

01061 25 2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIDAD DE POSGRADO

**LA DANZA EN LOS MURALES DE BONAMPAK**  
(Una danza viva)

TESIS PRESENTADA POR

Rocío Noemí Martha Martínez González

PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRIA EN HISTORIA DEL ARTE**

DIRECTORA DE PROYECTO:

**DRA. DORIS HEYDEN**

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES  
MEXICO, D. F.



1999

270391

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# **LA DANZA EN LOS MURALES DE BONAMPAK**

**(Una danza viva)**

**Tesis presentada por Rocío Noemí M. Martínez G.**

**Maestría en Historia del Arte**

**Directora de proyecto. Dra. Doris Heyden**

**Unidad de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras**

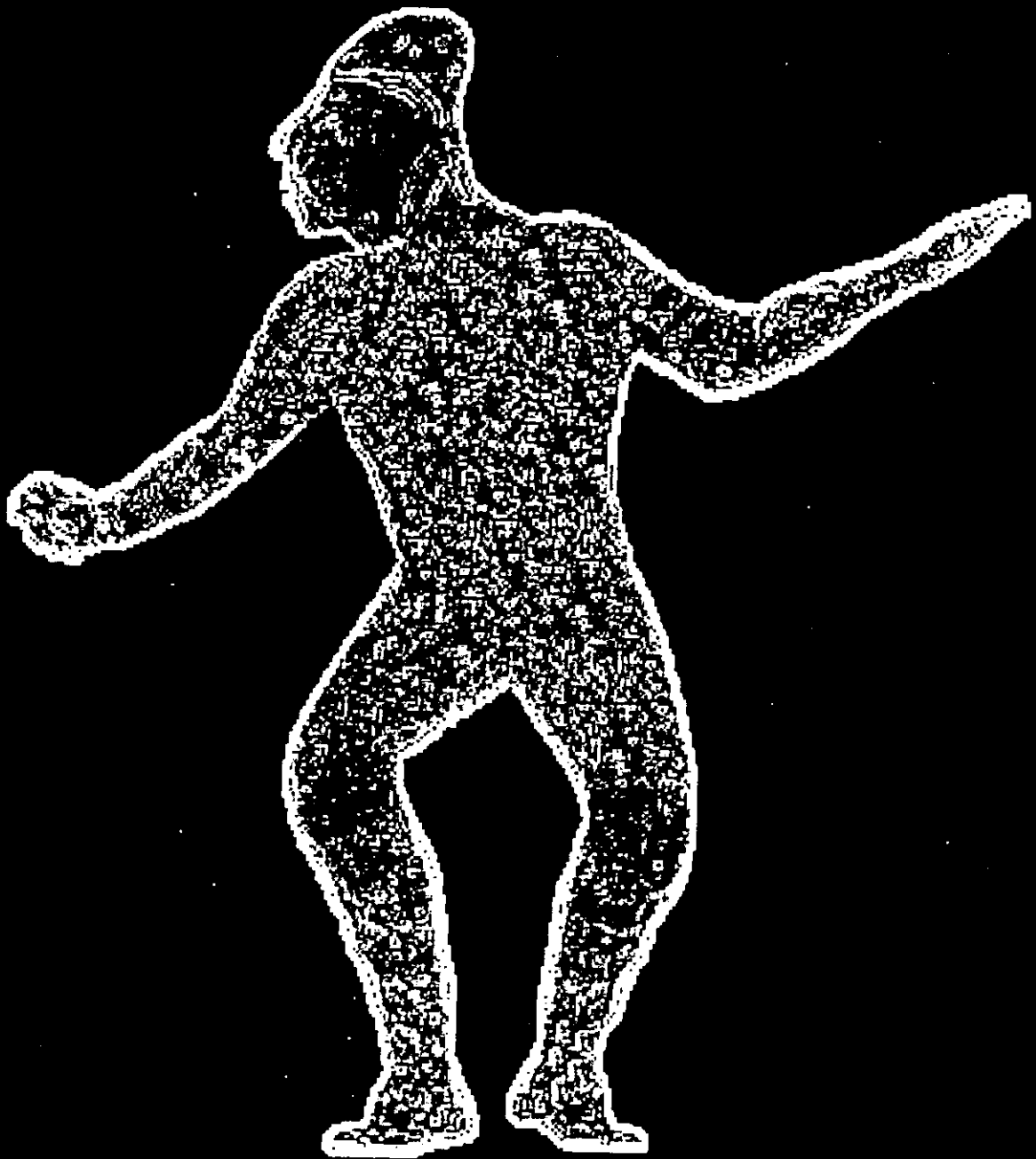
**Universidad Nacional Autónoma de México**

**México, 1999**

PASINACION

DISCONTINUA.

... A los que se saben parte de este proceso,  
con quienes ha sido posible compartir el gran evento de la danza,  
como juego, como modo de aprendizaje y de vida.



## Indice

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
A manera de dedicatoria	13
 <b>Primera Parte: Bonampak</b>	 <b>14</b>
<b>Historia del nombre</b>	<b>15</b>
<b>Ubicación del sitio</b>	<b>17</b>
<b>Situación geográfica y su importancia para vincular las pinturas con su contexto de creación y con la historia contemporánea del lugar.</b>	<b>19</b>
<b>Descubrimiento</b>	<b>24</b>
<b>Expediciones realizadas en el descubrimiento</b>	<b>28</b>
1a. expedición (agosto de 1946)	28
2a. expedición (febrero - abril de 1947)	29
3a. expedición (marzo- abril 1948)	29
4a. expedición (junio 1948)	29
5a. expedición	29
6a. expedición (abril - mayo 1949)	30
<b>Historia de la ciudad de Bonampak</b>	<b>32</b>
Cronología	34
<b>Arquitectura y distribución urbanística</b>	<b>37</b>
La ciudad y los edificios	37
La Gran Plaza	38
La Acrópolis	39
Conjunto Frey	41
Conjunto Quemado	41
Estructuras localizadas entre la Gran plaza y la Acrópolis	43
Estructura 1	43
Estructura 2	43
Estructura 3	43
Estructura 4	44
Estructura 5	44
Estructura 6	44
Dintel 4	45
Estructura 7	46
Estructura 8	46
Estructura 9	46
Estructura 10	47
Estructura 11	47
Estructura 12	47
Estructura 13	47
Estructura 14	47
Estructura 15	48
Estructura 16	50
Estructura 17	50
Estructura 18	50
Piedras labradas	51
Piedra labrada o Escultura 1	51

