



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	006: DIFUSIÓN
CAJA	017
EXP.	119
DOC	0001
FOJAS	21
FECHA (S)	1992

entregadas fotos el 22 de sept 1992 ^{BF6C17E119D1F1} 1

entregado a Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana el día 29 de junio de 1992

A la memoria de mi amigo Paul Gendrop

→ MODOS DE REPRESENTAR A LA FIGURA HUMANA EN LA PINTURA MURAL PREHISPANICA.

Beatriz de la Fuente
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Parece conveniente comenzar por explicar los términos del título de este trabajo. Para ello, he de señalar en que contexto utilízo algunos conceptos radicales acerca de la pintura, así como de la experiencia y la representación de la figura humana. Más adelante, precisaré con ejemplos, diversas formas de concebir y de mostrar, a la dicha figura humana en ciertos muros pintados en tiempos prehispánicos.

La pintura

De acuerdo con el concepto tradicional, la pintura consiste en la transferencia del mundo tridimensional de la naturaleza, al mundo bidimensional de la superficie, -muro, tabla o tela- que se va a pintar. Sus medios expresivos básicos son el dibujo, el color y las texturas. Desde tiempos muy antiguos, el hombre ha tenido necesidad de expresarse por medio de líneas y de superficies coloreadas, y a los colores les asignó valores simbólicos. Por muchos siglos prevaleció, en estas obras suyas, un estado intermedio entre colorear y verdaderamente pintar; ese estado consistía en llenar de colores áreas delimitadas por líneas.

Ciertamente en Mesoamérica hay pinturas, como las rupestres, y acaso algunos ejemplos murales, que pudieran pertenecer a lo que he llamado colorear. Sin embargo, la mayoría de las pinturas murales, dentro de las leyes que las rigen -técnicas, formas, significados-, revelan elaboradas

composiciones, variados esquemas formales, y enorme riqueza conceptual. Son pinturas por pleno derecho, que ocupan lugar relevante en la historia de la pintura universal.

La pintura es un lenguaje visual. Aunque anclado en nuestra herencia primaria y como experiencia visual inherente a los humanos, hemos olvidado la habilidad que nos es propia de ver las cosas en su totalidad; hemos perdido la capacidad de la visión espontánea. Desde la adolescencia usamos los ojos para percibir lo que nos dicta el intelecto, y nos restringimos de mirar al mundo exterior, para centrarnos, casi exclusivamente, en objetos de interés práctico y de necesidad inmediata. Con base en esta educación visual, aprendimos a responder al estímulo de la nota, del signo, de la etiqueta y del número, por ello exigimos ahora un código visual elemental; es el pago a nuestra modernidad. La creatividad del artista presente en el manejo de la línea, la textura, la forma, el tono y, el color, para producir cualidades de forma, de espacio y de color, resulta ajena a la visión moderna. Necesitamos de alguien que se diga crítico, o al menos conocedor, para explicar lo que vemos. Es indispensable rescatar la apreciación de la pintura y educar nuestra percepción a su potencialidad original. Sólo así habremos de reconocer el justo valor de las pinturas realizadas por nuestros antepasados indígenas, sólo así habremos alcanzado la experiencia que enriquece una de nuestras capacidades primordiales: la capacidad de mirar una de las más altas creaciones del espíritu humano.

La pintura y el dibujo como medios de comunicación

Sin duda, el proceso gráfico de mayor presencia en la pintura es el dibujo. En numerosas pinturas del México Antiguo se conserva el dibujo que delinea, el que hace la forma. El dibujo provee la estructura de la imagen, prepara y sirve de sustento a la pintura. Primero es la línea que perfila, luego el relleno de áreas de color plano. Para Cézanne la pintura es un continuo proceso dibujístico, ya que

cada pincelada de color, de extensión al contorno, contribuye a la definición de la forma, tiene idéntica intención constructiva que el dibujo.

Una de las conductas humanas de comunicación a través de símbolos es la pintura; es equivalente a la escritura de palabras. En efecto, también representa conceptos por medio de imágenes.

La pintura y la percepción.

Dos aspectos fundamentales y distintos de percepción se aprecian en la pintura: 1) la reproducción de la percepción visual de la naturaleza y 2) la fabricación de imágenes producidas por el intelecto y transformadas por la imaginación. Las obras del primer modo de percepción, son fácilmente reconocibles, las segundas no tienen parangón en la naturaleza; de allí la más justa lectura de aquellas y la menos correcta de éstas. Ambos están en límites extremos; hay inmensa variedad de objetos de arte que muestran numerosas y distintas combinaciones intermedias. Conviene recordar que en ambos casos se da el proceso de creación, se trata de creaciones humanas, y que en ambos, también, se construyen realidades en la superficie pintada.

