

65

EL DESCUBRIMIENTO DE LA HISTORIA SOCIAL EN ARTEFACTOS: LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA DE LA DISCIPLINA DE LA HISTORIA DEL ARTE EN LA ARQUEOLOGÍA MAYA

Dorie Reents-Budet

Artefactos son los restos materiales del pensamiento y acción humana. Personifican la historia y con un estudio diligente su historia puede ser reconstruida. Sin embargo, para llegar a esa meta tenemos que recobrar los diversos tipos de narrativas que se esconden dentro de estos objetos. La historia del arte, como disciplina, nos ofrece varios y distintos métodos para el descubrimiento de estas narrativas los cuales son complementarios a los métodos usados en arqueología y antropología.

Uno de los métodos más productivos es el de la semiótica, que investiga las maneras en que la mente humana ve, lee, reacciona y aprecia los artefactos y las obras del arte. El método se desarrolló como una herramienta para el estudio de la lingüística, especialmente por el especialista Ferdinand de Saussure (1966). Su posición analítica se basa principalmente en tres puntos:

1. Que el signo - es decir el artefacto - está compuesto de la significación (la palabra hablada, el símbolo o el artefacto), y el significado (lo que quiere decir la palabra, el artefacto).
2. Sostiene que lo que significa depende del contexto de la palabra o el artefacto y que el sentido somete a un cambio en significación debido al ambiente social cambiante.
3. Saussure piensa que sólo el sistema de palabras produce lo que significa, es decir, qué palabras son los aspectos prácticos de un sistema de significación que se adhieren a su forma.

Aplicado a una situación arqueológica, puede decirse que un artefacto está compuesto de formas convencionales organizadas según un sistema de índices o claves. Para llegar a la significación tenemos que emplear las herramientas específicas para descubrir estas claves. Las herramientas usadas en los métodos de la historia del arte incluyen el análisis del estilo - el de un artista o artefacto - el descubrimiento de convenciones visuales por medio del análisis formal y la determinación del significado por medio del análisis iconográfico y el sistema de símbolos visuales.

Sin embargo, Saussure demarca una distinción esencial entre la palabra o discurso y la figura o imagen. Él afirma que es necesario ir más allá del sistema verbal o lingüístico simple de un artefacto y en su lugar debemos enfocarnos en el campo visual total (es decir en los aspectos visuales de un artefacto incluyendo su ambiente práctico), para identificar sus formas convencionales y claves de disposición o arreglo. Aquí, nos adentramos al campo de las convenciones visuales y al estilo de presentación. Como dijo Norman Bryson (1990:10), el significado de un retrato o de un artefacto no se encuentra en su superficie, es decir, no está en sus imágenes. En cambio, la significación está ubicada en la conexión entre los signos y sus intérpretes.

Un ejemplo de esa posición analítica es *Vukub Kakix*, o Siete Guacamayo, de la épica del *Popol Vuh*. En la versión de esa épica del siglo XVI, *Vukub Kakix* era el sol falso quien fue vencido por los dioses debido a su arrogancia. Como contaban los *K'iche'*, Siete Guacamayo no era un héroe, más bien, personificaba los aspectos negativos del espíritu humano y de la vida social. El personaje de Siete Guacamayo, sin embargo, no refleja el ambiente visual o iconográfico que percibimos en su imagen en el arte de Preclásico Tardío y Clásico Temprano (Figura 1). Durante esos siglos, *Vukub Kakix* es un ser sobrenatural que aprueba el poder de los gobernantes Mayas. Él representa una forma sacerdotal o *chamánica*, es decir un *way*. Él encarna los poderes celestiales - especialmente los del sol y la oscuridad del 'Otro Mundo' - y lleva al mundo humano la divinidad o el poder sagrado.



