaba los murales comenta que muchos estudiantes y profesores se acercaban para platicar con él, al comentarle sobre el personaje azteca decían que no lo conocían. Inmediatamente fueron a la biblioteca a informarse sobre este.



Fig 28.- José C. Orozco, La llegada de Quetzalcóatl, 1932/34, Mural de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, E.U.A. Fresco. Tomado de A. Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, 1990.

³⁸ Antonio Rodríguez, *David Alfaro Siqueiros*, México, Crea/Terranova, 1985, pp. 38-39.

³⁹ Antonio Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, México, Cultura Sep, 1990, pp. 55-65. Y, Raquel Tibol, *Una vida para el arte. Breve historia documental*, México, FCE, 1996, 150 pp. También, José C. Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1990, 126 pp.

El Palacio Municipal de Mérida data del año 1735. Aunque un par de siglos después, exactamente en el año de 1928, la fachada de este antiguo edificio fue remodelada, dándole un aspecto sobrio colonial, el mismo que hoy presenta. Aunque no tan antiguo pero si igual de bello, el Palacio de Gobierno fue construido a finales del siglo XIX. En su interior cuenta con un armonioso patio, los muros de la escalera principal están cubiertos por tres obras de Castro Pacheco: la Cosmología Maya, la Simbología de los Cuatro Puntos Cardinales y la Creación del Hombre (figura 30). En el salón de la Historia están expuestas más obras de este pintor yucateco que muestran pasajes de la historia del estado, como la rebelión indígena encabezada por Canek y la Guerra de las Castas. La primera parte del Popol Vuh, se refiere a la Creación del Hombre por favor de los cuatro dioses formadores, es una descripción de la creación del mundo y del origen del hombre, que después de varios fracasos fue hecho de maíz, el alimento que constituía la base de su alimentación. Este mito será representado por varios pintores, entre ellos el yucateco Fernando Castro Pacheco (1918-).⁴⁰



Fig 29.- Jose C. Orozco, La Expulsión de Quetzalcóatl, 1932/34, Mural de Dartmoth College, Hanover, New Hampshire, E.U.A. Fresco. Tomado de A. Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, 1990.

Gilberto Aceves Navarro, premio nacional de ciencias y artes 2003, ha comentado acerca de la enseñanza del dibujo "Al principio en la Academia de San Carlos me decían que lo que enseñaba era puro garabateo. Lo que intentaba era romper los esquemas que motivan a los alumnos a copiar, perdón a dibujar. Ahora lo que les enseño es a tener la capacidad de romper paradigmas. Les enseño a ver y crear cosas nuevas".⁴¹ Y esto que menciona puede verse en su pintura claramente, reinventándose otra vez, pero lo que nos interesa en este apartado es que en 1958, realizó una serie de rostros o máscaras a partir de "petroglifos" mayas, en un intento por buscar entre nuestras raíces prehispánicas una fuente para su pintura. Rufino Tamayo (1899-1991) en su obra, expresaba su propio concepto del México tradicional, no siguió la corriente de otros pintores mexicanos contemporáneos cuyos trabajos contenían mensaje político, sino que busco en las culturas prehispánicas la

⁴⁰ Roldán Peniche Barrera, *Los murales de Fernando Castro Pacheco en el Palacio de Gobierno y el Salón de la Historia de Yucatán*, Mérida, Gob. Del Edo. De Yuc., 1981, pp. 16-18, 66-67.

⁴¹ Maritere Martínez Fernández, *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo del Mtro. Gilberto Aceves Navarro*, México, CONACULTA, 2003, p. 141.

fuelle para sus pinturas, él mismo lo declaró así en algún momento de su carrera. "El contacto con el arte precolombino aclaró mi punto de vista. Hay una continuación del arte prehispánico en esto, pues lo considero como una fuente".⁴² Otra declaración, referente a las obras precortesianas como fuente de su arte, viene de labios del pintor guatemalteco Carlos Mérida (1891-1984), quien se expresa en los siguientes términos: "me incliné hacia esa forma de trabajo (abstraccionismo), primero porque respondió a mi condición de pintor moderno y segundo, porque mis orígenes son mayas y el arte maya es indiscutiblemente, producto de un trabajo de abstracción, el fenómeno opera en mí, no como copia o imitación, (sino) como paralelo proceso de abstracción".⁴³

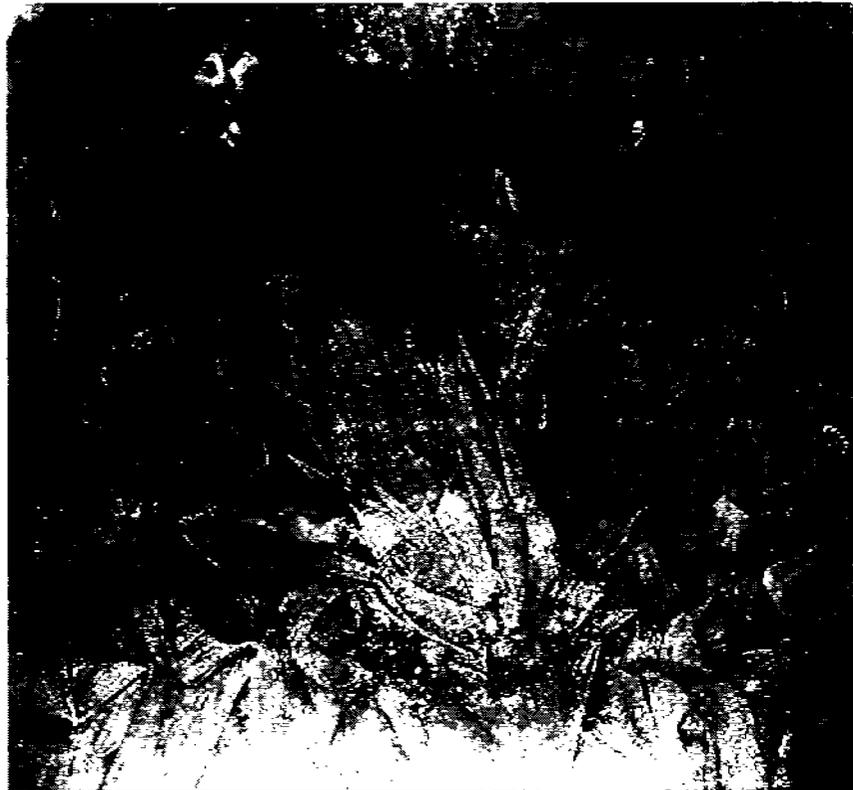


Fig 30.- Fernando Castro Pacheco, La Creación el hombre maya según el Popol Vuh, óleo/lámina galvanizada, 655 x 755 cm., 1972. Palacio de Gobierno, Mérida, Yucatán.

Creemos que con estos ejemplos, mostramos que, el hecho de abordar una pintura mural maya desde la pintura contemporánea, es un asunto ya realizado anteriormente, así también, muchos artistas en sus obras nos hablan de obras hechas anteriormente. Por ello consideramos las imágenes anteriores, en cierta forma antecedentes, en el entendido de que durante la ejecución de nuestras variantes y variaciones, no estábamos pensando en si "debíamos" proceder a pintar como lo hacía Tamayo o como lo hizo Mérida. Creemos que los trabajos

⁴² Raquel Tíbol, *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987, p. 102. Para un panorama general de su obra, puede verse Antonio Salazar, et al, "En el homenaje a Tamayo", en *Revista Artes Plásticas*, México, ENAP/UNAM, Vol. 2, No. 7, dic/1988-feb/1989, pp. 57-104.

⁴³ Xavier Guzman, *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*, México, INBA, 1987, p. 153.

que damos a conocer en esta tesis, fueron realizados a la manera de un juego, término que definiremos a continuación.

3.5.- El juego.

Siempre que se usa un término es necesario precisarlo y, para ello, tenemos que definirlo. En la Enciclopedia Universales, J. Cazenueve incluye las siguientes:

- La teoría rudimentaria de G.S. Hall, derivada del darwinismo, considera el juego como una necesidad biológica primordial cuya función es acelerar el crecimiento orgánico del niño.
- La teoría idealista de Schiller lo define como la expresión de la libertad.
- La teoría educativa de K. Groos, hace de él una actividad preparatoria del niño para la vida adulta y, por consiguiente, un factor del proceso de inculturación.
- La teoría autotélica de J.W. Baldwin opone el juego, en su gratuidad, con el trabajo, siempre centrado en un fin particular.
- La teoría jerárquica, de Pierre Janet sitúa al juego en un nivel inferior de la escala de actividades creadoras auténticas.
- La teoría funcional de K. Bühler sugiere que el niño juegue a fin de explorar las diversas funciones de las facultades corporales y mentales que éste ve nacer en sí mismo unas tras otras.
- La teoría reiterativa de J. Schiller pretende que el juego sirve para producción de diversos elementos de la vida individual y de la cultura.
- La teoría catártica de H. Spencer se deriva del concepto formulado por Schiller, según el cual la función del juego sería la liberación de una superabundancia de energía.
- La teoría preventiva, tal como ha sido formulada por E.D. Chapple y G.S. Coon, admite como postulado la canalización por el juego de los conflictos y de las tensiones virtuales que pueden crearse entre grupos. Contribuiría así a contener algunas tendencias agresivas.
- La teoría regenerativa de A.L. Kroeber hace del juego un medio restituir la energía consumida en el trabajo, de forma análoga al sueño.
- La teoría autosugestiva de K. Von Lange representa el juego bajo el aspecto de un engaño del yo, pero del cual el yo es consciente.
- La teoría psicoanalítica de Freud sostiene que el juego es un mecanismo de simbolización dentro del cual la actividad onírica del niño o del adulto permite sustituir algunos símbolos por otros o permutar disposiciones relativas de los mismo.
- La teoría fenomenológica de F.J. Buytendij representa el juego como la expresión de una dinámica vital, que inscribe las modalidades del comportamiento humano dentro de la ambivalencia de las relaciones de unión y de amor, o de indiferencia y de odio, cuya polaridad se refleja en el curso de diversos episodios del juego.⁴⁴

La palabra evoca una idea de amplitud, de facilidad de movimiento, una libertad útil pero no excesiva. Hay quién piensa que muchas actividades serias surgieron de los juegos, es decir, los juegos tienen sus ventajas: los juegos de competencia desembocan en los deportes; los juegos de imitación y de ilusión,

⁴⁴ Citado en Frank Popper, *Arte, Acción y participación, el artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989, pp. 177-178.

prefiguran los actos del espectáculo; los juegos de azar y combinación favorecieron el desarrollo en las Matemáticas, etc. Podemos decir por tanto que,

el juego en su aspecto formal es una acción libre, ejecutada 'como si' y sentido como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de un determinado espacio, que se desarrolla dentro de un orden sometido a reglas, y que origina asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.⁴⁵

La definición anterior es de Huzinga, tomada de su obra titulada *Homo Ludens* publicada en 1938. Más adelante, en el mismo texto incluye otra definición:

"El juego es una acción u ocupación libre que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma, y va acompañada de un sentimiento de tensión y de alegría, y de la conciencia de ser de otro modo"⁴⁶

En ambas definiciones aparecen palabras que arrojan luz sobre el carácter de los juegos en general, se realizan libremente, exigen un espacio y un tiempo, poseen reglas, el misterio tiene su sitio o, más bien, lo inesperado, y salirse de la vida común. Posteriormente, investigadores como Roger Callois, definieron esta actividad destacando las características siguientes:

- 1.- Libre, a la cual el jugador no podría estar obligado sin que el juego perdiera su encanto, su atractivo como fuente de alegría.
- 2.- Separada, circunscrita a un límite de tiempo y lugar, precisados de antemano.
- 3.- Incierta, cuyo desarrollo y resultado no podría estar predeterminado, dejando al jugador cierta libertad en la necesidad de inventar.
- 4.- Improductiva, por no crear ni bienes ni riqueza, ni tampoco elemento nuevo de ninguna especie y, salvo, salvo desplazamiento de propiedad en el seno del juego mismo.
- 5.- Reglamentada, sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias e instauran momentáneamente, una nueva legislación que es la que cuenta.
- 6.- Ficticia, acompañada de una conciencia específica de la realidad secundaria o de franca irrealidad, en comparación con la vida corriente.⁴⁷

Ahora bien, existen distintos tipos de juegos de acuerdo a varias categorías: juegos de azar, juego de cartas, juegos de fichas y juegos de hombres. En la última categoría se incluyen los deportes y los juegos que realizan los niños.⁴⁸ En general, los juegos son actividades convencionales, y las convenciones solo existen cuando un grupo de hombres se pusieron de acuerdo en torno a cómo habrían de comportarse en determinado juego. La convención será un acuerdo entre dos o más hombres, en virtud del cual

⁴⁵ Sic., en Johan Huzinga, *Homo Ludens*, México, FCE, 1943, pp. 31-32.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁷ Roger Callois, *Los juegos y los hombres*, México, FCE, 1986, pp. 37-38.

⁴⁸ Gregorio Robles, *Las reglas del derecho y las reglas de los juegos*, México, UNAM, 1988, p. 17.

deciden que algo deberá ser o es, de determinada manera. Así, cada juego tiene sus propias reglas o, digamos convenciones, que los participantes deberán acatar. Las reglas en el caso de los juegos, serán las directrices y requisitos para la acción.

Los juegos tienen ciertas características, son convenciones, tienen reglas y existen distintos tipos de juego. Callois menciona dos apartados grandes en los que incluye a la diversidad de juegos:

1.- *Paidia* (niño) que se refiere a los juegos en los que reina un principio común de diversión, turbulencia, libre improvisación y despreocupada plenitud, mediante la cual se manifiesta cierta fantasía desbocada.

2.- *Ludus* (juego de inventiva), en el que se incluyen juegos apegados a convencionalismos arbitrarios, imperativos y molestos a propósito, con el fin de hacerle más difícil llegar al resultado deseado. Esto supone una exigencia de esfuerzos, de paciencia o de ingenio.⁴⁹

Estas dos últimas ideas en la práctica de los juegos, pueden aparecer mezclados, o de forma independiente, aunque generalmente se conjuga la alegría y la improvisación con el gusto por la dificultad gratuita.

Pensando en nuestras pinturas, varias características de los juegos pueden aplicarse en el proceso de ejecución de nuestras series. Entre las principales podemos mencionar que la pintura a semejanza de los juegos es hecha libremente, o sea que, es una actividad no obligatoria. En el caso de nuestras variantes y variaciones fueron hechas de manera libre, con la emoción de ir conociendo el fragmento maya y emoción en la ejecución de las obras partiendo de las figuras de guerreros de dicho mural. Hobbes define la libertad en relación con los seres humanos diciendo que, "es un hombre libre quien, en aquellas cosas de que es capaz por su fuerza y su ingenio, no está obstaculizado por hacer lo que desea".⁵⁰ En ese sentido consideramos que la libertad, característica de los juegos, puede ser "adoptada" en el momento de hablar sobre nuestro proceso en las pinturas, por ejemplo, en el tema escogido, en cuanto al uso de los materiales, los elementos que se retoman del fragmento. Otra característica propia de los juegos que podemos aplicar, será la incertidumbre, con la indicamos que en el momento de la ejecución sabíamos donde comenzar pero desconocíamos el final. En el capítulo 4, abordaremos las etapas por la que atravesamos en el camino hacia nuestras series de pintura, y a lo largo del texto se mencionaran algunas características de este apartado, por lo que sabremos que las series se pintaron a la manera de un juego. Solo nos falta aclarar el orden de la exposición del proceso, para ello recurrimos a un esquema elaborado por el Mtro, Juan Acha, el siguiente apartado veremos el término proceso creativo y las etapas por la que atraviesan muchas obras.

3.6.- Proceso creativo.

La naturaleza de la creatividad al igual que las consecuencias que provoca, es una de las que despiertan mayor atracción entre expertos y no expertos. En 1959 I.A. Taylor reconocía la existencia de 100 definiciones diferentes de creatividad. El primer estudio sistemático sobre la invención, término ligado a la creatividad, fue realizado por Francis Galton (1821-1911) científico y

⁴⁹ Roger Callois, *Los juegos...* op cit, p. 41-42.

⁵⁰ Thomas Hobbes, *El leviatán*, México, FCE, 1982, p. 171.

antropólogo inglés, conocido por el estudio de las cualidades hereditarias para mejorar la raza humana que describió con la palabra eugenesia. Ocurre lo mismo que con la definición de juego existen multitud de ellas. Pensamos que pueden ayudarnos las siguientes nociones:

Creación.- Hace referencia al encuentro, al hallazgo, al logro, al resultado obtenido. La creación se da en el instante de la iluminación. Es el *eureka* de Arquímedes, la creación *ajá* de Martín Gardner o la cualidad del *extasis* de Rollo May.

Creatividad.- Por ésta entendemos tanto la facultad de crear, como la capacidad de creación, es decir, el *proceso que conduce al acto de creación*.⁵¹

Términos asociados a la creatividad:

Crear.- Creatividad (creativity): producir algo de la nada; establecer, fundar, introducir por vez primera una cosa; hacerla nacer o darle vida en sentido figurado.

Descubrir.- Descubrimiento (Discovery): hallar lo que estaba ignorado o escondido; venir en conocimiento de una cosa que se ignoraba; algo que aunque desconocido hasta entonces existía y se encontraba allí hasta ser descubierto.

Imaginar.- Imaginación (imaginatio): Representar idealmente en imágenes una cosa, inventarla, crearla en la imaginación; facultad para formar imágenes mentales, de ideas, proyectos, etc., nuevos.

Intuir.- Intuición (insight): percibir o entender íntima o instantáneamente una idea, sin el proceso de razonamiento, tal como si se le tuviera a la vista.

Inventar.- Inventiva (inventiveness): hallar o descubrir una cosa nueva, no conocida; pensar o idear algo que anteriormente no existía.⁵²

Muchos de estas definiciones repiten mucho el término *nuevo* o *novedad*, de allí que muchas veces se piense que la creatividad genera objetos u obras de la nada. Pero no, en el campo de la tecnología se acepta que la innovación o novedad supone la interrelación de factores psicológicos y socioeconómicos. Un énfasis excesivo en los elementos psicológicos conduce a un "genio" en la invención, teoría que destaca la contribución de unos pocos individuos extraordinariamente dotados. Si la balanza se inclina hacia el aspecto socioeconómico, tendríamos una explicación determinista, que presenta la invención novedosa como producto inevitable de la época. Consideramos que una invención novedosa puede considerar ambos aspectos.⁵³ Además, el potencial de invención o creatividad, se da en toda la especie humana, no hay evidencia que apoye la idea de que una determinada nación o especie, tenga monopolio de la creatividad.