En el universo pictórico del México Antiguo no se da, en grado puro, ninguno de los modos extremos de percepción; en el arte de Occidente bastaría recordar un retrato de Van Dyck y una pintura abstracta de Mark Rothko para ilustrarlos. Sin embargo, y con los matices adecuados, las pinturas murales prehispánicas se pueden conjuntar, de acuerdo con la percepción y su representación, en dos grandes grupos que responden a los arriba mencionados. Las que parten o se apoyan en los datos de la naturaleza visible se reconocen, a menudo, dentro de un contexto narrativo cuyo carácter puede ser, entre otros, histórico, religioso ó mitológico y, las que no dependen de la experiencia visual y que representan deidades y figuras fantásticas, o simplemente formas y colores pero desligadas de cualquier referencia a la realidad

visible; éstas son, en buena medida, conceptos. Se trata de imágenes mentales, mnemónicas o eidéticas, son también reales, lo dije antes, pero pertenecen a otro nivel de realidad, a la realidad mental, ya que sólo son percibidas por la retina cuando se manifiestan en imágenes plásticas.

Así, lo visible y lo invisible se hacen necesariamente visibles en la pintura por medio de un proceso de transposición alegórica o simbólica. Una entidad abstracta cobra significado y efectividad por la virtud de hacerse visible. Desde el punto de vista de la percepción, la historia de la pintura, y en ella se incluye a la del México Antiguo, es precisamente, la historia del significado y de la importancia, en períodos sucesivos y simultáneos, y en diferentes rumbos, de la experiencia y del acto de percepción de la apariencia de las cosas, y de las ideas más allá de dicha apariencia.

La pintura y sus clasificaciones.

La variedad de obras pictóricas ha dado lugar a diferentes intentos de clasificación, entre los cuales se cuenta, de modo primordial: 1) el tipo de soporte (muro, madera, tela, vidrio, porcelana, etc.), 2) la técnica (fresco, fresco seco, temple, óleo, gouache, técnica mixta, etc.), 3) la función (decorativa, ilustrativa, didáctica, etc.), 4) los temas (social, político, religioso, mitológico, alegórico, de género, etc.; hay un idioma temático de lo convencional y caprichoso, de lo general y lo típico, de lo universal y lo particular, de lo natural y lo trascendental, de lo monstruoso y lo quimérico, de lo orgánico y lo abstracto. Hay tantos temas en la pintura como posibles intereses en la cultura que la fabrica), 5) las escuelas, que, de modo amplio, se refieren al arte de un centro determinado, durante un período de grandes logros y connotado por características locales vigorosas. También se aplica el concepto de escuela, a un grupo de artistas, dirigidos o influidos directamente por un maestro particular, el término

taller alude al círculo de colaboradores de un maestro. Esta clasificación toma en cuenta que, la evolución histórica de la pintura incluye una relación extremadamente compleja entre cultura y estilo, y la transmisión de prácticas generales y técnicas perpetuadas en el taller. Conviene recordar que para muchos historiadores de arte el concepto de escuela es equivalente al de estilo; una aclaración pertinente es que estilo se usa de modo más extenso y, a menudo, referido a épocas antiguas en las cuales no hay información histórica. De tal suerte, es legítimo afirmar que los murales de un tiempo y rumbo determinado, constituyen un estilo -el maya clásico, el teotihuacano- ya que son el vehículo de integración y el signo visible de una época de integración cultural. 6), una última clasificación es la de movimientos, usada sobretodo para denotar cambios en la filosofía del arte.

De lo anterior he de concluir que la pintura prehispánica es mural, fue hecha, posiblemente, y en su mayoría, con técnica de fresco seco y una suerte de temple. Su función es, principalmente, ilustrativa, y los temas que desarrolla varían entre la narración histórico-mitológica y la figuración conceptual de deidades y hechos sobrenaturales. Se aprecian, no me cabe duda, escuelas que corresponden a regiones, sitios, y áreas de tiempos y rumbos determinados, de modo tal que es pertinente nombrar, entre otras, a la "escuela de Bonampak" -hoy en el estado de Chiapas- y a "la escuela de Monte Albán" -ahora en el estado de Oaxaca-. Los temas son, asimismo, elementos diagnósticos de escuelas y de talleres. Es posible, también, reconocer la mano de distintos artistas con base en el trazo de sus líneas, de su paleta, de su estructura cromática, y de su particular composición. El reconocimiento de artistas individuales es un hecho establecido gracias a la lectura reciente de algunos nombres de escribas mayas.

La figura humana

Representar a la figura humana ha sido una de las acciones creativas mas constante desde tiempos prehistóricos. En épocas y durante siglos se la ha considerado como el más grande de los logros artísticos. No sólo la forma humana se ha dado a deidades y a seres sobrenaturales sino que, en el proceso de estilización, se extendió al punto de transformarse en imágenes fantásticas y monstruosas, y ha llegado aun a asumir apariencia de animales y de plantas. Pero, sobretodo, la representación de la figura humana expresa los valores de la cultura en la cual se produce. Así, la figura humana puede estar en contexto histórico narrativo, o en el de retrato y alegoría, o por el contrario se representa de manera tal, que no tiene contraparte en la naturaleza aunque se le reconozca una cierta familiaridad facial y corporal. Es, en suma, en palabras de Worringer, "un indicador de la voluntad de forma" de un pueblo en un tiempo determinado. Es también clave para el diagnóstico del estilo y, de modo más preciso, puede ser el vehículo principal para reconocer una escuela .