Figura 1 *Vukub Kakix* o Siete Guacamayo del Preclásico y Clásico como un ser sobrenatural quien aprueba el poder de los gobernantes Mayas. El es un ser sacerdotal o un *way*: a) un espejo de pirita de Zaculeu (dibujo de Constance Cortez); b) detalle de la cara y tocado del gobernante en la Estela 11, Kaminaljuyu (dibujo de Linda Schele); c) hueso inciso con la imagen del ascenso de un gobernante (Museo de Arte de Dallas, dibujo de Linda Schele)

En las obras del arte contemporáneo, *Vukub Kakix* ocupa una posición central como un ser sobrenatural independiente que otorga la gracia a la humanidad y más tarde, durante el Clásico Tardío, forma parte integral de los tocados reales que proclaman el poder o carácter divino de los gobernantes. Por eso, según los métodos de la semiótica, no debería emplearse la personalidad del siglo XVI de Siete Guacamayo, es decir el significado que se presenta en el *Popol Vuh*, para entender su significación durante el Preclásico y Clásico.

Ese método hacía erróneo nuestro análisis porque la interpretación no corresponde con la colaboración entre los signos y los intérpretes, o entre las imágenes de *Vukub Kakix* del Preclásico Tardío y Clásico Temprano con los antiguos espectadores Mayas de esas obras del arte, o entre las representaciones de dicho ser sobrenatural y los contenidos narrativos en los que juega su papel. Está bien establecido en la antropología y la semiótica que la “vida social,” y con ello el significado de un icono, símbolo o artefacto, cambia a través del tiempo, la geografía y el grupo humano social (Appadurai 1986; Davis 1997; Hamann 2002; Kpytoff 1986).

También, la semiótica nos ofrece herramientas para llevar al cabo la de-construcción de un mensaje visual complejo. Esta sostiene la postura de que las imágenes visuales en el arte tienen mucha semejanza con un lenguaje porque provienen de la misma tradición y costumbre intelectual, y ambos corresponden a textos y edictos del ambiente académico predominante.

Charles Peirce (1931-1958) divide el análisis semiótico en un sistema triádico, que incluye abstracciones (o ideas), objetos (o artefactos) y la mente perceptora (o el espectador). El sistema triádico ofrece una tipología específica que se compone en el análisis icónico, el análisis del indicador y el análisis del signo simbólico (Figura 2):