Nos interesa destacar, que el proceso de creación supone una serie de pasos para llegar a un fin. En el Renacimiento, la conciencia del método en el campo del arte, le debe mucho a la nueva ciencia. La composición medieval era, en parte, resultado del diseño hecho sobre la misma pared a medida que el artesano trazaba su mural con líneas rojas (sinopia) sobre la superficie que sería cubierta; *la pintura surgía durante el proceso de diseño y ejecución*. Pero, con el deseo de trazar una perspectiva exacta, se creó el método de los dibujos

⁵¹ José Ricarte, *Creación y comunicación persuasiva*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona 1998, pp. 41-42,47.

⁵² *Ibidem*, p. 48.

⁵³ George Basalla, *La Evolución de la Tecnología*, México, CONACULTA, 1991, p. 85-86.

preliminares sobre papel, para que el diseño pudiera concordar más exactamente con lo que el pintor observaba. De este modo la pintura se convirtió en una manera de recordarnos lo que ya sabemos, al tiempo que se introducían los bocetos como una innovación dentro del propio método.⁵⁴

En 1951, se reunieron varios artistas en el lugar que ocupaba la escuela de Clyfforsd Still (1904-1980) creada en 1948. La versión escrita de las pláticas, se publicó en *Modern Artists in America* ese mismo año. Hans Hoffman (1880-1966) habló sobre la creatividad: "cada uno debe ser tan diferente como sea posible. Nada hay común entre nosotros excepto nuestra necesidad de crear. El arte significa para mí una cosa, descubrirme a mí mismo hasta donde pueda. Pero cada uno de nosotros tiene la necesidad de ser creativo, en relación a nuestra época".⁵⁵ Lo cierto es que muchas veces se identificó la creatividad con la llegada de las musas, y se pensó que el arte era asunto de iluminados.

No existe la inmaculada concepción de la obra; la obra de arte como cualquier producto cultural o humano tiene muchas paternidades ¿o maternidades? Por ello, no resulta ilusorio tener la idea de que la creación implica un proceso complejo y lento. "La creación artística no se trata de la realización directa de una idea, sino de la evolución de un fin determinado, en que cada paso, tiene eco en la totalidad y ésta, determina dicho paso."⁵⁶ Pilar González propone cuatro etapas contenidas en el proceso creativo, preparación, incubación, iluminación y verificación.⁵⁷ Difiere de la propuesta de Acha, que menciona solo tres, y es en la que nos apoyamos en el presente estudio.

El Proceso Creativo supone la secuencia de unos pasos seguidos, para llegar a un fin, es decir, supone un método. Solo que estos pasos son, en cierto sentido, no predeterminados. En arte puede comenzar con un trazo, o una figura, un color, un tema, una idea vaga, una imagen borrosa, que llega a la mente, en el dibujo o en la pintura; la obra nunca está entera ni definida en la mente. El Proceso Creativo no busca producir obras completamente nuevas, sino provistas de una o más innovaciones que, por valiosas constituyen la creación y a cuyo alrededor el artista va levantando redundancias. Las *variantes* nuevas pueden ser pocas o muchas, la novedad requiere redundancias.

El creador honesto, dice el Mtro. Juan Acha, "nunca se da por satisfecho con la innovación de cada uno de sus trabajos, el ideal supera a la realización de esta",⁵⁸ por eso muchos creadores nunca dan por terminada una obra, siempre busca enriquecerla, corregirla, aumentarla, ampliarla. La idea de la obra terminada, resulta ajena a muchos artistas. Barnett Newman (1905-1970) dijo esto "Yo pienso que la mera idea de 'cuadro terminado' es una ficción... la cuestión de parar es en verdad, una decisión basada en consideraciones

⁵⁴ Willy Sypher, *Literatura y Tecnología*, México, FCE, 1974, p. 111.

⁵⁵ Herschel B. Chip, *Teorías del Arte Contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, pp. 600-601. Respecto a las diversas concepciones de Creatividad, a lo largo de la historia puede verse el texto de Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*, Madrid, Tecnos, 1997, 422 pp.

⁵⁶ Juan Acha, *Introducción a la Creatividad Artística*, México, Trillas, 1992, p. 146.

⁵⁷ Ma. Del Pilar González Fontao, *Capacidad de Imagen y Creatividad*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997, pp. 52-54.

⁵⁸ *Ibidem*.

morales".⁵⁹ Roberth Motherwell (1915-1991) también objetó contra la idea de cuadro terminado, diciendo que estamos implicados en un proceso, con lo cual no es tan seguro eso del "objeto terminado".

En el proceso interactúan dialécticamente la idea que se quiere plasmar y la obra concretada, por decirlo de otra manera, la idea corrige la obra y la obra corrige la idea. Ningún artista plástico concibe primero la obra y luego la ejecuta, durante el proceso ocurren alteraciones y se aplica la autocrítica, para buscar las mejores soluciones, las mejores variantes que se incluyen en determinada obra. Dentro del proceso, la concepción de la obra vendría a ser como la "gestación" de la obra, tal vez sea inapropiada la metáfora porque el pintor "no da a luz" sus obras,⁶⁰ sin embargo, incluiremos en el siguiente capítulo un apartado con esa palabra, indicando que, en el proceso de trabajo hubo un primer momento en que las ideas estaban difusas.

Tomando el esquema de Acha, distinguimos tres etapas en el Proceso Creativo:

- 1.- Precreación, etapa a la que se vuelven todas las actitudes y aptitudes, puede ser considerada como un tiempo de búsqueda.
- 2.- Creación, una vez encontrada la solución mayor o creación, vendrán ejecuciones necesarias para afinarlas y consolidarlas.
- 3.- Poscreación, después de consolidarse la creación habrá una etapa para lograr variantes y afinamientos de la solución mayor.⁶¹

Estos tres periodos de tiempo nos servirán para organizar el proceso que seguimos para lograr los trabajos finales. En el siguiente capítulo abordaremos nuestro caminar que inició un año antes de nuestro ingreso a la maestría, no es que hayamos pensado desde el inicio del proyecto a seguir un orden riguroso en cuanto a la ejecución de nuestros trabajos, tampoco se vaya a creer que en la ejecución de los trabajos nos propusimos aplicar determinada teoría del color o que, pensamos de antemano en las transparencias que lograríamos al aplicar tales colores, la realidad es que fue una especie de juego, jugamos a repetir colores, a repetir formas, a repetir y repetir.

⁵⁹ Herschel B. Chip, *Teorías del Arte...* op cit, p. 601.

⁶⁰ El considerar a las obras como los hijos de los artistas es uno de tantos mitos, podemos ver otros en Vicenc Furió, "Tópicos y Mitos", en *Sociología del Arte*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 238-248.

⁶¹ Juan Acha, *Las Actividades Básicas de las Artes Plásticas*, México, Coyoacán, 1994, pp. 48-89. También, *Introducción a la Creatividad*, op cit, 145-196.

Lista de figuras.

- Fig 1.- Variantes en Banderas mexicanas de 1822 a 1967. Tomado de Enciclopedia de México. Tomo 2
- Fig 2.- Variantes en las líneas de la mano. Tomado de Benavides, La verdad está en las manos, 1990.
- Fig 3.- Variantes en esquemas del iris de los ojos. Tomado de Jensen, Iridología, 1980.
- Fig 4.- Variantes en las Cartas del Tarot. Tomado de Turner, Como Interpretar el Tarot, 1984.
- Fig 5.- Variantes en Cartas Anglosajonas. Tomado de Salas, El Arte de Echar las Cartas, 1980.
- Fig 6 y 7.- Variantes en figuras geométricas. Tomado de Wong, Fundamentos del Diseño, 2001.
- Fig 8.- Honoré Daumier, La Lavandera, óleo/tabla, 49 x 33 cm. 1861-1863. Museo del Louvre. Tomado de Lacroix, Museo del Louvre, 1973.
- Fig 9.- Andy Warhol, Dístico Marilyn, Serigrafía acrílica/lienzo, 200 x 140 cm. Cada panel. 1962. Tate Gallery, Londres. Tomado de Crow, El esplendor de los sesenta, 2001.
- Fig 10.- Jackson Pollock, Número 1, óleo/lienzo, 274 x 518 cm. 1949. Tomado de Vicens, Arte Abstracto Arte Figurativo, 1973.
- Fig 11.- Alberto Durer, La cabeza de San Juan Bautista ante Herodes, Xilografía, 19.3 x 13 cm. 1511. Tomado de Revista Artes Plásticas, vol. 2, No. 7, diciembre/1988-febrero/1989.
- Fig 12.- G. Aceves Navarro, La decapitación de San Juan el Bautista 17, óleo/tela, 80 x 100 cm. 1978. Tomado de Revista de la Universidad de México, No. 562, noviembre/1997.
- Fig 13.- G. Aceves Navarro, el amanecer de las alumbradas, de la serie Bañistas y Alumbradas, óleo/tela, 160 x 180 cm. 1986. Tomado de Revista de la Universidad de México, No. 562, noviembre/1997.
- Fig 14.- Juan Gerson, Muerte de Abel y grabado de donde fue tomada la escena. Tomado de Enciclopedia de México, 1977, tomo 5.
- Fig 15.- A.- Anónimo italiano, Ballena arrojada por el mar a tierra en Ancona. 1601. Grabado. Ámsterdam, Rijksmuseum, colección F. Muller. B.- A la manera de Goltzius, Ballena Arrojada por el mar a tierra en Holanda. 1598. Ámsterdam, Rijksmuseum, colección F. Muller. Tomado de Furió, Ideas y formas en la representación, 1991.
- Fig 16.- Copia de la última cena, de Leonardo, realizada por Anón, pintor milanés del S. XVI. Este grabado fue copiado por Rembrandt. British Museum, Londres. Tomado de White, Rembrandt, 1985.
- Fig 17.- Diego Velazquez, Las Meninas, óleo/tela, 321 x 281 cm. 1658. Museo del Prado. Tomado de Chordá, De lo Visible a lo Virtual, 2004.
- Fig 18.- Picasso, Las Meninas (conjunto), óleo/lienzo, 194 x 260 cm. Cannes, 17 de agosto de 1957. Museo Picasso, Barcelona. Tomado de Montaner, ¿Como nos comunicamos?, 1989.
- Fig 19.- Equipo Crónica, Las Tres Llaves, óleo/lienzo, 120 x 300 cm. 1970. Colección personal. Tomado de Saguer, Nuevas formas de realismo, 1981.
- Fig 20.- Diego Velazquez, Retrato del Papa Inocencio X, óleo/lienzo, 140 x 120 cm. 1650. Palacio Doria, Roma. Tomado de Martínez Artero, El Retrato, 2004.
- Fig 21.- Francis Bacon, Estudio según Velázquez: Papa Inocencio X, óleo/tela, 152.5 x 118.1 cm. 1953. Marlborough Fine Art Ltd. Londres. Tomado de Lucie-Smith, 1991.
- Fig 22.- Michelangelo Merisi da Caravaggio, Baco Enfermo, óleo/lienzo, 66 x 52 cm, 1594. Galeria Borguense, Roma. Tomado de Hockney, el conocimiento secreto, 2001.
- Fig 23.- Cindy Sherman, ST de la serie Retratos Históricos, fotografía, 1990. Tomado de Martínez Muñoz, Arte del S. XX-2, 2000.
- Fig 24.- Arriba: Claude Manet, Olympia, óleo/tela, 130.5 x 190 cm, 1863, Museo de Orsay. Centro: Tiziano, Venus de Urbino, óleo/tela, 119 x 165 cm, 1538. Florencia, Uffizi. Abajo: Ingres, La Odalisca y la Esclava, óleo/tela, Cambridge, Fogg Art Museum, Massachusetts. Tomado de J.M. Prado, Entender la Pintura, 1989.
- Fig 25.- Yasumasa Morimura, Retrato Gemelo, fotografía, 1988. Expuesta en Culture and Commentary. Tomado de A.M. Guash, Arte del S. XX, 1997.
- Fig 26.- Diego Rivera, El Antiguo Mundo Indígena (detalle), Pintura Mural al Fresco, 1929-1935, Detalle del Muro Norte del Palacio Nacional, Ciudad de México. Tomado de Revista Arqueología Mexicana.
- Fig 27.- David Alfaro Siqueiros, Cuauhtémoc contra el Millo (detalle), 1944. Pintura Mural al Fresco, Teopan de Santiago Tlatelolco, Ciudad de México. Tomado de Revista Arqueología Mexicana.
- Fig 28.- Jose C. Orozco, La Regada de Quetzalcóatl, 1932/34, Mural de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, E.U.A. Fresco. Tomado de A. Rodríguez, La pintura mural en la obra de Orozco, 1990.
- Fig 29.- Jose C. Orozco, La Expulsión de Quetzalcóatl, 1932/34, Mural de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, E.U.A. Fresco. Tomado de A. Rodríguez, La pintura mural en la obra de Orozco, 1990.
- Fig 30.- Fernando Castro Pacheco, La Creación el hombre maya según el Popol Vuh, óleo/lámina galvanizada, 650 x 755 cm., 1972. Palacio de Gobierno, Mérida, Yucatán.

Capitulo 4

Variantes y Variaciones El Proceso Creativo

4.- Variantes y Variaciones. El Proceso de un Juego.

Recorrimos un camino de tres años para llegar a las pinturas que incluimos en estos términos. Durante el trayecto investigamos sobre el mural maya, al mismo tiempo ejecutamos muchas series de pinturas. Unas fueron sobre papeles de diversos tipos, cartón, cartulina, tapiz, y también sobre tela. Antes de tratar la ejecución de nuestras series de pinturas, puntualizaremos dos aspectos, uno referente a la libertad del juego y otra sobre el método que seguiremos en el texto para exponer nuestro proceso de trabajo.

Sobre la libertad del Juego.

El asunto de la libertad ha sido abordado abundantemente desde muchas disciplinas. Eric From lo aborda desde la psicología, en la que plantea que el ser humano, no será libre del todo, por un lado ansía ser libre y por otro siente la necesidad de dependencia hacia otros seres humanos, instituciones o cosas, su libertad depende del contexto en que vive.¹ En literatura Harriet Beecher Stowe, plantea la libertad desde la mirada del Tío Tom, de raza negra, atraviesa una serie de problemas raciales en busca de su libertad, por un viacrucis de dolor e incompreensión llega a su liberación final: la muerte.² La educación hablará de una formación en libertad y para la libertad, nos referimos a una de las primeras experiencias realizadas en Inglaterra; A.S. Neill, publica en 1960 un texto titulado Sumerhill, que representa el inicio de la educación sin miedo, en donde los infantes asistían a las clases que quisieran y cuando ellos lo desearan, tenían derecho de opinión, el único límite era evitar dañar a otros y respetar las normas, que ellos mismos crearon para el interior del internado en que vivían.³ Las diversas ideas planteadas fueron significativas para el desarrollo de nuestros trabajos, sin embargo, será preciso que atemos la libertad al juego.

Zaratustra menciona que el espíritu humano atraviesa por tres transformaciones, representando la primera etapa nombra al *Camello*, cuyo lomo sirve para cargar cosas pesadas: soberbia, inquietud, hambre de poder, sed de conocimiento, etc. La segunda transformación ocurre en la soledad del desierto, el lugar que habita el *León*, poderoso por naturaleza representa el ansia de cambio, este animal no puede crear nada nuevo pero si preparar el camino al nuevo ser: *el Niño*. El niño es inocencia y olvido, un nuevo comenzar y un nuevo juego, una rueda que gira sobre sí misma, un primer movimiento, una santa afirmación. Para el juego de la creación, hace falta una propia voluntad, solo con ella se ganará un propio mundo.⁴

Nuestros trabajos, fueron ejecutados al modo de muchos juegos en donde interviene un aire de libertad en la ejecución, misma que facilitó explorar materiales diversos y solucionar de manera espontánea muchos trabajos, libertad que permitió usar el color de manera casi infantil, usar material de desecho para ejecutar muchos dibujos y pinturas, en fin, consideramos que la

¹ Eric From, *El Miedo a la Libertad*, México, Origen/Planeta, 1985, 325 pp.

² Novela publicada por entregas en 1852, en el semanario nacional Era. Harriet Beecher Stowe, *La Cabaña del Tío Tom*, México, Porrúa, 1989, 336 pp.

³ Escuela fundada en 1921, que retomó las ideas de libertad, democracia y autodeterminación a mediados del S. XX. A.S. Neill, *Sumerhill*, México, FCE, 1976, 302 pp.

⁴ Federico Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, México, Edesa, 1987, pp. 23-25.

libertad ligada al juego fue el motor que nos impulsó a realizar nuestros trabajos.

Sobre el método de trabajo en nuestra investigación. La palabra metodología proviene de metha-fin y logos-tratado, designa la disciplina que se ocupa del estudio crítico de los procedimientos que permiten llegar al conocimiento de la verdad objetiva en el campo de la investigación científica.⁵ También es definida como el “estudio crítico del método”⁶ o, “ciencia del método”.⁷ Método, a su vez, proviene del griego Metha-fin y hodos-camino, por lo que se refiere a una sucesión de pasos ligados entre sí con un propósito”.⁸ La definición de método coincide con el sentido que tiene la expresión *Proceso Creativo*, aplicado en el campo de las artes, es decir, son los pasos que se siguen para obtener un producto estético. En ese proceso, el Mtro. Juan Acha, distingue tres etapas por las que atraviesa todo proceso creativo: la precreación, la creación propiamente y la poscreación. Nosotros hablamos de Método en el proceso de trabajo y, para ello, abordaremos la exposición de nuestro recorrido hacia las Variantes y Variaciones, desde estos tres momentos planteados por Acha.

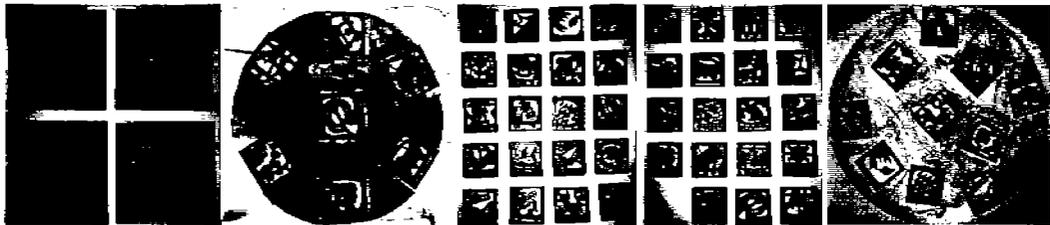


Fig. 1.- Calendario. Xilografía y Collagrafía. Placas de 7 x 7 cm, 36 y 45 cmD. 2003-2004.

4.1.- Primera Etapa: La gestación de un Juego.