Es así como la representación de la figura humana expresa una necesidad y un problema fundamental en el desarrollo de la conciencia. La persistencia de esta necesidad se manifiesta en las múltiples maneras y a través de todos los siglos de creatividad del hombre. Desde los principios del arte, la figura humana es un medio de establecer el sentido de la existencia del hombre. Por ello, de su representación, es posible comprender, algo más acerca de la visión que del hombre, del mundo de la naturaleza, y del mundo sobrenatural, tenía el pueblo en cuyo seno se la conformó.

Circunstancias culturales hacen variable la percepción de la figura humana, por ejemplo: los artistas plásticos del Gótico tenían distinta apreciación de los del Renacimiento, y la representación de las formas humanas difiere en los dos períodos culturales. Las maneras de ver cambian con las ideas

y con la civilización que las produce. De ahí que, la manera de configurarlas sea distinta y puede variar desde aquella que procura copiar la realidad visual, hasta la que resulta de la más intensa imaginación.

He de señalar otros aspectos de grandísima importancia en la representación de la figura humana: el carácter simbólico de las distintas partes del cuerpo, cabeza y extremidades, la variedad de las posturas y el sistema de proporción usado. Son elementos útiles para una mejor comprensión de su significado. Recordaré, finalmente, una cita de H. Wölfflin que dice "La persona real es la persona vestida, no la persona desnuda..."; en la pintura prehispánica no hay, en rigor, desnudos -el sexo se cubre con taparrabos- y todos los que llevan atavío indican, precisamente, su jerarquía y actividad en lo que usan. Estas se hacen notables en el tocado, en lo que toman con las manos, y en los ornamentos con que enriquecen el ropaje.

Extraordinariamente amplio, complejo, y sugerente es el universo pictórico del México Antiguo; por ello, me he de restringir a algunos ejemplos, dando mayor peso a los mejor conservados, y teniendo siempre como idea rectora la de ilustrar los dos modos, arriba mencionados, opuestos y complementarios, sucesivos y simultáneos, de percibir y de representar la figura humana. En el de carga más cercana a la naturaleza se inscribe la acción del hombre, en el otro, más distante de esa naturaleza visible, revela en sus imágenes, conceptos, deidades, rituales y mitos cosmogónicos.

La figura humana en algunos muros pintados en el México Antiguo: Juxtlahuaca y Oxtotitlán, Bonampak, Tancah y Tulum.

He seleccionado, por ahora, cinco sitios que guardan pinturas con representación de figuras humanas, y que han de servir, a manera de ejemplo, para mostrar posibilidades extremas para representarlas. En tanto que unas, describen hechos históricos y desarrollan sus actividades en un espacio

que pretende imitar al natural; otras, representan deidades, y se mueven en un espacio irreal en el cual no hay nada que recuerde a la naturaleza. Aquellas reproducen, éstas transfiguran; ambas expresan el acto de creación.

De los cinco sitios que he tomado como muestra, en los dos primeros, Juxtlahuaca y Oxtotitlán, las pinturas son en cuevas; en ellos convergen los dos modos de representación arriba mencionados. Los seleccioné además, porque son, posiblemente, y a la fecha, las pinturas más antiguas de México prehispánico. Bonampak es el tercer sitio escogido, fue pintado en tiempos del Clásico Tardío, cuando el mundo maya glorificaba a sus héroes, gobernantes, caudillos y guerreros en espléndidos registros plásticos; su carácter histórico concuerda con la manera naturalista de representación. Los dos últimos sitios son también mayas, Tancah y Tulum, pero de tiempos posteriores -del Clásico Terminal y del Posclásico-, en ellos se advierte otra voluntad expresiva, la del universo del mito y de los dioses, seres sobrenaturales que ocupan un espacio ideal. Con base en tales ejemplos mostraré cómo, en diferentes tiempos y rumbos, se alcanzaron distintas maneras de representación de la figura humana. En épocas remotas se conjuntan las dos maneras; en períodos más recientes, pero dentro de una misma civilización, la maya, los modos diversos se suceden. La evidencia artística, la de los muros pintados así lo manifiesta: la figura humana puede ser reproducida en su aspecto natural o dramáticamente esquematizada. No abordaré las posibles causas de tan distintos modos de ver y de representar; me limitaré a suponer que razones históricas y culturales los determinaron. Por ahora conviene destacar las variantes y las constantes, que resultan en la configuración de los estilos.

Juxtlahuaca y Oxtotitlán.

Únicas muestras hasta ahora conocidas de la creatividad pictórica olmeca son las pinturas de las cuevas de

Juxtlahuaca y de *Oxtotitlán*, sitios cercanos entre sí, en el municipio de Chilapa, en los valles de la Sierra Madre del Sur del estado de Guerrero.

