

La destrucción del Arte Prehispánico a través del tiempo

Beatriz de la Fuente

Dedicada a historiar el arte prehispánico, mi intención en el presente ensayo es mostrar los daños y las pérdidas de las obras del arte, bajo una luz, acaso, diferente: mostrando cómo las culturas tienen modos propios de alterar y destruir esas obras a través del tiempo. Dicho de otra manera, en los tiempos que corren tenemos modos particulares de agredir a los objetos de arte; en tiempos anteriores había otros, diferentes de los actuales, y aun en los más antiguos de que tenemos noticia, también se modificaban y aniquilaban de modo distinto.

En todos los tiempos se encuentran razones de orden religioso, político y social que explican los actos que lesionan los objetos de arte; ello no significa que hoy día se justifiquen tales actitudes. En efecto, ninguna razón sería plenamente aceptada; el resguardo y respeto que las obras de arte merecen, deben ocupar un lugar fundamental en la educación y en la conciencia cívica de los mexicanos.

Modos de alterar y destruir en tiempos prehispánicos

Señalaré, con algunos ejemplos, modos principales de modificar y de dañar obras de primerísimo interés artístico y cultural; modos determinados, de alguna manera, por las conductas religiosas y sociales de distintos tiempos históricos.

Los pueblos antiguos crearon edificios, esculturas, pinturas, terracotas y otros objetos, —hoy día los llamamos arte— y con el tiempo los destruyeron o los transformaron tan radicalmente que es imposible reconocer, a menudo, su figura original.

El hombre inventa y realiza, pero después de algún tiempo modifica o

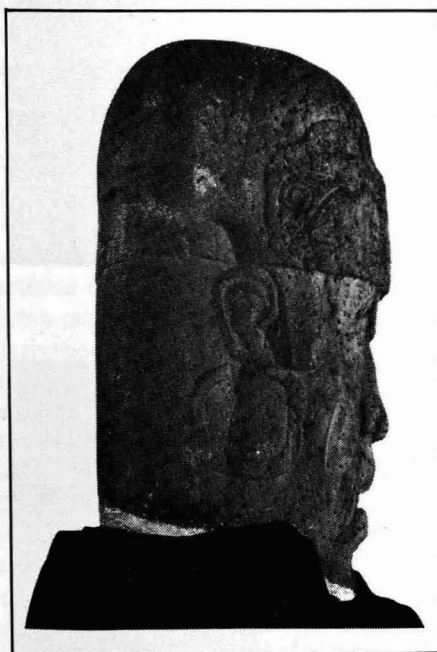
aniquila sus creaciones. Es un fenómeno cultural de dimensión universal y los que forjaron el arte de Mesoamérica no fueron ajenos a él. Es posible que los modos de hacerlo hayan tenido cualidades distintivas como las tuvo la misma cultura mesoamericana.

Es de todos conocido que las edificaciones del antiguo mundo prehispánico se alteraban al transcurrir las décadas y las centurias. Así, se expandían en parte o totalmente, se corregían secciones completas y, en no pocas ocasiones, nuevas estructuras ocultaban a las más viejas.

La regularidad de tales alteraciones ocurría cuando accedía al poder un gobernante, o en caso de conmemorar algún hecho mítico o histórico, o a manera de recordar el transcurso del tiempo cíclico. El hecho concreto, una manera iconoclasta de dar nueva

imagen a las edificaciones, era practicado en todos los rumbos y tiempos de Mesoamérica. Ahora bien, fenómeno similar se ha observado en pinturas murales, en donde capas sucesivas cubrían las antiguas con nuevas escenas e imágenes. A veces el repintado no cubría la totalidad del muro; se cambiaban sólo ciertas partes. Interesa señalar que la iconografía, o sea la temática de la escena, podía ser de naturaleza completamente distinta a la que quedaba cubierta. Así, en ocasiones, imágenes novedosas sustitúan a las conocidas previamente. Es el caso de los murales de Las Higueras en Veracruz.