Piedra labrada o Escultura 2	51
Piedra labrada o escultura 3	52
Piedra labrada o escultura 4	52
Piedra labrada o escultura 5	52
Estelas	53
Estela 1	53
Estela 2	53
Estela 3	55
Estela 4	56
Estelas 5 y 6	56
Estela 7	57
Estela 8	57
<b>La importancia de la pintura en la arquitectura</b>	<b>59</b>
Composición arquitectónica	59
Composición pictórica	60
Los colores	61
Proceso de elaboración de las pinturas murales	63
- Preparación de la superficie	63
- Realización de contorno o diseño de figuras	63
- Aplicación del color de fondo	64
- Aplicación de color sobre las figuras	64
- Definición de figuras con líneas de contorno	64
Técnicas de aplicación del color	64
Temas pictóricos	65
Distintos tipos de representaciones gráficas en la escritura maya	66
Los pictogramas	67
Los ideogramas	68
<b>ESTRUCTURA I (Edificio de las pinturas)</b>	<b>69</b>
Descripción del edificio	69
Decoración pictórica de la Estructura 1 y copias realizadas desde su hallazgo	71
Diferentes lecturas de los murales	72
<b>Descripción de las cámaras 1, 2, 3</b>	<b>74</b>
Cámara 1 (Dintel 1)	75
Pictogramas	76
Registro 1	76
Registro 2	78
Registro 3	80
Registro 4	84
Cámara 2 (Dintel 2)	85
Pictogramas	86
Registros 1 y 2	87
Registro 3	90
Cámara 3 (Dintel 3)	92
Pictogramas	93
Registro 1	93
<i>Escena de sacrificio</i>	97
Registro 2	100
Registro 3	101
Registro 4	102
<b>Conservación de los murales</b>	<b>105</b>
<b><i>Segunda parte: La danza en el mundo prehispánico</i></b>	<b>108</b>
<b>La danza principio creador para el mundo antiguo</b>	<b>109</b>
<b>La danza prehispánica</b>	<b>112</b>



Escenas que se relacionan con términos de danza en pintura mural	112
Escenas con figuras y textos de danza en vasijas policromadas	113
Los cantares	114
<b>Definiciones de danza por distintas fuentes coloniales</b>	<b>117</b>
Los <i>Areitos</i>	117
<b>Culturas del Centro de México</b>	118
Fray Gerónimo de Mendieta	118
Fray Diego de Durán	119
Fray Bernardino de Sahagún	121
Primer mes, Atlcahualo o Quauitleoa.	121
Segundo mes, tlacaxipeualiztli.	121
Tercer mes, <i>Tozoztontli</i>	122
Cuarto mes, Uey Tozoztli	122
Quinto mes, <i>Toxcatl</i>	123
Sexto mes, Etzalqualiztli	123
Séptimo mes, Tecuilhuitontli	124
Octavo mes, Uey Tecuilhuitl	124
Noveno mes, Tlaxochimaco	125
Décimo mes, Xocotl Huetzi	125
Onceavo mes, <i>Ochpaniztli</i>	126
Doceavo mes, <i>Teotleco</i>	127
Treceavo mes, <i>Tepeilhuitl</i>	127
Catorceavo mes, <i>Quecholi</i>	128
Quinceavo mes, Panquetzaliztli	129
Dieciseisavo mes, <i>Atemoztli</i>	130
Diecisieteavo mes, <i>Tititl</i>	130
Dieciochoavo mes, <i>Izcalli</i>	131
Fray Toribio de Benavente o Motolinía	132
Netotiliztli	133
Macehualiztli	133
<b>Cultura maya</b>	135
<b>Clasificación de danzas por sus características formales y función</b>	<b>136</b>
Danzas según sus características formales	136
Danzas de tipo mimético, imitativo o figurativo	136
Danzas extáticas o abstractas.	137
Danzas según su función o evento por el que se conmemoran	138
Danzas lúdicas	138
Danzas ceremoniales	138
La danza y los sacrificios humanos	140
Danzas iniciáticas para la cultura maya	145
Danzas iniciáticas con práctica de sacrificio humano	145
Tum Teleche o Loj-Tun	146
Rabinal Achi o baile del Tun	148
Danzas a <i>Bolon D' tzacab</i>	150
Xibalbá Okot	151
<i>Colomché</i>	155
<i>Holcan Okot</i>	155
<i>Balam o Bolon okot</i>	157
<i>Uajxaquip Vats (Batz- mono)</i>	157
Juego de pelota	158
Instrumentos musicales utilizados para acompañar las ceremonias	160
Percusiones	160
Sonajas	160
Instrumentos de viento	161
<b>Conclusiones sobre la escena de danza en la cámara 3</b>	<b>162</b>

### **Tercera Parte: Propuesta metodológica**

#### **Análisis de figuras de danza en pintura mural \_\_\_\_\_ 165**

##### **Técnicas de análisis del movimiento aplicadas a las figuras de danza en los murales de Bonampak\_ 166**

Propuesta metodológica de análisis de las figuras de danza _____	167
Documentación previa al análisis de las figuras de danza _____	167
Investigación y documentación sobre el contexto histórico y geográfico del sitio _____	167
Revisión de copias de los murales: _____	168
a) Tejeda, Antonio _____	168
b) Villagra Calletí, Agustín _____	168
c) Lazo, Rina _____	168
d) Pincemin, Sofía _____	168
e) Dávalos, Felipe y Kees Grootenboer _____	168
f) Adams y Aldrich _____	168
Trabajo de campo _____	168
Análisis de las pinturas _____	169
Ubicación de las cámaras 1, 2 y 3, de la Estructura 1, de Oeste a Este _____	169
Ubicación de las escenas pictóricas por registros, _____	169
Ubicación de los 10 "danzadores" en la 3a. cámara, _____	169
Técnica de Análisis del movimiento de las figuras de danza _____	170
Análisis sobre planos bidimensionales (esquemas y diseños de los danzadores) _____	170
Diseños de la silueta de los danzadores. _____	170
Estructura ósea _____	171
Puntos de correspondencia y proporción entre distintos segmentos corporales _____	171
Análisis según dimensiones y profundidad del movimiento en el gesto de los danzadores (Técnica Laban) _____	171
Plano vertical _____	171
Plano horizontal _____	172
Plano sagital _____	172

##### **Proceso de animación (tridimensional) de las actitudes gestuales y recreación del atuendo en las figuras de danza de Bonampak (registro fotográfico y video). \_\_\_\_\_ 173**

Taller práctico para reconstruir los gestos corporales de los danzadores _____	173
Rutina practica en el taller de exploración del movimiento. _____	174
Elementos de análisis en la composición del gesto corporal (intencionalidad del movimiento) _____	175
Diseño _____	176
Equilibrio _____	176
Actitud corporal _____	177
Planos de locomoción: _____	177

##### **Descripción los danzadores (figuras 1- 10) \_\_\_\_\_ 180**

Descripción del gesto corporal de los danzadores (1-10) _____	180
Figura 1 _____	180
Figura 2 _____	183
Figura 3 _____	186
Figura 4 _____	189
Figura 5 _____	192
Figura 6 _____	195
Figura 7 _____	198
Figura 8 _____	201
Figura 9 _____	203
Figura 10 _____	206