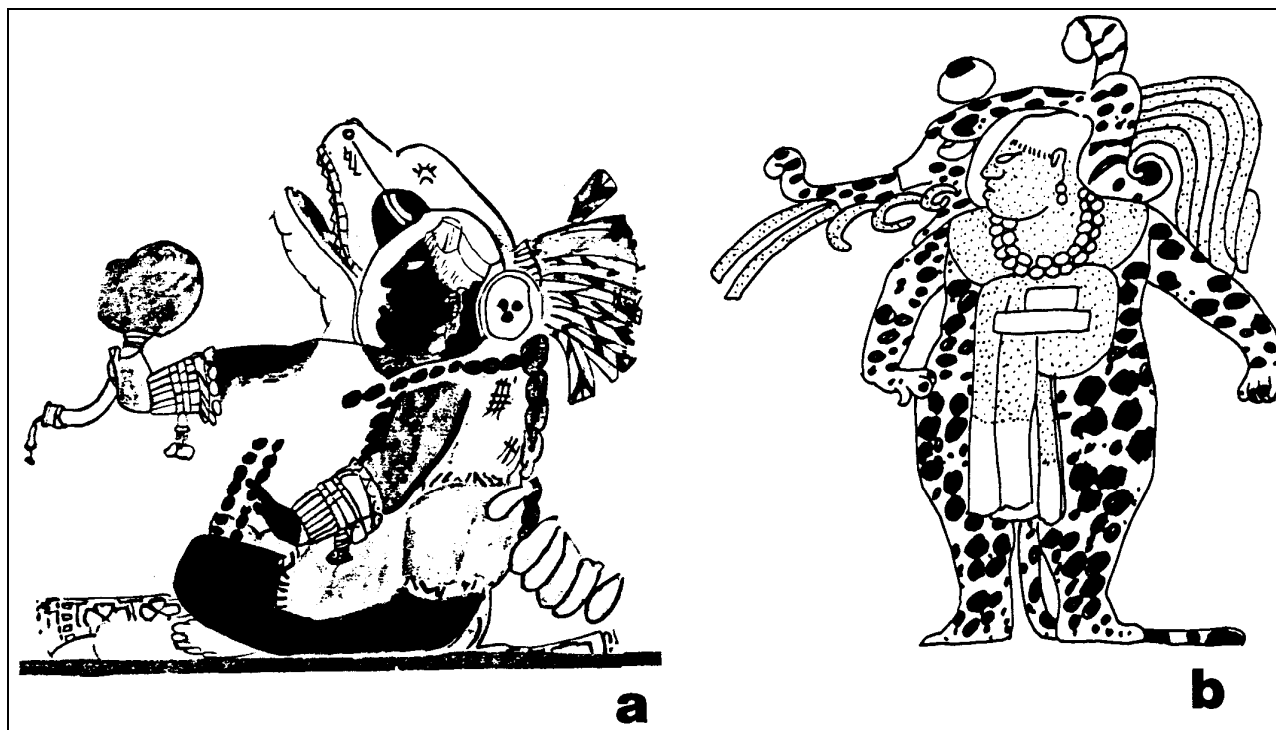


Figura 2 Retrato del gobernante *Yajaw Te' K'inich*, de la unidad política *Ik'* (dibujo de Linda Schele)

1. El análisis icónico se refiere directamente a su sujeto (por ejemplo, un retrato como el de *Yajaw Te' K'inich*, gobernante de la unidad política Ik').
2. El análisis del indicador es como una mano que indica el componente importante en una escena, como por ejemplo, los gestos de personajes representados en la escena real pintada en la vasija de los dominios de Tayasal. Otro ejemplo de esto sería el uso de colores para la inferencia de una ubicación o estado psicológico, como el uso del color negro para indicar el inframundo y un lugar de oscuridad material y psicológica.
3. Finalmente, el signo simbólico representa un concepto u objeto acorde al discurso cultural y su lengua indígena. Un ejemplo de este caso sería la figura de una paloma para representar al Espíritu Santo en la tradición Cristiana. Uno de los muchos ejemplos de un signo simbólico del periodo Clásico es el glifo *Ox-Te'-Tun* que significa el Lugar de Tres Piedras, es decir, el hogar cósmico donde los dioses erigieron el Árbol del Mundo o Árbol Sagrado cuando crearon el universo.

El sistema triádico de Charles Peirce nos provee las herramientas con que podemos descubrir las narrativas superficiales y subliminales, encarnado en o escondido en un artefacto. El análisis icónico despliega información sobre el tiempo y el lugar, por medio del cual, por ejemplo, se puede reconocer el tipo o estilo de trono y establecer que es un tipo específico asociado con Piedras Negras. También, despliega la estructura operacional y el ambiente de práctica de un artefacto, como lo sería la escena que muestra las actividades que ocurren dentro de un edificio de la Corte real de Piedras Negras (Figura 3), conformado por miembros jóvenes y maduros de la corte.