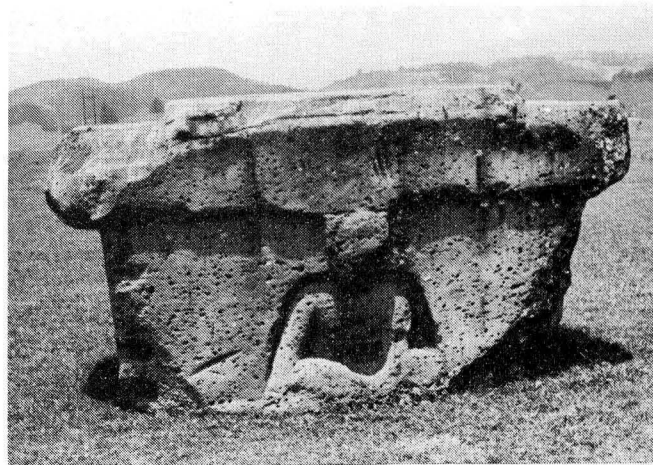
Por lo anterior, es legítimo suponer que el fenómeno de alteración de la forma primaria se haya dado asimismo en imágenes esculpidas o relevadas; por ahora son pocos los ejemplos que sirven de testimonio indudable a tal faceta del fenómeno iconoclasta. Me referiré a uno que ha sido motivo de reciente investigación por parte de James B. Porter, del Departamento de Antropología de la Universidad de California en Berkeley (cuya copia mecanografiada me fue enviada en diciembre de 1988 por el profesor John A. Graham). La importancia y proyección de la investigación de Porter es, ante todo, un llamado de atención para futuras investigaciones en arte prehispánico y para las interpretaciones que de ellas se deriven. Porter, después de cuidadoso examen de las Cabezas Colosales 2 (en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México) y 7 (en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana en Xalapa) percibe la presencia de una especie de arcos a la altura de las orejas del lado derecho de cada cabeza. Nota, además, que esos



Cabeza Colosal 2 de San Lorenzo, Veracruz. Museo Nacional de Antropología, México

arcos fueron tallados con anterioridad al resto de los rasgos faciales; también observa que si las mencionadas cabezas colosales se apoyaran sobre lo que ahora se mira como su plana vista posterior, dichos arcos estarían a la altura superior de la moldura curva que enmarca los nichos en los "altares" olmecas (Lám. 1). Estos últimos son monumentos con forma de cubos o de prismas rectangulares, en cuya vista frontal se representó una figura humana que emerge de un nicho. Sus observaciones las extiende a otras cabezas colosales procedentes de San Lorenzo, Tres Zapotes, Cobata y Abaj Takalik, y concluye que, con excepción de la número 2 de Tres Zapotes, la número 1 de Cobata, y la número 8 de San Lorenzo, todas fueron "altares", antes de ser cabezas colosales. Así, se explica que todos los "altares", exceptuando el número 4 de La Venta, estén fracturados de las esquinas: se encontraban en proceso de ser tallados para convertirse en cabezas colosales (Lám. 2).

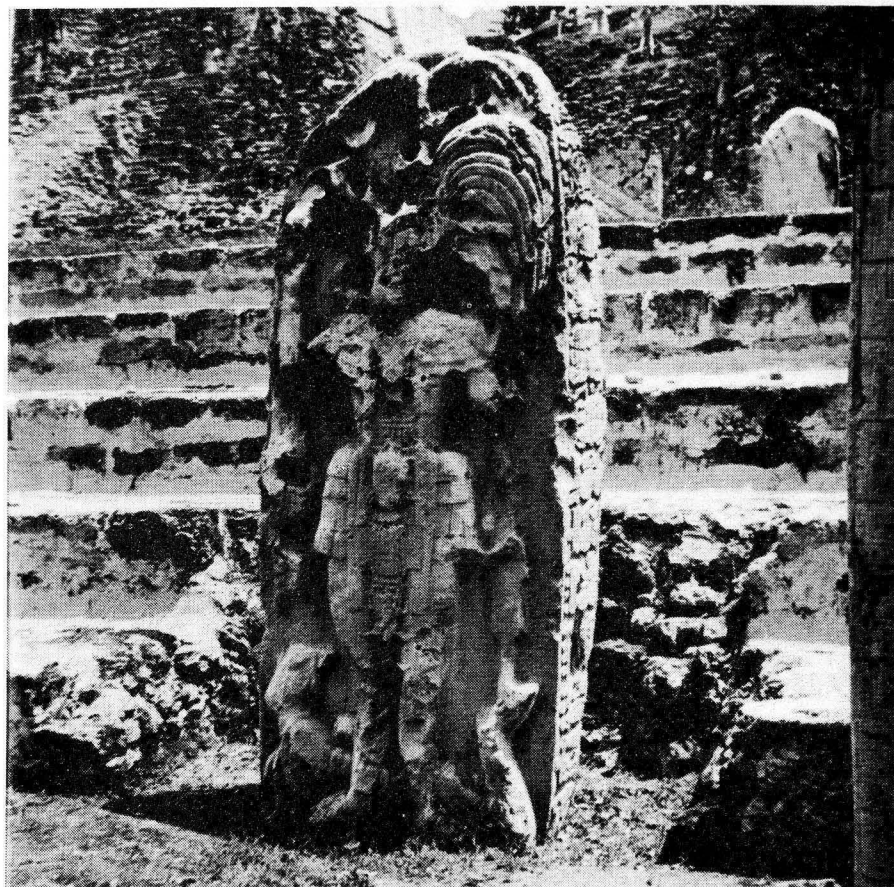
Ahora bien, esta hipótesis esclarecería, entre otras cosas, que la característica parte posterior plana de las cabezas colosales debe su forma a que fue, con anterioridad, la base de los "altares"; ilustraría también acerca de la forma general de las cabezas, "redondeada" en unas, "alargada" en otras, como consecuencia de la forma previa del altar; de cubo o de prisma rectangular. Ciertamente que la modificación de imágenes que hoy nos parecen fundamentales para comprender a los olmecas, debió obedecer a graves razones culturales que aún no se explican con claridad. ¡Cambiar figuras humanas que salen de un nicho tallado al frente de enorme bloque geométrico, por individuales rostros en cabezas colosales! Semejante acción implica ideas que la sustenten y esfuerzo humano de respetable magnitud. El investigador Porter analiza varias de las interpretaciones que se dieron y se han repetido incuestionablemente sobre los hallazgos de muchas esculturas olmecas mutiladas; interpretaciones basadas, principalmente, en teorías socioeconómicas del momento. El asunto, llamado por los especialistas "mutilación intencional", suponía que las fracturas en los monumentos olmecas eran resultado de violentas revoluciones (Stirling, 1940:334; Heizer, 1960:220 y Coe, 1967:25,