Descripción de atributos y vestido de los danzadores (figuras 1- 10)	209
Penachos	210
Tocados	212
Pectorales	214
Cinturones	215
Ex o "taparrabo"	215
Aspas	216
Atributos aislados del vestido	220
Muñequeras, rodilleras y tobilleras	222
<b>Conclusiones sobre las lecturas del gesto y vestido de los danzadores</b>	<b>223</b>
Análisis de la figura 6 por escaneo	226
Imágen 1	227
Imágen 2	227
Imágen 3	227
Imágen 4	227
Imágen 5	228
Imágen 6	228
Imágen 7	228
Imágen 8	228
Imágen 9	229
Imágen 10	229
Imágen 11	229
Imágen 12	229
Imágen 13	230
Imágen 14	230
Imágen 15	230
Imágen 16	230
Imágen 17	230
Imágen 18	231
Imágen 19	231
Imágen 20	231
Imágen 21	231
Imágen 22	231
Imágen 23	232
<b>Consideraciones finales</b>	<b>233</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>246</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>247</b>
<b>Indice de Ilustraciones</b>	<b>263</b>

## Introducción

A lo largo de la historia se ha ido perdiendo de vista la parte relacionada con los procesos creativos de los hombres, manifestados en el arte como un quehacer cotidiano.

En la visión de los historiadores del arte como catalogadores de obra plástica, se corre el riesgo de perder de vista la necesidad de vincular el sentir humano con el contexto histórico, político y social, sobre todo, cuando se trata de las producciones que nos heredan las civilizaciones antiguas, de las que generalmente se tiene una visión romántica (ruinas), distante del modo organizativo y estructural del mundo contemporáneo. En ocasiones se ha negado el hecho de que las producciones de los hombres "primitivos y de las culturas antiguas de Oriente y Mesoamérica sean motivo de estudio como legados artísticos, por no haber sido elaborados con una clara conciencia de creación por parte de sus ejecutores.

Es necesario reflexionar sobre el estudio del arte antiguo como una manifestación humana (también con altos grados de dificultad técnica) en la que se proyecta la complejidad y diferencia del pensamiento de los hombres y mujeres de otros tiempos, como seres simbólicos, con los que tenemos ciertamente cercanías genéricas que hemos ido desconociendo según hemos asimilado los métodos y recursos técnicos como objetivo de la búsqueda creativa cada vez más lejana de "la imagen poética".

*La imagen poética no es el eco de un pasado. Es mas bien lo contrario: en el resplandor de una imagen resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta que profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa y nosotros queremos trabajar en esta ontología (Bachelard, 1986: 8).*

Como historiadores del arte con el encargo del estudio de la obra plástica y demás acciones creativas de los hombres, tenemos la responsabilidad de tener más cercanía a los documentos pictóricos, escultóricos, arquitectónicos y a los eventos como la danza, la música, la poesía (manifestaciones directas del pensamiento, del alma, y del modo de organización y concepción de los hombres de otros tiempos), para solventar los huecos que las fuentes escritas no pueden completar.

En el caso de la cultura maya, como en muchas de las culturas de Mesoamérica, tenemos pocos documentos históricos como los códices (quemados en su mayoría), que nos hablen de la historia de los mayas contada por ellos mismos. Esta situación nos enfrenta al

reto de la creación de nuevas herramientas metodológicas y técnicas que nos permitan aproximaciones más certeras a esta civilización.

De esta forma se vuelve determinante utilizar los únicos documentos que nos quedan del mundo antiguo y que están en la producción plástica todavía existente, en los edificios, en la escultura, en la pintura; en la llamada *pictografía* en la que no podemos dejar de reconocer un modo de "escritura", aún por descifrar.

Aproximadamente en los años cincuenta se comenzaron a realizar estudios epigráficos, partiendo de ideogramas o sea de imágenes representadas bajo un convencionalismo cultural, en ocasiones en forma de glifos encerrados en cartuchos pictográficos (aveces también labrados sobre piedra), para llegar a descifrar la escritura de los antiguos mayas. La definición de estos variados términos se tratan a lo largo del estudio, haciendo hincapié en la trascendencia de la pictografía en términos de escritura.

Tal vez no estamos demasiado distantes de las demás disciplinas de investigación científica, pero tenemos límites importantes de participación conjunta como historiadores (del arte) con otras materias, en la medida de que nuestros métodos de acercamiento al objeto no trascienden (la mayoría de las veces) a la catalogación de imágenes y a la descripción de las mismas. El método panofskiano, la semiología y el estructuralismo, la fenomenología nos han servido de buena herramienta para el análisis de contenidos formales y simbólicos. Aún así y sobre todo hablando de la historia del arte que describe a las civilizaciones antiguas, la falta de método (que es posible conformar al momento de realizar las investigaciones, de acuerdo a las mismas necesidades del estudio), nos ha limitado en los "avances" o aproximaciones más certeras hacia la interpretación, que en muchos de los casos, fundamentados en asociaciones libres de ideas, viene criticada severamente por colegas antropólogos, arqueólogos e historiadores, encargados igualmente de estudiar a la humanidad en diversos procesos históricos desde perspectivas distintas.

Pensando que todas las disciplinas deberían atender al mismo nivel de compromiso en la investigación y ante el rigor de la participación interdisciplinaria en los estudios humanísticos, también científicos, en esta tesis se hace una propuesta metodológica de aproximación a las culturas antiguas de México, a los mayas, a través de la danza, de su manera de ser representada en la Cámara 3 de la Estructura 1 de Bonampak.

Quisiera advertir que en la presente propuesta se observa una cierta confusión en la estrategia utilizada para hacer las descripciones formales e iconográficas debido al intento de establecer la unidad del objeto desde el primer momento de análisis; esto para que el lector

pueda sumergirse en el discurso integral del documento, sin aislar unos elementos de otros, que propicien la desintegración del corpus. He tenido esa experiencia en mi estudio sobre las Danzas antiguas en Etruria (Martínez, 1991), donde se aprecia una distinción evidente entre el análisis formal y el iconográfico, que me llevó a la recreación de posturas hieráticas de danza, en una propuesta coreográfica.

En esta ocasión la diferencia de la propuesta radica en que el método de análisis de las figuras de danza, en lugar de ser puramente descriptivo de las mismas, de sus atuendos y atributos, se nutre de datos tanto arqueológicos como históricos que permiten no desvincular el objeto de estudio del contexto en el que se creó y en el que permanece vivo.