Bacon partió de un cuadro de Velázquez para pintar su serie de Papas, Picasso tomó a las Meninas para hacer sus 58 versiones, Cindy Sherman se “tomó la foto” como el Baco Enfermo de Caravaggio y, Morimura hizo lo mismo, pero como la Olympia de Manet. El campo del arte es el terreno en donde muchas de las convicciones, compromisos y métodos pueden ser tan heterogéneos que, muchas veces, excluyen la posibilidad de un juicio único dentro de las normas establecidas. Quizá por intuición abordamos algunas figuras de glifos mayas, momento en que nuestro interés se encaminó hacia la cultura maya. En noviembre del 2003, iniciamos una serie de placas xilográficas, partiendo de los glifos de los 20 días y 19 meses mayas, o sea, partíamos de imágenes prehispánicas. Las placas fueron hechas de macocel, de 7 x7 cm y de 6 mm de grosor, a éstas las hicimos encajar sobre dos placas

⁵ L. Rafael Moreno González, *Metodología e Investigación científica*, México, Ed. Del autor, 1979, p. 23.

⁶ Felipe Pardinas, *Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*, México, S. XXI, 1984, p. 56.

⁷ Luis Medina Lozano, *Métodos de Investigación I-II*, México, SEP/DGETI/SEIT, 1990, p. 73.

⁸ *Ibidem*.

circulares (36,45 cm/D) trabajadas en Collagrafia,⁹ a las que les adherimos retazos de variadas telas para crear texturas. La idea era repetir dentro de cada formato circular distintos días y meses, siete en el formato menor y placas en el mayor. Cambiando las placas pequeñas, podíamos imprimir una cantidad muy extensa de variantes. Por diversas razones tuvimos que esperar un año para hacer las impresiones (figura 1).

4.1.1.- Partiendo de una imagen.

En la lotería, la ruleta o en un volado interviene el azar. La Batalla se nos presentó de un modo azaroso, revisando un texto de Morley se nos revelaron a la vista unos guerreros dibujados a línea, que pertenecían al fragmento. Posteriormente, revisando otros textos, encontramos una fotografía a color del fragmento, tomada en 1997. Lo primero que nos llamó la atención, fue el movimiento y el dinamismo visual de la imagen, a partir de figuras de guerreros dispuestos en filas en dirección diagonal, la disposición del color en pequeños espacios en los atuendos, en los escudos, en las chozas, en los tocados, en las vírgulas de la palabra (figura 10, Cap. 2). El movimiento, es la incitación más fuerte a la atención, en este caso, puede verse en las figuras de los guerreros que tienen las piernas abiertas y los brazos levantados en posición de ataque, los colores dispersos sobre la superficie pictórica crea ritmos y, el ritmo es una cualidad del movimiento, los guerreros en cierta forma son repeticiones que generan ritmos, lo mismo ocurre con la forma circular de los escudos. Opuesto al movimiento encontramos la pasividad, representada en las figuras sedentes en actitud de dialogo, tal vez. Para que la dinámica inherente a cualquier forma, color o movimiento en particular haga notar su presencia, es preciso que encaje dentro del conjunto general de la composición. Por otra parte el dinamismo es generado principalmente por las direcciones, en este sentido, si dividimos el fragmento en tres partes, podemos ver dos direcciones: en el centro prevalece la diagonalidad realzada por las lanzas, en la parte superior y la inferior se acentúa la horizontalidad.¹⁰ Wolfflin plantea el análisis de las obras de arte desde pares dialécticos, lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, claridad absoluta/claridad relativa, clásico/barroco. Aplicando estos conceptos al fragmento, diremos que es una obra *lineal* por que prevalece el dibujo sin la intención de generar volumen en las figuras; es de *estilo plano*, debido que las manchas de color no generan profundidad como en una obra de Rembrandt, por ejemplo; posee *formas cerradas* porque todas poseen una línea de contorno que las delimita, a diferencia de la mancha pictórica que funde la figura y el fondo sin una línea marcada; podemos considerar que tiene una *claridad absoluta* en lo formal, identificamos bien a las formas, pero en cuanto al contenido será de una *claridad relativa* debido a que distinguimos una batalla, pero, ¿fue real?, ¿ocurrió en Chichén o en otro sitio?, ¿aparecen personajes históricos?, ¿fue solo parte de un discurso visual para funcionarios importantes?, etc.; finalmente, puede considerarse *barroca* en el sentido de que existe cierto temor al vacío, vemos toda la pared saturada de

⁹ Collagrafia, viene de Collage, técnica utilizada en gráfica para la elaboración de placas, consistente en adherir a la tabla o madera elementos diversos con el objeto de generar texturas.

¹⁰ Comentarios hechos en base a dos apartados del texto de E.H. Rudolf Arnheim, "Movimiento" y "Dinámica", en *Arte y Percepción Visual, psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1995, 409-448 y 449-484.

figuras, opuesto a lo *clásico* en donde reina la armonía, proporción, belleza y sobriedad de las formas.¹¹

Pensando en los distintos tipos de análisis con que pueden ser estudiadas las obras, comenzamos una serie de trabajos partiendo de algunas ideas que observamos en el mural. La más obvia fue aquella que nombramos *variantes-repetición*. Según el concepto descrito en el capítulo tres, muchas figuras tienen la misma línea de contorno roja, la forma del escudo circular con pequeñas modificaciones, muchos tocados son idénticos, lanzas semejantes, vírgulas parecidas, huaraches, etc. En el lapso de tiempo que va del 30 de agosto al 4 de septiembre del 2004, realizamos 32 pinturas sobre papel en un primer momento con la intención de abordar nuestro mural desde la pintura (figura 2). Empleamos papel craft grueso (150 gm/m²), cola vegetal como aglutinante para los pigmentos, los polvos de color fueron de la marca libra para cemento, las medidas de 45 x 40 cm cada uno. Con esta serie comenzó el juego oficialmente, tal vez, a pesar de las dificultades que atravesamos, empezamos a resolver nuestros trabajos con los materiales que teníamos al alcance de la mano, como dijo Rauschemberg (1925-): "No hay problemas en mi trabajo, solo soluciones..."¹²



Fig 2.- S/T, pigmento para cemento y cola vegetal/papel, 45 x 40 cm, 2 de septiembre 2004.

4.1.2.- Variaciones de color.

Los juegos requieren de un lugar y un tiempo específico para ponerlos en acción. Nuestras pinturas tuvieron un tiempo y un lugar su ejecución. En cuanto al tiempo, cualquier momento fue bueno para ello, para tal motivo siempre cargamos con una libreta de apuntes mientras nos desplazábamos por la ciudad en el transporte público. En cuanto al espacio fueron tres lugares, el taller de pintura de la Academia de San Carlos, la vivienda que habitamos y el transporte público en el que nos moviéramos.

¹¹ Heinrich Wölfflin, *Conceptos Fundamentales de las Artes Plásticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, 366 pp. El método de Panofsky, considera tres niveles de significación: 1.- Primaria o Natural, en la que identificamos las formas que incluye la pintura, ya comentadas; 2.- Secundaria o Convencional, con ella se reconoce la manera en que interactúan las figuras en relación con otras, la disposición, el movimiento, et.; 3.- Intrínseca o de contenido, que implica un análisis de la obra revisando la historia de los tipos y, consultando la tradición literaria en relación al fragmento. Sería un desatino querer analizar el fragmento desde esta perspectiva, lo consideramos no viable por el momento. Erwin Panofsky, "Introducción", en *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 13-19.

¹² Iona Fisher, "Robert Rauschemberg en Israel", en *Revista Ariel*, Jerusalem, No. 31, 1974, p. 46.

Entre el 20 de septiembre y el 8 de octubre del 2004, ejecutamos en el taller del Mtro. Arturo Miranda 5 pinturas sobre papel craft grueso, de 160 x 120 cm. Sobre la superficie pictórica repartimos colores de manera espontánea, en cada una predominó un color determinado: verdes, azules, naranjas (figura 3). Las manchas de color, distribuidas a lo largo y ancho del papel, fueron delineadas con líneas negras o grises. Para pintar las líneas negras utilizamos una pluma de plástico, sin tinta, la cual mojábamos con la pintura y la aplicábamos sobre el soporte manchado en color. En el acto de pintar no se pensaba en las leyes de los colores complementarios de Johannes Ittem (1888-1967)¹³, ni en los triángulos del color de Goethe (1749-1832)¹⁴. En este momento del proceso nos acercamos al mural, desde la pintura, sin tener una idea clara de lo hacíamos. Pero, si nos preguntaran ¿Por qué emplear el color de esa manera? La respuesta más cercana, estaría en concordancia con los postulados de Joseph Albers (1888-1976), que plantea la relatividad del color en el arte, los colores se influyen mutuamente unos a otros, en palabras del pintor suizo escucharíamos que “en la percepción visual casi nunca se ve un color como en la realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte”.¹⁵

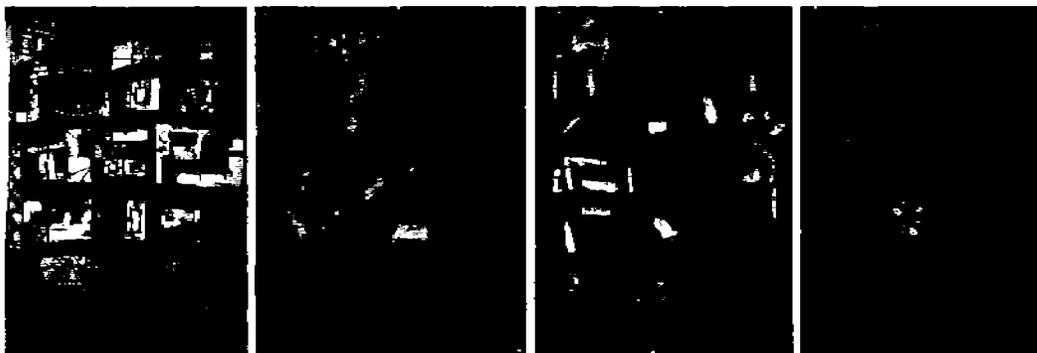


Fig. 3.- S/T, pintura vinil-acrílico/papel, 160 x 120 cm, cada uno, entre 20 de septiembre y el 8 de octubre del 2004.

4.1.3.- Variantes.

El fragmento tiene variantes en las figuras de guerreros, variantes en las casas, en las vírgulas de la palabra, en los colores (figura 10, Cap. 2). *A partir de esta observación sobre la pintura maya, ocurrió que empezamos a observar esto de las variantes en los objetos y cosas que la ciudad de México nos ofrece a la vista, día con día.* Existen variantes en los coches y en sus colores, un mismo modelo presenta ligeros cambios, así como un mismo color presenta diferentes tonalidades. Nos fijamos en las variantes en los edificios en condominio, construidos en serie, en los que solo cambia la orientación en relación de unos con otros y, el nombre, letra, o número para identificarlas las diferentes

¹³ Johannes Ittem, *El arte del color*, Nueva York, 1961, 130 pp.

¹⁴ Goethe plantea gamas de color relacionándolo con un carácter psicológico: serio, melancólico, lúcido, poderoso. Johann Wolfgang von Goethe, “Teoría de los colores”, en *Obras Completas*, Madrid, 1950, Vol. 1

¹⁵ Josef Albers, *La Interacción del color*, Madrid, Alianza, 1989, p. 13.

direcciones de las personas que viven en ellos. Los árboles de una misma especie plantados sobre muchos camellos de las avenidas, también presentan variantes en tamaño, en las ramas, incluso entre cada hoja que crece en sus ramas. Los carros del tren ligero, del metro, o del metro férreo dejan ver variantes entre ellos, el color nuevo en unos, el color desvanecido por el contacto con el sol en su uso cotidiano en otros, esgrafiados en las ventanas, unos tienen el piso reciente mientras algunos lo tienen desgastado por el paso de las personas. Las personas llevamos zapatos o ropa de una misma marca y modelo, las variantes en este caso las determina el número, el color o el diseño de moda. La producción en serie ha sido determinante en nuestra sociedad, vemos variantes en los envases de refrescos, en los alimentos enlatados, en las bolsas en los llevamos a casa después de comprarlos. Variantes en expresiones habladas, en las palabras que empleamos a diario, en los discursos políticos, en los programas televisivos, etc.

Pensando en las variantes de nuestra vida común, seguimos nuestro juego pictórico. Entre octubre y diciembre del 2004 realizamos la impresión de las placas de xilografía mencionadas en el apartado 4.1. (figura 1). En pintura continuamos aplicando colores sobre papel, en la mayoría de los casos aguadas, entre los muchos trabajos realizados en esta etapa, consideramos importante mencionar nueve tablas de 20 x 45 cm, enteladas con manta cruda número 100. La preparación fue de la siguiente manera: adherimos la tela sobre la tabla con cola vegetal, una vez seca, transferimos a ella fotocopias de dos dibujos a línea de pintura mural prehispánica y sobre esas imágenes trabajamos con pintura para finalizarlas. La transferencia la realizamos a presión con la ayuda de un tórculo, mojando previamente con thinner la fotocopia. Para pintar usamos cemento blanco, pigmentos para cemento, pintura vinil-acrílica y mowilith (acetato de polivinilo). El resultado fue la creación de una especie de barda, esgrafiando líneas que sugieren ladrillos y que dejan ver la imagen prehispánica, agregamos a uno de ellos otros elementos ajenos a los murales: un televisor y boletos del camión. (figura 4). Posteriormente empleamos estos elementos para explorar las posibilidades de repetir elementos para crear variantes.



Fig. 4.- S/T, pintura vinil-acrílica/ tabla entelada, 20 x 45 cm, octubre-diciembre 2004.

4.1.4.- Conociendo a los mayas.

“El arte es un juego – el juego del espíritu- el juego mayor del hombre”.¹⁶ La frase extraída de un texto de Jean Dubuffet (1901-1985) titulado *Notas para los eruditos*, publicado originalmente en “El Prospecto” de 1946. Las notas fueron redactadas o dictadas por él mismo, sin la idea de ser publicadas, y dedicadas

¹⁶ Jean Dubuffet, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1974, p. 65.

a cierto número de escritores como Pierre Saguers y Louis Parrot que se interesaban en su obra. Dubuffet deseaba despertar el interés del público por lo cotidiano. Opuesto categóricamente al arte "culto", el que se aprende en las escuelas o los museos, arremete contra la sociedad burguesa de consumo para mostrar que, lo que el hombre considera feo encubre infinitas maravillas. Todos somos pintores. Pintar, es como hablar o andar. Al hombre le es tan natural emborronar cualquier superficie que tenga a mano, embadurnar cualquier imagen se le vuelve tan necesario como el hablar. Dubuffet juega con la torpeza, el garabato, la materia de allí la importancia de la frase inicial, acorde con nuestra idea del juego nuestro trabajo. Trabajaba con gran libertad, de técnicas y materiales de los más atípicos, ya que, para él, el material condicionaba claramente el efecto producido por la superficie. Los cuadros de Dubuffet, sobre todo los fechados en los años cincuenta, absorbieron hojas y hierbas secas, mariposas, materias del paisaje de la localidad de Vance, en los Alpes marítimos. La vida rural le amenazaba con la monotonía. Cogió un autobús y se plantó en París. Descubrió en las calles de la ciudad la vibración del rojo, del azul, del amarillo, de los colores primarios, que se extendían por los coches, por las ropas, por el 'Circo de París', como empezó a titular su serie a principios de los sesenta. En 1963 dedicó un texto a su próxima exposición "París Circus"; en el escrito se refiere a su serie *Texturologías* de 1960 como el resultado de una *Zambullida en la física*.¹⁷ La aparente simplicidad de las pinturas de este artista, están cargadas de un conocimiento profundo de los temas que aborda.

En nuestro caso iniciamos una especie de *Zambullida en la Cultura Maya*. En esta etapa era necesario delimitar el tema, para ello recurrimos a un trabajo documental acopiando información general que, poco a poco nos acercó a nuestro interés: el fragmento la Batalla. Entre los datos generales conocimos muchos fragmentos más de pintura maya poco conocidos, también descubrimos a los principales investigadores de esta cultura muchos de los cuales mencionamos en el capítulo 2. Aprovechamos para ir un poco más allá de las imágenes mayas prehispánicas, nos dimos la oportunidad de ver reproducciones de códices, lienzos, cerámica, vasijas, arquitectura, relieves, etc. Fue necesario meternos a la historia precolonial de nuestro país, para entenderla un poco, por que resulta ser muy compleja y extensa. El chihuahuense Alfredo López Austin (1936-), historiador especialista de la antigua religión mesoamericana, relata que, tomaba clases con Paul Westheim (1886-1963)¹⁸ y al final de una, le dijo que la historia antigua de México era muy difícil, no la comprendía hasta que entendió que cada personaje era hijo y abuela al mismo tiempo. Desde luego que lo decía en broma.

Lo que no es broma es que el mundo precolonial es un tesoro para México, por ello resulta conveniente rescatar ese mundo, ese universo. Sus manifestaciones estéticas son testimonio de una de las creaciones más grandes de la civilización originaria de Mesoamérica. *Solo aclaramos que el acercamiento al mural fue desde la Pintura*, los datos históricos y mucha

¹⁷ *Ibidem*, pp. 231-233.

¹⁸ Historiador de arte alemán, fue desterrado por el gobierno nazi en 1933 y de Francia en 1941. En diciembre de este último año llega a México, impulsando la vida intelectual de nuestro país. Entre sus obras principales, sobre las culturas prehispánicas mencionamos *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* citada en el capítulo 2, y *Arte antiguo de México*.

información de campos diferentes al nuestro, fue necesario para "Zambullimos" en el tema para ampliar nuestra visión en la práctica pictórica.



Fig. 5.- S/T, vinil-acrílico/ papel, 50 x 50 cm c/u, enero 2005.

4.2.- Segunda Etapa: Jugando con algunas formas del mural.

El tiempo empleado en una pintura puede ser corto o muy prolongado. Edwin Dickinson (1891-1978), tardó en pintar *Las ruinas de Daphne* nueve años, y al final la consideraba inacabada.¹⁹ Henri Michaux (1889-1984), en su obra explora el inconsciente y lo irracional, incluso ingiere estupefacientes; durante uno de esos arranques compulsivos realiza cientos de dibujos sobre páginas sueltas "aquello vivo aún estaba esperando entrar en mis dibujos y se abalanzó de inmediato, rellené cientos de páginas..."²⁰, en este caso los trabajos se hicieron en un tiempo breve.

Al mismo tiempo que investigábamos sobre el mural, pintamos muchos trabajos partiendo de algunas formas muy marcadas: formas circulares de los escudos, líneas empleadas en el contorno de las figuras.²¹ En la ejecución procedimos a manchar con color de manera no planeada, en cierta manera, hicimos a un lado muchas ideas establecidas acerca de lo que debe ser la pintura, de lo que deben ser las formas bellas, de lo que debe ser la armonía en el arte, sobre composición en sección áurea, etc. Jugamos a escondernos un poco de esos conceptos, no los ignoramos, sino que fue como volvemos niños y jugar con los materiales mientras pintamos. Fue poco fácil desprendernos de muchas ideas, sobre todo al principio, por ello destruimos una buena cantidad de trabajos por considerarlos detestables.

4.2.1.- Variaciones a partir del color.