"Altar", Monumento 14 de San Lorenzo, Veracruz. Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, Xalapa. (La rotura de las esquinas del bloque prismático rectangular se debe, según el investigador Porter, a que estaba en proceso de ser nuevamente tallado para convertirse en Cabeza Colosal)

Estela 10 de Tikal, Guatemala, Mutilada en tiempos prehispánicos

2



3

1968:63). El mencionado investigador no acepta que la forma artística —la vista posterior plana de las cabezas—, se explique como resultado de elementales conocimientos técnicos e incipiente estructura social; así, rechaza las hipótesis que buscan la razón en la dificultad tecnológica para el transporte de la piedra y, por lo mismo, en el corte más simple, que requería menor esfuerzo, de la roca natural. La única explicación relativamente aceptada por Porter es la del antropólogo David C. Grove, quien en un trabajo suyo publicado en 1973, acerca de los "altares" olmecas, sugiere que éstos fueron inicialmente

tronos, verdaderos asientos de los gobernantes. Porter considera, con base en dicha suposición, la posibilidad de que cuando los dichos "altares" se convertían en objetos obsoletos, por ejemplo, cuando fallecía el gobernante que lo utilizaba, se labraban de nuevo para transformar rotundamente su apariencia anterior. Así, se convertían en monumentos funerarios: eso serían las cabezas colosales. ¡De tronos de gobernantes a monumentos funerarios que perpetuaran sus efigies! Me he detenido comentando la parte medular de la investigación de Porter porque pone de manifiesto aspectos esenciales sobre el significado de la



5

Máscara olmeca de jade, forma parte de una figura con brazos de piedra verde y tocado de oro con joyas dentro de un nicho de oro y plata esmaltados. Objeto suntuario realizado en el siglo XVIII. *Schatzkammer der Residenz*, Munich, Alemania

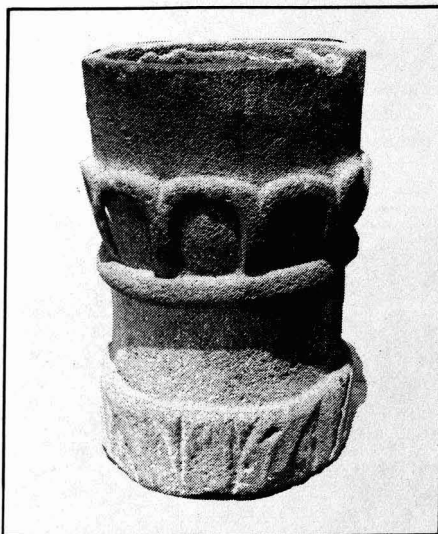
alteración de las imágenes en la estatuaria olmeca. Mencionaré los que me parecen de mayor trascendencia: a) la posible extensión en Mesoamérica de una costumbre que consistía en cambiar imágenes, una o varias veces, según razones de orden religioso, político y social; b) la pérdida de la memoria original y con ello la incapacidad de recuperar el significado primordial; c) la falta de talento actual para ver las imágenes, al negar la posibilidad de que fueran esculpidas con apariencia distinta de la que muestran, y d) la debilidad de las hipótesis interpretativas, estructuradas con base en lo que se mira en las imágenes. Estas son algunas de las inquietudes que me ha suscitado, de momento, la investigación del antropólogo norteamericano, en relación con las mutaciones que en tiempos prehispánicos sufrieron las obras de arte. No han de ser pocas las lecturas equivocadas de lo que dicen y significan las imágenes artísticas de los antiguos; ¡cuántas especulaciones carentes de fundamento se habrán repetido sin cuestionarlas! Todo ello porque las obras de arte, el vehículo principal de comunicación con nuestros antepasados precolombinos, fueron transfiguradas por sus mismos creadores.