Las pinturas de la cueva de *Juxtlahuaca* -tres grandes y varias pequeñas- están en corredores angostos y en diversas cámaras. La primera de éstas, con la pintura 1, se localiza en el llamado "Salón del Ritual"; representa una escena en que intervienen dos esquematizadas figuras humanas. Una de pie, monumental, inclina el rostro hacia la otra desproporcionadamente menor, que se sienta y alza el suyo para verla. La figura monumental usa camisa decorada con franjas, capa negra, y una piel de jaguar que le cubre piernas y brazos. De su mano izquierda baja un objeto como banda flexible; parece una serpiente. Con la derecha sostiene una especie de tridente.

Aunque notoriamente reducidos a sus rasgos esenciales, estos son reconocibles con claridad; las figuras aparentan compartir su actividad y establecen relación con los rostros -y con las miradas encubiertas- que se dirigen uno hacia el otro. Hay una voluntad de reproducir las formas humanas y la escena en la cual participan.

En 1968 se tuvo noticias de las pinturas en la caverna de *Oxtotitlán*, cercana al pueblo de Acatlán. Tiene dos entradas, cada una de las cuales se abre por una boca a una barranca. Las pinturas se encuentran sobre la pendiente de la barranca y en las dos grutas que la flanquean. Las de la pendiente, conocidas como "Grupo Central" figuran a un hombre sentado sobre una especie de "altar" o "trono" con la representación de un rostro fantástico el que, vagamente, recuerda rasgos humanos. El hombre -no hay indicaciones de que sea mujer-, descansa con la pierna izquierda doblada contra el cuerpo; la derecha cuelga libremente y pasa por encima del ojo de la imagen fantástica. La superposición de la pierna no afecta la bidimensionalidad de la pintura; son dos planos colorísticos sobrepuestos. Su brazo se levanta, mientras el derecho baja y



(Fig. 1)

se extiende diagonalmente hacia la rodilla del mismo lado. El torso se mira de frente; cabeza, piernas y brazos van de perfil. la gama cromática del mural se compone de verde, azul, rojo tierra, ocre, amarillo y negro. Una máscara de buho, naturalistamente representada al igual que la figura humana, está colocada frente al rostro y le sirve de tocado. Diversos signos, en su pectoral y en la falda, recuerdan, no cabe duda, algunos símbolos propios de la iconografía olmeca.

Esta figura, fiel a su apariencia real, contrasta con el rostro fantástico, geométrico y esquematizado del "altar" o "trono" sobre el que reposa. Trae a la memoria los conocidos "altares" olmecas de La Venta y de San Lorenzo. En efecto, los principios que determinan la estructura de la imagen son similares a los dichos olmecas: modificación de los rasgos naturales por formas geométricas y abstractas, con símbolos que refuerzan su significado sobrenatural. En suma, la frente, los ojos, la nariz y la boca se representan de modo tal que no tienen paralelo en la naturaleza; se anclan en ella pero no la reproducen. La imagen que resulta es fantástica, imaginada, irreal. Así, los ojos son azules y las pupilas ovales de color rojo oscuro con cruces de San Andrés en su centro, el labio superior es sumamente extendido y por debajo se ve, del lado izquierdo, una suerte de lengüeta bífida y la nariz tiene forma que semeja un corazón. Interesa señalar que, desde los primeros tiempos de la civilización precolombina, la representación de la figura humana en dos versiones: naturalista y abstracta, fue tema de primera importancia en la pintura mural; era recurso plástico de expresión de modos distintos y complementarios de comprensión del mundo: uno, compartido con la naturaleza, otro, distante de ella, reordenándola.

Las pinturas murales mayas: Bonampak, Tulum y Tancah.

En el universo pictórico maya se perciben las dos maneras esenciales arriba citadas: la de apariencia "familiar" por sus formas orgánicas y sus colores acordes a

la realidad, de allí que su lectura resulta accesible; y la de carácter íntimo, esotérico, en donde línea y color se usan de tal modo, que crean espacios inexistentes. La lectura de tales pinturas es, con frecuencia, sumamente difícil.

Durante el Período Clásico Tardío -600 a 900 d. de C.- la figura humana es el tema central de la representación pictórica; se la ubica en contextos de realidad cotidiana, urbana -en pirámides, templos, tronos, escalinatas plazas-, y de campo, entre árboles y plantas. Esta figura adquiere, para ésta época, rasgos individuales de los cuales carecía en tiempos mas antiguos, así se alcanza el retrato fisionómico. Es la época cimera de la glorificación del gobernante, del guerrero, del noble y de la mujer que lo acompaña en su vida terrenal. Sin embargo, las acciones que podríamos llamar históricas, se ven, a menudo, acompañadas por seres que no tienen contraparte en la naturaleza, son fantásticos y sobrenaturales; protegen y determina las actividades de los humanos. De ahí que la historia parece en cierta forma estar imbricada en el mito y en el ritual, por ello no puede, en rigor, concebirse a la manera de la historia occidental. La distinción entre hombres y dioses reside en su apariencia, aquellos son eminentemente naturalistas, éstos son, en esencia, abstractos, pero tienen una suerte de estructura humana que los sustenta.