La idea es manifestar la importancia del contexto en el que fueron creadas pero más aún la importancia de la referencia que nos hacen del mundo contemporáneo no en las similitudes sino a partir de las diferencias (consultar Baschet, 1998)

La primera parte de la investigación se refiere a los aspectos históricos, arqueológicos y antropológicos de Bonampak. Se proporcionan datos geográficos de la ubicación del sitio, correspondiente a una de las Reservas ecológicas más importantes de México, así como datos históricos del descubrimiento que manifiestan la importante relación de los recursos naturales y la geografía en torno a Bonampak, con las características formales de la arquitectura integrada a la escultura y la pintura en un mismo discurso plástico.

Se abunda en la descripción de la Estructura 1 por ser el recinto en donde se albergan las escenas de danza, objeto de estudio de esta tesis, en las pinturas murales que hacen famoso al sitio. Al mismo tiempo se realiza un análisis formal de cada una de las tres cámaras que conforman este espacio.

Destaca la descripción de la Cámara 3 en la que se presenta la escena de danza y sacrificio humano (cámara de los danzadores o de celebración de la victoria de guerra).

El segundo apartado se dedica a la definición del término dancístico en el mundo de la antigüedad, haciendo analogías con el mundo prehispánico del cual se citan varios tipos de danzas descritas por los cronistas tanto del Altiplano central como del Area maya.

Posteriormente se hace una clasificación de danzas, en el mundo prehispánico de acuerdo a sus características formales y de contenido alegórico, tratando de identificar el tipo de celebración que se presenta en la Cámara 3 de la Estructura 1.

Vienen descritos también de una manera breve el tipo de instrumentos musicales utilizados en el acompañamiento de las ceremonias danzadas.

La tercera parte es la propuesta metodológica que hace este estudio para lograr una aproximación a la concepción del universo entre los mayas, a partir del análisis del movimiento en figuras de danza representadas pictóricamente en espacios ceremoniales:

1 Descripción de los métodos utilizados en el proceso de investigación, técnicas de análisis de movimiento (con fines coreográficos y de comunicación colectiva).

2 Análisis del gesto y parafernalia en las diez figuras llamadas danzantes (de la Cámara 3 a, en la Estructura 1 de Bonampak).

- Sesiones de movimiento para localizar las posturas de los personajes en un cuerpo vivo.
- Fotografías de la recreación de posturas observadas en cada uno de los personajes que toman parte en la escena de danza
- Dibujos de estructura ósea
- Dibujos de esquema corporal estático
- Dibujos de esquema corporal en movimiento
- Dibujos de silueta y actitud en el gesto corporal
- Dibujos de silueta con parafernalia

3 Presentación del material y los recursos requeridos para lograr la recreación en vivo de la figura 6 (propuesta de movimientos mecánicamente posibles de realizar de acuerdo al análisis de la postura, gesto y parafernalia de personaje, en vídeo).

4 Consideraciones finales sobre el tipo de danza representada en la escena de baile de acuerdo a las analogías con las descripciones de los tipos de danzas descritas por los cronistas.

De este modo con la convicción de que el hacer humano con intención de trascendencia al que hemos llamado arte se advierte en los pictogramas de danza en los "muros pintados" de Bonampak, queda la intención, en este documento, de lograr una aproximación más vivencial al México Antiguo, reconociendo el momento coyuntural que nos obliga a la búsqueda de métodos que nos permitan hacer lecturas y analogías sin demasiadas contradicciones entre la teoría y las prácticas cotidianas. Se trata de compartir un método, una experiencia, que tal vez pueda participar en la conformación de otros discursos históricos de arte, de danza, que nos acerquen a los hombres más que a los objetos, aunque sea a través de éstos nuestro contacto más directo con la Antigüedad.

Queda entonces como propuesta la de un método de análisis de figuras humanas en movimiento (danzadores), como herramienta principal de aproximación a los rituales de los antiguos mayas, pero también a un proceso que ha hecho posible la permanencia de poblaciones indígenas, de culturas distintas, de bailes, que guardan todavía costumbres milenarias (entre la tradición y el olvido), con ritmos distintos de haceres y materiales perecederos a corto plazo, determinados por la modernidad.



*El sonido de la música guarda tiempos y espacios precisos  
como el movimiento y el canto de los colores,  
pintando formas trascendentales en la historia.  
Aquí quedan grabadas las voces de mujeres y hombres-  
guerreros:  
Señores de Bonampak.  
Rocio Noemí Martínez.*

## **A manera de dedicatoria**

A las comunidades indígenas que habitan cercanas a Bonampak, a la de Lacanjá, principalmente, de donde son los niños lacandones, ahora jóvenes: Aurelio K'in Bor y Celestino Chan K'in, quienes acompañaron mis primeras visitas al lugar.

Para los padres de estos jóvenes y para ellos mismos, con el fin de que este material les sea de utilidad, en algún modo, para sus planes de creación de itinerarios y visitas al sitio arqueológico de Bonampak, luego de la creación de la nueva carretera que ha desviado la ruta de la comunidad lacandona.

A mi amigo y acompañante de largas caminatas, Lucas Chan K'in - nieto de Obregón K'in, quien viajó con Carlos Frey y Giles Healey en los años del descubrimiento del sitio arqueológico -, uno de los muchos jóvenes indígenas lacandones que enfrentan la actual crisis cultural de su pueblo, con pocas expectativas de integración fuera de la selva, cada vez menos espesa y más transitada de turistas.

Con la esperanza de aportar alguna herramienta que les apoye en la elaboración de proyectos comunitarios que favorezcan a la permanencia de la cultura lacandona y a su participación directa en la conservación de sus espacios físicos y culturales.

**Primera Parte**

**Bonampak**

## Historia del nombre

La intención de haber indagado en la etimología del nombre de Bonampak, fue hacer ver que en ocasiones los nombres designados a los sitios arqueológicos no responden a la historia del sitio, sino al aspecto formal del que se determina una nominación, que puede alejar de su contexto histórico real al sitio de estudio.

Es a Silvanus G. Morley (1947) a quien se le atribuye el nombre del sitio, *Bonampak*, que se ha traducido de la lengua maya yucateca al español como muros o paredes pintadas. El sitio era conocido anteriormente por los habitantes del lugar (lacandones o caribes) como *tun* o piedra.

El nombre de *Bonampak* proviene de la asociación que hacen los arqueólogos, entre el sitio arqueológico y lo que consideran representativo o más sobresaliente del hallazgo, tal es el caso de los muros pintados en este lugar, por lo que Morley (quien por sus estudios realizados en el área maya yucateca y su conocimiento de esta lengua), decide poner este nombre sitio.

Al parecer el arqueólogo no conocía las pinturas ni el sitio arqueológico. Fue a través de la copia de los murales, elaborada por Tejeda, que Morley sugiere el nombre para llamar al lugar: "Bonampak, which in maya means painted wall" (Green Robertson, 1978: 5).