De modo distinto, tal vez por causa diferente, pero como fenómeno iconoclasta de tiempos prehispánicos, es la destrucción de rostros en estatuas de gobernantes (Lám. 3). Conocido desde hace tiempo, se aprecia en muchísimos monumentos mayas: estelas, dinteles, lápidas, tableros y demás objetos conmemorativos en el universo maya clásico. El fenómeno, de implicaciones religiosas y políticas, se manifestó destruyendo el rostro o mutilando la cabeza de la figura humana y nunca se restituyó; por ello numerosas efigies aparecen sin rostro o decapitadas. Parece legítimo suponer que destruir el rostro implicaba el aniquilamiento del poder histórico, religioso y sobrenatural que la figura simbolizaba. El fenómeno alcanzó distantes rumbos de Mesoamérica y tiempos diferentes, pero se ha encontrado de manera obsesivamente reiterada entre los mayas del periodo clásico. Es difícil asumir, por ahora, una cabal comprensión de imágenes mutiladas o transfiguradas; su interpretación

cultural puede desviarse radicalmente de su significado inicial. Pero es de primerísima importancia recordar que los habitantes de Mesoamérica destruían parcial o totalmente las obras que construían y que sujetaban a sus imágenes, pintadas o esculpidas, a radicales transmutaciones.

Modos de alterar y destruir en tiempos novohispanos

Éstos se inscriben también en un fenómeno iconoclasta, aunque la manera de reformar las imágenes



Sección de columna en forma de serpiente convertida en pila bautismal en tiempos coloniales. Procede de la Pirámide B de Tula, Hidalgo. Museo Nacional de Antropología, México

obedezca a razones completamente distintas de las del mundo prehispánico. Cuando la obra antigua no había sido destruida, se mutaba su apariencia y su destino. Es bien sabido que las piedras de demolición de pirámides y otras edificaciones precolombinas fueron utilizadas para construir iglesias, palacios y conventos de los portadores de la nueva cultura. Ciertas imágenes que se salvaron de ser aniquiladas sufrieron cambios en su figura y en su uso. Esto ocurrió, de modo principal, poco después de la Conquista y durante el siglo XVI; casos excepcionales son de avanzados tiempos coloniales.

Algunas pilas de agua bendita en iglesias católicas edificadas por los misioneros son de indudable factura indígena y con motivos iconográficos prehispánicos; entre ellas se cuentan la del convento de Otumba y la de la capilla de Apasco en el estado de México, así como las de Huejotzingo,

Tecali y Huatlahuaca en el estado de Puebla. Algunas, que pueden haber sido talladas por los indígenas en tiempos novohispanos, se inscriben en el estilo llamado tequitqui o indocristiano; otras, las que ahora interesan, fueron transfiguraciones de objetos de piedra prehispánicos. Un ejemplo incuestionable es la sección de columna serpentina procedente de la ciudad tolteca de Tula, Hidalgo (Lám. 4), hoy día en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México. Es posible, por la semejanza que tiene con otras que estuvieron colocadas en la parte superior de la Pirámide B, que haya formado parte del mismo conjunto alineado que constituía el pórtico. Los canteros de tiempos novohispanos la ahuecaron para convertirla en pila bautismal y como tal funcionó en una iglesia de Tula hasta que se la trasladó al museo.

Un objeto del todo distinto al ejemplo anterior, y único en el mundo, es el de una máscara olmeca de jade que forma parte de un objeto suntuario elaborado en el siglo XVIII y que actualmente se exhibe en la Schatzkammer der Residenz in Munich, Alemania (Lám. 5). Según opinión de quienes lo han estudiado, ha sufrido dos alteraciones: la primera en época mexicana (dos siglos después de que fue labrada), cuando se le quitó una cresta transversal sobre la cabeza y se le incrustaron ojos de ónix fileteados de oro. La segunda mutación ocurrió después de su llegada a Europa, antes de 1611, cuando pasó a formar parte de la colección de Albrecht V de Bavaria: un artesano se inspiró y la completó con cuerpo y brazos de una piedra verde semejante al jade, la montó en rico nicho de oro y plata esmaltados en vivos colores, le puso diadema enjorada y le figuró una especie de capa a la manera oriental. De tal suerte que la primitiva imagen olmeca se convirtió, dos mil quinientos años después de ser tenida como obra sagrada, en objeto de lujo para ser admirado por la nobleza europea. Conviene recordar, también como pieza excepcional, la cruz relicario de oro y esmeraldas que se apoya sobre un cráneo mexicana de cristal de roca. Pertenciente a una colección particular de la ciudad de México, la cruz fue realizada en el siglo XVII y el cráneo es del siglo XV. El significado de esta pieza es distinto de la anterior, y esencialmente religioso: la cruz



