

Las Manos del Dios del Maíz

Adam Herring

Resumen

No es del todo una exageración afirmar que Copán fue un extranjero curioso en el conjunto de las comunidades mayas de las tierras bajas. La dinastía que fundara Yax K'uk' Mo' temprano en el siglo quinto estaba lejos tanto geográficamente de los centros dinásticos de las tierras bajas mayas como también marcada por sus complejas relaciones con otras gentes del sur de Mesoamérica y de la parte alta de Centro América. Al mismo tiempo que Copán ha llegado a representar el gran sitio-tipo de la civilización antigua maya, también al arte copaneco se le ha considerado totalmente representativo de las más preciadas ambiciones de la tradición visual más amplia y también un ejemplo de sus más grandes logros. En el Dios del Maíz copaneco, el éxito de la representación de un esquema caligráfico tiene poco que ver con normativas de calidad del arte copaneco con relación a la más amplia tradición visual maya de tierras bajas. La sofisticación plástica y tridimensional que la línea maya asume en esta pieza es anómala, más bien extraordinaria dentro del corpus del arte maya de tierras bajas. Más retirados geográfica y culturalmente, los copanecos estaban más en libertad y entablaron una conversación distinta con la retórica visual de la tradición maya de tierras bajas.

Palabras Clave: Copán, arte maya-copaneco, Dios del Maíz.

Abstract

It is not a complete exaggeration to affirm that Copan was a curious stranger within the array of maya communities from the lowlands. The dynasty founded by Yax K'uk' Mo' early during the fifth century was both geographically far away from the dynastic centers from the maya lowlands as well as marked by its complex relations with peoples from the south of Mesoamerica and the northern part of Central America. Copan has represented the great type-site of the ancient maya civilization at the same time that the copan art has been considered both totally representative of one of the most precious ambitious of a wider visual tradition as well as an example of its greater achievements. The Copan's Maize God's representative success

of a calligraphic scheme has little to do with the quality norms of copan art vis a vis the wider Maya visual tradition from the lowlands. The plastic sophistication and tridimensionality that the maya line assumes in this piece is anomalous, rather extraordinary within the mayan art corpus from the lowlands. Geographically and culturally more distant, the people from Copan had more freedom and initiated a different conversation with the visual rhetoric of the maya tradition from the lowlands.

.

Keywords: Copán, maya-copan art, Maize God.

Adam Herring, (aherring@mail.smu.edu) Universidad Metodista del Sur (South Methodist University).

INTRODUCCIÓN

En un perspicaz y provocativo aporte, los arqueólogos Patricia Urban y Edward Schortman en una ocasión declararon que “a pesar de los monumentos imponentes que sirven de apoyo a la reputación maya de Copán-inscripciones jeroglíficas, estelas, formas de las estructuras y otros-(Copán) es un...sitio no maya del centro occidental de Honduras”.¹ No es del todo una exageración afirmar que Copán fue un extranjero curioso al conjunto de las comunidades mayas de las tierras bajas. La dinastía que fundara Yax K'uk' Mo' temprano en el siglo quinto estaba lejos tanto geográficamente de los centros dinásticos de las tierras bajas mayas como también marcada por sus complejas relaciones con otras gentes del sur de Mesoamérica y de la parte alta de Centro América. La comunidad de Copán estaba en un nexo geográfico y cultural, una encrucijada cuya complejidad vital se comprende sólo provisionalmente en la investigación arqueológica de la región.

En la erudición de los estudios mayas, la separación geográfica de Copán del conjunto de comunidades de las tierras bajas mayas se advirtió desde temprano, pero se explicaba en términos del ascenso hegeliano del espíritu: durante la mitad del siglo veinte, los estudiosos pintaban la ciudad como un exitosamente-establecido puesto fuera de límite de “la cultura maya avanzada de las tierras bajas”, cuando en otros lados de las periferias montañosas de las tierras bajas—en las tierras altas de Chiapas y en las montañas bajas de Belice—la cultura maya de tierras bajas había a penas llegado a un “inseguro alojamiento”.² Como “la Atenas del Nuevo Mundo”, Copán compendia los atributos culturales de las tierras bajas mayas: conocida sin igual “en conocimiento y arte” y segunda sólo en tamaño a Tikal, a Copán se le miraba a la vez como un puesto foráneo evangelizador, un agente esparciendo sus colonias por mucho del occidente de Honduras y del sureste de Guatemala.³ Para los arqueólogos mayistas de mediados del siglo veinte, el papel de Copán como un bastión y puesto foráneo de la cultura maya de tierras bajas entre los jefes y hombres grandes de las tierras altas de Honduras parecía tan natural como el