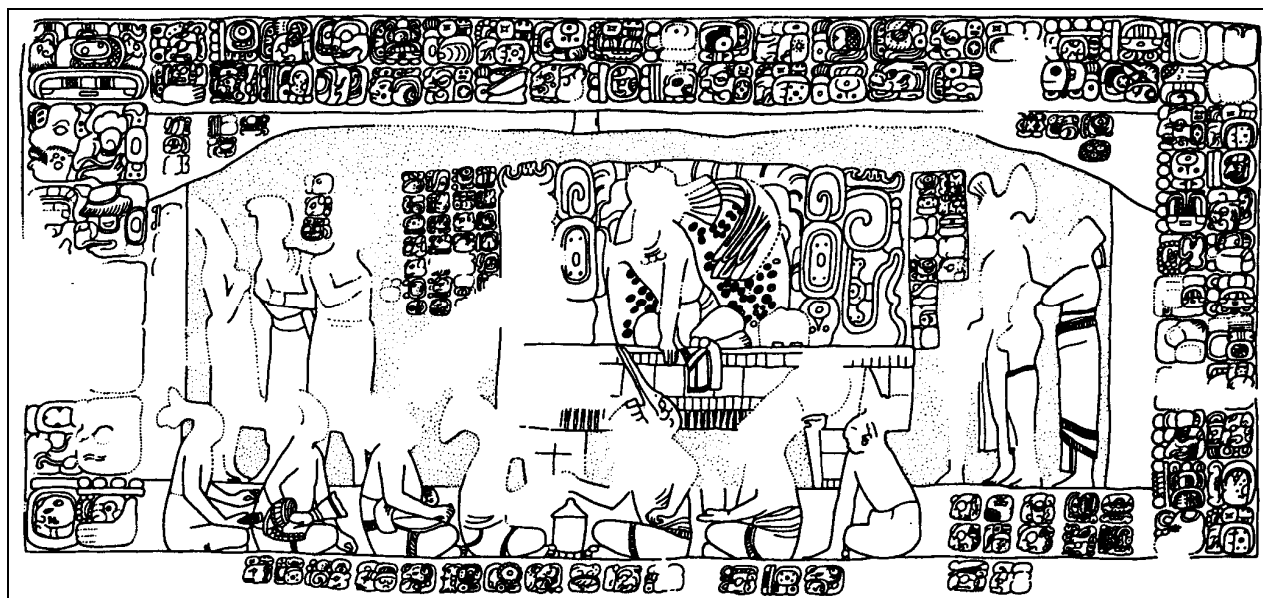


Figura 3 Dintel 3, Piedras Negras (dibujo de Linda Schele)

El análisis del indicador despliega la manera en que un artefacto fue producido o fabricado, señalando al artista detrás de la obra del arte. El artefacto se ubica dentro de las tradiciones artísticas y culturales de una sociedad, es decir dentro del ambiente de práctica del artefacto. Por ejemplo, las obras de arte de los Mayas del Clásico usualmente ubican al personaje más importante en una posición central de la escena o hacia la derecha de una composición pictórica, una tradición que abarca los periodos Preclásico Tardío hasta el Postclásico (Figura 4a). En algunos dinteles de Yaxchilan, por ejemplo, la figura femenina aparece al lado derecho aunque sus textos jeroglíficos presentan las actividades y acciones de un gobernante masculino (Figura 4b). Esa elección indicadora de parte de los artistas de

Yaxchilan señala una diferencia en la coyuntura socio-política y/o familiar de la aristocracia del sitio, una situación que es contraria a la manera usual de presentación en la mayoría de obras del Clásico.

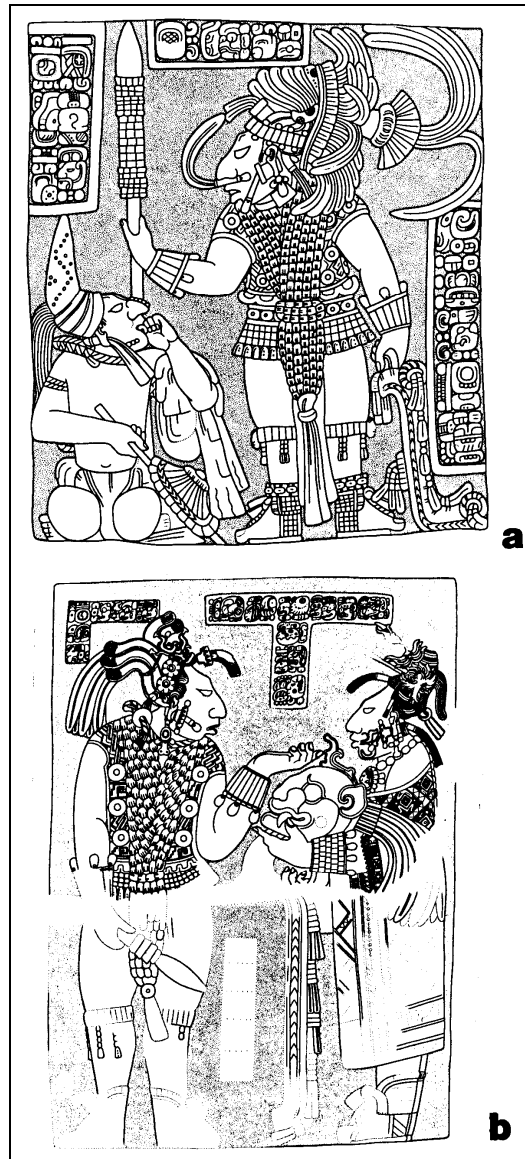


Figura 4 a) Dintel 16, Yaxchilan (dibujo por Ian Graham); b) Dintel 26, Yaxchilan (dibujo por Ian Graham)

Los signos simbólicos exigen una tradición socio-cultural que determina su sentido. Dicha tradición ha sido creada con un análisis iconográfico por el ser humano, pero para comprometerse a este tipo de análisis tenemos que mantener la lógica interna de la tradición Maya antigua, precaviendo contra la tendencia natural de introducir interpretaciones basadas en nuestra propia cultura. Hay varios y diversos ejemplos de esta tendencia, ejemplos que van desde el fantástico (tal como la relación entre astronautas antiguos a numerología Maya), hasta las interpretaciones académicas basadas en suposiciones falsas arraigadas en la mente y la cultura Occidental.

