

BONAMPAK, LA LÓGICA DE LAS PINTURAS

Michael GRAULICH

Ecole pratique des Hautes Etudes, Ve Section, Paris

Desde su descubrimiento en el 1946, las pinturas murales de la Estructura 1 han sido objeto de varios estudios, entre las cuales destacan las de Ruppert, Thompson y Proskouriakoff (1955) y de Mary E. Miller (1986). Fotografías recientes se encuentran en el volumen *Bonampak* de Citibank (1988) y en el libro de Martha Ilia Nájera Coronado (1991).

Las pinturas decoran los tres cuartos de la Estructura 1 e ilustran tres etapas distintas de un mismo evento: la presentación, en diciembre de 790, del heredero del rey de Bonampak a señores del mismo centro y de los alrededores. En el primer cuarto (figs. 1 y 2) se ve la presentación, seguida por fiestas y un baile solemne que acaban trescientos treinta y seis días después. El segundo cuarto (figs. 3 y 4) ilustra una batalla que tuvo lugar el 2 de agosto de 792. Los señores de Bonampak, victoriosos, castigan luego a los vencidos. En el tercer cuarto (figs. 5 y 6) asistimos a otra danza muy solemne con sacrificio humano para celebrar el triunfo.

Los diversos autores parecen estar de acuerdo sobre el orden de lectura de las pinturas. Como lo escribió Thompson (1955: 48), «the actions in the upper strip precede those in the lower». Eso es precisamente lo que se pretende impugnar en esta comunicación. Se quiere mostrar que la organización de las pinturas sigue un orden muy lógico inspirado en la conducta del visitante de los cuartos. Tenemos aquí un caso muy excepcional en el que sí se toma en cuenta el espectador, al menos en cuanto al orden de lectura de las pinturas. En otros aspectos se le ignora al mismo espectador, en particular cuando los artistas cubren los muros con las pinturas como si fueran papel pintado, siguiendo pintando incluso sobre partes casi invisibles, como los arranques horizontales de las bóvedas.

Los tres cuartos son cuadrados y cubiertos por un techo en falsa bóveda. Las pinturas se reparten cada vez de la misma manera. La escena principal es la que se presenta al espectador al entrar en el cuarto. Ocupa el muro opuesto a la en-

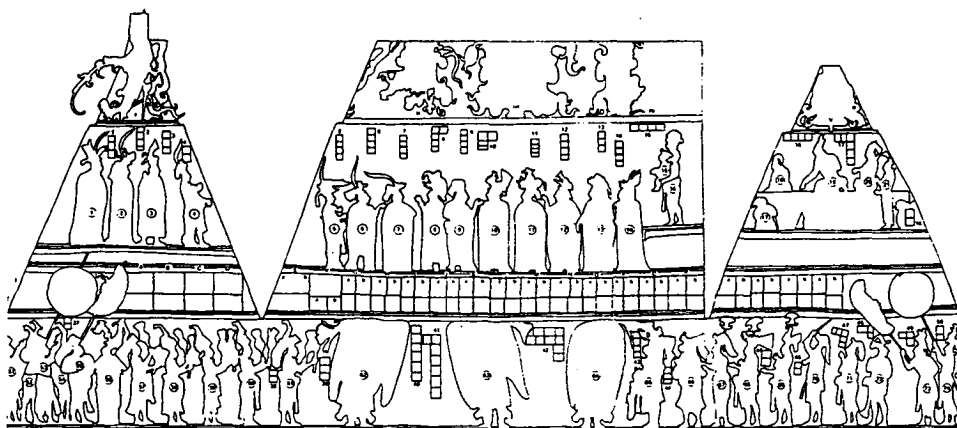


FIG. 1.—Cuarto 1. Escena principal (Adams y Aldrich 1980)