¹Patricia A. Urban y Edward M. Schortman, “Copan and its Neighbors: Patterns of Interaction Reflected in Classic Period Western Honduran Pottery,” en Prudence M. Rice y Robert J. Sharer, editores, *Maya Ceramics: Papers from the 1985 Maya Ceramic Conference* (Oxford: BAR International, 1987), 383. En esta referencia Urban y Schortman están comentando específicamente sobre la evidencia cerámica. Ver también a Robert B. Smith y a James C. Gifford, “Pottery of the Maya Lowlands,” en Robert Wauchope, editor general, Gordon R. Willey, editor del volumen, *Handbook of Middle American Indians, vol. 2: Archaeology of Southern Mesoamerica* (Austin: University of Texas Press, 1965), 505; Hector Neff, James W. Cogswell, Laura J. Kosakowsky, Francisco Estrada Belli y Frederick J. Bove, “A New Perspective on the Relationships among Cream Paste Ceramic Traditions of Southeastern Mesoamerica,” *Latin American Antiquity* 10:3 (1999): 281-299.

²J. Eric S. Thompson, *The Rise and Fall of Maya Civilization* (Norman: University of Oklahoma Press, 1954), 25.

³Sylvanus G. Morley, *The Inscriptions at Copan* (Washington, D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1920), 431.

mismo proceso de la evolución social que la acrópolis de Copán ejemplificaba: el ascenso mismo de la civilización.

Llegando a un grado de importancia, los señores de Copán (y después, los de Quiriguá) *impusieron* la presencia de un reinado divino en la región al estilo maya de las tierras bajas, trayendo con su gobierno el ritualismo, los patrones de asentamiento y de vivienda y los medios administrativos de las dinastías mayas de las tierras bajas del sur. Los efectos del liderazgo copaneco en cuanto a las preferencias culturales y materiales penetraron profundamente en Honduras central y en El Salvador, alterando apreciablemente la producción y patrón de uso de la cerámica y otros bienes entre gente no Maya de estas regiones⁴. Pero la imposición de una presencia cultural de tierras bajas mayas no fue total ni fue un paso sencillo en el ascenso de la evolución social y cultural.

Aunque el panorama continúa incompleto, la complejidad de la vida cultural y de la identidad en las montañas del occidente de Honduras se ha esclarecido bastante. La arqueología reciente en Copán revela algo como el terreno cultural desigual de una frontera cultural más que una roca firme de identidad maya de tierras bajas.

Por ingeniosa que por ahora sea la comprensión arqueológica de Copán, las narraciones artístico-históricas de la producción visual copaneca continúan sin reconciliarse con el movimiento de la ciudad desde el centro. Mientras la investigación artístico-histórica reciente ha relacionado hábilmente la iconografía de los monumentos de Copán a la cosmología y la política dinástica antigua maya, la comprensión talentosa de la tradición visual copaneca continúa ligada a los argumentos arqueológicos y estéticos de una generación más temprana. Aun ya a fines de los 1980s, al arte monumental de Copán se le invocaba para estabilizar una imagen creada—Copán como una fortaleza de la civilización clásica maya de tierras bajas—en aquel momento seriamente amenazada por un enemigo oculto arqueológico: “Existe una calidad formal y ‘oficial’ con respecto al componente de la élite clásica maya de Copán. Demuestra lo que fue, por lo menos por un tiempo, una presencia extranjera, marcando el límite entre los mayas clásicos y los sistemas culturales de América Central.”⁵

4. E. Wyllys Andrews, V., “The Southeastern Periphery of Mesoamerica: A View from Eastern El Salvador,” en Norman Hammond editor, *Social Process in Maya Prehistory: Studies in Honour of Sir Eric Thompson* (London y New York: Academic Press, 1977), 113-134.

5. Richard Leventhal, Arthur A. Demarest y Gordon R. Willey, “*The Cultural and Social Components of Copan*,” en Kathryn Maurer Trinaus, editora, *Politics and Partitions: Human Boundaries and the Growth of Complex Societies* (Tempe: Arizona State University Anthropological Research Papers, 1987), 200.

Quiero presentar tres argumentos preliminares sobre el arte copaneco y extenderme sobre uno de ellos en particular. Primero, la importancia de Copán en la tradición investigativa y, en gran medida, como muchas nociones determinantes en cuanto a esta antigua ciudad resultan en gran medida del arte visual desafiante del sitio. Es decir, mucha de la forma en que entendemos la cultura élite en Copán es consecuencia del juicio estético de las obras de arte de Copán.