Una referencia importante al respecto se asienta en una carta de Morley a Giles Healey (julio 29, 1946; Ruppert, 1955: 8) en la que Morley sugiere que el nombre Bonampak sea aplicado a las ruinas que Healey había simplemente catalogado como "Ruin 10" en su catálogo de sitios arqueológicos en el área. Posteriormente, en el otoño del mismo año, correspondencia entre A. V. Kidder y A.A. Pollan de la *United Fruit Company* (financiadora de las primeras expediciones a Bonampak), aclara que el nombre Bonampak había sido adoptado para la totalidad del sitio.

La primera publicación con este nombre se asienta por Kidder (1947: 173), explicando que el nombre había sido una elección de Morley. Las anotaciones posteriores al mismo respecto las hace Ralph L. Roys en la obra *Etimology of the name Bonampak*:

*Pak means 'wall', but it is harder to account for the element bonam in this connection since I understand that the name is not taken from the dialect of the local Lacandon Indians. Bon means 'to dye' in the case of a fabric or 'to tan' when it concerns leather. Bonam (or bonam before a p as in pak) has meaning of 'dyed' or 'tanned', with the strong implication that a vat of dye or tanning fluid is employed in the process. The definitions are confirmed by five maya dictionaries... [and he further states that] the word bon has been confused with hobon, which would be more applicable in the present case. The latter can mean 'color' or 'painted in colors'.*

- *Pak* significa pared o muro, pero es más difícil justificar el elemento *bonam* en este contexto porque según entiendo el nombre no fue tomado del dialecto de los lacandones locales. *Bon* quiere decir teñir, en el caso de un textil o curtir cuando se trata de cuero. *Bomam* o *bonam* antes de una *p*, como en *pak*, tiene el significado de teñido o curtido con la fuerte implicación de que un recipiente de tinte o líquido para curtir se utiliza en el proceso. Estas definiciones se confirman en cinco diccionarios de maya (no específica en cuáles). La palabra *bon* se ha confundido con *hobon*, que sería más apropiada en este caso. Esta última puede significar 'color' o 'pintado en colores'. -

La palabra *Bonampak*, no tiene una traducción literal por tratarse de un término compuesto, derivado de una interpretación de la lengua maya yucateca, como se asienta en la cita anterior. Aunque ciertamente el monosílabo *Pak*, se ha traducido como muro o pared, quedan dudas sobre las traducciones del bisílabo *Bonam* que, dividido en dos palabras independientes, tendría más sentido. *Bon* como pintura o pintado, teñido (derivado del verbo *bonel* - pintar), *bon*, raíz verbal conjugada) y el monosílabo *am* tal vez como sufijo sustantivizador o adjetivizador (*am* - *om*, lugar que indica la acción del verbo): *Bonom*, lugar dónde se pinta (consulta al profesor en lengua Indígena tzotzil, Antonio Gómez Gómez del Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica en Chiapas, CIHMECH, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 1997).\*

---

\* Si se traduce la palabra *BONAMPK*, considerándola como palabra compuesta en tres sílabas se podría definir de la manera siguiente (Traducción basada en el Calepino de Motul, Diccionario Maya - Español, T. 1.):

BON - AM - PAK -

- *Bon* (adj. tec); cosa curtida o teñida.

- *Am*; En el diccionario aparece únicamente como sustantivo zoológico y lúdico, aunque sería importante tomar en cuenta el análisis del profesor Gómez sobre la posibilidad de funcionar como sufijo sustentavizador y adjetivizador que, dependiendo de las variaciones en las lenguas mayences, se modifica en algunos casos la "a" por la "o".

- *Pak* (sus. arq.); pared que uno ha hecho o hace.

## Ubicación del sitio

La ciudad de los muros pintados, Bonampak, es un sitio arqueológico, entre los muchos centros llamados ceremoniales en la zona maya; está ubicado en las Tierras Bajas Mayas Occidentales que se alimentan de la cuenca de Río Usumacinta, en la Selva Lacandona del Estado de Chiapas (*ver mapa*).

Hasta el momento Bonampak se torna un testimonio relevante de pintura mural que lega al mundo contemporáneo un documento histórico que habla de la vida de los antiguos mayas, en una superficie mayor de 150 m<sup>2</sup> (Pincemin, 1997).

Este centro corresponde al moderno Municipio de Ocosingo en el que comparten el habitat diversos grupos indígenas, tzeltales y choles principalmente y pequeños grupos de mayas lacandones (ubicados en las comunidades de Nahá, Metzabok y Lacanjá) que son todavía los guardianes del sitio.\*

Se calcula una extensión del lugar aproximadamente en 8 kilómetros a la redonda, "desde la Sierra de la Cojolita hasta la orilla del Río Lacanjá" (Mario Pérez Campa, 1993: 3 ) y se encuentra excavada una mínima parte del lugar, correspondiente a la Acrópolis, primordialmente.

Todavía a finales de 1996 (noviembre-diciembre) sólo se podía entrar haciendo un recorrido a pie de 12 kilómetros desde Crucero San Javier o de 8 kilómetros desde la comunidad de Lacanjá. Ahí los pobladores del lugar se encargaban de las visitas turísticas como un modo de subsistencia y de contacto con el exterior. Otra manera de acceder al sitio es por medio de avioneta, con salidas de Ocosingo y Palenque descendiendo justo en la zona arqueológica a un costado del Grupo Frey.

En el verano - otoño de 1997 se terminó la apertura del camino para la carretera iniciada en los años ochenta, sin haber concluído del todo el proyecto:

---

\* El día 21 de agosto de 1992 se declara Monumento Natural por decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación considerando una superficie total del sitio en 3155 hectáreas, 68 áreas y 32 centiáreas.

" La actual carretera a Bonampak pretende contar con una extensión de 12 km, 923 mts., desde el Crucero San Javier, en los que se introduce un andador (a pie) en el km. 11.100, con un retorno y estacionamiento programado para controlar el acceso a los vehículos" (Información proporcionada por el Topógrafo Oved Salazar. *Supervisión carretera. Secretaría de Comunicaciones y Transportes, Bonampak, Chiapas - mayo de 1997*).

Con la apertura del camino se puede acceder en automóvil al sitio arqueológico, hasta la entrada del campamento de los arqueólogos. La terminación del *paseo romántico* de 12 kilómetros de caminata entre la selva, provocó una desviación importante del paso tradicional por la comunidad de Lacanjá, en donde podía tenerse contacto con la comunidad que vive en los alrededores. Si bien el nuevo camino permite un acceso rápido y cómodo al lugar, para los turistas, no ha apoyado en mucho la situación de conservación del medio geográfico natural ni al el buen estado de las pinturas.

Finalmente luego de un trayecto aproximado de 125 kilómetros desde Palenque y 13 kilómetros más desde Crucero San Javier, se llega con transporte privado a Bonampak.

## **Situación geográfica y su importancia para vincular las pinturas con su contexto de creación y con la historia contemporánea del lugar.**

La situación geográfica en la que se ve inmersa la Ciudad de los muros pintados, la vuelve un paisaje sugestivo con exuberante flora y fauna, proveedora de uno de los más importantes ecosistemas del sureste mexicano.