Esa propensión natural incitó el enfoque de Edward Said (1979) y James Clifford (1988) a la necesidad de percibir “el otro” en las disciplinas de la historia del arte, la arqueología y la antropología, según sus propias condiciones y en un ambiente intelectual neutral. La humanidad ha sido dividida en dos categorías, una tradición que se extiende a los siglos antiguos del filósofo griego Heródoto. Las

culturas occidentales perciben a la humanidad como “Nosotros/La Gente Civilizada” o “El Otro/ El Bárbaro.” A causa de esa posición, durante el siglo XIX se desarrolló el punto antropológico de “El Otro” como diciendo “El Primitivo,” haciéndose también una conexión entre las sociedades primitivas y la cultura (y el arte) infantil.

Los antropólogos pensaban que el arte de las sociedades primitivas era simple, cándido, y no bien desarrollado. Un resultado parcial de este pensamiento del siglo XIX ha sido la falta de instrucción de los arqueólogos modernos en los métodos de análisis de sistemas visuales, es decir, en la semiótica y la historia del arte. Generalmente, los arqueólogos modernos no están preparados en esas áreas a causa de una variedad de motivos afines, empezando con la opinión que la interrogante científica es el camino más efectivo para llegar a la “verdad”.

Segundo, debido a nuestra tradición occidental, consideramos de modo subconsciente que las obras del arte hechas por culturas no-occidentales son artefactos – y no parte de las bellas artes - que sólo informan a la ciencia occidental de antropología.

Y tercero, estamos predispuestos a considerar que el mensaje de un artefacto es un mensaje sencillo, simplista y fácil de entender por medio de un análisis científico. Frecuentemente, no estamos conscientes de que descartamos la posibilidad de la complejidad narrativa en los artefactos de los Mayas antiguos.

Un ejemplo de esa propensión es el común método del entendimiento de las narrativas en la escritura jeroglífica Maya. Nuestra tradición occidental considera la escritura como la representación en forma visual de la lengua hablada. Por eso, nos enfocamos en los elementos fonéticos del sistema de escritura y los contenidos semánticos evidentes. Por supuesto, dicho método es la primera etapa crucial en el análisis de un sistema de escritura no descifrado. Pero los contenidos semánticos, como una entidad fonética, son sólo una de las facetas numerosas de un sistema de escritura, especialmente en los que no son alfabéticos. Por ejemplo, los sistemas de escritura persa, china y japonesa proveen a sus artistas con muchas formas de letras y formatos de presentación. Las formas y los formatos son una fuente rica en información sobre el ambiente de práctica del mensaje escrito, incluyendo su intención temática y psicológica, procedencia, tiempo, patronazgo y audiencia.

El sistema de escritura Maya ofrece la misma oportunidad porque provee un repertorio muy rico en visualizaciones de la palabra hablada, incluyendo rasgos como la propia forma, los signos pictóricos, logográficos o fonéticos, las palabras y su escritura alternativa, y la ubicación de los signos individuales en el conjunto jeroglífico. Todos son compuestos cruciales de la narrativa y solo con su inclusión en el análisis de un texto podemos descubrir sus numerosos estratos narrativos. No debemos olvidar el hecho que el sistema de escritura jeroglífica Maya es una tradición narrativa muy compleja que reemplaza la representación de una lengua hablada que caracteriza una tradición alfabética.

Parecido al sistema de escritura, el contenido narrativo de artefactos Mayas también es complejo. James Clifford (1988) afirma que nosotros negamos la importancia del sentido original y el motivo de un artefacto cuando sacamos de su contexto a dicho objeto durante el proceso de análisis científico. Además, nosotros desmontamos el artefacto de sus estratos de narrativa socio-cultural cuando no ponemos en contexto el artefacto analizado.