El nombre pirámide parece provenir del griego *pyrós*-fuego y de *eídos*-forma. Al arder éste, sus llamas asemejan un triángulo, por consiguiente, la forma piramidal en el arte prehispánico está conecta con el sol y con el fuego.²² Éstas construcciones arquitectónicas también se relacionan con la montaña, así lo

¹⁹ Katharine Kuh, *Habla el artista, pláticas con 17 artistas*, México, Limusa-Wiley, 1965, p. 105.

²⁰ Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, Murcia, Colección oficial de aparejadores, arquitectos y técnicos de Murcia, 2000, p. 117.

²¹ Tatariewicz distingue 5 significados de forma, nos referimos a las tres primeras: A).- Disposición de partes (color, textura, líneas, etc.), B).- El contenido, o lo que se percibe directamente, C).- La forma como límite o contorno, línea de contorno. Wladislaw Tatariewicz, "La Forma, un concepto y cinco conceptos", en *Historia de Seis Ideas*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 253-278.

²² José Díaz-Bolío, *Guía Instructiva de Chichén Itzá*, Mérida, Area Maya, 1972, p. 32.

manifiestan algunos títulos de especialistas en arte precolombino.²³ En la iconografía religiosa del estilo Románico, la montaña simboliza re-unión "el primero y más sagrado de los santuarios, el arquetipo de todos los templos".²⁴ En orden geométrico la montaña está representada por la pirámide, que es una figura perfecta; su volumen se orienta hacia el vértice superior donde termina en unidad y su base cuadrangular descansa sobre la tierra. La punta de la figura geométrica representa las partes superiores y celestes, evoca todo lo que dice la montaña: la unión de cielo y tierra.²⁵ Las manos juntas, en actitud de oración dentro del arte religioso, sugiere la forma de una pirámide. Algunos investigadores, entre ellos, Díaz-Bolio se refieren a las pirámides mayas con el vocablo maya *Caanalnaj*, que significa casa en lo alto o casa alta.

La razón de las notas anteriores se debe a que, en algún momento del proceso creativo, empezaron a surgir en las pinturas formas piramidales. En un período de tiempo, que va de julio a diciembre del 2004, trabajamos algunas series sobre papeles de 26 x 26 cm. Aplicábamos manchas de pintura sobre los soportes extendidos sobre el suelo, repetíamos las manchas con la idea de crear composiciones a partir de ellas, el resultado fue que surgieron formas piramidales cada vez más definidas, en este caso tratamos de integrar el fondo y las formas, evitamos la línea de contorno. Mas adelante empleamos el mismo procedimiento de repetir colores, aplicados en espacios pequeños, pero delimitados con líneas de contorno.

Para enero del 2005 continuamos creando variaciones a partir del color. Jugamos con gamas limitadas a cinco ó seis colores, aprovechando el blanco de la imprimatura y el negro para delimitar las manchas. Las dimensiones de estos trabajos oscilan entre los 50 x 100 cm y los 50 x 150 cm. Estábamos jugando con el material de que disponíamos en ese momento: papel craft, papel tapiz, pintura vinil-acrífica, tinta china, lápices y plumas de tinta. Para imprimir el papel usamos cola vegetal, cal apagada, pintura vinífica blanca (figura 5).

4.2.2.- Variaciones. Otras posibilidades.

Los deberes de los jóvenes en el mundo prehispánico consistían en limpiar las escaleras de los templos y la escuela, mantener prendido el fuego sagrado, recoger agua y ayudar a los sacerdotes a vestirse; los muchachos mayores cuidaban de los menores. Los sacerdotes llevaban a los muchachos de 15 años a los montes, y los hacían cargar grandes pilas de leña para aumentar su fortaleza, la cual sería muy útil en futuras batallas. Los muchachos aprendían el arte de la guerra haciendo constantemente prácticas con armas y acompañando a los ejércitos a los campos de combate para observar las maniobras. Al joven que había ido a la batalla varias veces sin capturar enemigo alguno, se le tenía en desgracia, su ropa debía ser de materiales corrientes y tejidos simples. De esta manera la sociedad ejercía presión para que el servicio militar fuese tomado muy en serio.²⁶ Los muchachos dejaban la

²³ Como ejemplo de referencia al término montaña, aplicado a las construcciones mesoamericanas veamos el título del siguiente texto, Ramón Carrasco Vargas, "La Montaña Sagrada: Arquitectura preclásica de Calakmul", en Virginia M. Fields, et al, *Los Mayas. Señores de la Creación: Origen de la Realeza Sagrada*, San Sebastián, Nerea, 2005, pp. 62-66.

²⁴ Gérard de Champeaux, *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989, p. 202.

²⁵ *Ibidem*, p. 222.

²⁶ Max Shein, *El niño precolombino*, México, Roché, 2001, pp. 94-95.

escuela cuando habían capturado algún enemigo en batalla o, cuando se casaban y se dedicaban a la agricultura.

La educación para la guerra debió ser muy intensa, para formar guerreros fuertes y decididos a matar, en nombre de los dioses y de sus representantes los sacerdotes. Bernal Díaz, cronista de la época de la colonia, en la primera incursión a la península de Yucatán en 1517, describe la manera en que fueron rechazados por los nativos, lo que supone una fuerza adquirida con el entrenamiento.²⁷ Otros historiadores hablan en sus textos, de las tácticas de que se valían los guerreros en el combate y de los objetivos que buscaban, "usaban mucho de la guerra de emboscada, agazapándose entre las yerbas y ocultándose en hoyos que hacían en la tierra...su principal empeño en las batallas no era tanto el matar enemigos, cuanto el apresarlos para el sacrificio".²⁸ Nuestro fragmento (figura 10, Cap. 2) revela que, las batallas en tiempos precoloniales, dejaban consecuencia en la población vencida. En la parte superior, entre las chozas, vemos mujeres que huyen con bultos a la espalda, mientras guerreros enemigos saquean las viviendas.



Fig. 6.- 4 variaciones, Placas recortadas (madera y acrílico), Xilografía y puntaseca. 18 x 25 cm c/u. marzo -abril del 2005.

A partir de algunas figuras de guerreros y mujeres del fragmento, más las ideas anteriores, nos motivaron a explorar otras soluciones plásticas, distintas a la pintura. Entre marzo y abril del 2005, continuamos jugando con pintura sobre papel y, al mismo tiempo iniciamos una serie de 11 grabados, con la técnica de placas recortadas. Empleamos retazos de plástico acrílico, tablas de triplay y caobilla de 5 y 6 mm de espesor. Una vez que definimos las dimensiones del marco de registro 18 x 25 cm, procedimos a recortar y hacer encajar nuestras piezas, a manera de un rompecabezas. Las tablas fueron trabajadas en relieve con unas gubias para Xilografía y, el plástico fue trabajado en hueco, con una punta de acero. El material nos ayudó a jugar con las formas de los guerreros, las mujeres, más otros elementos que ya habían aparecido en las pinturas: pirámides, estrellas, lunas, forma de chacmool, perros. Así mismo, jugamos con el contraste blanco/negro de las tablas de madera, juntando los grises propios de la punta seca propia del huecograbado. En este momento del proceso sentimos la necesidad de salir un poco de la pintura, para ver las figuras metamorfoseadas con los medios del grabado (figura 6).

4.2.3.- Variaciones en Collage.

²⁷ Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1974, pp. 9-10.

²⁸ Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México*, México, Porrúa, 1971, p. 227.

El collage y los cuadros hechos con materiales distintos a la pintura, tienen una larga genealogía que se remonta al siglo XII d.C., con los calígrafos japoneses, que escribían obras poéticas en hojas sobre las cuales pegaban papeles de colores tenues. Posteriormente aparecen en Oriente nuevas artes relacionadas con el recortado de papeles que llevarán al Collage. Daremos un salto de tiempo enorme para llegar las primeras vanguardias. A partir de 1910 se encuentran letras y cifras en los cuadros de Braque (1882-1863) y, en 1912 aparece en una obra de Picasso. En la mayoría de los casos se trata de pedazos de palabras, titulares de periódicos o carteles.²⁹ A grandes rasgos, durante el siglo XX existieron incontables predecesores que utilizaron materiales ajenos a la pintura: papel periódico, letras recortadas, telas, esponja, láminas, incluso piezas tridimensionales como puertas de madera. Por ello el Collage puede definirse como un recurso artístico que consiste en pegar elementos extrapictóricos, en el caso de la pintura.



Fig. 7.- Repeticiones de elementos (detalles), Collage y pintura vinil-acrílico/papel tapiz, 40 x 15.5 cm c/u, mayo del 2005.

Una noche de mayo del 2005, después de llegar de clases, metimos las manos en los bolsillos para sacar las llaves de la casa, nuestras manos hicieron aparecer boletos del colectivo. Dentro de la casa, encontramos sobre el librero más boletos y notas de compras. Manos a la obra... comenzamos a estudiar la repetición de elementos. Recogimos papeles pintados anteriormente, que habíamos desecho la noche anterior, una vez recortados teníamos obtuvimos 17 pedazos de 40 x 15.5 cm y uno de 23 x 12 cm. Sobre éstos, pegamos boletos del camión de manera espontánea y sin pensarlo mucho, a manera de un juego; una vez secos estos agregados continuamos el juego aplicando color con un pincel. Finalmente delimitamos con negro las manchas de color y los papeles pegados, nos sugirieron formas de vehículos, por lo cual delineamos ventanas y llantas. Nuevamente explorábamos las repeticiones de formas (figura 7).

Conforme avanzamos en el estudio de las variantes y variaciones, fuimos integrando papeles a la manera del collage. En agosto del mismo año, con la misma idea de la repetición con boletos, logramos hacer una serie amplia de trabajos en pequeño formato, en cartulinas de 25 x 16 cm. En este caso usamos notas de compras del supermercado, de librerías, de fotocopias, boletos de cine, etiquetas de ropa y zapatos. Procedimos de modo semejante a los collages anteriores, primero pegamos los papeles, luego manchamos con color y por último delineamos, estábamos jugando nuevamente (figura 8). Durante la ejecución se venían a la mente ideas relacionadas con la cultura

²⁹ H. Wescher, *Historia del Collage*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp. 13.23.

maya, de hecho algunos de ellos, nos hicieron pensar en estelas mayas. Es probable que inconcientemente se refieran esas manifestaciones prehispánicas. Muchas estelas se erigían para conmemorar alguna fecha importante, otras inscripciones en relieve en las construcciones hacen referencia a hechos importantes, registran nombres de sus gobernantes, año en que subió al poder, el nombre de su sucesor y, tal vez, nombres de personajes cercanos. En el caso de las inscripciones con fechas, generalmente inician con una fecha en serie inicial (cuenta larga de 52 años), un glifo introductorio, el nombre del mes del Haab (año de 365 días), nombre del día, y numerales de acuerdo a la posición para el conteo del tiempo (kín, uinal, tun, katún, etc.).³⁰ Existen también otras inscripciones que aparecen en objetos portátiles, vasijas por ejemplo, conteniendo datos, relacionados a "legitimación dinástica, política y autoalabanzas".³¹ En este sentido, las notas de compras, boletos de camión y cine, contienen datos: lista de productos comprados, el nombre del cajero que atendió, la fecha y la hora de compra ¿Será conveniente establecer un paralelismo entre las estelas y boletos de compra? Quizá teóricamente no, pero estamos jugando desde la pintura. Si de repetición se trata, los elementos que utilizamos en el collage, se repiten cada vez que vamos a una librería, de compras, o al cine. Empleando las repeticiones, nació la idea de cobijar nuestros trabajos bajo el título de variantes y variaciones.

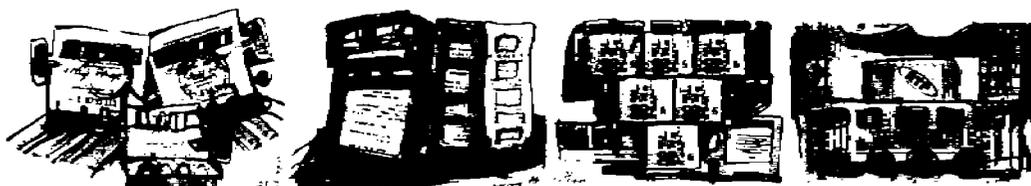


Fig. 8.- variaciones con etiquetas y boletos de compras, Collage y pintura vinil-acrífica/cartulina, 25 x 16 cm c/u. agosto del 2005.

4.2.4.- Variaciones. Jugando con el círculo.

En la acepción más general del círculo, lo mismo indicará la bóveda celeste que la tierra o, la curva del horizonte; se le asimila como la forma de la luna llena o el sol. Corrientemente tiene valor mágico, evoca el orificio que permite la comunicación con el infierno. Se graba un círculo mágico en las tumbas a fin de exorcizarlas e impedir que el difunto vuelva. En el arte griego clásico, el círculo se presenta como elemento decorativo (ovos, perlas, rosetas, capiteles corintios compuestos) o como elemento simbólico: corona o aureola de los triunfadores, de emperadores o cónsules representados en busto o de pie, en camafeos, medallas. La aureola en Grecia es un símbolo de divinización que pasa al cristianismo como aureola de santidad. El arte Románico (ss. X-XIII d.C.) nos recuerda el arte romano, pero modificado por el cristianismo y la influencia bizantina; en este arte, el círculo es símbolo del universo y del hombre del microcosmos, siguiendo las ideas de la filosofía griega. Para

³⁰ Simon Martín/Grube, *Crónica de los Reyes y Reinas Mayas*, México, Planeta, 2002, p. 13.

³¹ Federico Fahsen/Grube, "Los orígenes de la escritura ma", en Virginia M. Fields, et al, *Los mayas. Los Señores de la creación*, op cit, p.75.

Pitágoras la esfera es el más hermoso de los sólidos, el círculo la más bella de las figuras planas; Empédocles afirmaba que el ser primordial es una esfera satisfecha de su soledad circular; Platón la considera la más bella de las figuras. En la Edad Media se compara el mundo, a veces, con un huevo, en el que la yema es la tierra y la clara el cielo.³²



Fig. 9.- Jugando con la forma circular. Formato CD 12 cm/D, vinil-acrílico, cola vegetal/cartulinas, 2005.

El círculo también aparece en las manifestaciones estéticas del mundo mesoamericano. Se llevaba a la guerra caracoles, trompetas, banderillas de oro para indicar el inicio de la batalla, así mismo, portaban un estandarte "como una gran rueda de pluma rica; llevaba este estandarte en el medio la imagen sol, hecha de oro".³³ El *disco solar* en nuestro mural (figura 10, Cap. 2), posiblemente tenga relación con lo que menciona Bernardino de Sahagún, pero podemos ver otros elementos circulares: escudos y *discos que los guerreros portan en la espalda*. Veamos algunos datos recogidos sobre el último elemento mencionado. Los caballeros del sol formaban la orden militar de más alto rango entre los mexicas; sus miembros se conocían como caballeros águila y caballeros jaguares, haciendo alusión metafórica a su valentía, por comparación con la más valiente de las aves y el más feroz de los felinos, pues bien, "el sol fue el dios tutelar de estos soldados y, ... cuando iban a la guerra llevaban un símbolo del sol para establecer su identidad".³⁴ Este disco es el que aparece en las esculturas de guerreros toltecas, que portan una mariposa sobre el pecho y un disco solar a la espalda llamado *Tezcacuitlapilli*. La mujer en el mundo prehispánico, también podía ser guerrera: en la sala Tolteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, en la ciudad de México, podemos ver una mujer guerrera tolteca portando los símbolos solares: la mariposa y el *tezcacuitlapilli*. La *rueda giratoria* es un signo teotihuacano que se asemeja al glifo maya T625, al que Thompson designó con el nombre de "Fly Wheel", lo que

³² Olivier Beigler, *Léxico de Símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 90-100. También, Federico González, *La Rueda una Imagen Simbólica del Cosmos*, Barcelona, Buró Difusor y Editorial, S.C., 1988, 259 pp. Y, en lo referente al círculo y las esferas del universo creado por Dios, puede verse, Platón, "Timeo o de la Naturaleza", en *Dialogos*, México, Porrúa, 2003, pp. 301-375.

³³ Fray Bernardino de Sahagún (1499/1500-1590), llega a México en 1529, entre los franciscanos capitaneados por Fray Antonio de Ciudad Real, a diferencia de otros misioneros que recorrieron muchos sitios para evangelizar a los naturales, vive en el convento de Tlatelolco cerca de 60 años. Escribe su extensa obra *Suma Indiana*, entre 1558-1569, en la que recoge mucha información sobre las costumbres, conocimientos y la historia de los mexicas. Fray Bernardino de Sahagún, *Suma Indiana (Selección de Textos)*, México, UNAM, 1992, p. 202.

³⁴ Carolyn Baus Czitrom, "El significado de Tezcacuitlapilli en Mesoamérica", en Constanza Vega S., et al, *Códices y Documentos sobre México, Primer Simposio*, México, INAH, 1994, p. 203.

puede traducirse como rueda giratoria o rueda volante.³⁵ Este signo aparece en el atavío de un personaje, en la pintura mural de Tepantitla en Teotihuacan.³⁶ El personaje porta en la espalda un círculo, con una especie de cruz en el interior, muy semejante al *tezcacuitlapilli* de estatuas toltecas.³⁷

Por los datos anteriores, es posible que, la forma circular que portan en la espalda los guerreros de la Batalla de Chichén Itzá, sea una representación del *Tezcacuitlapilli* tolteca, parecida a la *Rueda Giratoria* de la iconografía de Teotihuacan. Este elemento circular era "...artículo de vestimenta para dioses y para guerreros que entraban en batalla... símbolo de alto rango reservado a los miembros de la nobleza".³⁸ Este ornamento militar, especie de espejo circular, fue para los guerreros, una especie de talismán en la creencia de que los ayudaría a capturar cautivos.

El círculo, desde Grecia hasta nuestra sociedad actual, sigue siendo círculo, lo que cambia con el tiempo y con los pueblos es el sentido simbólico con el se emplea. En la vida cotidiana podemos ver esta forma en muchos de los objetos que usamos a diario: llantas de coches, espejos, tapa roscas de refrescos, envases de comida, latas de pescado, botones de aparatos eléctricos, trastes para comida, platos, mesas, sillas que usan la figura circular para conformarlas, moneda de distintos países, logotipos de muchas marcas de ropa, logotipos de empresas, la base de la computadora es circular y discos compactos en los que almacenamos información son redondos. Tratamos de sintetizar en pintura, lo investigado sobre el círculo y la forma circular que veíamos a diario en lo cotidiano de la vida.