En segundo lugar, la importancia que este juicio estético ha tomado dentro del más amplio cuerpo acumulado de investigación en Copán no ha llegado sin un precio al entendimiento artístico-histórico del arte copaneco. La centralidad misma de lo visual tendió a limitar una revaloración activa de la tradición visual copaneca; es decir, aun con la apertura de nuevas perspectivas arqueológicas en cuanto a la cultura de Copán, la comprensión erudita del arte ha tendido a adherirse a las valoraciones de la parte tardía del siglo XIX tanto en cuanto al arte como en cuanto a su relación a la más amplia tradición maya.

En tercer lugar, no quiero menospreciar la investigación arqueológica y artístico-histórica sobre el arte copaneco de los siglos XIX y XX. Deseo enfatizar lo correcto que este pensamiento logró sobre este trabajo y cómo este mismo trabajo puede utilizarse para encarar el arte de Copán con ojos frescos. Finalmente, permítaseme agregar que este proyecto es equivalente a visitar de nuevo el excepcionalismo que ha caracterizado la valoración erudita del arte monumental de Copán. Mi intención no es dejar a un lado o completamente descartar este excepcionalismo, sino simplemente repensar sus bases críticas y sus consecuencias interpretativas.

EL ARTE COPANECO: EL DIOS COPANECO DEL MAIZ

El arte copaneco reina en un lugar de privilegio sin rival en los avalúos eruditos de la más amplia tradición maya y esto ha sido así desde la mitad del siglo XX. Al mismo tiempo que Copán llegaba a representar el gran sitio-tipo de la civilización antigua maya, también al arte copaneco se le consideraba tanto totalmente representativo de las más preciadas ambiciones de la tradición visual más amplia y también como ejemplo de sus más grandes logros.

La centralidad del arte copaneco en cuanto a la comprensión moderna le debe algo a su gran belleza, pero también a un accidente histórico a lo largo de los siglos XIX y XX.

El arte copaneco fue tanto el más temprano y el mejor persuasivamente documentado y también el más cuidadosamente estudiado de las obras artísticas mayas. Suficiente y hábil documentación erudita se le prodigó a Copán desde los 1840s. Finalizado el siglo XIX, el conocimiento erudito y público en cuanto al arte antiguo maya se circunscribía alrededor de material de Copán.⁶

El escritor viajero norte americano John Lloyd Stephens proporcionó comentarios detallados y astutos sobre la imponente perplejidad visual del arte copaneco: en un episodio, Stephens describe los intentos del artista Frederick Catherwood por dibujar y registrar, durante el verano de 1839/1840, un monumento tallado copaneco. El monumento que él describe es el que ahora conocemos como Estela H, erigida en las primeras décadas del siglo octavo por el trezavo gobernante de Copán, *Waxaklajuun Ub'aaj K'awiil*:

“Los diseños eran muy complicados, tan distintos de cualquier cosa que el Sr. Catherwood hubiese visto anteriormente que eran perfectamente ininteligibles...parecía que el ídolo desafiaba su arte.”⁷

Es importante también reconocer que Copán entró en su ascenso en la literatura arqueológica como un puesto de avance en las tierras bajas mayas durante las décadas en las cuales la lectura de la forma artística era muy integral al análisis arqueológico. Siguiendo el liderazgo de los historiadores alemanes y los clasicistas ingleses del siglo XIX, los arqueólogos mayistas entendieron el estilo artístico como

⁶. En cuanto a la arqueología de museo en Inglaterra durante el siglo XIX, ver a Ian Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum, 1800-1939* (London: British Museum Press, 1992). El material fue uno de los primeros de llevarse a la atención del público anglo-americano—con la narrativa viajera de John Lloyd Stephens, cuyos relatos atractivos y espléndidamente ilustrados de viaje fueron los preferidos del mercado desde los 1840s en adelante: ver a Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*; Frederick Catherwood, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas, and Yucatan* (London: Vizetelly Bros., 1844). Posteriormente en ese siglo, los monumentos de Copán fueron entre los primeros en ser sistemáticamente documentados a través de los medios exigentes y carismáticos del dibujo técnico, fotografía y moldes de yeso y en ser publicados como un corpus sistemático de obras: ver a Maudslay, *Biologia Centrali-Americana*. Ya para los 1880s, Copán fue el primer sitio maya en recibir una expedición arqueológica grande de parte de una universidad norteamericana: e.g. G. B. Gordon, *Prehistoric Ruins of Copan, Honduras: Memoires of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* 1:1 (1896), 1-48. Obras artísticas copanecas fueron las primeras en ser objeto de estudio artístico-histórico sostenido, un análisis de motivos y una seriación morfológica publicada por el Museo Peabody de Harvard en 1913: Herbert J. Spinden, *A Study of Maya Art: Its Subject Matter and Historical Development* (1913; reimpresso New York: Dover, 1975), 155-165. Mucha de esta información e imaginaria visual estuvo a disposición de un amplio público por medio de publicaciones cuantiosas, en vez de ediciones limitadas para los especialistas.