Aunque la deforestación ha arrasado con muchos tipos de árboles y especies vegetales, todavía se conservan grandes cedros, caobas, hules y ceibas, especie sagrada en la mitología maya, considerada una alegoría del árbol de la vida

Entre otras especies vegetales destacan las plantas trepadoras y lianas, la hoja elegante que de igual modo que los helechos, son abundantes y alcanzan enormes dimensiones. Existen también en gran número orquídeas de muy variados tipos, las flores conocidas como bromelias y un sin fin de variedades, con las que los lugareños decoran sus casas.

Entre las especies animales más representativas están el jaguar, la guacamaya, el quetzal (en otros tiempos), el faisán, el venado, el águila arpía, el tapír o danta, el mono araña y mono zaraguato o aullador, éste último considerado como "mono sagrado" por el aullido que emite, muy parecido al del jaguar \*. De éste se toma el nombre del Río Usumacinta (de la lengua nahuatl: mono *ozomantli* - *usumantli*, mono zaraguato; Piña Chan, 1961: 16) vertiente que nace de las afluencias del río de la Pasión, del río Chixoy o Salinas y del río Lacantún.

En el caso de Bonampak la vertiente acuática que pasa por su territorio es el río Lacanjá y toma el nombre de la población más cercana al centro arqueológico.

*El río Lacanjá corre de NW al SE cruzando el valle de Bonampak; el punto más cercano a la zona arqueológica tiene una altura de 300 m. sobre el nivel del mar. Desemboca en el Lacantún, el cual corre hacia el NE, uniéndose con el río Salinas para formar el Usumacinta, frontera entre México y Guatemala, aquí las aguas cambian de dirección hacia NW para desembocar en el Golfo de México. Este sistema pertenece a la red fluvial del Golfo, que se divide en: Red fluvial del Grijalva Red fluvial del Usumacinta, Toda la zona cuenta con infinidad de arroyos. (Meave del Castillo 1983: 10).*

---

\* Existe en la región la creencia de que el mono zaraguato pide agua con sus aullidos en tiempos de seca (relato de Lucas Chan K'in, Lacanjá, 1995).

El sitio se ubica en las coordenadas de 91° 03' de longitud oeste y 16° 44' latitud norte. Orellana, citado por *MEAVE DEL CASTILLO*, reporta que los siguientes sistemas son importantes para la región:

Vientos alisios del N E (noreste)

Ondas del E, 3

Tormentas tropicales y Huracanes

Los "nortes" que son vientos fríos y veloces provenientes de esa dirección, cargados de humedad y que son responsables de la precipitación invernal

*La posición geográfica de la mayor parte de la zona estudiada, resulta estratégica para la distribución de la humedad, abundante en la zona, al incidir una gran cantidad de vientos húmedos provenientes del Golfo de México (Ibid.: 8).*

La temperatura media anual en Bonampak es de 24.6°C. La temperatura máxima promedio corresponde a mayo (27.2°C). Se acumula un total de 2,609 mm. de precipitación al año. Según Meave (Ibid.), la temporada de lluvias comienza en mayo (133 mm.), culmina en agosto (468.8 mm.) y termina en enero (111 mm.). El mes más seco lo reporta en marzo (34.5 mm.). (Hay que tomar en cuenta que los últimos años la época de lluvia se ha prolongado hasta septiembre - octubre).

Topográficamente la región lacandona se conoce como Montañas de Oriente que se ha dividido en serranía (con elevaciones de 600 a 2,000 m. sobre el nivel del mar) y la parte baja (donde se localiza el valle de Bonampak). Aunque el territorio se considera casi totalmente plano, es posible que la mayoría de las formaciones naturales en montículos hayan sido aprovechadas para las construcciones de monumentos arquitectónicos a manera de facilitar el alzado.

*Existen dos llanuras a los lados del río Lacanjá, inclinadas ligeramente hacia su cruce. La occidental mide unos 18 km. de ancho y la oriental es de aproximadamente 10 km. Esta última presenta una pendiente general de 3° y en ella se ubica la zona arqueológica que dista unos 3.5 km del río Lacanjá. Una sierra de unos 600 m. de altitud, separa el valle de Bonampak de la planicie del Usumacinta. Hacia el oeste, la selva está limitada por las sierras del Oriente o de San Cristóbal. Existen colinas pequeñas hasta de 50 metros sobre el nivel general, muchas de las cuales fueron utilizadas para erigir edificaciones. (Ibid.: 10)*

La vegetación de la zona se conoce en México como Selva Alta Perennifolia o Bosque Tropical Perennifolio, existente sólo en la Amazonia y en esta área abastecida desde el punto de vista fitogeográfico como una de las zonas más ricas del país. Meave (Ibid. : 82) reporta



que desde épocas prehispánicas, la tala extensiva de la selva causó trastornos tales que fueron un factor importante en la decadencia maya.

Afirma al mismo tiempo que estos trastornos también intervinieron en la estructura de la selva favoreciendo o cultivando especies forestales útiles. En el caso de la "ceiba pentandra" (ceiba), tomando en cuenta su significado religioso, no es disparatado pensar que estos individuos fueran cultivados o al menos protegidos por los antiguos mayas y quizá hasta reemplazados por nuevos individuos, por los pobladores descendientes de los mayas clásicos.

Este rico ecosistema húmedo tropical ha sufrido, a lo largo de su historia, cambios radicales por la devastación forestal debida al tráfico de maderas preciosas, flora y fauna y, actualmente, también por las nuevas construcciones de accesos por carretera, particularmente a sitios que pertenecen al ámbito de la conocida Reserva Ecológica de Montes Azules.

Siguiendo los estudios de Jan De Vos (1992), desde los años cuarenta se ha venido dando una devastación descomunal de la selva en la que se puede afirmar que para el año 2000 no habrá más bosque tropical en Chiapas. Menciona que es prácticamente desde 1954 que se inició la destrucción de la Selva cuando se promovió la migración de grupos indígenas tzeltales y choles, provenientes de Bachajón y Tumbalá, y de rancheros mestizos, venidos de Salto de Agua y Palenque, respaldados de cierta manera por el Departamento de Asuntos Agrarios y Colonización (DAAC), que desde 1950 estaba preparando un nuevo deslinde en la Selva, con el objeto de nulificar títulos de propiedad expedidos durante el porfiriato, para convertir a la Selva de nuevo en tierra nacional y abrirla a la colonización. Entre 1957 y 1961 resoluciones presidenciales declararon la zona selva apta para la colonización con fines agrícolas.