6 Estela 2 de La Venta. Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en 1972, antes del tratamiento de limpieza y conservación



7 Estela 2 de La Venta. Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en mayo de 1988, después del tratamiento



8 Réplicas de los Monumentos 77, 19 y 75 (de izquierda a derecha) en el Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en mayo de 1988

cristiana aplasta el símbolo pagano. En suma, algunos objetos de arte antiguo fueron modificados en su aspecto y en su uso por factores religiosos, políticos y sociales: era necesario expresar las ideas católicas procedentes del Viejo Mundo. Para ello, cuando no se hacían obras nuevas, se utilizaban las ya existentes cambiando su fisonomía y su suerte. Ciertas piezas excepcionales se transformaron, por su naturaleza de piedras preciosas, en objetos decorativos.

He mencionado la suerte de objetos que sobrevivieron a la devastación de la Conquista; sin embargo, es imprescindible dejar constancia de la

destrucción irreparable de millares de otros más: esculturas, pinturas, terracotas, piezas de orfebrería y de piedras preciosas que desaparecieron. En los afanes y las luchas propias de la Conquista, se aniquilaron incontables obras creadas por los indígenas mesoamericanos. A ellos se debe buena parte de la destrucción de nuestro arte antiguo.

Modos de alterar y de destruir en tiempos modernos

Desde finales del siglo XVIII, pero sobre todo durante el siglo XIX, el cambio de percepción visual hacia

objetos creados por culturas no occidentales, trajo la lenta pero progresiva aceptación de éstos como obras de arte, lo cual produjo otros modos de cambiar el arte del antiguo universo prehispánico. Ello se debió a que los objetos fueron codiciados por los coleccionistas y los museos de diferentes partes del mundo; se inició así el saqueo de sitios y monumentos arqueológicos.

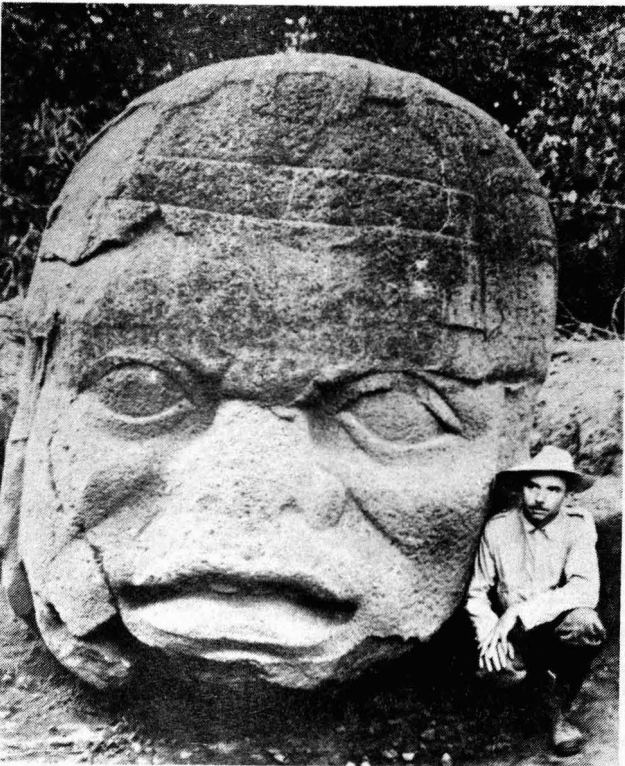
Ciertamente las colecciones de arte son de fundamental importancia en el desarrollo cultural del mundo moderno. Entre las acciones sustantivas de los museos y colecciones actuales están las de preservar, conservar y restaurar las obras de arte, así como de su conocimiento y clasificación. El estudio de las obras de arte, conservadas en tales sitios, ha sido factor fundamental en el desarrollo de la historia del arte.

La tendencia actual es reunir toda la herencia artística del mundo en museos y colecciones, exceptuando la arquitectura y ciertas obras que permanecen *in situ*, y exhibirlas de acuerdo con determinados conceptos museológicos. En virtud de sus funciones culturales, científicas y sociales, los museos tienen las mismas finalidades para las artes visuales que las bibliotecas para la literatura y la ciencia.