⁷ John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*, 43-44. En cuanto a ésta y otras estelas asociadas con el Trezavo Gobernante, ver a Elizabeth A. Newsome, *Trees of Paradise and Pillars of the World: The Serial Stela Cycle of “18-Rabbit-God K,” King of Copan* (Austin: University of Texas Press, 2001).

un indicador primario de “la condición para civilización”⁸ Las grandes voces de la opinión erudita de mediados del siglo XX, como Sylvanus G. Morley y J. Eric S. Thompson, describían la “serenidad y dignidad” y la “magnificencia emocional” del arte copaneco, exaltando esta evidencia incuestionable de la sofisticación y logro cultural de la tradición maya más amplia de las tierras bajas.⁹

Los estudiosos de estética contemporáneos estuvieron de acuerdo: las notas de Roger Fry para sus Disertaciones Slade de 1932/33 incluían un comentario sobre un busto de un dios del maíz del Templo 22 de Copán (ca. 715 d.C.). Ésta es una obra que Alfred P. Maudslay trasladó a Londres en el siglo XIX. Esta obra y la escultura de fachada asociada del Templo 22 se produjeron en el año 715 d.C., durante el reinado del decimotercer gobernante de Copán. La Profesora Jennifer Ahlfeldt von Schwerin y sus asociados están ahora conservando y restaurando el Templo 22 y este importante proyecto ayudará mucho a profundizar y a revisar nuestra comprensión de esta obra. Leo de Roger Fry comenta sobre el Dios del Maíz del Templo 22:

No sé si aun en la mejor escultura de Europa se puede encontrar algo exactamente como (ésta) en cuanto a su equilibrio entre sistema y sensibilidad, en su poder para al mismo tiempo sugerir toda la complejidad de la naturaleza y mantener cada forma dentro de un principio común unificador, i.e. cada forma refiriéndose a y modificando el mismo tema.¹⁰

Con el fin de ejemplificar la más amplia tradición visual maya, Fry presentó este kouros maya disponible, obra rara y quizá de ninguna manera representativa del producto de la habilidad de un artesano maya. Durante la parte temprana del siglo XX, estudiosos defensores de una forma más austera del clasicismo habían visto

⁸ “Condición de civilización”: Gordon R. Willey, “The Early Great Styles and the Rise of the Pre-Columbian Civilization,” *American Anthropologist* 64:1 (1962), 8.

⁹ “Serenidad y dignidad”: Morley, *Inscriptions at Copán*, 352. “Magnificencia emocional”: Thompson, *The Rise and Fall of Maya Civilization*, 81.

¹⁰ En 1918, Roger Fry publicó un comentario sobre el arte Pre-Colombino en la *Burlington Magazine*. (Ese artículo *Burlington Magazine* de Fry fue reimpreso en *Vision and Design* [London: Chatto and Windus, 1957], 104-13.) Fry valoró un sentido clasicista de economía de forma: distinto a Carpenter, no obstante, Fry encontró esta economía en el trabajo escultórico de Copán. Publicando su comentario sobre escultura maya primero en la *Burlington Magazine* en 1918, los puntos de vista de Fry se anunciarían muy sucintamente en una charla que dictó como Profesor Slade en 1932-33, reimpresa en *Roger Fry: Last Lectures*, ed. Kenneth Clark (London: Cambridge University Press, 1939; reimpresa en Boston: Beacon, 1962), 87.

el arte maya con malos ojos por su demasiado trabajada complejidad.¹¹ Fry no objetó, pero señaló la consistencia del esquema visual del arte y la inteligencia de la consistencia y variedad de este patrón por medio de la composición representativa. El pensamiento de Fry también gozaba de la ventaja calculada de una posición a veces tácticamente conservadora y en otras ocasiones fortificadamente vanguardista. Sus comentarios aprovecharon a lo sumo las preocupaciones clasicistas de la arqueología de museo del siglo XIX, ayudando al mismo tiempo a poner a los mayas en un mapa de arte mundial, mapa en proceso de cambio después de las victorias del Modernismo. Para la tradición maya, si no para otras, la de Fry fue la última intervención decisiva en la querrela post ilustración en cuanto a la dignidad del arte indígena del Nuevo Mundo y sus observaciones sobre el arte maya tuvieron eco en la literatura de mediados de siglo. Aldous Huxley, quien visitó Copán en los 1930s, se refirió a la “gracia”, a la “sutileza plástica” y a la “fuerza de expresión emocional” del mismo dios del maíz copaneco; “uno de repente se siente en casa, en campo emocional familiar.”¹²