Los procesos de ocupación promovidos desde los años sesenta con las políticas de colonización del Trópico (Tabasco y sur de Veracruz) y en Chiapas en la región nororiental (Palenque y Chancalá), indujeron a movimientos significativos de ocupación espontánea y, más tarde, de reacomodo planificado en la Selva Lacandona. Aproximadamente a mediados de los años setenta el gobierno realizó un programa de reacomodo poblacional en el territorio selvático en el que se proyectó, en un primer momento, la movilización de entre 50,000 y 100,000 gentes de etnias tzeltal, tojolabal, chol e inclusive tzotzil de los Altos de Chiapas (Juan Pohlenz, *mayo 1997*), quienes se enfrentaron al problema de no tener posesión territorial cuando se emitió el decreto presidencial que dotó de 614, mil hectáreas a los

lacandones, obedeciendo a fuertes intereses de las compañías madereras y desconociendo la presencia de los demás grupos étnicos en la zona. Luego con la idea de definir un nuevo modo de reubicación en beneficio para las etnias Chol y Tzeltal y de resolver la movilización campesina que se había gestado por los serios problemas agrarios implicados, se inició un reacomodo forzado que pretendió ubicar entre 2,000 y 5,000 habitantes. Entonces se crearon las poblaciones hoy conocidas como Frontera Corozal o Echeverría y Frontera Nuevo Velazco Suárez (Nueva Palestina), que responden a políticas de control territorial en la frontera con Guatemala.

En el caso de los campesinos "migrantes espontáneos" que enfrentaban el problema agrario y conflictos con finqueros, se les canalizaron hacia Marquéz de Comillas en la ribera del río Chijoy (Chixoy), con menos beneficios que los proporcionados a Corozal y Nueva Palestina.

Con todas estas movilizaciones provocadas y espontáneas se incrementa el fenómeno pluriétnico y la necesidad de sobrevivencia para los migrantes que a diferencia de los lacandones (a quienes les resultó difícil la integración con los nuevos pobladores en la Selva Lacandona), tenían que asumir un nuevo modo de subsistencia en un territorio desconocido. En este proceso se acrecentaron los disturbios ecológicos en el área, como la tala irracional de árboles, con finalidades de cultivo (tala y quema) y la caza de animales en riesgo de extinción, para la alimentación cotidiana, además de la contaminación de agua de las afluentes cercanas a los sitios poblados, en las que se hace uso de detergentes y se canalizan drenajes.

Para 1994, con el levantamiento zapatista se verificaron nuevas migraciones a la zona y continuaron en deterioro las condiciones de subsistencia. Se incrementa el mestizaje entre los distintos grupos, con especial énfasis en las comunidades como Lacanjá y Frontera Corozal, próximas a sitios arqueológicos relevantes como Bonampak y Yaxchilán, incluidos en el megaproyecto turístico de "La Ruta Maya", desarrollado bajo políticas de difusión cultural internacional, en el que no tuvieron participación directa los pobladores indígenas del lugar que custodian los centros arqueológicos, ni las comunidades que consideran parte de su patrimonio histórico local a los sitios como Bonampak.

Como se aprecia en el mapa de los sitios arqueológicos de la Selva Lacandona (S. M. Ekholm e I. J. March, 1992: 260), la Reserva de Montes Azules abarca una extensión considerable de sitios arqueológicos que no quedan indiferentes ante cualquier cambio suscitado en la región. Tales cambios repercuten en la susceptibilidad de la misma para

soportar nuevas formas de estructuras sociales, económicas, políticas y en la organización de los habitantes del lugar, de igual manera en los legados históricos registrados en los monumentos arquitectónicos, pictóricos y evidentemente en las costumbres y tradiciones de los distintos grupos que ahí conviven.

No sólo el desconocimiento de la vegetación tropical (como plantea Meave del Castillo, 1983), también el desconocimiento de las culturas existentes, de su historia, de las movilizaciones y procesos históricos no registrados, son las causas fundamentales de la destrucción de sistemas ecológicos, de organización y del hombre mismo:

*La estructura económica y los sistemas de utilización de los recursos naturales prevaecientes en la mayoría de los países tropicales impiden a las poblaciones humanas encontrar en las selvas, una fuente de producción a corto plazo. Por eso las sustituyen por ecosistemas más sencillos (agrícolas o ganaderos). En la medida que las entendamos y conozcamos mejor, será posible aprovechar de manera más eficiente la conservación de fauna valiosa que depende fuertemente de la existencia de un habitat adecuado, la captación de agua y la protección del suelo contra la erosión, así como el mantenimiento de un vasto germoplasma, producto de millones de años de evolución que, una vez perdido es irrecuperable.*

Con relación a los puntos tratados anteriormente es muy importante en este estudio no descontextualizar el objeto de análisis de la historia contemporánea en Chiapas, que en los últimos años se torna escenario de una serie de acontecimientos históricos trascendentales para la conformación de nuevos modos de adaptación al medio geográfico y al entendimiento de otras vías y formas de producción que no necesariamente se refieren a las propuestas del actual sistema de organización nacional e internacional.

De esta manera en acuerdo a lo planteado por Leyva y Ascencio (1996: 19) "La lacandona debe ser concebida como una unidad socionatural heterogénea", sin desvincularla de las producciones culturales que nos legaron los hombres que habitaron el sitio en otros tiempos.

Considerando así la importancia relevante que tiene el estudio de dichas producciones (de las que Bonampak es un ejemplo) se podrá entender no sólo la historia en el pasado, sino la construcción de ésta, en coyunturas como la que nos toca enfrentar en este mismo momento histórico.

## Descubrimiento

Desde su apertura para el mundo occidental, en 1946, han habido distintas polémicas acerca de los créditos del descubridor del sitio arqueológico y del edificio de las pinturas.

Carl Frey (quien se sabe había vivido con la comunidad lacandona por largo tiempo, fallecido, en la última expedición al sitio, en 1947) aparece ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia como el descubridor oficial del sitio y de la Estructura 1, mientras que Giles Healey (graduado de la Universidad de Yale, comisionado por la United Fruit Company para hacer un documental sobre los lacandones) se presenta como el descubridor de las pinturas murales de la misma estructura, por las que el lugar se torna famoso y trasciende internacionalmente.

Ruppert (1955: 8) informa que el sitio arqueológico y todos los edificios habían sido descubiertos por Carlos Frey y John G. Bume (quien hizo los primeros planos del sitio), menos la Estructura 1, que había sido descubierta por Giles Healey, quien es él que anuncia a Frey de la existencia del "palacio de las pinturas" en el viaje que hace saliendo de la selva, momento en el que se conocen. También apunta que cuando Frey hace su reporte sobre el descubrimiento no menciona la participación de Giles Healey en el hallazgo.

Hasta aquel momento no se conocían más restos de pintura mural que los de Uaxactún y Chichen Itzá (Templo de los Guerreros y Templo de los Tigres), según Lipschultz (1971), en donde el tema principal era del mismo género que en los murales de Bonampak, recurrentes a la guerra, sacrificio humano y escenas en presencia de "la corte", amplificadas sus dimensiones en los muros de nuestro sitio de estudio. Con éstos testimonios pictórico - históricos, se retomaron los estudios sobre la cultura de los mayas, desacralizando anteriores idealizaciones de este pueblo como "cultura pacífica" no practicante de guerras ni de sacrificios.