La historia de la colección de obras de arte data, en el Viejo Mundo, desde tiempos egipcios, con inventarios y registro de objetos; las consecuencias a que me refería más arriba han sido también registradas: Asurbanipal transportó, como botín de guerra, dos obeliscos y 32 estatuas de Egipto y de Susa que fueron exhibidos cerca de una puerta de la ciudad de Asur. Siete siglos después, una colección palaciega, formada por diversos objetos procedentes de distintos rumbos del Medio Oriente, engalanaba la residencia del rey Nabucodonosor. Y así la historia del coleccionismo prosigue en Grecia, Roma, la Edad Media y alcanza importancia cimera con el Renacimiento. El humanismo inspiró profunda renovación al coleccionismo, el estudio de la antigüedad clásica adquirió valor educativo y con ello la adquisición de objetos que propiciaran su conocimiento. El incremento del coleccionismo de arte durante los siglos XVI y XVII fue una manifestación de la nueva clase media. Surgió la personalidad del coleccionista



9



10

amateur, quien adquiría arte por prestigio social, inversión segura y gozo personal. El *virtuoso* del siglo XVI fue sustituido por el *dilettante*. El aumento y enriquecimiento de las colecciones trajo consigo su inventario y catalogación. Para el siglo siguiente, sólo las listas de enormes catálogos de objetos de arte conservados en Inglaterra dan idea de la riqueza que acumulaban las colecciones privadas; en esta centuria la burguesía francesa determina el gusto del coleccionismo y así lo impone en la corte. Las grandes colecciones y los museos, aunque motivo de orgullo nacional, eran privados, y su acceso al público estaba sumamente restringido. La mayor parte de los grandes museos, establecidos

desde antes el siglo XVIII, adquirió su carácter público a raíz de la Revolución Francesa; cuando en 1793 el gobierno revolucionario de Francia nacionalizó los bienes de la corona y dio al Louvre el nombre de Museo de la República. El crecimiento de los museos públicos ha ido a la par de las colecciones privadas, a las razones sociales de estas últimas: a la distinción y el despliegue de riqueza, se añade la inversión lucrativa. La expansión del gusto y la codicia en objetos pertenecientes a culturas ajenas a la europea, como la de Mesoamérica, se debe, en buena medida, a los viajeros que recorrieron tierras exóticas y dejaron constancia de ellas en sus amenos textos y en atractivas



11

Cabeza Colosal 4 de La Venta en Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en mayo de 1988. (Nótese el deterioro del tallado de la piedra, aun después del tratamiento de 1985-86)

Réplica del Monumento 5. llamado "La Abuela" (a la izquierda el original, a la derecha el duplicado) en el Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco. Fotografía tomada en mayo de 1988.

Cabeza Colosal 4 de La Venta junto a su descubridor M.W. Stirling en 1940. Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco.

ilustraciones: dibujos y fotografías de sitios y monumentos arqueológicos. Así las cosas, surgieron multitud de interesados en formas de arte distintas a las entonces conocidas y vieron con enorme entusiasmo, a partir del siglo XIX, las obras de los pueblos antiguos. Por ello, se convirtieron prontamente en piezas solicitadas para formar parte de colecciones y museos de prestigio. He planteado aquí el fenómeno cultural del coleccionismo y de los museos, porque viene a cuento ahora, ya que me interesa señalar dos de sus aspectos. Uno, positivo, es que resguarda el objeto artístico y permite su estudio pormenorizado; otro, negativo, consiste en que alienta y en muchos casos propicia la sustracción de objetos de arte de su sitio original, causando con ello graves daños para el conocimiento de la cultura que lo creó. El coleccionismo alcanzó el Nuevo Mundo muy tardíamente, para fortuna de nuestras obras de arte prehispanicas; durante los siglos de la Colonia, el volumen de piezas que salió de nuestro país, tras los envíos que siguieron inmediatamente a la consumación de la Conquista, fue, relativamente, muy escaso. No había interés ni comprensión hacia nuestro arte antiguo. Sin embargo, a partir del

cambio en la percepción visual, una vez que las obras no europeas fueron aceptadas como objetos artísticos y se difundieron a través de libros e, ilustraciones de las piezas fabricadas por los antiguos, dio principio la adquisición de tales objetos. Así, el coleccionismo de piezas prehispánicas y el concepto de "museo" son producto de los tiempos modernos. Los afanes coleccionistas se cumplieron, con creces, cuando se llevó a cabo el cuantioso robo al Museo Nacional de Antropología la noche del 24 de diciembre de 1985.