Desde la larga perspectiva de medio siglo, los comentarios de Fry también ofrecen un punto de partida para una reconsideración de las artes visuales de Copán. Sin ser un arqueólogo de antigüedades o un cazador de glifos, los compromisos formalistas de Fry lo obligaron a enfrentarse con el arte ante sus ojos. El comentario de Fry sobre el dios del maíz copaneco en realidad ofrece una comparación forzada con el arte del Viejo Mundo; pero el formalismo de Bloomsbury ofreció por lo menos la ventaja de la observación cuidadosa del objeto mismo, una forma de atención que la atención distraída del arqueólogo con regularidad no le prodigaba a estas obras.¹³ La reiteración indefinida de Fry del comparativismo clasicista cerró la corta intromisión de sus charlas al mundo maya; la casi calidad mecánica de la sierra arqueológica les provee a las observaciones que él había sacado de su aguda visión la calidad fluctuante de un pensamiento incompleto.

Por todo el dios copaneco del maíz sí funciona un rigor formal sistematizado.

¹¹ Rhys Carpenter, *The Esthetic Basis of Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries BC*, *Bryn Mawr Notes and Monographs* 1 (1921), 20-21.

¹² Aldous Huxley, *Beyond the Mexique Bay* (New York y London: Harper and Brothers, 1934), 192.

¹³ Entre los mayistas, solamente Tatiana Proskouriakoff would make sustained practice of formal analysis, and Fry's remarks, like Proskouriakoff's best, do provide a keenly observed insights about the Copanec work on its own terms. Proskouriakoff's comment that after about AD 600, Maya art shows “a growing preoccupation with the study of abstract form, expressing itself by intricate regularity of configuration,” derive at least in part from Fry's example: Tatiana Proskouriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture* (Washington, DC: Carnegie Institution of Washington, 1950), 29.

En la estatua se ve la forma de un adolescente masculino, ojos hacia abajo, en un posible baile de movimiento lento, en detalle consumado y natural. Pero, de acuerdo con las observaciones de Fry, la estilización también aparece por toda la pieza. Ésta es una composición tridimensional muy compleja, una ampliamente característica de la escultura producida durante el reinado de *Waxaklajuun Ub'aaj K'awiil*. Tanto en este caso como en otras composiciones escultóricas de esta era, la sintaxis fluyente de la línea tanto organiza las formas representativas de la obra como también rehúsa mezclarse totalmente con cualquiera de la estructura del capricho típico.

La composición de la escultura representa una referencia complicada al gesto del pintor. Arcos de caligrafía y ángulos en movimiento, un amaneramiento deudor fluido con respecto a la moción fácil y al peso cambiante de la brocha cargada están todos presentes en tantos detalles de la obra. Los movimientos de la brocha del calígrafo están presentes por toda la composición, aun hasta en cuanto al ángulo de la mano y de la muñeca, la trenza rizada en la frente, la línea a lo ancho de las palmas abiertas de las manos.

Reconocemos esta forma en composiciones visuales contemporáneas a las que los mayas copanecos tuvieron acceso. Los copanecos probablemente conocían mejor esta clase de trabajo por medio de las obras producidas entre la comunidad de ciudades mayas de tierras bajas en el Petén central y oriental. Las formas anteriores de un danzante Dios del Maíz se encuentran en el fondo de un plato, excavado de la Estructura A de Uaxactún. Encontramos aquí tanto el mismo motivo representativo—el joven dios del Maíz, con sus manos extendidas en un gesto elegante—como también encontramos una presencia particularmente evidente del toque sacudidor e indirecto del pincel del calígrafo contra el campo plano de la cerámica. Otra obra, la Vasija Jauncy, vasija cilíndrica pintada en la zona de Naranja en los mismos años que el Dios del Maíz del Templo 22 se esculpió en Copán, presenta deidades del maíz bailando, colocadas dentro de una matriz más disciplinada de formas caligráficas.¹⁴ El pincel del calígrafo provee aquí al arte con lo que Tatiana Proskouriakoff describió como su “configuración pura: (sus) preferencias por ciertas formas, proporciones, tipos de curvatura y cambios rítmicos en su arreglo.”¹⁵

¹⁴ En cuanto al Vaso Jauncy, ver a Jennifer T. Taschek y Joseph W. Ball, “Lord Smoke-Squirrel’s Cacao Cup: The Archaeological Context and Socio-Historical Significance of the Buenavista ‘Jauncy Vase,’” en *The Maya Vase Book*, vol. III (New York: Kerr Associates, 1992), 490-497; Stephen D. Houston, David S. Stuart y Karl A. Taube, “Image and Text on the ‘Jauncy Vase,’” en *The Maya Vase Book*, vol. III (New York: Kerr Associates, 1992), 506-7.