Si bien, los mayas fueron un pueblo que vivió la guerra, como muchos pueblos de la Antigüedad, también es cierto que, los animales y los elementos de la naturaleza tuvieron un papel simbólico importante en su cosmovisión. El sol y el agua fueron dadores de vida, por ello los consideraron dioses; el ave cotinga aparece como símbolo distintivo de clase social, las plumas de muchas aves fueron empleadas para hacer penachos, tocados, adornar escudos; la Ceiba era el árbol sagrado ubicado en el centro del mundo maya; la tortuga y la ranas fueron emisarios y representantes de Chaac, el dios de la lluvia, ... pensando en estas cosas nos percatamos de un accidente en nuestro trabajo: hace unos días (a principios de julio-2005), pegamos sobre cartulina un disco compacto de plástico, para pintar sobre ella; resulta que la cola vegetal que usada no dio el resultado esperado. Lo interesante de este hecho, fue que la cola creó sobre la cartulina una textura muy rica a la vista, también ocurrió que, parte de la película plateada del disco y la impresión de la misma se adhirió al soporte. Fue la chispa que inició esta parte de nuestro juego. Sobre 39 cartulinas de 25 x 16 cm, pegamos con cola vegetal discos compactos, de los que usamos para guardar información, música, o películas, cuyo Diámetro es de 12 cm. Mientras secaban al sol, tomando una libreta de apuntes sobre los mayas, bocetamos 39 figuras *enmarcadas dentro de nuestro formato CD*,

³⁵ El catálogo de glifos mayas fue publicado por Eric S. Thompson en 1960. En 1992, fue corregido y aumentado por Ringle y Smith. Este catálogo puede verse en, Rolando Alaniz Serrano, *Incripciones en Monumentos Mayas*, México, Plaza y Valdés, 1997, pp. 177-201.

³⁶ Tepantitla (lugar de paredones). Constituye un paraje localizado a ½ km al este de la Pirámide del Sol. Entre las pinturas importantes de este sitio se encuentra El Paraíso de Tláloc, Jorge R. Acosta, *Guía oficial de Teotihuacan*, México, INAH, 1965, p. 51.

³⁷ Hasso Von Wining, *Iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos, tomo II*, México, UNAM, 1987, pp. 49-52.

³⁸ Carolyn Baus Czitrom, "El significado de Tezcacuitlapilli en Mesoamérica", op cit, p. 208.

surgieron soles, jaguares, figuras de guerreros, carros, una Ceiba y, en los últimos 10 aparecieron personas de diferentes oficios: un médico, un futbolista, un fraile, un electricista, un chico con su perro, un panadero y tres más. Una vez que la cola vegetal secó, despegamos los discos, para ver la textura creada y quisimos trabajar los bocetos anteriores sobre estos soportes, pero surgieron figuras completamente distintas, en el mejor de los casos repetimos aves, árboles, felinos, pero de una de otro modo. La serie nos enriqueció, en el sentido de que, partimos del formato circular del escudo representado en el mural la batalla, hicimos encajar figuras en el formato CD, y jugamos aplicando colores, delimitando formas y dejando salir muchas ideas que no supimos expresar en palabras (figuras 9, 9a).

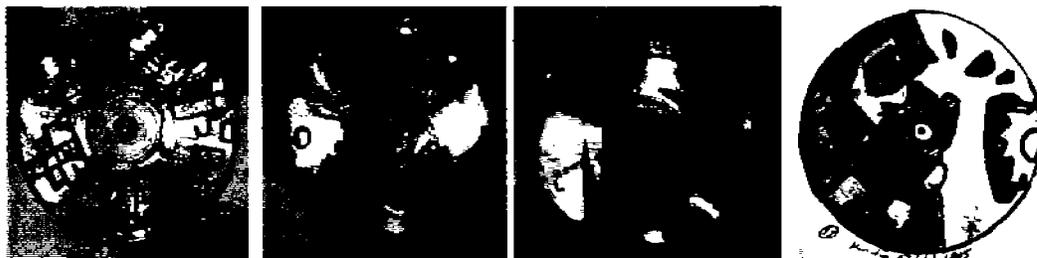


Fig. 9a.- Jugando con la forma circular. Formato CD 12 cm/D, vinil-acrílico, cola vegetal/cartulinas, 2005.

4.2.5.- Conociendo el fragmento.

El momento de nuestro proceso creativo era muy rico, evitamos condicionarnos lo más que pudimos en el momento de ejecutar nuestros trabajos, estuvimos como niños, jugando intensamente antes de que anocheciera. La información que teníamos era suficiente para saber que el Instituto de Investigaciones Estéticas, de la UNAM, llevaba realizando investigaciones sobre pintura mural prehispánica desde 1990. Se habían publicado 4 tomos sobre la Pintura Maya. Respecto al mural La Batalla, supimos que la copia de la que partimos era una acuarela de Adela Bretón, pero teníamos que adentrarnos a su conocimiento lo más que pudieramos. Habíamos comparado otra copia del fragmento, venía publicada en un texto de George Kubler, en el Volumen VI de Estudios Mayas, era una copia de Jean Charlot. Primero porque venía en blanco-negro, y segundo debido a que era posible que se halla basado en la copia de Bretón. Otra imagen de la Batalla viene en la obra de Maudslay citada en el capítulo 2, pero, teniendo en cuenta que él mismo le pidió a la artista británica que corrigiera sus dibujos durante su estancia en Chichén, parece que, por pura intuición, habíamos tomado la imagen correcta, es decir, la más cercana a lo que pudo ser el mural en su estado original. Y no es que nos importara si se parecía o no al original, fue más bien, un asunto personal. Y, ¿Hasta dónde nos llevaría este interés por el mural?

4.3.- Tercera Etapa: Variantes y variaciones. Explorando posibilidades.

El término explorar resulta adecuado para esta etapa; podemos definirlo como el hecho de "tratar de descubrir lo que hay en una cosa o lugar".³⁹ Se oye decir en psicología, que los niños exploran la casa o el patio, el jardín, la calle o, que

³⁹ *Diccionario Enciclopédico Universal, Barcelona, CREDSA, 1972, tomo 3.*

exploran su cuerpo, para indicar que están inmersos en un proceso de aprendizaje y reconocimiento. Nosotros procedimos de manera semejante en el re-conocimiento del fragmento; abordamos la estructura general del mural y pintamos un número considerable de guerreros individualmente.

La estructura o esqueleto estructural, en palabras de Arnheim, es la obra en su totalidad, creada pedazo a pedazo, "la imagen que desempeña el papel de rector en la mente del artista, no es tanto una anticipación fiel de cómo será la pintura o la escultura acabada cuanto principalmente el esqueleto estructural..."⁴⁰ La estructura, se entiende como el armazón de ejes y los ejes crean correspondencias específicas. Las especificaciones se refieren a la manera como interactúan los elementos de la obra, y las direcciones se indican por la distribución de los mismos sobre la superficie pictórica. Las figuras de los guerreros las trabajamos como variaciones, es decir, no las copiamos sino que jugamos con las formas, aprovechando las características pictóricas que los medios utilizados nos ofrecían. Iniciamos la exploración de las formas a partir de una copia a línea de la pintura maya, para ello nos apoyamos en la acuarela de Adela Bretón, la dibujamos sobre papel albanene grueso, con un estilógrafo para tinta china negra del número 0.2, y en un formato de 58 x 50 cm. A partir de este momento el trabajo pictórico fue intenso.



Figura 10.- Variaciones-Guerreros, collage y pintura vinil-acrítica, 16 x 21.5 cm, 2005.

4.3.1.- Variaciones. Los Guerreros.

Con la copia de la Batalla a buen tamaño, pudimos distinguir las figuras con claridad. Iniciamos la ejecución de nuestras variaciones al tiempo que copiábamos a línea muchos de los guerreros en nuestras libretas de apuntes. El 9 de septiembre del 2005, se pintaron 23 guerreros no atendiendo a la fidelidad de las formas del mural, fueron hechos sobre cartulinas de 25 x 16 cm., con pintura vinil-acrítica en aguadas, lo que nos permitió darles un aspecto de acuarela. Estos primeros soldados mayas fueron la chispa que hizo estallar el tanque de gasolina que llevábamos dentro. Siguió otras series: el 19 de

⁴⁰ Rudolf Arnheim, *Arte y Percepción Visual, psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1995, p. 111.

septiembre pintamos ciento y una figuras, en estos trabajos diluimos la línea de contorno con el fondo; el 1 de octubre hicimos 33 figuras sobre cartón de cereal, simplificando las formas casi como en la caligrafía oriental; ese mismo trabajamos otras 26 imágenes semejantes a las anteriores pero sobre cartulina blanca. Para tratar de simplificar el proceso que seguimos en la ejecución, recurrimos a nuestra libreta de apuntes, para enumerar algunas series nuestras variaciones del año 2005:

- 1.- 19/septiembre.- 20 dibujos en cartulina de 21.5 x 16 cm. Aguadas de pintura, delimitando las manchas con líneas negras.
- 2.- 29/septiembre.- 101 pinturas de guerreros sobre cartulinas de 21.5 x 16 cm. Diluyendo la línea de contorno de las figuras con el fondo.
- 3.- 1/octubre.- 59 imágenes, simplificando las formas, tipo caligrafía oriental. Sobre cartulina y cartones de empaques de cereal. Medidas variables.
- 4.- 2/octubre.- 34 dibujos sobre cartón de empaques de cereal, mancha mínima tipo caligrafía oriental.
- 5.- 4/octubre.- 40 collages utilizando papel de paquetes de cigarrillos, delimitados con línea de contorno negra.
- 6.- 5/octubre.- 16 trabajos sobre hojas tamaño carta (21.5 x 28 cm). Collage, aprovechando el color de los papeles pegados.
- 7.- 7/octubre.- 10 dibujos tamaño carta. Collage con línea de contorno negra.
- 8.- 9/octubre.- 60 guerreros utilizando pintura y collage de papeles rasgados con las manos, línea de contorno negra. 21.5 x 16 cm.
- 9.- 30/octubre.- 120 figuras con pintura y delineado negro, empleando una punta para la línea de contorno.

El empleo de materiales heterogéneos, como papeles de revistas, de cajetillas de cigarrillos, el rasgado de cartones y papeles, así como la simplificación de las formas con aguadas de pintura negra, enriquecieron nuestras soluciones plásticas. Poco a poco íbamos soltando la mano, abriendo caminos que no habíamos andado, jugando con las formas y los materiales (figura 10).

4.3.2.- Variaciones. La estructura del mural.

Otro aspecto que exploramos del fragmento fue la estructura (figura 11), en ella trabajamos. El 12 de junio de 2005 habíamos abordado la estructura general creyendo que era la única manera de pintarlo. Sin embargo, después de ver *las meninas* de Picasso, nos percatamos de que, el número de pinturas en las que aborda el conjunto general de la obra de Velázquez, es menor al número de cuadros en los que pintó detalles, como las versiones de la Infanta Margarita por ejemplo. A partir de ese momento, trabajamos las series del apartado anterior pero, entre septiembre y noviembre del 2005 continuamos jugando con la estructura general, trabajando gamas cromáticas y la forma circular de los escudos. En total pintamos 13 variaciones de la estructura, utilizamos papel tapiz pegado sobre papel craft grueso, las medidas son de 72 x 60 cm. Para imprimir el papel, mezclamos pintura vinílica blanca y mowilith (Acetato de Polivinilo). Durante la ejecución, aplicamos pintura de un determinado color y, con la pintura que sobraba, hacíamos un nuevo color hasta manchar toda la superficie del soporte. Para acentuar la estructura, definíamos muchos colores y círculos con una línea de contorno negra o gris, cuando las capas se encontraban frescas aún. Esto último favoreció que muchos colores se fundieran con la línea de contorno creando colores oscuros.

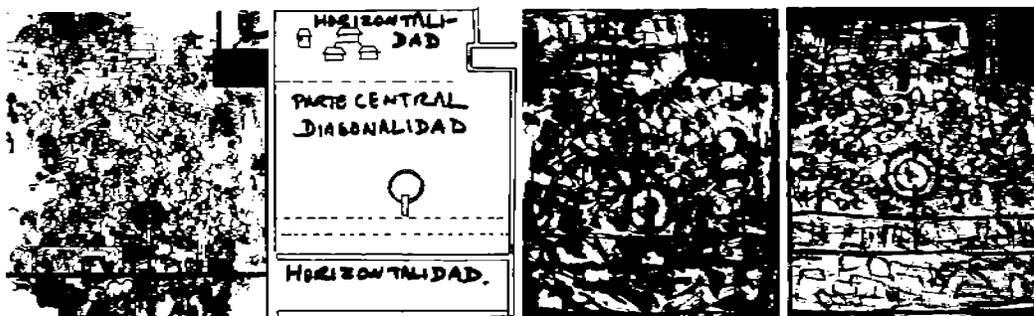


Fig. 11.- Jugando con la estructura del mural. De izquierda a derecha: La Batalla, la estructura, 2 variaciones. Pintura vinil-acrílica/papel, 72 x 60 cm, 2005.

Quizá resulte conveniente hablar acerca de nuestra actitud durante la ejecución. Del Maestro Aceves Aceves Navarro tomamos algunas actitudes que pusimos en práctica, entre ellas la *espontaneidad*, "hay actitudes libres pero espontáneas...tenemos que pensar nada es obligatorio, ni nada tiene una fórmula secreta que nos lleve a la solución: hago las cosas 'así' y me quedan 'muy bien', guáchalas. Una vez que asumes este supuesto, pus ya todo te sale bien, y entonces ¿Qué chiste tiene? Ser perfecto no sirve para un carajo..."⁴¹ Y continúa diciendo que el hecho artístico es uno mismo "Te importa a ti exclusivamente. Por eso lo tienes que hacer tu solo...por eso la pintura es oficio de soledad, es un silencio total. Por eso no hay reglas..."⁴² La actitud de pintar con espontaneidad y en libertad, nos recordó la actitud de Dubuffet respecto al arte en sus escritos. El francés opone el *arte libremente creador* al *arte culto*, el primero es calificado por Reszler como subversivo y se resiste a ser clasificado dentro de los parámetros establecidos por el arte convencional; el arte culto puede ser considerado convencional, establecido por el Estado y la Cultura occidental, por eso, Dubuffet toma en cuenta las producciones de los enfermos mentales y aficionados, niños y salvajes, por no ser considerados *arte culto*. Los hombres al nacer poseen dones, entre ellos el don de pintar, "...son raros los individuos que se atreven a ejercerlos con toda su pureza y licencia emancipándose para ello del condicionamiento social, o cuando menos, del distanciándose bastante del mismo".⁴³ Esto supone libertad o la intención por liberarnos de muchos prejuicios acerca de lo que es o debería ser el arte, en las ideas del Arte en Bruto, la Cultura y el Estado solo ejercen el papel de policía.⁴⁴ La radicalidad del artista francés se opone a la razón occidental, y coincide con Aceves Navarro en que, se requiere descubrir los métodos para pintar más adecuados para cada quién, para exteriorizar humores, sin falsearlos ni memarlos y, "...eso es lo difícil. Eso es lo que requiere casi siempre un largo y paciente trabajo de experiencias y búsquedas".⁴⁵ Y parafraseando al maestro mexicano diríamos que una cosa es "hacer pinturas" y otra distinta es "pintar". Hacer pinturas tiene reglas, normas y

⁴¹ Maritere Martínez Fernández, *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo del Mtro. G. Aceves Navarro*, México, CONACULTA, 2003, p. 224.

⁴² *Ibidem*, p. 267.

⁴³ Jean Dubuffet, "Paso al incivismo", en *Escrito sobre arte*, op cit, p. 122.

⁴⁴ André Reszler, *La Estética Anarquista*, México, FCE, 1973, p. 117.

⁴⁵ Jean Dubuffet, "Honor a los valores salvajes", en *Escritos sobre arte*, op cit, p. 298.

te llevan a un resultado previsto. Cuando pintas no hay normas, no puedes esperar nada, solamente hay emoción, observación, entrega y, desde luego, aceptación de lo que estamos haciendo:⁴⁶ jugar con los colores y las formas de manera espontánea.

4.3.3. Variantes sobre tela.

Las realizamos entre diciembre del 2006 y marzo del 2007. En un primer momento se dudó de incluirlos en una serie, la razón fue que pueden ser considerados como meras copias, pero pensamos que pueden ser de utilidad como una referencia clara a las figuras de mural y, para entender las variaciones a las que llegamos. En total pintamos 13 telas agrupadas en bajo este concepto. Una variante puede ser entendida como la copia de algún elemento o elementos con modificaciones mínimas. Los guerreros del mural tienen una altura promedio de 25 cm, poseen un colorido propio de la técnica al fresco en el caso del original y de acuarela desde la copia de Adela Bretón, la línea de contorno es roja de cierto grosor. Al pintar nuestras variantes no se pretendió, en ningún momento, igualar los colores, el grosor de la línea ni las dimensiones de las figuras. En sí tomamos treinta elementos, entre guerreros, casas, vírgulas de la palabra, pertenecientes al mural, y agregamos otros elementos propios de nuestra vida cotidiana, hablamos de árboles, televisores, postes de luz eléctrica, antenas parabólicas, tanques de guerra, más pirámides blancas y jaguares; todos ellos representados de manera plana, a la manera de la pintura maya, sobre fondos de diversos colores (figura 12). Las dimensiones de los trabajos son de 65 x 45 cm y, de 72 x 47 cm, sobre lonetilla imprimada. La imprimatura fue hecha con pintura vinílica blanca de buena calidad, entendiéndolo por "buena calidad", aquella que contiene creta o caolín, más sellador acrílico para darle flexibilidad a la tela una vez pintada. La pintura usada fueron tintas vinil-acrílicas roja, amarilla y azul, colores base con las que muchas tiendas de pintura obtienen una gama casi infinita de colores. La lonetilla es un tela de algodón, más gruesa que la manta cruda número cien y, menos gruesa que la loneta; su cualidad es tener un tejido cerrado que facilita la imprimación logrando un soporte muy flexible; si se diera el caso de tener que desmontarla del bastidor, puede enrollarse sin riesgo de que la capas pintadas se resquebrajen.



Fig. 12.- Variantes (detalles), Pintura vinil-acrílica/tela, 72 x 47 y 45 x 65 cm, 2006-2007.

⁴⁶ Maritere Martínez Fernández, *¡Cambiamos por favor!*, op cit, p. 32.

Apuntes sobre algunos elementos.