Otros modos en que la modernidad ha alterado y dañado la herencia artística, tienen que ver con la intemperización de las piezas, la contaminación ambiental y la presencia humana y animal, la cual usa y abusa de los sitios y monumentos arqueológicos. Pondré a continuación algunos casos a manera de ejemplo de lo antes dicho. Cuando se realizaron los hallazgos de los principales monumentos olmecas de piedra, entre los años treinta y los sesenta, éstos fueron trasladados, en su gran mayoría, al Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana en Xalapa y al Parque Museo de La Venta en Villahermosa. El atractivo de ambos museos consistía en que las piezas se exhibían a la intemperie, de acuerdo con la falsa idea romántica de reproducir su medio ambiente original. No se tuvo en cuenta que los monumentos perduraron porque estuvieron enterrados por cerca de dos milenios, y que traerlos de nuevo a cielo descubierto, bajo calores

intensos, lluvias despiadadas y otros efectos causados por insectos que anidaban en sus resquicios y musgos y líquenes que crecían desmesuradamente iba a acelerar, como en efecto ocurrió, en unos cuantos años, su irreversible destrucción. Por suerte, los monumentos de Xalapa se albergaron bajo techo en el Nuevo Museo de Antropología, e inclusive tres cabezas colosales que yacían en su lecho de origen, en tierras olmecas de San Lorenzo, fueron desenterradas y hoy día engrandecen, con su presencia, dicho museo.

El Parque Museo La Venta en Villahermosa no corrió con la misma fortuna; las piezas ahí permanecen y las acciones por preservarlas se han suspendido.

A partir de junio de 1985 se inició un Proyecto de Restauración y Conservación de los Monolitos Olmecas, mismo que se dio por terminado en mayo de 1986. A todas las esculturas se les aplicaron varios lavados con solventes para eliminar la microflora y la suciedad depositada a lo largo de los años; posteriormente se les cubrió con polietileno para evitar contacto directo con lluvias y humedad y como parte final se les barnizó con varios repelentes a base de silicón (Lám. 6 y 7). Las piezas lucían como nunca antes, la piedra adquirió matices rosados; alcancé a percibir fracturas, que fueron pegadas, quién sabe cuando, que antes no distinguí; esa importantísima parte de la herencia olmeca estaba atendida. Además se

estaban fabricando, con gran esmero, réplicas de las piezas originales (Lám. 8 y 9); supuse que su destino era el de sustituir las originales.

Cuando visité, en mayo de 1988, por invitación del Instituto de Cultura de Tabasco, el Parque Museo en Villahermosa, había ya un número considerable de réplicas y las piezas originales aún mostraban buenas condiciones; se me informó entonces de que no se les había vuelto a dar ningún tratamiento de limpieza y de conservación. Hoy día tengo noticia que no se ha hecho nada más; carezco de información acerca del número de réplicas que fue a parar al museo de sitio de La Venta, y los originales están, una vez más, expuestos a los efectos devastadores de la intemperie. Para que el tratamiento sirva, debe de ser aplicado con regularidad (Lám. 10 y 11). Lo ocurrido en el Parque Museo es un ejemplo, entre otros, de cómo nuestras obras de arte están sujetas a los vaivenes sexenales. No hay programas que se continúen y según el interés del momento, los objetos y los sitios se cuidan o se abandonan. En esta última situación, a pesar de que se llevan, o se llevaban hasta hace poco, trabajos arqueológicos, se encuentra la afamada capital de los toltecas, Tula, en el estado de Hidalgo. Mi última visita fue a mediados de 1988 y guardo de ella una tristísima impresión. No había boletos para cobrar la entrada y, al decir de los guardianes, hacía meses que las autoridades correspondientes no los enviaban; por esa misma razón el museo del sitio permanecía cerrado. Durante las horas que estuve ahí, llegaron varios autobuses con turistas extranjeros que recorrieron la zona arqueológica a su antojo, sin pago de cuota, dejando huellas de su estancia a través de bolsas de plástico esparcidas por doquier, restos de alimentos y demás desperdicios de esa clase indeseable de visitantes que no muestran ningún respeto por el lugar. Fotografiaron a su arbitrio y cuando yo regresaba, al caer la noche, algunos fotógrafos más avezados en el oficio continuaban su labor con grandes "flashes" y, desde luego, sin el permiso necesario para ello. Además de esta poco edificante experiencia, me percaté de la velocidad con que avanza el deterioro de los relieves, sobre todo los de los tableros



Lápida con la representación de un coyote en actitud de caminar, en la Pirámide B de Tula, Hidalgo