Sorprendentemente, esa es la aproximación habitual del análisis de la cerámica Maya. Un proyecto arqueológico aparta la cerámica a un ejercicio separado y el informe o publicación final del proyecto mantiene esa segregación. Por consiguiente, los tiestos y vasijas complejas cuentan solamente su historia cronológica y quizá alguna información sobre su procedencia desde el punto de vista de la cerámica local o externa. Además de la importancia de analizar la cerámica para obtener su significado cronológico, los tiestos y vasijas también almacenan gran cantidad de ricos datos de información social, política y económica, los cuales no sobreviven en ninguna otra parte del registro arqueológico la mayoría de veces.

La disciplina de la historia del arte nos provee de una útil herramienta de análisis de estilo que nos permite rescatar otras narrativas culturales. Como lo definió Pierre Lemmonier (1986), el estilo artístico (o social) es una constelación de elementos técnicos, formales, epigráficos e iconográficos que representan la expresión única de un grupo de artistas socialmente relacionados, sus mecenas y demás consumidores de las obras del arte cerámico. Otros criterios del estilo cerámico incluyen los atributos de la técnica de producción, tales como el grosor de la vasija, la composición química de su pasta, el acabado de su superficie, las variaciones en el color del engobe, su opacidad o transparencia y las características del proceso de cocción. Las variaciones en la secuencia primaria estándar y las interpretaciones idiosincrásicas de los temas iconográficos también distinguen entre sí a los estilos cerámicos.

James Ackerman (1962) define el estilo como un patrón visual de un juego de soluciones relacionadas a un reto socio-histórico. El cree que el proceso histórico, en cuanto a una secuencia de acontecimientos - además de sus motivos subyacentes - puede desplegar el estudio de estilo porque el cambio en el mismo es la manifestación de las fuerzas históricas que dirigen las acciones de las sociedades y sus poblaciones.

La cerámica del Clásico Maya se caracteriza por una mirada de estilos pictóricos, que pueden afiliarse a regiones arqueológicas, así como a sitios empleando una combinación de técnicas que incluyen estudios de seriación, la composición química de la pasta cerámica y los métodos propios de la historia del arte (Reents-Budet, Bishop y MacLeod 1993).

Un ejemplo bien conocido es el *corpus* cerámico del siglo VIII del Estado o unidad política *Ik'*, identificado por primera vez gracias a un análisis del estilo pictórico (Kerr y Kerr 1981; Reents-Budet y Bishop 1989; Reents-Budet *et al.* 1994:172-178). Ahora sabemos que dicho *corpus* está asociado con una área circunvecina de Motul de San José, (Foiás 1998, 2000; Reents-Budet *et al.* 1994; Reents-Budet, Guenter y Bishop s.f. 2001). El estilo cerámico se caracteriza como una constelación específica de rasgos artísticos, incluyendo un fondo blanco luminoso, un borde pintado de negro y - en el interior de vasijas cilíndricas - con diseños festoneados de semicírculos. Sus características también incluyen jeroglíficos delineados en color rosa oscuro y - a veces - rellenos de rosa o naranja más claro y translúcido. Los temas históricos tipifican la cerámica del estilo *Ik'*, incluyendo las acciones de dos de sus gobernantes poderosos, *Yajaw Te' K'inich* y *Lamaw Ek'*.

La mayoría de la cerámica del estilo *Ik'* carece de secuencia primaria estándar, sus textos jeroglíficos consisten en proveer de información histórica como la esencia de un evento, los nombres de los participantes y las fechas de los acontecimientos. Si presente, la secuencia primaria estándar representa una versión idiosincrásica que emplea la substitución rara *y-uk' naab* en lugar de *y-uk'ib*, la frase más usual para el término vajilla, que se traduce en una frase nominal que se describe como "su objeto para beber" (Figura 5a).

Otras características incluyen la forma "espiral-calavera" de *huy-i* "fue bendecido", la secuencia *-ba-nahal* después del glifo compuesto para "escritura" (una forma en que predomina el signo de la cabeza de murciélago), y el glifo para *ti* antes de *y-utal* y *tsih te'el* (MacLeod, en Reents-Budet *et al.* 1994:172-178).