Bonampak.

→ Las pinturas de Bonampak, en la parte norte del estado de Chiapas, cerca del río Lacanhá, realizadas hacia finales del siglo VIII d. de C., manifiestan el dominio del naturalismo, de la línea, y del color, además de su enorme valor documental. Cubren los muros interiores y las bóvedas de tres cámaras que componen el edificio llamado de "las pinturas". La figura humana, en sorprendentes actitudes y con distintas connotaciones dentro del relato histórico, constituye el asunto primordial de la espectacular representación escénica. Realzan el naturalismo antes dicho, los colores que se

(fig.2)

aproximan a los de la realidad; así, a las plumas de quetzal se les dio color verde, a las pieles de jaguar, negro y amarillo mostaza, a las conchas rojo, rosado y naranja, y los tonos de la piel humana varían del café claro al oscuro. Son, en fin, colores aplicados con fines descriptivos.

Al entrar en la cámara 1 el espectador se convierte en uno de los miembros de las procesiones que cubren los muros. Estos se dividieron horizontalmente en cuatro bandas o registros. Se ha dicho que las escenas deben de leerse de acuerdo con el siguiente orden: *La presentación*, en la parte superior de los muros este, sur y oeste; *la vestimenta*, en el muro superior norte; *la celebración*, en los cuatro muros inferiores y, *las deidades*, en la bóveda. (fig. 3)

Testigos de la acción principal en torno a la cual se lleva a cabo notable ceremonia son catorce personajes de capa blanca; es la presentación de un niño, supuesto heredero de *Chaan-muan*, gobernante de *Bonampak*. La capa blanca confiere unidad al conjunto, pero cada individuo tiene fisonomía y complexión particular que se refuerza por la diferencia de tocado y de prendas de ropa. Estos se refieren a su rango especial, edad, y, acaso, lugar de procedencia y de grupo al cual pertenecen. Algunas figuras parecen dialogar y hacen ademanes con las manos, otras en cambio se miran silenciosas y contemplativas. (fig. 4)

Retratos de sujetos vivos son los personajes aquí representados, su aspecto físico así los indica, hay unos sobresalientes en su individualidad: el decimotercero, obeso, de piernas anchas y pesadas, brazos cortos, y manos casi diminutas, y el octavo, de impecable factura que levanta el brazo izquierdo y extiende la mano a la altura del rostro para dar énfasis al gesto del habla. Recurso expresivo fundamental son las manos, los dedos se doblan o se extienden, se miran suaves o rígidos, comunican firmeza o condescendencia.

En el extremo izquierdo un hombre, tal vez sirviente,

sostiene en sus brazos a un niño que contrasta con las demás por su falta total de personalidad. En el muro oeste, la familia del gobernante de *Bonampak*, mira hacia los personajes de capa blanca. Esta primera parte de las escenas de la cámara 1 se desarrolla dentro de un recinto, el rojo del fondo indica el muro.

Otra escena se desarrolla en torno al ritual de la vestimenta y de la colocación de los adornos de un personaje señorial. Este sobresale de los demás por el enorme penacho que luce de frente, y por su colorida falda de jaguar. Al extremo oeste de la escena, un hombre asciende por una plataforma y vuelve su cabeza en sentido contrario al de su cuerpo, de tal suerte que dirige su mirada hacia las acciones del ritual. Tres figuras más, un oficiante y otros dos señores importantes ocupan el resto de la mitad del muro. En la mitad opuesta, ocho figuras forman un grupo compacto: el hombre de tocado visto de frente, dos ayudantes, y cinco más de distinta complexión, altura y color de piel. Algunos simulan discutir con animación. No hay proporción corporal uniforme, así se advierten figuras esbeltas, corpulentas, de cabeza pequeña, y, en lo general, dotadas de peculiar expresividad. Las tres figuras principales reaparecen en la escena de la celebración. (Fig. 9).

Bajo esta sección hay otro registro horizontal, muy deteriorado, pero que conserva fragmentos de figuras arrodilladas y sentadas -otros ayudantes- que pasan las vestimentas hacia arriba, y hacen atados de piel de jaguar. Es notable el dinamismo de cada una de estos fragmentos corporales; en la factura de individuos de menor jerarquía se advierte mucho mayor vigor que en la de los nobles y gobernantes.

En la banda inferior de las cuatro paredes una procesión se desplaza en rítmica unidad. Es la fiesta que se celebra al aire libre como lo sugiere el fondo azul sobre el que se mueven animados músicos -trompetistas, sonajeros,

tamborileros- y danzantes. Mary Miller ha llamado al conjunto de los músicos "La banda de Bonampak", cuya música se inicia con los distintos tiempos del sonido que marcan los sonajeros. El lado opuesto es menos "ruidoso", diez individuos parecen hablar o cantar en voz baja, y convergen hacia los tres personajes que bailan pausadamente.