Postes de electricidad.- Algún autor mencionó que la electricidad jamás se inventó, en el sentido de que es un fenómeno de la naturaleza tan antiguo como el mundo. Nosotros la conocemos como agente energético, pero el hombre de la Antigüedad la conoció en su forma natural: el rayo.⁴⁷ A nosotros, en la actualidad, nos sigue impresionando su fuerza y potencia casi infinita, por ello, no es raro que en el mundo prehispánico se le haya tenido respeto. En la iconografía maya, el rayo aparece representado como un hacha, utensilio propio del dios de la lluvia Chaac.⁴⁸ Este fenómeno natural inspiró el nombre de algunas edificaciones, por ejemplo, en Izamal existe una pirámide llamada Paa Pol Chaac, o sea, Casa de las Cabezas y Rayos, sobre la cual se levantó el convento franciscano que habitó Fray Diego de Landa.⁴⁹

La palabra electricidad viene del griego *elektrón*, que significa ámbar. La electricidad y el magnetismo son manifestaciones de un mismo fenómeno. Tales de Mileto, sabio griego muerto en el año 546 a.C., descubrió que al frotar el ámbar atraía partículas de polvo y, como estos imanes abundan en la ciudad de Magnesia, se les dio el nombre de magnetos. La historia de la electricidad es muy extensa, en ella sobre salen nombres de muchos personajes: Gilbert de Colchester en el siglo XVII; Otto de Guericke (1602-1686), Stephen Gray (1666-1736), Du Fay (1698-1739) en el siglo XVIII; luego vendrán figuras como Ampere, Benjamín Franklin, incluso Graham Bell inventor del teléfono. A grandes rasgos, la historia de la electricidad es joven. Hace apenas unos 200 años, aproximadamente, el hombre arrebató a la naturaleza este fenómeno deificado, cambiando las costumbres de la vida humana en el planeta, desatando con ello una cadena de avances que hoy nos asombran.⁵⁰

La electrificación en México, está marcada por la instalación de la primera termoeléctrica, instalada en la fábrica textil de León Guanajuato en 1879. En 1881, la compañía de Samuel B. Night, puso en servicio las primeras cuarenta lámparas eléctricas en la Ciudad de México, desplazando al alumbrado público a base de aceite de nabo. Al concluir el siglo XIX, el alumbrado público de la Ciudad había ascendido a 528 candelabros de cinco luces, en lo que hoy conocemos como Centro Histórico. La primera mitad del siglo XX, vio crecer la industria eléctrica en manos de capital extranjero hasta 1948, cuando la Comisión Nacional de Electricidad quedó constituida como organismo público descentralizado, con capital propio y personalidad jurídica. El 27 de septiembre de 1960, el presidente López Mateos difundió la noticia de la nacionalización de la industria eléctrica, con este acontecimiento el gobierno procedió a la compra de las empresas que tenían a su cargo el suministro energético, pasando a formar parte del patrimonio nacional. Actualmente la Comisión Federal de Electricidad aprovecha recursos naturales e industriales para generar electricidad: caudalosos ríos, fumarolas volcánicas, combustóleo,

⁴⁷ Luis Postigo, *El Mundo de la Energía*, Barcelona, Ramón Sopena, 1975, p. 424.

⁴⁸ Eric S. Thompson, *Grandeza y Decadencia de los Mayas*, México, FCE, 1959, p. 274.

⁴⁹ Fray Bernardo de Lizana, *Devocionario de Nuestra Señora de Izamal*, México, UNAM, 1995, p. 63.

⁵⁰ Julia Tagüeña, et al, *De la Brújula al Spin, el Magnetismo*, México, FCE, 1997, p. 10. También, Carmen Valles Septién (coord.), *La electricidad en México*, México, CFE, 1992, pp. 12-20. Y, Luis Postigo, "Energía Eléctica", en *El Mundo de la Energía*, op cit, pp. 423-474. Más, *Enciclopedia Ilustrada Cumbre*, México, Cumbre, 1983, tomo 5.

petrogas, energía nuclear.⁵¹ Existiendo generadores de energía de diversas clases: presas, termoeléctricas, turbo eléctricas, núcleo eléctricas.

En muchas de nuestras variantes aparecen postes de luz, con su aspecto clásico en forma de cruz, como una referencia a la fuente de energía que se ha vuelto imprescindible para la vida actual. La electricidad puede concebirse como una extensión del hombre. Si la vivienda es un vestido de grupo, en palabras de Mc Luhan, el alumbrado eléctrico aportó en la vivienda y en la ciudad, mucha flexibilidad al ser humano. Con la luz artificial la noche pierde terreno, solo hay días. Es común escuchar de la Ciudad de México, por ejemplo, "la ciudad que nunca duerme" o, de París "la Ciudad Luz". "En este dominio, el medio es el mensaje, cuando la luz está prendida, se encuentra presente un mundo de los sentidos que desaparece en cuanto la luz se apaga".⁵² La electricidad generó numerosos adelantos en las ciencias, la cultura, las artes, y trajo con ellos, nuevos descubrimientos que favorecieron la construcción de aparatos de empleo doméstico, aumentando la comodidad de la extensión de la piel del hombre, el hogar.

Televisión.- Dentro de la historia de este aparato, sobresalió el mexicano Guillermo González Camarena (1917-1965), quien construyó su primera cámara de televisión con materiales de desperdicio en 1934; para 1939 tenía las patentes mexicana y estadounidense. Informar y Comunicar, son términos estrechamente relacionados a este invento moderno, el primero proviene de la voz latina in-dentro y formare-formar que indica "instruir hacia adentro", el segundo se traduce por "hacer común algo". Ocurre actualmente que este desarrollo tecnológico, puede ser considerado también como una extensión del hombre, ojo-oído. Lo que destacaremos será el contenido ideológico que este medio transmite. ¿Qué es la ideología? Las ideas dominantes pueden ser consideradas una ideología, pero veamos una definición del término: "Es un sistema de valores, creencias y representaciones que autogeneran necesariamente las sociedades, en cuya estructura haya relaciones de explotación a fin de justificar idealmente su propia estructura..."⁵³ De acuerdo a esto, muchos gobiernos latinoamericanos entre los que incluimos a nuestro país, utilizan la televisión para transmitir noticias sobre problemas superficiales sin atacar las causas reales de pobreza y subdesarrollo en que viven millones de seres humanos. ¿Quién no recuerda la campaña generada con la noticia de un "Chupacabras" durante el gobierno de Salinas de Gortari?

Hoy por hoy, la televisión resulta ser una presencia inevitable, una extensión del ojo humano, que nos mira a nosotros mismos, pero ¿quién gobierna ese sentido extraordinario? ¿Qué es lo que ese ojo-oído nos hace ver y oír? El aparato no es un ente abstracto, es una mercancía que nos hace ver otras mercancías, que nos persuade, que exige nuestro tiempo, que nos penetra con la ideología de la clase dominante. Hay ideología en la presentación diaria del modo de vida norteamericano, como el único válido, bueno y deseable de lograr; hay ideología en los estereotipos femeninos o

⁵¹ José Iturriga de la Fuente, *Grandes Ríos de México*, México, Jilguero, 1989, 151 pp. También, Carmen Valles Septién (coord.), *La electricidad en México*, op cit, pp. 20-160. Y, *Enciclopedia de México*, México, Impresora y Editora de México, 1977, tomo 3.

⁵² Marshall Mc Luhan, *La comprensión de los sentidos como extensiones del hombre*, México, Diana, 1987, p. 165.

⁵³ Ludovico Silva, *Teoría y Práctica de la Ideología*, México, Nuestro Tiempo, 1978, p. 19.

indígenas; la difusión del racismo es seductora, nos convence de que el hombre negro, amarillo, rojo o moreno es inferior al hombre blanco; muchos de los personajes que aparecen en las películas, transmitidas en la TV, son parte de una ideología del imperio, el hombre araña es el salvador de la nación; tarzán no es el hombre mono, es blanco civilizador que rescata a la raza negra de su condición salvaje. Más ojos pueden ver más cosas. La presencia del Televisor no escapó a nuestra condición de hombre de ciudad, nuestras variantes re-presentan el invento entre personajes prehispánicos, tal vez, símbolos de pueblos nativos de nuestro país que han sobrevivido siglos después de la conquista española. ¿La palabra, el lenguaje, la cultura, la educación, estarán en manos de la TV?

La Voluta o Vírgula de la Palabra.

Según el mito de la creación del hombre, el elemento anímico fue creado por Quetzalcóatl, cuando sopló su caracol y produjo un sonido que, tomó la forma del conducto que el aire atravesó. La imagen que refiere este hecho mitológico, establece lo que será este signo visual de la palabra: la voluta. Esta voluta simboliza la palabra oral y, por extensión otros conceptos, como "el mando" por ejemplo. Las convenciones establecen posibilidades distintas, es probable que una voluta dentro de un caracol haya remitido al espíritu indígena (ihiyotl), más allá de su manifestación pictórica. La posición invertida de las volutas podría significar la imagen de un reflejo gráfico de la palabra, o más generalmente ideas.⁵⁴

4.3.4.-Variaciones sobre tela.

El término se refiere al enriquecimiento o empobrecimiento de la representación de las figuras o la estructura del mural. Las realizamos libremente, jugamos con las formas. Durante el proceso de realización de estos trabajos, fueron surgiendo formas que interactuaron con elementos del mural, hablamos de pirámides, postes de luz, soles, lunas, jaguares, elementos ya trabajados en las etapas anteriores. Las telas las pintamos entre enero y marzo del 2007. Utilizamos los mismos materiales que en las variantes sobre tela; escogimos dos formatos principalmente, 136 x 116 cm y 85 x 72.5 cm, que corresponden a un 40 % y 25 % de las medidas del mural maya (figura 13).

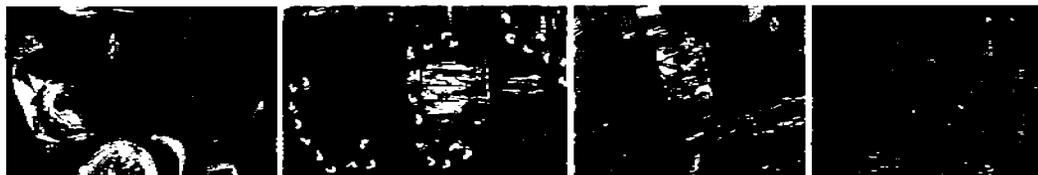


Figura 13.- Variaciones (detalles), pintura vinil-acrílica/ tela, 85 x 72.5 cm y 45 x 60 cm, 2006-2007.

⁵⁴ Patrick Johansson K, "La relación palabra imagen en los códices nahuas", en *Lenguas y Escrituras mesoamericanas*, *Revista Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, No. 70, noviembre/diciembre 2004, pp. 44-49.

Apuntes sobre algunos elementos.

Sol, luna y jaguar.- Los mitos del origen mesoamericano hablan de grandes edades del mundo, regidas por distintos dioses que terminan en un gran cataclismo cósmico. En estas de la humanidad aparecen distintos y distintos tipos de criaturas, que por ser imperfectas son destruidos. Así, este universo creado por los dioses para el hombre, en el que ahora habitamos, igualmente sería destruido en determinado momento por fuerzas ajenas a nosotros.⁵⁵ Como ejemplo, existe el mito nahua de la creación del Quinto Sol. En el relato, cuando los dioses se reunieron en Teotihuacan, para dar origen al astro rey, escogieron a Tecuciztécatl un ser humano perfecto, que adoraba a los dioses dándoles las mejores ofrendas. También escogieron a Nanahuatzin, el buboso, personaje reservado y callado por su defecto físico, cuyas ofrendas eran modestas. A la hora en que el primero tenía que arrojar al fuego sagrado, sintió temor, lo intentó dos veces más y no se atrevió. Entonces los dioses ordenaron a Nanahuatzin arrojar, sin dudarlo lo hizo y se convirtió en el sol de luz radiante, luego se arrojó Tecuciztécatl y también brilló en el firmamento. Al ver que ambos tenían una luz intensa semejante, los dioses decidieron opacar al segundo arrojándole un conejo, por lo que se convirtió en la luna. El relato agrega que asistió el águila y el jaguar, quienes también se echaron al fuego después de los protagonistas, cuando la lumbre ya no era tan intensa, por eso el águila tiene las plumas "oscas y negrestinas" y la piel del jaguar quedó manchada con tizne.⁵⁶

Huellas de pies. Lo más frecuente en las representaciones prehispánicas, es que el símbolo del pie se haga presente bajo la ausencia del pie. Es una paradoja atractiva, puede verse en muchos códices, registros calendáricos o lienzos. En muchos de ellos podría indicar el arribo o desplazamiento de los dioses, la ruta seguida por una embajada en los documentos históricos⁵⁷ y, por extensión movimiento, ruta, trayectoria seguida de un punto a otro.

El sol entre los mayas.- En sus aspectos animales, el sol es, primeramente, Kinich Kakmoo "Rostro (u ojo) Solar Guacamaya de Fuego". A veces aparece en los códices con cabeza de guacamaya y cuerpo humano. Se creía que el sol bajaba al medio día para quemar el sacrificio, volando en forma de guacamaya. Se le veneraba en Izamal, donde existe una construcción dedicada a este dios. Otro aspecto animal del sol, es el jaguar, Balanké "Sol Jaguar", entre los K'ekch'is actuales.⁵⁸ Actualmente, los mayas de Yucatán le llaman al sacerdote católico Yum K'in, señor sol o dios sol.

La Luna.- La diosa de la Luna, recibía muchos nombres, los mayas de Yucatán le llamaban Ixchel. Diosa de la medicina y el parto, se le relaciona con el agua,

⁵⁵ María del Carmen Valdés, *Balam, el jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, UNAM, 2004, pp. 148-149.

⁵⁶ Fray Bernardino de Sahún, *Suma Indiana, Selección de Textos*, México, UNAM, 1992, pp. 170-176.

⁵⁷ Pablo Escalante Gonzalbo, "Manos y Pies en Mesoamérica, en *Manos y pies, Revista Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, No. 71, enero/febrero 2005, pp. 170-176.

⁵⁸ Mercedes de la Garza, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, UNAM, 2003, p. 49.

como todas las diosas madres y con el tejido. Esta deidad no tiene manifestación animal como el dios solar, pero si se ve asociada con algunos animales. En los códices a veces lleva un tocado de serpiente y distintas aves sobre su espalda, en algunos mitos mayenses actuales la consideran esposa del sol ó su madre, la Virgen María, se le relaciona sexualmente con otros animales como el venado. Los mitos de los mopomanes y k'ekchís hablan de las relaciones del sol y la luna, como las primeras relaciones sexuales que existieron; la luna fue la primera mujer y, sus órganos genitales fueron formados por la pezuña hendida de un venado. Después, la luna tuvo relaciones con su cuñado Venus y se convirtió en la amante del rey de los zopilotes. Los tojolabales la relacionan como muchos pueblos con el conejo.⁵⁹

4.3.5.- Organizando la investigación.

Durante este período, nos dedicamos a organizar el material documental que pudimos recopilar. Con el correr de los días, llegamos a colaborar con el proyecto la pintura mural prehispánica en México del IIE/UNAM, motivo que nos favoreció en razón de que, conocimos el mural y las condiciones en que se encuentra actualmente. Al mismo tiempo, procedimos a fotografiar y barrer las imágenes para digitalizarlas, con el objeto de lograr la tesis escrita. Esta labor fue muy dura, por las limitaciones que encontramos sobre la marcha, pero como el tema de nuestras series nos interesó bastante, valió la pena abordar todo el trabajo documental.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 49-50.

4.4.- Pinturas. Variantes y Variaciones.



Fig. 14.- Variante 1, vinil-acrílico/tela, 47 x 72 cm, 2006-2007.

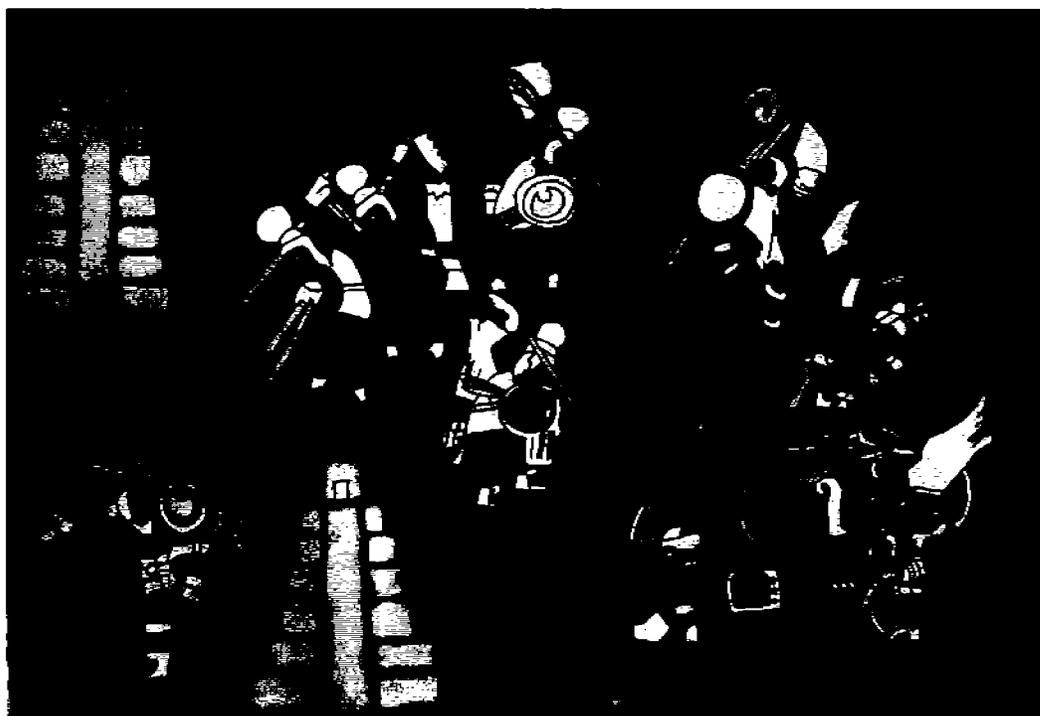


Fig. 15.- Variante 2, vinil-acrílico/tela, 45 x 65 cm, 2006-2007.

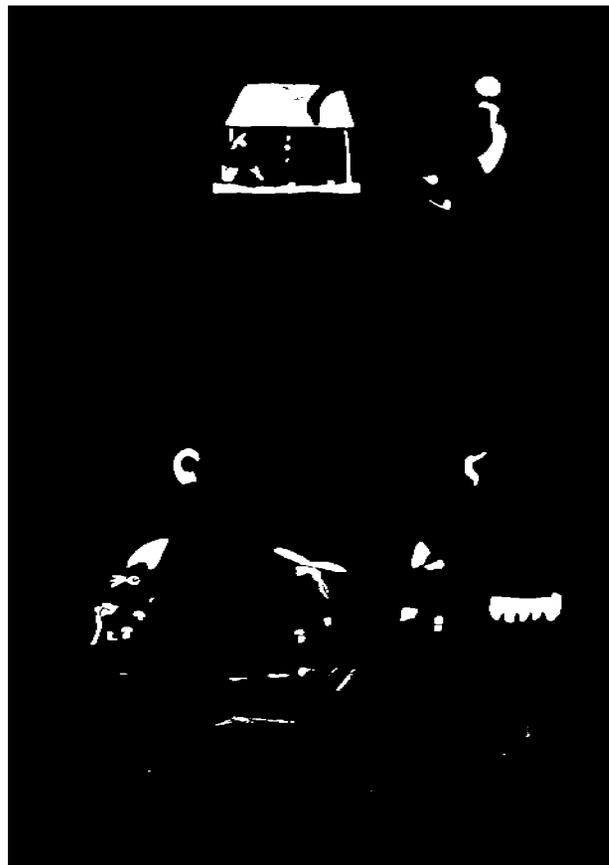


Fig. 16.- Variante 3, vinil-acrilico/tela, 61 x 80 cm, 2007.