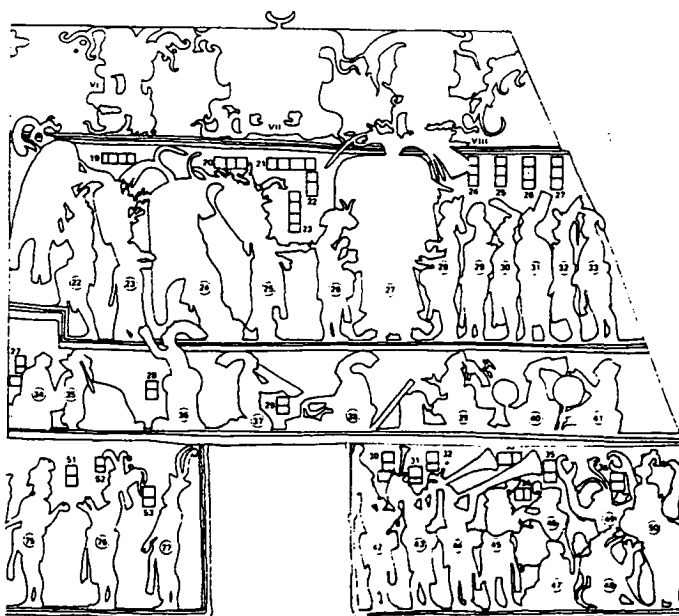


FIG. 2.—Cuarto 1. Mural norte (Adams y Aldrich 1980)



FIG. 3.—Cuarto 2. Escena principal (Adams y Aldrich, 1980)

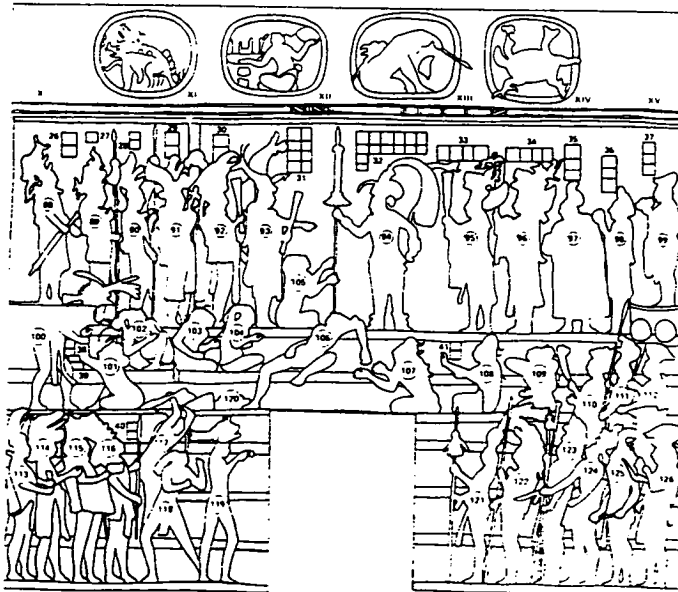


FIG. 4.—Cuarto 2. Mural norte (Adams y Aldrich, 1980)

trada y sigue sobre los muros laterales. Para indicar sin dejar lugar a dudas que se trata de una misma escena, las miradas de los personajes de los extremos y de la mayoría de los otros están dirigidas hacia el centro de la composición (véase, por ejemplo, los cuatro personajes del muro lateral izquierdo [cuarto 1, figs. 30-4, 39-41] del cuarto 1). Cierran así la imagen. el muro de la entrada (el muro norte) presenta una escena distinta, menos grande, y dos casos por los menos (cuartos 1 y 3) menos importantes.

Ya aludimos al hecho de que las particularidades de la arquitectura tienen poca influencia sobre las pinturas. Casi no se toman en cuenta ni la inclinación de las bóvedas ni los ángulos formados por los rincones de los cuartos: las pinturas se desenrollan como papel pintado. En el cuarto 2, por ejemplo, se observan en un rincón una trompeta y varios cuerpos de guerreros que forman ángulos de 90° (cuarto 2, figs. 7, 29, 30). Lo mismo vale para la gran escalera del cuarto 3. Sin embargo, hay algunas excepciones donde sí se toman en cuenta ciertas características de la arquitectura.