¹⁵ Tatiana Proskouriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture* (Washington, DC: Carnegie Institution of Washington, 1950), 29.

Los antiguos mayas se referían a su trabajo de pincel como *ts'ib'*. No menos que las consonantes percucientes y glotalizadas de la palabra, la expresión es en sí algo fijo en la tradición cultural maya. En los períodos colonial y moderno, los ancestros *ts'ib'/*c'ihb'* de la palabra maya moderna estaban en uso en casi cada lengua maya conocida que se hablaba por el sur de Mesoamérica. Por supuesto, la amplia distribución del término sugiere a los lingüistas tanto la amplia importancia de la palabra entre comunidades individuales mayas como también su amplia historia en el Proto-maya, lengua ancestral maya, que se hablaba hace cuarenta y dos siglos.¹⁶ La palabra *ts'ib'* se encuentra en numerosas inscripciones de las antiguas tierras bajas mayas; uno de los casos más elocuentes aparece en un vaso pintado en la región de Tikal, poco después de fines del siglo VII después de Cristo.¹⁷ El glifo que representa el término en este texto utiliza la colocación poco usada de grafemas logógrafos y fonéticos: una mano sosteniendo una brocha (**TS'IB'**), colocada sobre el fonema **b'i**, por lo tanto **TS'IB'-b'(i)**, *ts'ib'*.¹⁸ Aunque la mano del pintor como alógrafo de *ts'ib'* no es común, la presencia de la mano del pintor en el texto es consistente con otras representaciones de la herramienta del calígrafo. La brocha aparece como un estilete de madera o de hueso, con puntas de fibra en su extremo o juntas en su núcleo hueco. La mano sostiene la brocha cerca de la mitad de la agarradera, con un apretón suave y de pellizco—la muñeca hacia atrás, utilizando de dos a cuatro dedos, mientras que el débil quinto dedo a menudo aparece flotando. La brocha se haló con la mano presionando suavemente y levantándose

¹⁶Terrence Kaufman, "Materiales lingüísticos para el estudio de las relaciones internas y externas de la familia de idiomas mayas", en *Desarrollo cultural de los Mayas*, editor E. Vogt (Ciudad de México: Seminario de Cultura Maya, 1964), pp. 81-136 y "Archaeological and Linguistic Correlations in Mayaland and associated Areas of Mesoamerica," *World Archaeology* 8 (1976): 101-108. Ver también a Cecil H. Brown, "Hieroglyphic Literacy in Ancient Mayaland: Inferences from Linguistic Data," *Current Anthropology* 32:4 (1991), 491.

¹⁷Esta expresión jeroglífica se lee *aj ts'ib'*, quizá "él de la escritura", título de la élite que se ha convertido en el título de escribas profesionales, activos en la corte maya. Estas interpretaciones son prematuras, tal como con mucho dolor recientemente lo demuestran las bajas en títulos de "príncipes pintores de la realeza maya" y las nuevas lecturas de "títulos de escribas": ver a Houston y Stuart, "Peopling the Classic Maya Court," en Takeshi Inomata y Stephen D. Houston, editores *Royal Courts of the Ancient Maya*, vol. 1 (Boulder: Westview Press, 2001), 78 n. 11; Sarah Jackson y David Stuart, "The Aj K'uhun Title: Deciphering a Classic Maya Term of Rank," *Ancient Mesoamerica* 12:2 (Fall 2001): 217-228. Además, interpretaciones de títulos de corte de los antiguos mayas como designaciones profesionales de especialistas de arte es una empresa peligrosa, porque estos argumentos se construyen alrededor de registros de la era colonial sobre la práctica escribana entre los mayas, declaraciones que cambian el sentido de los términos de especialización, sentido impuesto por los juristas españoles y por la administración colonial: en pueblos yucatecos coloniales, por ejemplo, notarios (*escribanos*; *aj tsi'b'*), eran oficiales asalariados, agregados a los concejos del pueblo (*cabildos*) o contratados a título personal: ver a Matthew Restall, "Hiers to the Hieroglyphs: Indigenous Writing in Colonial America," *The Americas* 54:2 (1997), 243-246. Ver también a Restall, *Maya World: Yucatec Culture and Society 1550-1850* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 229-251.