Figuras 10 y 11 (de izquierda a derecha) de la banqueta noroeste del vestíbulo 1, Pirámide B, llamada "Friso de los Caciques", Tula, Hidalgo. (Nótese el desgaste causado por los efectos de la intemperie y las partes blanquecinas que se deben al cemento volátil impregnado)

de la Pirámide B (Lám. 12) y los de las banquetas (Lám. 13), debido, en buena medida a que la deleznable calidad de la toba volcánica en que están labrados favorece la contaminación de las cementeras. El cemento volátil fragua en la piedra, le impide respirar y la carcome rápidamente. En pocos años, lo que todavía se advierte del arte escultórico de Tula será irreconocible y Atlantes, pilares con relieves, frisos, tableros, banquetas y otras esculturas serán objetos informes cubiertos por la capa blanquecina del cemento.

Comprendo que es tarea costosísima para el país, sobre todo en los momentos actuales, asignar presupuestos suficientes para la conservación de las obras de arte de los antiguos mexicanos; sin embargo, hay acciones de poco costo y, en especial, programas educativos que se pueden y se deben realizar. Si en el Parque Museo no se continúa con el mantenimiento de los monumentos ni se hacen más réplicas, se pueden guardar los originales bajo modestas palapas. Espero que el cobro de cuota en Tula se haya regularizado y que se tomen algunas medidas de salvación para sus esculturas y relieves. Sé que es imposible techar toda Tula, pero tal vez se logren rescatar todavía relieves y esculturas, trasladándolos a un sitio techado.

En resolución, he señalado ciertos modos en que la modernidad ha contribuido a la metamorfosis y

aniquilamiento de las obras de arte de nuestros antepasados indígenas: el coleccionismo, eficaz colaborador del saqueo, la intemperización y la contaminación ambiental como agentes seguros de agresión; también hice mención del abuso destructivo del hombre en una zona arqueológica. He puesto, a manera de ejemplos, aquellos que me son familiares por la naturaleza de mis trabajos; se podrían extender a límites tal vez insospechados. Los tiempos modernos han contribuido también a la mutación y al destrozo de las obras producidas por esos grandes creadores de cultura que están en los cimientos de nuestro propio ser.

Me he ocupado de los modos como el hombre ha transfigurado y aniquilado las obras en tiempos prehispánicos y en tiempos coloniales para procurar entender sus razones. Por otra parte me interesaba ubicar el fenómeno iconoclasta dentro de su contexto universal. También he abordado modos de destrucción en los tiempos modernos; las causas se aprecian del todo diferentes a las de tiempos anteriores. Se confunden razones de lucro, de indiferencia, con otras de orden cultural como en el caso de los museos. Y ahora, como nunca antes, la situación parece incomprensible; no hay explicaciones válidas de orden religioso, político y social. La aclaración primordial es la falta de educación. Sólo el ejercicio de la educación podrá salvar nuestra herencia prehispánica.

Es indispensable que a quienes les corresponde guardarla, cumplan ese compromiso fundamental que tienen con el país. ♦

Referencias bibliográficas

- Coe, M.D., "San Lorenzo and The Olmec Civilization", en *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, E. Benson ed., Washington, 1968.
- Coe, M.D. y R.A. Diehl, *In The Land of The Olmec*, Vol. 1, The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlan, University of Texas Press, 1980.
- Easby, E.K. y J. Scott, *Before Cortes, Sculpture of Middle America*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1970.
- Fuente, B. de la, *Escultura Monumental Olmeca*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1973.
- Fuente, B. de la, "El rescate de las esculturas olmecas del Parque Museo La Venta" en *Universidad de México*, núm. 428:34 y 35, sept., 1986.
- Fuente, B. de la, et. al., *Escultura en piedra de Tula*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1988.
- Heizer, R.F., "Agriculture and The Teocratic State in Lowland Southeastern Mexico" en *American Antiquity*, Salt Lake City, 1960.
- Murray, D., *Museums: Their History and Their Use*, 3 vols., Glasgow, 1904.
- Porter, B.J., "Olmec Colossal Heads as recarved Thrones: Mutilation, Revolution and Recarving" Copia mecanoscrita con fecha de 1989.
- Salmon, P., *De la collection au musée*. Brussels, 1958.
- Stirling, M.W., "Great Stone Faces of the Mexican Jungle" en *National Geographic Magazine*, Vol. LXXVIII, Washington, 1 = 1940.

Las fotografías 2, 3, 6, 7, 8, 9 y 11 son de Beatriz de la Fuente; las 4, 12 y 13 son de Pedro Cuevas; la 5 es de la *Schatzkammer der Residenz* en Munich, Alemania, y las 1 y 5 son tomadas de libros.