Vigoroso contraste con la vivacidad de las figuras antes descritas producen visualmente las formas formas irreales que recuerdan máscaras y rostros fantásticos; son los dioses que miran desde el cielo -la bóveda- los quehaceres de los humanos.

La representación escénica más grandiosa es la representada en la cámara 2: se trata de una batalla en la cual participan 126 individuos. La escena se ha dicho debe ser comprendida en el siguiente orden: de la batalla a la captura de prisioneros, y del traslado de éstos a la tortura y la victoria. (fig. 6)

Guerra en verdad encarnizada se desarrolla en el muro oeste; las manos diestras y sabias de los pintores de Bonampak registraron el momento culminante de la lucha. La composición de la escena se estructura por medio de cuerpos, piernas, y brazos dispuestos en diagonales, de ahí su espectacular dinamismo; las figuras desprovistas de estereotipos alcanzan notable singularidad. El muro se cubre con formas humanas que en apretada lucha ahogan el espacio pictórico.

Sobre uno de los guerreros, que usa tocado de ocelote sentado, el espacio se libera y la vista se dirige hacia un conjunto de combatientes encabezados por dos figuras de gran alcurnia. Una, vista de frente, con una especie de chaquetón de piel de jaguar, lanza y botas forradas de la misma piel, es el gobernante *Chaan-muan*; toma por los cabellos a un guerrero vencido y simula empujarlo. Su mirada choca con la de su contrincante -la otra figura-, quién se esconde tras un escudo amarillo y flexible. Los dos contendientes ostentan

como tocados las insignias de su grupo. Así, *Chaan-muan*, es de la congregación de los jaguares, el grupo ganador, y el otro jefe es del grupo del pájaro-quetzal, el perdedor. (fig. 7)

Es evidente que los pintores utilizaron la perspectiva de contorno, en todas las secciones de la batalla se advierten figuras que se sobreponen; al así hacerlo, se alcanza el efecto visual de que unas están colocadas frente a otras. También lograron dar la sensación de espacio, entre el fondo azul que figura el cielo, o el verde recordando la selva; las figuras se desplazan en diversas posturas y acciones. Los cuerpos se agachan y vuelven hacia distintos lados, las cabezas se alzan o se inclinan y, en conjunto, configuran un espacio activo equiparable al representado en clásicas batallas renacentistas.

En la parte inferior de los muros este y oeste se lleva a cabo el acarreo de los prisioneros quiénes son tomados por los cabellos y arrastrados; todavía se aprecian algunos en actitud de alancear, pero el momento de la acción está detenido. Se registra el epílogo, la batalla llega a su fin.

De todas las paredes pintadas en *Bonampak*, la que ha suscitado la más grande admiración y la más elogiosa crítica es la que representa la victoria y la tortura. Su factura es, en verdad, excepcional, la suavidad sensual de los cuerpos de los prisioneros contrasta con la rígida firmeza de los guerreros victoriosos. El dibujo es rico, sugerente, línea mórbida en la que se advierte el gusto por animar piernas, torsos y muslos; y se vuelve extraordinariamente fina cuando da contorno a rostros de delicadísima expresión y provee de infinita acción a las manos de los cautivos. Así se las mira nerviosas, titubeantes, suplicantes, exhibiendo su dolor, reclamantes, sumisas y humilladas. Es posible, por la unidad estilística en las figuras de las víctimas, que un sólo pintor las haya ejecutado. Es notable el énfasis puesto en el gusto por mostrar el cuerpo humano, casi desnudo, su expresión corporal, facial y, sobretodo, la manera de animar

las manos; la escena revela cualidad única de sabiduría y destreza. Una vez más se reconoce en la representación de cautivos la expresión espontánea y vigorosa, la factura liberada de normas oficiales. (fig. 8)

→ La mitad inferior del muro se llena con las gradas de una pirámide; la superior lleva como fondo el azul del cielo. En aquella se miran, a ambos lados de la puerta de entrada a la cámara, guerreros de pie; las víctimas ocupan, sentadas, de rodillas, y yacente las gradas de la pirámide; en la más alta los vencedores con su gobernante al centro. El prisionero yacente es el que ha despertado mayor interés desde que las pinturas fueron descubiertas. Se colocó sobre la puerta de modo tal que es foco primordial de atracción visual. Su cuerpo inerte se mira desprovisto de peso, su cabeza y torso se apoyan levemente sobre las gradas; el brazo derecho descansa en la superior, el derecho desciende flácido hasta casi tocar, con sus dedos, la punta de los de otro prisionero.