¹⁸Desciframiento de *ts'ib'* en las inscripciones antiguas: David S. Stuart, "Ten Phonetic Syllables," *Research Reports on Ancient Maya Writing* 14 (Washington, DC: Center for Maya Research, 1987), 4-5.

desde la muñeca, intuyendo el mismo peso del instrumento en la fluctuación y traba de la dinámica de la pintura. El instrumento se movió deliberadamente para no dejar atrás tinta de la barriga de la fibra: manejado de esta manera, el más mínimo contacto de la brocha dejaba una línea viscosa y de cuerpo completo.

Éste es un idioma visual del gesto abierto—el rizo, la reversión rápida. Tal como se ve en el plato del Dios del Maíz de Uaxactún, la plumada le infundió energías centrífugas tremendas a la composición. El efecto visual es muy distinto a la integridad más deliberada y completa de la obra lapidaria o cualquier idioma gráfico—como el de México central—basado en los rigores lineales de marcos lineales uniformes. Esto no es decir que a la tradición calígrafa de las tierras bajas mayas le hacía falta rigor—es todo lo contrario. Lo que quiero decir es que composiciones como la del Vaso Jauncy atraen nuestra atención precisamente a través de la disciplinada regularidad de la tensión de la plumada de la brocha y a través de los impulsos de las energías desenredadas y expansivas.

Un cuenco de barro producido entre señores de más bajo estrato social en Belice ofrece un admirable comentario sobre el sistema visual que era propiedad de los centros del Petén hacia el oeste: ahora en el Museo Carlos de la Universidad Emory, el objeto presenta una abstracción de caricatura en la línea calígrafa de los mayas de tierras bajas.¹⁹

Un especialista en cerámica maya aptamente describe el motivo central en la vasija del Museo Carlos como un “juego escribanol”.²⁰ Es un facsímil tosco de la línea maya de tierras bajas, ejecutada en una línea gruesa entre brocha de línea fina y un baño más ancho. Revoloteando solo, el motivo central es una forma ondulante, la pincelada demasiado ancha a través de la superficie de la composición, sus movimientos toscamente angulares y en forma de acordeón. Como un resorte comprimido, la línea se vuelve hacia atrás en ángulos agudos. Dentado, en vez de fluido, el trabajo de pincel de la vasija beliceña provee una aproximación de la caligrafía maya y también el comentario de un extraño en cuanto a sus características visuales. Me ocupé de esta vasija en parte porque ofrece la perspectiva de un extraño en cuanto al arte maya de Tierras Bajas, perspectiva que compartían con los copanecos más al sur.

¹⁹ Rebecca Stone-Miller, *Seeing with New Eyes: Highlights of the Michael C. Carlos Museum Collection of the Ancient Americas* (Atlanta: Michael C. Carlos Museum, 2002), cat. #9, pp. 10-11.

²⁰Rosemary Joyce, citada en Stone-Miller, *Seeing with New Eyes*, p. 10-11.

Lo que sí revela es una insistencia no sólo en cuanto a la forma de la caligrafía maya sino también con respecto a la repetición de este gesto dentro de una misma composición. Las muchas cerdas de la pesada brocha dejó huellas resonantes, aunque dispares, de pigmento—un paralelismo lineal delicado dentro de lo que es una pincelada apresurada. Además, la elaboración de la vasija describe la apertura de una forma gráfica. El trabajo de la brocha aquí interviene en el campo decorativo como una marca punteada o raya. Esta expansión aparece en marcado contraste con las formas más cerradas de la tradición gráfica mesoamericana o al patrón de trabajo más general en el sur de Mesoamérica. La apertura del trabajo de pincel en el cuenco de Belice puede compararse con las rigurosamente encerradas formas del sistema visual de Teotihuacán. Más cerca de casa, esta línea abierta y oblicua está en agudo contraste con los patrones cerrados y apretadamente torcidos de las vasijas de piedra del Ulúa o la cerámica pintada del occidente de Honduras. Ésta es una línea que embellece el campo circundante y su superficie, pero puede también retarlo.

Regresando al Dios del Maíz copaneco, vemos que la línea calígrafa maya es, por supuesto, no trabajo de pincel, sino *tallado*: incisión cuidadosamente biselada, hecho en la piedra en su relativamente estado suave, inmediatamente después de sacada de la cantera. Los lados trabajados de la piedra reciben luz y sombra y emulan las formas pintadas de la caligrafía. En este “calígrafo” tallado de piedra, un medio artístico imita al otro. En el Dios del Maíz copaneco, el éxito de la representación de un esquema caligráfico tiene poco que ver con normativas de calidad del arte copaneco con relación a la más amplia tradición visual maya de tierras bajas. La sofisticación plástica y tridimensional que la línea maya asume en esta pieza es anómala, más bien extraordinaria dentro del corpus del arte maya de tierras bajas. Los escultores copanecos, así se nos recuerda, trabajaron en toba volcánica, en vez de piedra caliza; las propiedades en cuanto a capacidad de tensión de la piedra de toba dan la oportunidad al tallador de trabajar profundamente y sacar una forma escultórica de un plano superficial.²¹ Sin embargo, todavía no se comprende lo suficiente el efecto de éste y de otros trabajos artísticos de Copán por medio de simples opuestos de superficies planas y de libertad espacial.