El *corpus* cerámico del estilo *Ik'* incluye muchas vasijas pintadas en formas diversas, esa diversidad sugiriendo que diferentes artistas y talleres produjeron vajillas en ese estilo. El análisis químico de las mismas confirma esa inferencia e indica que los talleres estuvieron ubicados en el sitio de Motul de San José, así como en los sitios circunvecinos. La notable diversidad podría también reflejar las diferentes posiciones socio-económicas de los mecenas y consumidores de las vajillas, así como las fluctuaciones en el poder del mecenas o gobernante.

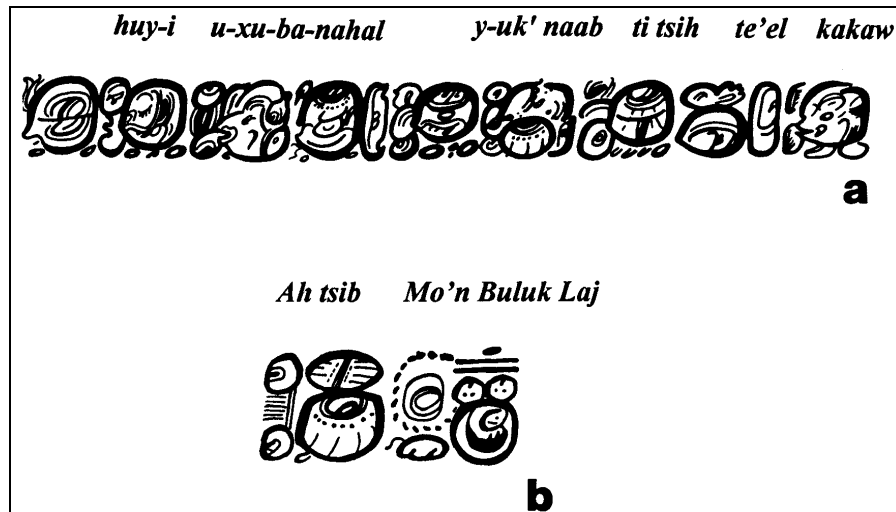


Figura 5 a) La secuencia primaria estándar de una vasija pintada por el maestro pintor *Mo'n Buluk Laj*, quién creaba vasijas para el gobernante *K'inich Lamaw Ek'* (dibujo de Dorie Reents-Budet); b) "firma" (el nombre) del maestro pintor *Mo'n Buluk Laj* (dibujo de Dorie Reents-Budet)

Asimismo, los rasgos estilísticos compartidos nos permiten identificar un *corpus* de vasijas relacionadas, indicando que los artistas producían para una audiencia relacionada en procedencia, tiempo, aspectos socio-políticos y quizá económicos; es decir, para miembros del estado o unidad política *Ik'*.

Como lo dijo James Ackerman, los rasgos estilísticos pueden discernir detalles socio-históricos tales como la extensión geográfica o la influencia socio-política de un estado, así como varios aspectos de la interacción socio-política entre los miembros de su élite gobernante durante el Clásico Tardío. Por ello, la presencia de tiestos producidos en el estilo *Ik'* es un indicador de las relaciones socio-políticas y nos facilitan rescatar la narrativa socio-política del poder del Estado o unidad política *Ik'* durante el siglo VIII.

La unidad política *Ik'* aparece nombrada en los textos jeroglíficos de varios sitios ubicados en las Tierras Bajas de Petén, como Dos Pilas, Yaxchilan, Naranjo y Tikal (Martin y Grube 2000; Schele y Mathews 1998). Sin embargo, *Ik'* amplió sus conexiones en forma más extensa de lo que se indica en el registro jeroglífico. Un análisis estilístico de la cerámica del estilo *Ik'* nos permite identificar cuatro vasijas como obra del mismo maestro pintor *Mo'n Buluk Laj* (Figura 5b), quien pintaba vasijas para *K'inich Lamaw Ek'*, el gobernante del Estado *Ik'* durante los años 755-779 DC.

Interesantemente, un tiesto pintado por el mismo artista fue excavado en Ceibal, siendo su perfil químico similar al de sus otras vasijas. La ubicación de dicha espectacular obra del arte en Ceibal sugiere que hubo relaciones entre los dos sitios durante la parte tardía del siglo VIII (más de cincuenta años antes de su registro jeroglífico en Estela 10).