Vastos tocados -de pájaro gigante, de caimán, de calavera, de pez-, usan los guerreros vencedores, los cuales rígidamente erguidos acompañan al gobernante de Bonampak y a las mujeres de su corte. La inamovilidad y el adusto gesto despersonalizado contrastan con la vitalidad de los capturados. Se distinguen, con claridad dos convenciones pictóricas, dos maneras de representar, tal parece que de acuerdo con el tema mismo de representación. Así se aprecia que las figuras, de guerreros vencedores, de nobles cortesanos, de las mujeres y del gobernante se ajustan a un esquema rígido, reiterativo y, hasta cierto punto de rasgos débiles e inexpresivos, en tanto que los guerreros comunes, los vencidos y las víctimas son, notoriamente animados y de carácter definido; en ellos se manifiesta soltura y expresividad del pintor maya.

Se ha dicho que son dos las escenas principales de la cámara 3: el sacrificio público, sobre las gradas de una

pirámide y, el más íntimo de la familia del gobernante y de la nobleza. Reaparecen personajes de la cámara 1: los nobles de capa blanca, los músicos y, la familia del gobernante. Diez danzantes, con faldas que se extienden como alas, se paran en las gradas; un prisionero, muerto, es sostenido en sus brazos y piernas por dos ayudantes. Los danzantes "alados" forman parte del ritual del sacrificio, en alguno se reconoce un hacha, en otro un cuchillo.

En la parte superior del muro este, se encuentran el gobernante y su familia durante el ritual de autosacrificio que consiste en introducir una espina sujeta por una cuerda, en la boca para traspasarse la lengua. El niño heredero, se sienta en el regazo de una persona; el ayudante obeso presenta las espinas. Escena elocuente y narrativa, participan en ella los personajes principales del último momento en la historia de *Bonampak*. La ceremonia del autosacrificio es el acto final de los ritos escenificados en los murales. (fig. 9) Las tres cámaras registran acciones decisivas en la corte y en la comunidad de la ciudad; bajo el gobierno de *Chaan-muan* un heredero es presentado ante la nobleza, se llevan a cabo festividades en su honor, se lucha en una batalla cuyas consecuencias son la victoria y la toma de cautivos, y se culmina con rituales de sacrificio y de autosacrificio. El hombre -noble, guerrero, prisionero, danzante, músico, ayudante- es el actor principal; es el medio que permite al pintor maya dar cuenta de su sabiduría acerca de la naturaleza humana. (fig. 10)

Tancah y Tulum.

Los antiguos mayas de la costa este de la península de Yucatán, vivían en la orilla de su universo cultural. Los sitios de *Tancah*, *Tulum* y *Xelhá*, en el estado de Quintana Roo, componen un conjunto arqueológico que participa de rasgos similares en arquitectura y en estilo pictórico.

Estudios recientes han considerado que el estilo de los murales pasa por cuatro épocas bien diferenciadas. Así, la

primera se manifiesta en los murales del Clásico Terminal y del Posclásico Temprano (700 a 1000 d. de C.) como en la estructura 12 de *Tancah*, que representa, en una banda horizontal una escena ritual en donde seis figuras antropomorfas, con enormes cabezas fantásticas convergen hacia otra figura sedente, que se distingue de aquellas por su inconfundible rostro humano. ^(fig. 11) Se inicia la definición del estilo: amplias zonas de color azul, rojo, y ocre, se perfilan con gruesa línea negra que conforma las figuras; el dibujo se mira incierto y es notable la desproporción entre cuerpo y extremidades notoriamente largas; los brazos emergen del cuello y los torsos carecen de hombros. No se trata de reproducir la realidad visible, se recrea otra realidad producto de la idea y de la imaginación; de ahí su carácter sobrenatural.

Durante el Posclásico Medio -1200 a 1400 d. de C.- se perciben cambios; el más obvio es la reducción de escala en las figuras y una manera de representación estrictamente lineal que recuerda, como en la estructura 44 de *Tancah*, al código de Madrid. ^(fig. 12)

La siguiente época, durante el Posclásico Tardío (1400 a 1518 d. de C.), revela un cambio radical. Es el estilo en su momento cimero; los murales en el edificio de "los frescos", en la estructura 5 y en la 16, son sus mejores ejemplares y exhiben maestría en el dibujo. El estilo se identifica por figuras delineadas sobre fondo negro dentro de registros horizontales; además de figuras humanas se advierten objetos ceremoniales como vasijas y grandes báculos. ^(fig. 13) Figuras y objetos guardan entre sí, notable equilibrio y no se encuentra elemento alguno que destaque como foco central de atracción visual. El tratamiento lineal, además de conservar el mismo trazo fluído y y continuo es igual para todas las partes representadas; igual en el que define los detalles, que en el que perfila el rostro, o delimita una pierna. Su efecto es el de un tapiz que cubre la pared, y las escenas

ocurren en un espacio abstracto, sin referencia de ubicación. Todas las figuras humanas están vistas de perfil, en tanto que los objetos, como las vasijas con el signo Kan, se ven frontalmente. En ambos casos la representación está determinada por lo significativo, interesa mostrar lo que tiene sentido. Por otra parte, aunque se abunda en el detalle, nada parece superfluo ni decorativo; todo elemento figurado responde a una necesidad imperiosa de comunicación simbólica. Figuras y objetos parecen como de papel recortado, constituídos por partes que se pudieran intercambiar. Así, todas asumen la misma importancia visual. El fondo uniforme cumple una doble función: unifica las partes que pudieran parecer desarticuladas de las imágenes, y detiene el movimiento sugerido por las piernas de las figuras. Los murales de ésta época son en verdad novedosos, con su paleta monocromática, líneas finas para perfilar, aplanamiento de las figuras en favor de la claridad de lo representado, y una especie de "horror vacui", ya que todo el muro está equilibradamente cubierto.