En el cuarto 1, la escena principal presenta los señores que vienen a asistir a la presentación del heredero. Están conversando entre sí, como si acabaran de llegar, y el grupo se prolonga sobre el muro lateral este. Sobre el otro muro lateral, oeste, está posiblemente el rey de Bonampak con su esposa y otra mujer (cuarto 1, figs. 18, 19, 20), sentado en un trono que parece erigido sobre una banqueta o plataforma. La banqueta se prolonga sobre los dos muros largos. Pero en realidad esa alzada corresponde menos a una realidad física que la necesidad de evitar que las dos vigas de la bóveda oculten en parte la imagen del dignatario (fig. 16) que viene a presentar al heredero (fig. 15).

Dicho dignatario se observa en la margen oeste del muro principal. Ahora bien, la escena de trono del muro oeste parece bastante ajena a la del muro principal con los señores conversando entre sí y el heredero. Para significar claramente que las dos escenas sí forman un conjunto se pinta al presentador del heredero volviendo la cabeza hacia atrás, mirando al rey, mientras que el heredero mira por delante, hacia los señores que les esperan. El grupo del presentador forma, pues, el vínculo entre las dos partes de la escena principal y entre los muros principal y lateral oeste.

La escena principal del cuarto 1 está bordeada arriba por una faja celestial y abajo por una faja con un largo texto. Esta faja inscripcional separa la presentación del heredero de otra escena, más abajo. Se trata de la fiesta que sigue al evento de la presentación. Vemos una danza solemne de tres reyes o señores (62-4) flanqueados por una orquesta y actores disfrazados por un lado, y una procesión por el otro lado. La escena se prolonga sobre los muros laterales y sigue incluso sobre el muro norte, hasta los dos lados de la entrada. Más arriba, sobre el muro de la entrada, figura otra escena distinta, donde se visten o desvisten los bailadores.

La cuestión de saber si se les visten o desvisten a los señores es importante,

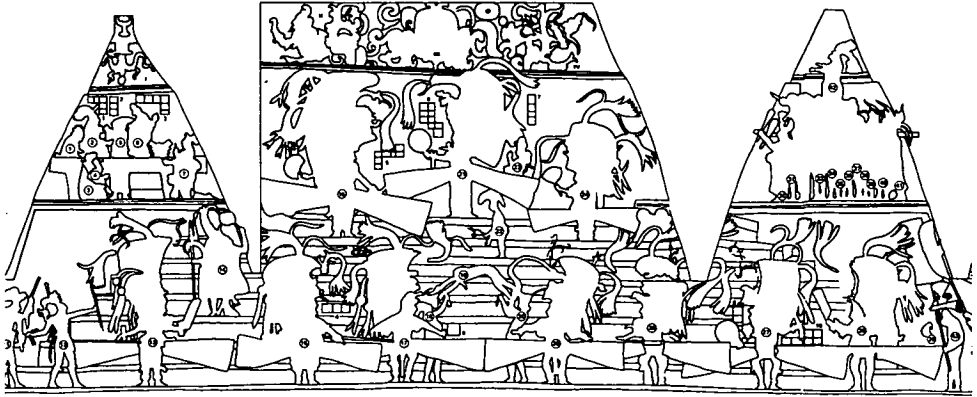


FIG. 5.—Cuarto 3. Escena principal (Adams y Aldrich, 1980)

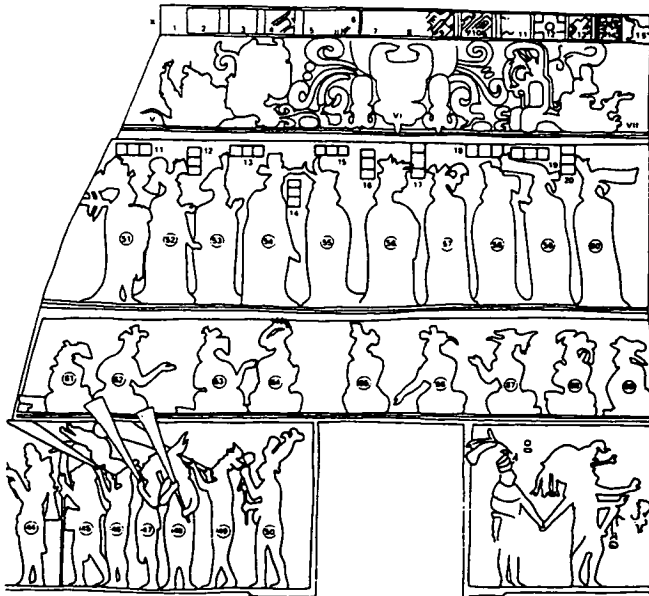


FIG. 6.—Cuarto 3. Mural norte (Adams y Aldrich, 1980)