²¹ Atención al material poco común de la escultura de Copán viene desde los estudios eruditos más tempranos que examinaron el tallado en Copán: Maudslay, *Biología Centrali-Americana*, vol. 1, 33; Morley, *Inscriptions at Copán*, 1-2, Appendix 1. El mismo punto lo repite Gordon Willey en su artículo “The Southeast Classic Maya Zone: A Summary,” en Boone y Willey, editores., *The Southeast Classic Maya Zone*, 400-401.

La vitalidad de la línea maya está siempre presente, así como lo está en la mayoría de las obras cuidadosamente construidas en Petén. En el trabajo copaneco, no obstante, la línea maya de tierras bajas está sujeta a un cierto sentido fresco de observación y a una configuración de despliegue: el resultado es una composición lineal, pero una que produce una descripción tridimensional de forma de vida muy distinta de las caricaturas elegantes y amaneradas que se producían a lo ancho de las tierras bajas contemporáneas. Compárese el dios del maíz con el Dintel 25 de Yaxchilán, tallado en la década después de la producción del Dios del Maíz.

El Dios del Maíz, esta desafiante reinención copaneca del formalismo maya de tierras bajas, continúa tan fresco y tan extraño como lo fue para Roger Fry, aun después de sesenta años de una más completa familiaridad con la tradición visual maya de tierras bajas. Creo que su visualidad desafiante hubiera también llamado la atención del ojo maya de tierras bajas. En las ciudades de las tierras bajas mayas antiguas—aquellos centros en el Petén y regiones aledañas—la semántica de ts'ib' estaba en el corazón de esta sensibilidad expansiva de línea y de patrón. Se refería a un idioma particular de pintura calígrafa y al hábito mental calígrafo que lo acompañaba. A la vez, la tradición visual local copaneca se aferró a los temas y motivos que aligeraron el arte de las grandes dinastías en el Petén y regiones circundantes. Sin embargo, la distancia geográfica y cultural de esta comunidad hondureña de los grandes centros de la tradición visual de las tierras bajas trajo como consecuencia que los copanecos percibieron la tradición visual de las tierras bajas con distintos ojos y enfrentaron sus problemas formales con sensibilidades distintas. Los padrinos y talladores de Copán entendieron la línea del calígrafo como una de varias retóricas culturales que articulaban y representaban la prerrogativa de gobierno y de señorío. En las tierras altas del occidente de Honduras, donde “la periferia sureste maya” se encontraba con “Centro América alta”, la forma calígrafa se unió y acentuó, en vez de determinar y dirigir, las artes dinásticas y cosmológicas.

Por supuesto que todavía quedan preguntas. ¿Qué pasó con el estuco, en general tan pobremente conservado en sitios mayas de Tierras Bajas, pero cuando encontrado, a menudo tan tridimensional y natural, similar al Dios del Maíz del Templo 22? Mi respuesta sería insistir que estas obras se consideren dentro de los marcos históricos de la expectativa visual en la que se produjeron. Vistos como piezas de museo—flotando en el reino del juicio estético que ha determinado y distorsionado tanto la investigación moderna sobre el arte copaneco—un retrato volumétrico de estuco en Palenque se parece al Dios del Maíz en muchos aspectos. La obra de Palenque estuvo en una relación fundamentalmente distinta

al idioma visual de la caligrafía maya de tierras bajas en comparación con la obra esculpida en Copán. Tan cerca del centro de la vieja área, relacionados por diplomacia y guerra a las comunidades del Usumacinta, los palencanos participaron ampliamente en el horizonte compartido de la expectativa gráfica. Más retirados geográfica y culturalmente, los copanecos estaban más en libertad y entablaron una conversación distinta con la retórica visual de la tradición maya de tierras bajas.

AGRADECIMIENTOS

Para comenzar, permítaseme agradecer al gobierno de la República de Honduras por sus esfuerzos para conservar el patrimonio cultural de esta nación y por su trabajo para educar a sus ciudadanos en cuanto a su brillante legado cultural. También agradezco a los ciudadanos de Copán Ruinas por sus propios esfuerzos por conservar su patrimonio cultural y por su inagotable hospitalidad. Es un gran privilegio para mi trabajar con el arte de Copán por lo que humildemente extiendo mi agradecimiento al pueblo de Honduras.