Fig. 17.- Variante 4, vinil-acrilico/tela, 51 x 100 cm, 2007.

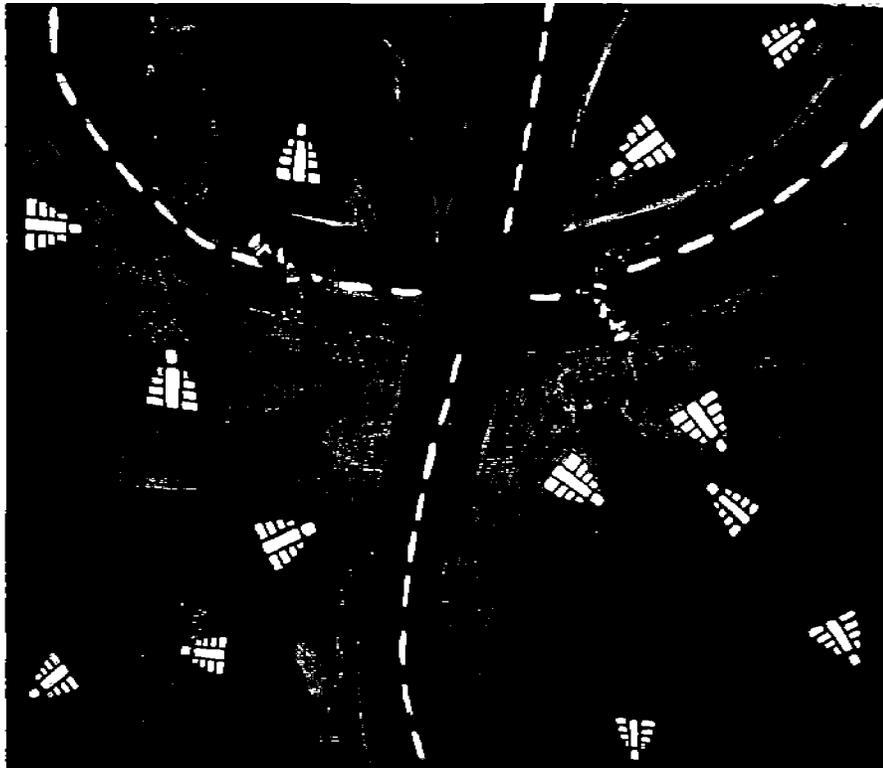


Fig. 18.- Variante 5, vinil-acrílico/tela, 136 x 116 cm, 2007.



Fig19.- Variación 1, vinil-acrílico/tela, 45 x 65 cm, 2006-2007.



Fig. 20.- Variación 2, vinil-acrílico/tela, 45 x 65 cm, 2006-2007.

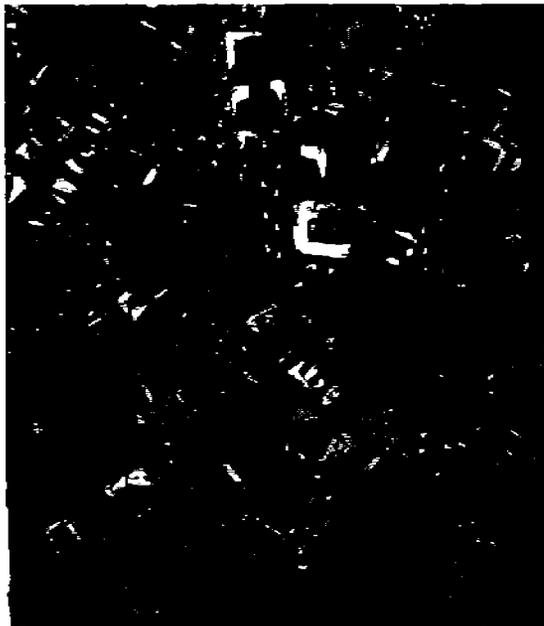


Fig. 21.- Variación 3, vinil-acrílico/tela, 136 x 116 cm, 2007.

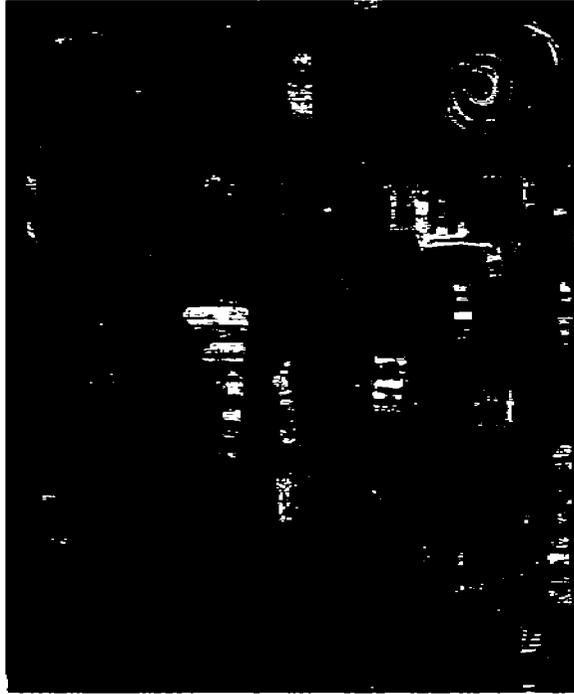


Fig. 22.- Variación 4, vinil-acrílico/tela, 85 x 72.5 cm, 2007.



Fig 23.- Variación 5, vinil-acrílico/tela, 85 x 72.5 cm, 2007.



Fig. 24.- Variación 6, vinil-acrílico/tela, 85 x 72.5 cm,
2007.



Fig. 25.- Variación 7, vinil-acrílico/tela, 85 x 72.5 cm,
2007.



Fig. 26.- Variación 8, vinil-acrílico/tela, 136 x 116 cm, 2007.



Fig. 27.- Mosaico de Guerreros, vinil-acrílico, lápiz, pluma, tinta china/papel, cartón cartulina, medidas variables, 2004-2005.



Fig. 28.- Mosaico Guerreros, vinil-acrítico y collage/papel, 21 x 15.5 cm, c/u, 2005.

Consideraciones finales.

Mucho de lo escrito no es nuestro. Mucho de lo escrito a lo largo de la tesis se debe al trabajo de muchas personas, investigadores y exploradores que dedicaron toda su vida, o buena parte de su existencia, trabajando en descubrir los secretos de las antiguas ciudades prehispánicas. Reconocemos nuestra deuda para con ellos. Lo único nuestro, son los dibujos, xilografías y pinturas, producto logrado al abordar el conocimiento del mural.

Recapitulando la tesis: tuvimos oportunidad de conocer lo más que se pudo el fragmento maya; tomamos unos cuantos elementos formales de la pintura y jugamos con ellos; a los guerreros los diluimos con pintura aguada, les pusimos trajes de papel cigarro, jugando los llevamos hasta simplificar las formas; nos aventuramos a emplear soportes poco nobles, sobre todo para las primeras series; empleamos para pintar lápices, plumas, estilógrafos, maderas, y hasta las propias manos. Empleamos colores no pensados, repitiéndolos hasta el cansancio. Jugamos con la estructura del mural aplicándole color de modo espontáneo. Nos dimos la oportunidad de jugar en libertad...y reflexionamos en la aurora del nuestro proyecto, en la mañana, en la tarde, y en el ocaso...cuando el tema parece haberse ido como el viento, viento que nos roza la cara y sabemos de donde viene, pero no sabemos a dónde va; tal vez se haya ido al sitio que nadie sabe.

La pintura puede ser algo personal, que compete muchas veces solo al que pinta. La historia de estos trabajos será más importante para el autor que para cualquier otro pintor, ya que, de cierto modo, es la historia propia, la de un ser humano. No la de un ser humano ficticio e inexistente, sino la de un hombre real, único y vivo. Tal vez, hoy sabemos menos que nunca, lo que significa una mujer o un hombre realmente vivo. Cada mujer y cada hombre, no son tan solo ella o él mismos, si no que son un punto único, singular e importante, en los que se entrelazan los fenómenos del mundo una sola vez y nunca más.

Seguimos, una vez y nunca más, un camino en la realización de nuestras series de trabajos. Nuestra labor pictórica abordada como un juego, como algo lúdico, nos llevó de la mano descubriendo soluciones plásticas y, al mismo tiempo nos enseñó a ver en lo cotidiano eso que definimos como variantes y variaciones, por un lado. Por otra parte, nos motivo a conocer más sobre el mundo prehispánico que, después de todo, es parte de nuestra propia historia nacional, historia que no terminó con la conquista de nuestro país por parte de los españoles. Muchos pueblos actualmente, mantienen viva la herencia del México Antiguo, evitamos referirnos al aspecto meramente folclórico, imagen ideológica de grupos dominantes. No. Hablamos de los pueblos que mantienen con vida rasgos de los antiguos pueblos mesoamericanos. Pero a lo que vamos es que durante el trayecto pudimos pensar en problemas actuales, partiendo de lo que logramos conocer sobre el mural y sobre los antiguos mayas.

¿Qué si los mayas eran pacifistas? No y tres veces no. La Batalla y otros muchos murales nos revelaron que los mayas estaban familiarizados con guerra, al igual que distintos pueblos de la antigüedad y de hoy en día. Luchando por expandir sus territorios, apropiándose de tierras por sus recursos

naturales y ejerciendo un dominio ideológico sobre las poblaciones conquistadas. Ellos también conocieron y fomentaron lo que nosotros conocemos como imperialismo. Imperio logrado por la fuerza bélica de sus ejércitos, como lo revelan las construcciones dedicadas a albergar enormes ejércitos. Igual que en nuestros tiempos actuales.

¿Qué si las inscripciones en relieves, pinturas y otras manifestaciones estéticas de ese pueblo, sólo relataban acontecimientos celestes? Cierto, pero además, muchos textos relatan la vida y obras de sus gobernantes y dirigentes, es decir, cuentan la vida de hombres y mujeres, de carne y hueso; seres humanos que vivieron intensamente, tal vez, el contexto histórico que les tocó vivir. Seres humanos que tuvieron aspiraciones y deseos, fracasos y logros, que tuvieron una vida tranquila o agitada, alegrías o tristezas, en fin, una vida humana quizá como la nuestra. Personas que nacieron, que crecieron, se casaron, dejaron descendencia y tuvieron una ascendencia, que gobernaron y fueron sucedidos por otros en el mando, y buen día esperado o no, fallecieron como todo ser humano. Han sido muchos los investigadores dedicados a escudriñar las inscripciones mayas, a analizar las obras de esta cultura, a indagar en textos etnográficos y a reconstruir lo que fue esta civilización; la historia de este pueblo no feneció del todo, a pesar de que "idolos y cosas del demonio" fueron llevados a la hoguera.

¿Qué si los pueblos prehispánicos fueron sanguinarios al llevar a cabo sacrificios humanos? Desde luego que existieron ritos en los cuales se ofrecían víctimas humanas a las deidades, pero hasta la fecha, no se sabe a ciencia cierta la frecuencia con se llevaban a efecto. Incluso, sugerimos en algún pasaje del texto, que la guerra fue un medio para capturar cautivos, cuyas vidas serían dedicadas a sus dioses. Al igual que en nuestra sociedad, existieron entre ellos, personajes que se opusieron a los sacrificios. Personalmente esas prácticas nos cuestionan hoy ¿acaso hoy en día, no existen sacrificios de vidas humanas con el pretexto de prevenir el terrorismo? ¿Será posible no damos cuenta de que millones de seres humanos mueren de hambre lentamente, en nombre de un sistema político o económico? ¿Es que nunca hubo un 2 de octubre de 1968? Parece que hemos sacrificado nuestra memoria histórica en nombre de un dios desconocido.

Y sobre el papel de la mujer en el mundo mesoamericano ¿tenían o no voz y voto en esa sociedad? Pudo ser que la mayoría se dedicara al hogar, como hoy en día. Sin embargo, nuevas lecturas de muchas piezas prehispánicas, revelan que hubieron mujeres que desempeñaron un papel importante al lado de sus esposos gobernantes; cerámica de Jainá (casa de agua), muestra a mujer aplicada en la tarea de escribana, lo que supone que era una mujer culta; la pieza de la sala tolteca del Museo Nacional de Antropología, destaca el papel de la mujer como guerrera, es decir, podían ser militares. Consideramos que, abordar el mural desde la pintura, fue un acierto para nosotros pues, buscando soluciones formales para nuestras series nos llevaron a reflexionar sobre estas cuestiones mencionadas. En este sentido podemos decir que la pintura es conocimiento, frase que no lográbamos entender antes de cursar la maestría.

Otro aspecto importante, ocurrió en el espacio del proceso creativo personal; las lecturas para la presente tesis nos llevaron a conocer el pensamiento de algunos pintores, acerca de lo que es el arte. Con dos pintores sentimos empatía: Aceves Navarro y Dubuffet. De Gilberto Aceves aprendimos que ya no existen normas y reglas para hallar soluciones pictóricas, el camino es solitario y único, es una ruta que al final nos llevará a un conocimiento personal. A veces consideramos nos autolimitados; en el pensamiento de pintor capitalino, el trabajo pictórico impone hacer a un lado prejuicios e ideas preconcebidas sobre lo que es la pintura "bonita", o lo que "debe" ser. Adentrarnos al soporte en blanco, será un descubrir cosas que no fueron planeadas, cosas que pueden sorprendernos o atemorizarnos. A partir de estas ideas nuestra labor fue pintar, y pintar mucho...hasta convertimos, nosotros mismos, en pintura. Por otra parte, a través de sus escritos, Dubuffet nos hizo ver en lo bajo, en lo que no cuenta, en lo pequeño un mundo de manifestaciones artísticas desconocido. En el pensamiento del artista francés, los enfermos mentales también son artistas, su visión del arte da cabida a los aficionados que pintan, los trabajos infantiles serán aceptados, más aún, todos los seres humanos son artistas. Conociendo estas ¿nos enriquecemos o nos empobrecemos? Dar por sentado muchas ideas sobre el arte, es posiblemente, auto limitarse, abrir nuestros ojos a otras maneras de concebir el arte, tal vez sea crecimiento.

Más allá de nuestra realización personal, "ser otro" durante la ejecución de los trabajos es una idea deseable. Solo fingiendo ser otro, como en muchos juegos infantiles, es posible sacudir muchas ideas preconcebidas sobre lo que es o debe ser una obra de arte. Por que sólo siendo un loco nos atrevimos a jugar con materiales de desecho, solo como loco pudimos pintar sin tomar en cuenta horarios o lugares, porque al loco no le interesa saber si su dibujo será alabado o degradado. Por los menos, un loco que pinta será un guerrero menos, aunque...recordando a Don Juan, solo como guerrero se puede sobrevivir en el camino del conocimiento. Porque el arte del guerrero es equilibrar el temor de ser hombre con el prodigio de ser hombre.

Bibliografía:

- ACHA, Juan, *Introducción a la Creatividad Artística*, México, Trillas, 1992.
- ACHA, Juan, *Las Actividades Básicas de las Artes Plásticas*, México, Coyoacán, 1994.
- ACHA, Juan, *Las Culturas Estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1994.
- ACOSTA, Jorge R., *Guía oficial de Teotihuacan*, México, INAH, 1965.
- ALANIZ Serrano, Rolando, *Inscripciones en Monumentos Mayas, Conocimientos Básicos para su Desciframiento*, México, Plaza y Valdés, 1997.
- ALBERS, Josef, *La Interacción del color*, Madrid, Alianza, 1989.
- Almanaque Mundial*, México, televisa, 1997.
- ANGULO Villaseñor, Jorge, "Conceptos generales y controversiales sobre la Cultura Maya", en Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Tomo III Estudios*, México, UNAM, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual, psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1995.
- AROCHI, Luis E., *Ciudades del México Prehispánico*, México, Panorama, 1993.
- AROCHI, Luis E., *La Pirámide de Kukulcán*, México, Panorama, 1990.
- ATZÍN M., Lucha, *Murals and Development of Merchant Activity of Chichén Itzá*, Utah, Brigham Young University, Department of Anthropology, 2005.
- BASALLA, George, *La Evolución de la Tecnología*, México, CONACULTA, 1991.
- BEECHER Stowe, Harriet, *La Cabaña del Tío Tom*, México, Porrúa, 1989.
- BEIGLIER, Olivier, *Léxico de Símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989.
- BENAVIDES, Rodolfo, *La verdad esté en las manos*, México, Diana, 1990.
- BEVERIDO Pereau, Francisco, "Área Maya", en *La Astronomía Maya*, Xalapa, U. Veracruzana, 1994.
- BLAS Galindo, Carlos, "Aceves Navarro continuidad evolutiva", en *Revista La Universidad de México*, México, UNAM, No. 562, noviembre 1997, pp. 31-38.
- CABRERA, Ángel, *Historia Natural Popular*, Barcelona, Sopena, 1965.
- CALABRESE, Omar, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CALLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres*, México, FCE, 1986.
- CARRERE/SABORIT, *Retórica de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CARRILLO y Ancona, Cecencio, *Historia Antigua de Yucatán*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1937.
- CASO, Alfonso, *El Pueblo del Sol*, México, Cultura/Sep, 1983.
- CATALOGO Exposición, *Gilberto Aceves Navarro, Bañistas y Alumbradas*, México, MAM, septiembre de 1986-enero de 1987.
- CHAMPEAUX, Gérard de, *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989.
- CHEREM, Silvia, *Trazos y Revelaciones, entrevistas a 10 artistas mexicanos*, México, FCE, 2004.
- CHEVALIER, Michel, *México Antiguo y Moderno*, México, Sep/80, 1983.
- CHIP, Herschel B., *Teorías del Arte Contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995.
- CHORDÁ, Frederic, *De lo visible a lo virtual, una metodología de análisis artístico*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- CIUDAD Real, Andrés, "Historia de la Investigación en el Área Maya", en *Los Mayas. El Esplendor de una Civilización. 5º Centenario 1492-1992*, Madrid, Turner, 1991.
- CLAVIJERO, Francisco Javier, *Historia Antigua de México*, México, Porrúa, 1971.
- COBEAN, Robert H., "El mundo Tolteca", en *Revista Arqueología Mexicana*, México, INAH/Sep, s/n, 1995, pp. 142-149.
- COBOS, Rafael, "El Cenote Sagrado de Chichén Itzá, Yucatán", en *Rev. Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, Vol.XIV, No. 83, enero-febrero 2007.
- COBOS, Rafael, *Katún Ahau. Fechando el fin de Chichén Itzá*, en [www. uady. mx](http://www.uady.mx), octubre/2004.
- COE, Michael D. *Los Mayas Incógnitas y Realidades*, México, Diana, 1986.
- COE, Michael D., *El Desciframiento de los Glifos Mayas*, México, FCE, 2000.