puesto que de su solución depende la comprensión de la organización de las pinturas. Ruppert, Thompson y Proskouriakoff, Miller y Nájera Coronado opinan que «se acaban de vestir y de ataviar tres importantes señores» (Nájera Coronado, 1991:72). Para ellos, esta escena se ubica cronológicamente antes de la escena de danza. Obviamente les era difícil de imaginar que se hubiese representado algo tan anecdótico como el quitarles los atavíos a dignatarios que acaban de bailar.

Claro está que no es fácil decidir si se quitan o se visten tocados o atavíos: los ademanes pueden interpretarse en dos sentidos. Sin embargo, el pintor dejó una clave muy clara. A la izquierda vemos una persona (22) que *sale* de la imagen con uno de los grandes tocados de plumas verdes. El es quien nos debe indicar que se desvisten los señores. Sale de la imagen, pero mira hacia atrás, esto para significar que la escena acaba aquí y que no tiene relación alguna con la escena de trono del muro lateral. Otro personaje (24) confirma que se trata de un desvestir. Está sentado hacia el centro de la imagen, pero se vuelve hacia atrás para alejar el tocado de plumas del señor principal (25) en el centro de la composición.

Si se trata, pues, de un desvestir de los bailarines, entonces la organización de las pinturas es muy lógica y se acuerda con los movimientos del espectador. Entra éste en el cuarto y contempla en primer lugar la escena principal de la presentación del heredero, arriba, escena que se prosigue sobre los lados. Luego baja la mirada y lee el episodio siguiente, los señores que bailan al aire libre. Sigue examinando la escena en los lados, pero tiene que dar media vuelta para llegar hasta el fin en el muro de la entrada. Por fin levanta la mirada y ve la escena final del desataviar. Después sale y pasa al cuarto siguiente:

- escena principal del muro norte y de los lados;
- escena inferior del muro norte y de los lados, que sigue en el muro sur, conduciendo la mirada a este muro, donde también la escena del desvestir de los bailarines. (En el caso contrario del vestirse de los señores antes de la danza, la secuencia es más complicada e implica más vueltas:
 - escena principal del muro norte y de los lados;
 - escena superior del muro sur;
 - escena inferior del muro norte y de los lados, que se prosigue en el muro sur.)

Los dos cuartos siguientes confirman el orden implicado por el hecho de que el muro de la entrada representa un desataviar. En el cuarto 2 la batalla ocupa el muro principal y los dos laterales. El muro norte presenta el resultado de la batalla: el «castigo» de los vencidos. En el cuarto 3 la gran danza solemne ocupa el muro del fondo y los laterales. Al volverse uno ve la escena final, la del despedimiento de los señores huéspedes después de la festividad.

Cuando el espectador *entra* en el primer cuarto pintado se encuentra delante de una escena (la presentación) al interior de un edificio, como lo indica el color rojizo del fondo. Antes de salir del último cuarto al aire libre contempla la escena del despedimiento que ocurre al aire libre, como indicado por el fondo azul.

La composición de la escena de presentación es muy particular. Los señores parecen charlar entre sí, sin preocuparse mucho del heredero. Los personajes principales, la familia real sobre su trono, no ocupa el centro sino el lado derecho, sobre el muro lateral de la composición. Obviamente no estamos en presencia del rito formal de la presentación, sino de un momento justo antes, cuando los invitados apenas llegados hablan esperando al heredero, que viene llevado en los brazos por un dignatario. La familia real parece algo alejada de los invitados, como esperando en el fondo de una gran sala (en material precedero). El hecho de no haber representado la ceremonia de presentación de manera más formal, sino desde un punto de vista casi anecdótico, es testimonio de una gran libertad de parte del artista. El aspecto anecdótico es confirmado por la escena en donde los señores se desvisten.