De forma similar, la unidad política *Ik'* tenía contactos con la élite de Calakmul. Aunque los textos jeroglíficos de Calakmul no "hablan" en gran parte porque están muy desgastados, el descubrimiento por Ramón Carrasco y Sylviane Boucher de veintenas de tiestos del estilo *Ik'* en un recinto elitista ubicado al centro del sitio, indica que existió fuertes relaciones socio-políticas entre los dos estados.

CONCLUSIONES

Los artefactos y las obras del arte son ricas fuentes de información sobre la historia social, política, económica y la ideología humana. Para recuperar los mensajes que se encierran en los objetos arqueológicos, tenemos que analizarlos empleando varios métodos. La disciplina de la historia del arte provee las herramientas necesarias para usar métodos diferentes que complementan a los de la arqueología como una forma de la antropología. Los artefactos son polivalentes, que hablan a través de muchas voces y sobre aspectos diferentes de la cultura humana. Solo con métodos multidisciplinarios, entrelazados en un coherente proyecto investigativo, podemos esperar recobrar esas narrativas pródigas.

REFERENCIAS

Akerman, James

1962 A Theory of Style. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20:227-237. The American Society for Aesthetics. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.

Appadurai, Arjun

1986 Introduction: Commodities and the Politics of Value. En *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (editado por A. Appadurai), pp.3-63. Cambridge University Press, Cambridge.

Bal, Mieke, y Norman Bryson

1991 Semiotics and Art History. *Art Bulletin* 73:174-208. College Art Association, New York.

Clifford, James

1988 *The Predicament of Culture: 20th Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, Cambridge.

Davis, Richard

1997 *Lives of Indian Images*. Princeton University Press, Princeton.

Foias, Antonia

1998 *Proyecto Arqueológico de Motul de San José: Informe #1, Temporada de Campo 1998*. Instituto de Antropología e Historia, Guatemala.

2000 Entre la política y economía: Resultados preliminares de las primeras temporadas del Proyecto Arqueológico Motul de San José. En *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1999* (editado por J. P. Laporte, H. Escobedo y B. Arroyo), pp.945-977. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

Hamann, Byron

2002 The Social Life of Pre-Sunrise Things: Indigenous Mesoamerican Archaeology. *Current Anthropology* 43 (3):351-382.

Kerr, Justin y Barbara Kerr

1981 *The Painters of the Pink Glyphs*. Ponencia, Fine Arts Museum of Long Island. Long Island, New York.

Kopytoff, Igor

1986 The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. En *The Social Life of Things: Dommodities in Cultural Perspective* (editado por A. Appadurai), pp.64-91. Cambridge University Press, Cambridge.

Lemmonier, Pierre

1986 The Study of Material Culture Today: Toward an Anthropology of Technical Systems. *Journal of Anthropological Archaeology* 5:147-186.

Martin, Simon, y Nikolai Grube

2000 *Chronicle of the Maya Kings and Queens*. Thames and Hudson, London and New York.

Pierce, Charles S.

1931-5 Collected Papers, Vol. 1-8. Harvard University Press. Cambridge.

Reents-Budet, Dorie, Joseph W. Ball, Ronald L. Bishop, Virginia M. Fields, y Barbara MacLeod

1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Duke University Press, Durham, North Carolina y Londres.

Reents-Budet, Dorie, y R. L. Bishop

1989 The Ik' Emblem Glyph Pottery Corpus. Ponencia, VII Mesa Redonda de Palenque, Palenque, Chiapas.

Reents-Budet, Dorie, Ronald L. Bishop, y Barbara MacLeod

1993 Acercamiento integrado a la cerámica pintada Clásica Maya. En *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1992* (editado por J.P. Laporte, H. Escobedo y S. Villagrán de Brady), pp.71-114. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

Reents-Budet, Dorie, Stanley Guenter, y Ronald L. Bishop

s.f. War and Feasts: Ceramic Styles of the Ik' Polity, Guatemala. Manuscrito en proceso. Smithsonian Center for Materials Research and Education, Smithsonian Institution. Washington, D.C.

Saussure, Ferdinand de

1966 *Cours de Linguistique Générale*. McGraw Hill, New York.

Said, Edward

1979 *Orientalism*. Vintage Books, New York.

Schele, Linda, y Peter Mathews

1998 *The Code of Kings*. Scribner and Sons, New York.