Una cuarta y última época, de carácter derivativo, corresponde a tiempos coloniales, posteriores a 1518.

Conviene recordar la importancia de *Tulum* como puerto de comercio y vía regia de entrada a la península de Yucatán. En efecto, Arthur Miller ha consignado diversas "entradas", desde el siglo VIII hasta 1400, en tiempos prehispánicos; en 1518 ocurre la "entrada" española. De cada una quedó la huella de los pueblos que penetraban modificando la cultura; de ello dan cuenta los restos que permanecen.

No se ha establecido la plena identificación de los personajes representados en los murales de *Tulum*; son seres sobrenaturales como lo indican sus rasgos no humanos, atributos y emblemas; posiblemente residen en el inframundo, pero ocupan temporalmente el espacio transitorio entre el día y la noche. Su explicación, de acuerdo con Miller, quién más los ha estudiado, se coloca en el nivel del contenido

intrínseco de los símbolos pictóricos; es decir en su nivel iconológico. De tal manera, toma en consideración el significado direccional, la posición geográfica en el extremo este del universo maya, ya que el nombre antiguo de *Tulum* era *Zama*, la "ciudad del alba", de la aurora. Para los antiguos mexicanos la dirección este tiene definido simbolismo: de parto o de nacimiento y de renacimiento, porque del horizonte oriental emergen los astros, aquellos que pueblan el firmamento volviendo a la vida después de haber estado en el mundo de los muertos. Se conoce por fuentes etnohistóricas que *Ix Chel* era la diosa de la luna, del parto, de la procreación y de la medicina; un santuario de suma importancia, a ella dedicado, estaba en Cozumel y también se la mira representada entre los personajes de la estructura 16 de *Tulum*.

Es notable que la mayor parte de los rostros de las figuras en estos se advierten alterados de su forma natural o bien son imágenes estereotipadas de ancianos; de ahí que sea legítimo considerarlas representaciones de dioses. Por ello es dable suponer que los murales de *Tulum* se refieren al nacimiento y renacimiento y a la renovación espiritual.

Ciertamente las pinturas en *Tulum* no son para ser "leídas" del mismo modo que las de *Bonampak*, su carácter es, para nosotros, enigmático, esotérico. La manera misma como están pintadas lo sugiere. Son escenas que ocurren en un espacio atemporal, sin referencia a la naturaleza visible; la monocromía y la línea como los más puros recursos expresivos, así lo indican. Formas, colores, líneas, composición nos remiten a una dimensión sobrenatural poblada de fantásticas figuras que no tienen contraparte en la naturaleza. La estructura humana es recurso pictórico-religioso para que en ella se asienten las divinidades. Así se recrean en los muros imágenes que existían en las creencias, en los rituales, y en la imaginación de los mayas que habitaron, en tiempos prehispánicos, la costa oriental de Yucatán.

La pintura mural fue el recurso idóneo para preservar y comunicar ideas y creencias, así como hechos reales y mítológicos; la figura humana ha sido el medio, por excelencia, para guardar y revelar, la visión que del mundo tenían los pueblos prehispánicos. De tal manera, en las cuevas pintadas de la remota antigüedad hay, a la vez, una integración con la naturaleza, por ello las formas congruentes con la apariencia humana -como en *Juxtlahuaca*- y las formas que la sintetizan y abstraen -como en el "altar" de *Oxtotitlán*-. En tiempos posteriores, la figura humana se reproduce con fidelidad asombrosa en cuanto a posturas, gestos, expresiones, carácter, y en actitudes que sugieren el dominio físico y social del hombre; es el caso de *Bonampak*. El hombre es parte de la naturaleza, pero demuestra, con el conocimiento de sí mismo, su superioridad legítima y la plenitud de sus atributos. Pocos siglos antes de la conquista de México por los españoles, las pinturas del área maya norte -*Tancah, Tulum*- muestran, bajo estructuras corporales humanas, que conceptos referidos a la cosmogonía, indican distancia con la naturaleza; el hombre procura ordenar el caos y las fuerzas naturales.

La figura humana -naturalista, abstracta, esquemática, orgánica, realista, sintetizada- es, en la pintura mural prehispánica, reveladora de la visión que del mundo y de sí mismos tuvieron los pueblos que la representaron.