- COGOLLUDO, Fray Diego de, *Historia de Yucatán*, Campeche, Comisión de Historia, 1954, 448 pp.
- COMAS, Juan, *Origen de las Culturas Precolombinas*, México, Sepsetentas, 1975.
- MALINOWSKI Bronislaw, *Una Teoría Científica de la Cultura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- CROW, Thomas, en *El Esplendo de los Sesenta*, Madrid, Akal, 2001.
- DE LA FUENTE, Beatriz et al, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Bonampak, Tomo I Catálogo*, México, UNAM, 1998.
- DE LA FUENTE, Beatriz, et al, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Tomo III Estudios*, México, UNAM, 2001.
- DE LA FUENTE, Beatriz, et al, *Pintura Mural Prehispánica*, México, UNAM, 1999.
- DE LA GARZA, Mercedes, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, UNAM, 2003.
- DEBROISE, Olivier, *Diego en Montpamase*, México, FCE, 1979.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1998.
- DÍAZ del Castillo, Bernal, *Historia de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1974.
- DÍAZ-Bolio, José, *Guía Instructiva de Chichén Itzá*, México, Área Maya, 1972.
- DICCIONARIO Biográfico Enciclopédico de la Pintura Mexicana-1, S-XX, México, 500 años, 1979.
- DICCIONARIO de Elementos del Maya Yucateco, México, UNAM, 1991.
- DICCIONARIO Enciclopédico Labor, Barcelona, Labor, 1972.
- DICCIONARIO Enciclopédico Universal, Barcelona, CREDSA, 1972.
- DREW, David, "Penetrando el Código", en *Crónicas Perdidas de los Reyes Mayas*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 165-198.
- DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1974.
- El Popol Vuh*, México, Porrúa, 1984.
- ENCICLOPEDIA Ilustrada Cumbre, México, Cumbre, 1983.
- ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo americana, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- ENCICLOPEDIA de México, México, Impresora y editora Mexicana, 1977.
- ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, "Manos y Pies en Mesoamérica", en *Manos y pies, Revista Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, No. 71, enero/febrero 2005.
- FIELDS, Virginia M., et al, *Los Mayas. Señores de la Creación: Origen de la Realeza Sagrada*, San Sebastián, Nerea, 2005.
- FOLLAN, J. William, *El Cenote Sagrado de Chichén Itzá*, México, INAH, 1978.
- FROM, Eric, *El Miedo a la Libertad*, México, Origen/Planeta, 1985.
- FURIÓ, Vicenc, *Ideas y Formas en la Representación Pictórica*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- FURIÓ, Vicenc, *Sociología del Arte*, Madrid, Cátedra, 2000.
- GALINDO, Jesús, et al, "Senderos Celestes con Visiones Divinas: un estadio arqueoastronómico del T.S. de los Jaguares", en Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Tomo III Estudios*, México, UNAM, 2001.
- GIMBERG, Carl, *El Alba de la Civilización*, México, Daimon, 1983.
- Goethe, Johann Wolfgang von, "Teoría de los colores", en *Obras Completas*, Madrid, 1950, Vol. 1.
- GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusión, estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GONZÁLEZ C., Stella Ma., "Invasión Española", en *Perspectiva Religiosa en Yucatán*, México, Colegio de México, 1978.
- GONZALEZ, Federico, *La Rueda una Imagen Simbólica del Cosmos*, Barcelona, Buró Difusor y Editorial, S.C., 1988.
- GONZÁLEZ Fontao, Ma. Del Pilar, *Capacidad de Imagen y Creatividad*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- GUASH, Ana María, *El Arte del siglo XX en sus Exposiciones 1945-1995*, Barcelona, Del Serbal, 1997.

- GUZMAN, Xavier, *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*, México, INBA, 1987.
- HARTMAN, Hudson T., *Propagación de Plantas, principios y práctica*, México, CECSA, 1980.
- HERNÁNDEZ de León Portilla, Ascensión, "Lenguas y Escrituras Mesoamericanas", en *Revista Arqueología Mexicana*, Vol. XII, No. 70, nov-dic 2004.
- HOBES, Thomas, *El Leviatán*, México, FCE, 1982.
- HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto, el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino, 2002.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, México, FCE, 1943.
- INOMATA, Takeshi, et al, "El espectáculo de la muerte en las Tierras Bajas mayas", en *Antropología de la Eternidad. La Muerte en la Cultura Maya*, México, UNAM/Sociedad Española de Estudios Mayas, 2005.
- IONA Fisher, "Robert Rauschenberg en Israel", en *Revista Ariel*, Jerusalem, No. 31, 1974.
- ITTEN, Johannes, *El arte del color*, Nueva York, 1961.
- ITURRIAGA de la Fuente, José, *Grandes Ríos de México*, México, Jilguero, 1989, 151 pp.
- JACOSKY, Bruce, "El Registro Geológico Terrestre", en *La Búsqueda de Vida en Otros Planetas*, Madrid, University of Cambridge, 1998, pp. 64-81.
- JENSEN, Bernard, *Iridología Simplificada*, México, YUG, 1988.
- JOHANSSON K., Patrick, "La relación palabra imagen en los códices nahuas", en *Lenguas y Escrituras mesoamericanas, Revista Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, No. 70, noviembre/diciembre 2004, pp. 44-49.
- KELLEY, David, "Kakupal and the Itzaes", en *Estudios de Cultura Maya*, México, UNAM, Vol. 1, 1965, pp. 47-79.
- KIRCHHOFF, Paul, "Mesoamérica", en *Suplemento de la Revista Tlatoani*, México, 1967.
- KRICKBERG, Walter, *Mitos y Leyendas del México Antiguo*, México, FCE, 2000.
- KUBLER, George, *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, Madrid, Cátedra, 1986.
- KUBLER, George, "Pintura mural precolombina", en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. VI, México, 1967.
- KUH, Katharine, *Habla el artista, pláticas con 17 artistas*, México, Limusa-Wiley, 1965.
- LACLOTTE, Michel, *Museo del Louvre, Pintura*, París, Flammarion, 1973.
- LANDA, Fray Diego de, *Relación de las Cosas de Yucatán*, México, CONACULTA, 2003.
- LEÓN Portilla, Miguel, *Tiempo y Realidad en el Pensamiento Maya*, México, UNAM, 1986.
- LEÓN Portilla, Miguel, *Códices, los antiguos libros del Nuevo Mundo*, México, Aguilar, 2003.
- LIZANA, Fray Bernardo de, *Devocionario de Nuestra Señora de Izamal*, México, UNAM, 1995.
- LOMBARDO, Sonia, "La Pintura Mural Maya", en *Los Mayas Esplendor de una Civilización, 5º Centenario (1492-1992)*, Madrid, Turner, 1991.
- LOMBARDO, Sonia, "Tradición e Innovación en el Estilo de Bonampak", en B. de la Fuente et al, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Bonampak, Tomo II Estudios*, México, UNAM, 1998.
- LOPE, Albino J., *Geografía del Estado de Yucatán*, México, Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1920.
- LUCIE-SMITH, *Artes Visuales*, Colonia, Köneman, 2000.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Movimientos Artísticos desde 1945*, Barcelona, Destino, 1984.
- MAC LUHAN, Marshall, *La comprensión de los sentidos como extensiones del hombre*, México, Diana, 1987.
- MAGALONI Kerpel, Diana, "Materiales y Técnicas de la Pintura Mural Maya", en Beatriz de la Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México, II Área Maya, Tomo III Estudios*, México, UNAM, 2001.
- MANZANILLA, Linda, *La Arqueología*, México, FCE, 1994.
- MARTÍN/GRUBE, *Crónica de los Reyes Mayas*, México, Planeta, 2002.
- MARTÍNEZ A., Rosa, *El retrato, del sujeto en el retrato*, Barcelona, Intervención Cultural, 2004.
- MARTÍNEZ Fernández, Maritere, *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo del Mtro. Gilberto Aceves Navarro*, México, CONACULTA, 2003.
- MARTÍNEZ M., Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman, arte del siglo XX-2*, Valencia, U. Politécnica de Valencia, 2000.

- MARTÍNEZ M., Amalia, *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, arte del S. XX-1*, Valencia, U. politécnica de Valencia, 2000.
- MEDINA Lozano, Luis, *Métodos de Investigación I-II*, México, SEP/DGETI/SEIT, 1990.
- MEDIZ-Bolio, Antonio (trad.), *Chilam Balam de Chumayel*, México, CONACULTA, 2001.
- MICHAUX, Henri, *Escritos sobre pintura*, Murcia, Colección oficial de aparejadores, arquitectos y técnicos de Murcia, 2000.
- MILLER, Virginia E., "Representaciones de Sacrificios en Chichén Itzá", en *Antropología de la Eternidad. La Muerte en la Cultura Maya*, México/Sociedad Española de Estudios Mayas, UNAM, 2005.
- MONLAU, José, *Compendio de Historia Natural*, Barcelona, Librería de Antonio J. Bastinos, 1894.
- MONTANER, Pedro, *¿Cómo nos comunicamos? Del gesto a la telemática*, México, Alhambra, 1989.
- MONTES, José Joaquín, "Variación y Polimorfismo: precisiones", en Elizabeth Luna, *Scripta Filológica*, México, UNAM, 1991, pp. 119-126.
- MORENO González, L. Rafael, *Metodología e Investigación científica*, México, Ed. Del autor, 1979.
- MORLEY, Silvanus G., *La Civilización Maya*, México, FCE, 1954.
- NÁJERA Coronado, Martha Iliá, *Bonampak*, México, Gob. Del Edo. De Chiapas, 1991.
- NEILL, A.S., *Sumerhill*, México, FCE, 1976.
- NELLY Gutiérrez Solana, *Códices de México*, México, Panorama, 1990.
- NIETZSCHE, Federico, *Así habló Zaratustra*, México, Edesa, 1987.
- OLMEDO Vera, Bertina, "Los Mayas del Cláico", en Eduardo Matos M., *Corpus Precolombino, Sección Las Civilizaciones Mesoamericanas*, Madrid, Jacabook, 1998.
- OROZCO, José C., *Autobiografía*, México, Era, 1990.
- ORVALEZ, Sonia, "Comentario respecto al estudio del color azul maya", en *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica*, México, UNAM, Año X, No. 20, junio 2004, pp. 65-71.
- OVIEVA, Antonio J., *Nueva guía completa del Museo del Prado*, Madrid, Mayfe, 1976.
- PANOFSKY, Edwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1996.
- PARDINAS, Felipe, *Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*, México, S. XXI, 1984.
- PAXTON, Meredith, "La Iconografía Maya Posclásica Tardía y el Origen del Códice Dresde", en *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica en México*, México, UNAM, No. 6-7, Julio 1996, pp. 23-26.
- PAXTON, Meredith, "La Relación de las Cosas de Yucatán por Diego de Landa: El desarrollo de un Documento Etnohistórico", en Constanza Vega, et al, *Códices y Documentos sobre México, Primer Simposio*, México, INAH, 1994, pp. 69-88.
- PENICHE Barrera, Roldán, *Los murales de Fernando Castro Pacheco en el Palacio de Gobierno y el Salón de la Historia de Yucatán*, Mérida, Gob. Del Edo. De Yuc., 1981.
- PENICHE Rivero, Piedad, *Sacerdotes y Comerciantes, el poder de los mayas e itzáes de Yucatán S. VII-XVI*, México, FCE, 1993.
- PIÑA Chan, Román, *Chichén Itzá*, México, FCE, 1998.
- PIÑA Chan, Román, *Los Antiguos Mayas de Yucatán*, México, Sep/INAH, 1978.
- PIÑA Chan, Román, *Mesoamérica Ensayo Histórico Cultural*, INAH, 1960.
- POPPER Frank, *Arte, Acción y participación, el artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.
- PLATÓN, "Timeo o de la Naturaleza", en *Dialogos*, México, Porrúa, 2003, pp. 301-375.
- POSTIGO, Luis, *El Mundo de la Energía*, Barcelona, Ramón Sopena, 1975.
- REGUÉ Arias, José, *Los movimientos pop*, Barcelona, Salvat, 1974.
- RESZLER, André, *La Estética Anarquista*, México, FCE, 1973.
- REY, Esteban, *Diego*, en *Revista RM*, México, Círculo Farmacéutico, Vol. XV, No. 10, diciembre/1986.
- RICARTE, José, *Creación y comunicación persuasiva*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona 1998.

- RIVERA Dorado, Miguel, *La ciudad maya un escenario sagrado*, Madrid, Universidad Complutense, 2001.
- ROAMANDÍA, Graciela, *Adela Bretón, una artista británica (1894-1908)*, México, Smurttiff Cartón y Papel, 1993.
- ROBLES, Gregorio, *Las reglas del derecho y las reglas de los juegos*, México, UNAM, 1988.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *David Alfaro Siqueiros*, México, Crea/Terranova, 1985.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *La pintura mural en la obra de Orozco*, México, Cultura Sep, 1990.
- ROQUERO, Ana Ma., et al, *El color en el Arte Mexicano*, México, UNAM, 2003.
- RUZ Lluillier, Alberto, *Los Antiguos Mayas*, México, Sep-80/FCE, 1981.
- RUZ, Mario H., "Los 4 Rumbos del Cielo, donde habitan los señores de la lluvia", en *Revista de Diálogo Cultural entre Fronteras*, México, CONACULTA, 1998, Año 3, No. 10, pp. 7-12.
- RUZLullier, Alberto, *El Pueblo Maya*, México, Salvat, 1988.
- SAGER, Peter, *Nuevas Formas de Realismo*, Madrid, Alianza Forma, 1981.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Suma Indiana (Selección de Textos)*, México, UNAM, 1992.
- SALAS, Emilia *El Arte de las Cartas 2*, México, Roca, 1990.
- SALAZAR, Antonio, et al, "En el homenaje a Tamayo", en *Revista Artes Plásticas*, México, ENAP/UNAM, Vol. 2, No. 7, dic/1988-feb/1989, pp. 57-104.
- SALGADO Ruelas, Silvia, "Mesoamérica" en *Análisis Semiótico de la Forma Arbórea en el Códice Dresde*, México, UNAM, 2001.
- SCHELE, Linda, *Rostros Ocultos de los Mayas*, México, Impetus Communication, 1997.
- SCHELE-FREIDEL, *Una Selva de Reyes, la asombrosa historia de los antiguos mayas*, México, FCE, 2000.
- SELER, Eduard, *Animales en manuscritos mexicanos y mayas*, México, FCE, 2004.
- SHEIN, Max, *El niño precolombino*, México, Roché, 2001.
- SILVA, Ludovico, *Teoría y Práctica de la Ideología*, México, Nuestro Tiempo, 1978.
- SOTELO Santos, Laura, *Las Ideas Cosmológicas de los Mayas en el S. XVI*, México, UNAM, 1988.
- SOTELO, Laura, *Los dioses en el códice Madrid*, México, UNAM, 2002.
- SOUSTELLE, Jacques, *Los Mayas*, México, FCE, 1988.
- STANLEY R., Arthur, *Velazquez, pintor de la verdad de la verdad y prisionero del rey*, Buenos Aires, Peuser, 1950.
- STEPHENS, J.L., "Introducción", en *Viaje a Yucatán*, Madrid, Historia 16, 1989.
- STEPHENS, John L., *Viaje a Yucatán*, Vol. II, Madrid, Dastin, 2003.
- SYPHER, Willy, *Literatura y Tecnología*, México, FCE, 1974.
- TAGÜEÑA Julia, et al, *De la Brújula al Spin, el Magnetismo*, México, FCE, 1997.
- TAMAYO, Jorge L., *Geografía de América*, México, FCE, 1952.
- TATARCKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de Seis Ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*, Madrid, Tecnos, 1997, 422 pp.
- THOMPSON, Eric Sidney, *Historia y Religión de los Mayas*, México, S. XXI, 1977.
- THOMPSON, Eric, *Comentario al Códice Dresde, Libro de Jeroglíficos mayas*, México, FCE, 1983.
- THOMPSON, John Eric, *Grandeza y Decadencia de la Civilización Maya*, México, FCE, 2003.
- TIBOL, Raquel, *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987.
- TIBOL, Raquel, *Una vida para el arte, Breve historia documental*, México, FCE, 1996.
- TIEMPO Mesoamericano (2500 a.C.-1511 d.C.). Periodos, Regiones y Culturas Prehispanicas", *Revista Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, Ed. Especial 11, 2002.
- TURNER, Jane, *Como Interpretar el Tarot*, Barcelona, Rionegro, 1984.
- VALDÉS, María del Carmen, *Balam, el jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, UNAM, 2004.
- VALLE Padilla, Irene I., "Mésomérica" en *Graffiti: Símbolos Clandestinos en las Paredes*, México, INAH, Esc. Nal. De Antropología e Historia, 2004.
- VALLES Septién, Carmen, (coord.), *La electricidad en México*, México, CFE, 1992.

- VALVERDE V., Ma. Del Carmen, *Balam, el Jaguar a través de los tiempos y espacios del universo maya*, México, UNAM, 2004.
- VÁZQUEZ, Ma. Luisa, "El papel de las tierras naturales en la Pintura Mural Prehispánica: Ciencia y Arte en la Paleta Cromática", en *Boletín Informativo La Pintura Mural Prehispánica*, México, UNAM, Año X, No. 20, junio 2004, pp. 57-64.
- VEGA S., Constanza, et al, *Códices y Documentos sobre México, Primer Simposio*, México, INAH, 1994.
- VICENS, Francesc, *Arte Abstracto y Arte Figurativo*, Barcelona, Salvat, 1973.
- VON Wining, Hasso, *Iconografía de Teotihuacan, los dioses y los signos, tomo II*, México, UNAM, 1987.
- WARHOL, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona Tusquets, 1985.
- WESCHER, H., *Historia del Collage*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Era, 1986.
- WHITE, Christopher, *Rembrandt*, Barcelona, Salvat, 1985.
- WOLF, Eric, *Pueblos y Culturas Mesoamericanas*, México, Era, 1967.
- WÖLFFLIN, Henrich, *Conceptos Fundamentales de las Artes Plásticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, 366 pp.
- WONG, Wucius, *Fundamentos del diseño*, México, Gustavo Gili, 2001.
- WOOLLEY, Allan, *Rocas y Minerales*, Barcelona, Juventud, 1978.

Páginas Web:

http://es.wikipedia.org/wiki/Andrew_Carnegie, 28/2/2007.

COBOS, Rafael, *Katún Ahau. Fechando el fin de Chichén Itzá*, en www.uady.mx, 12/10/2004.

www.cindysherman.com. 15/10/2006.