La colocación del trono sobre la pared lateral oeste no se debe al azar. El cuarto 3 presenta también una escena de trono, ubicada ésta sobre la pared lateral este. Es decir, que los dos tronos encuadran al cuarto central, el cuarto donde posiblemente se sentaba el rey para ciertas audiencias.

El interés por lo anecdótico manifestado en los murales de Bonampak es tal que se le dedica un muro entero (el desvestir de los danzantes) o que se acude a él para el tratamiento del tema principal (la presentación). Tal utilización de lo anecdótico es muy rara en las imágenes arcaicas, como lo es el preocuparse por el punto de vista del espectador para la organización de los murales. Actitudes como éstas implican una cierta distancia, un desprendimiento y una libertad con relación al tema tratado e incluso al rito y al mito. Implica, pues, un cierto relativismo.

Otros elementos en las pinturas que implican relativismo son las frecuentes tentativas de perspectiva, es decir, un sistema en el cual se acepta el hecho de que las cosas cambian de aspecto de acuerdo con el punto de vista, lo que es la definición misma del relativismo. Abundan los escorzos que deben sugerir volumen y espacio:

– escorzos de las espaldas de los personajes para dar la impresión de vistas de 3/4 (p.e., cuarto 1, figs. 1, 5, 14, 19, 67); escorzo del muslo de un cautivo sentado (cuarto 2, 102); escorzo del cuerpo del personaje que se inclina, saliendo del plano de la imagen, para ver por encima de la espalda de la persona a la que sigue (cuadro 3, 45; ver también cuadro 2, XIII);

– escorzos de objetos como los parasoles (cuarto 1: llevados por las figuras 53 y 74), los grandes tocados de plumas verdes (cuadro 1, figs. 62-4), los escudos (cuadro 2, 42/13, 71) y, muy en particular, la gran escalera adosada a un basamento en la escena principal del cuarto 3.

— otros medios utilizados para sugerir espacio y volumen son: el modelado de las colores; el escalonamiento y la superposición de las figuras, en particular en la escena de batalla; la línea de horizonte y el plano de suelo (batalla); la disposición de elementos o grupos en diagonal: por ejemplo, el famoso prisionero (cuadro 2, 106) extendido sobre los peldaños (en este caso, el estrecho muro sur no permitió representar la escalera en escorzo y dar así una impresión de espacio, como en el cuarto 3; desde luego, para sugerir el espacio el artista tuvo que recurrir a la composición en diagonal).

Concluyendo, si se corrige la interpretación errónea de la escena del muro norte del cuarto 1 (donde los señores se desvisten), Bonampak aparece como un ejemplo extraordinario de organización muy estructurada de las pinturas, teniendo cuenta al espectador y privilegiando lo anecdótico. Estos aspectos revolucionarios son confirmados por otros elementos innovadores en cuanto a la sugestión del volumen y del espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, R. E. W. y R. C. ALDRICH (1980). «A Reevaluation of the Bonampak Murals: A Preliminary Statement of the Paintings and Texts», *Third Palenque Round Table, 1978, Part 2*, ed., por Merle Greene Robertson, Univ. of Texas Press, Austin y Londres.
- BONAMPAK (1988). Ed. por A. Espinosa, M. Rosas, B. Sandoval y A. Venegas, fotos de R. Doniz, Citicorp, Citibank, Ed. Luis Lagarto, México D.F.
- MILLER, Mary Ellen (1986). *The Murals of Bonampak*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey.
- NAJERA CORONADO, Martha Iliá (1991). *Bonampak*. Chiapas, Gobierno del Estado, México D.F.
- PIRAUX, Marianne (1983). *Les peintures murales de Bonampak*. Mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles, 2 vols., Bruselas.
- RUPPERT, Karl, J. Eric THOMPSON y Tatiana PROSKOURIAKOFF (1955). Bonampak, Chiapas, México. *Carnegie Institution of Washington, Pub. 602*, Washington D.C.