Después del descubrimiento de Bonampak siguen una serie de estudios iconográficos y sobre símbolos que provocaron la modificación de las concepciones previas sobre esta civilización.

Según Miller (1986), con las publicaciones posteriores al descubrimiento de Bonampak, en especial con la de Ruppert, Thompson y Proskouriakoff (1955), se puso fin a las tesis del Carnegie Institution of Washington respecto a la cultura maya del periodo clásico.

Comenzó a ponerse más atención a lo que podemos nombrar como sistema de signos: ideogramas y pictografías, a través de los cuales se estructuran historias, momentos y hechos históricos, seguidos cronológicamente o atendiendo a su manera de ser representados en varias escenas, en tiempos y espacios distintos, como puede observarse en la composición pictórica de las vasijas mayas, en la cerámica correspondiente a la Fase Tepeu (sobre la que se amplía la información posteriormente en este estudio) y en las pinturas murales de la Estructura 1, en Bonampak.

En la última mesa redonda que se organizó en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, sobre Bonampak con motivo del cincuenta aniversario de su descubrimiento, se apuntó que a quienes se les tendría que dar el crédito del hallazgo tendría que ser a los indígenas, pobladores de sitio por distintas generaciones, quienes seguramente lo conocían mucho antes que cualquier explorador del exterior de la Lacandona:

**HONOR A QUIEN HONOR MERECE:**

*Con motivo del quincuagésimo aniversario del descubrimiento de la ciudad prehispánica de Bonampak, los días 13, 14 y 15 de junio de este año se celebró en Tuxtla Gutiérrez, capital del Estado de Chiapas, México, un simposio al que asistimos como participantes los sobrevivientes de la primera expedición mexicana a Bonampak guiada por el explorador Eduardo Coutiño en 1947 y la última expedición guiada por Carlos Frey en 1949, así como los artistas, intelectuales e investigadores nacionales Carlos Cayom Frey, Ema Prado Vda. de Arai, Enoch Cancino, Carlos R. Margain, Pedro Pech, Mauricio Rosas, Sofía Pincemin, Rina Lazo, Alberto Beltrán, Manuel Álvarez Bravo, Jorge Olvera y Alejandro Tovallín, quienes disertaron sobre Bonampak, su descubrimiento y la importancia que tiene para la cultura maya. De esa reunión se desprendieron varias conclusiones en torno al descubrimiento del sitio arqueológico, que consideramos conveniente dar a conocer a los medios de información y solicitarle a usted las tomen en cuenta en su revista para futuros tratamientos del tema.*

*5) La documentación existente sobre el descubrimiento de Bonampak, tanto en los archivos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México como en los de la Institución Carnegie de Washington, permiten afirmar que el descubrimiento debe atribuirse a los guías indígenas Acasio Chan y José Pepe Chambor, quienes ya conocían el sitio mucho antes que cualquier otro expedicionario no nativo del área.*

*6) Igualmente, la documentación permite afirmar que no fue una, sino tres las personas que, por primera vez, dieron a conocer al mundo occidental la existencia de Bonampak: Carlos Frey, Giles Healey y John G. Bourne, y en lo sucesivo deberá citárseles a los tres como los realizadores de dicha acción. (Aparecen los nombres de los participantes de la mesa en Sección de correspondencia en Arqueología Mexicana, Vol. IV - Núm.22, 1996:1)*

Para sustentar esta propuesta se hace mención de la carta (Ruppert, 1955: 9) en la que Bourne informa que el primero en visitar Bonampak fue el lacandón Acasio Chan Bor y un grupo de chicleros cuyos nombres no recordaba. Anota que en febrero de ese año él y Frey, acompañados por Acasio Chan Bor y un cierto Juchin de Valladolid, visitaron el sitio. En

cualquier caso es evidente que los grupos lacandones, que actualmente habitan la selva, conocen sitios y piezas arqueológicas de las que no siempre tienen conocimiento los arqueólogos.

[Los antiguos lacandones fueron exterminados por incursiones españolas y epidemias hacia el siglo XVIII. En el siglo XIX, varios grupos indígenas migrantes llegaron a establecerse en la misma zona; sé autonombraban Caribes y eran provenientes de grupos de Yucatán. Mantuvieron muchas de sus tradiciones debido al aislamiento en el que se encontraban en la selva.

En la actualidad los pobladores de la Selva Lacandona se denominan Halach Winik (hombres verdaderos), - ver Jan de Vos, 1985: 5-7. \* °- quienes todavía realizan culto a Hachakyum en Yaxchilán: "la tierra de los muertos, de los antepasados, donde se pide por salud y bienestar para la comunidad" (crónica descrita por Antonio Chan K'ayum de Najá)].

A lo largo de la historia referente al mundo prehispánico ha sido tradicional hablar de los descubrimientos del hombre occidental, venido de tierras lejanas al nuevo mundo, sin considerar la existencia de grupos y civilizaciones que contaban con su propio modo de organización (funcionante y coherente con su espacio geográfico y su cosmovisión).

En los últimos años hemos estado viviendo una serie constante de demandas que hablan del reconocimiento de los pueblos indios, de su autonomía de territorio y de organización y modos de producción; a esta parte también atañe el hacer de las investigaciones, de la historia, en la que tendremos que hacer constancia de la participación activa y de la existencia de pueblos indígenas que viven a un ritmo distinto del planteado por el *mundo moderno*.

En el modo de producción del sistema actual que lleva al mundo a una prisa continua, de alejamiento de la parte humana y negación de los que no participan del mismo modo organizativo, se niega la existencia cultural de asentamientos humanos que todavía se rigen por modos de producción básicos como el agrícola (no menos importantes que el de la producción industrial).

---

\* "Derivan su nombre del toponimo de su cabecera, Lacantum, o piedra grande, una isla rocosa en medio de un hermoso lago que ahora se conoce como Laguna Miramar pero que entonces llevaba el mismo nombre de Lacantum o Lacandón para el oído español que lo deformaba todo". Los lacandones eran una tribu poco numerosa pero con fama de ser una de las más belicosas del área maya. Rivalizaban en agresividad con los Itzaes del lago Petén de Guatemala y acostumbraban a atacar a sus vecinos de Chiapas y Campeche para abastecerse de esclavos y víctimas de sacrificio. Hablaban un dialecto de la gran lengua chol y estaban culturalmente emparentados con los chontales de Tabasco, con los choles de Palenque con los cholties de la Alta Verapaz y los chorties de Honduras. Tuvieron su primer contacto con los españoles en 1530, momento desde el cual comenzaron una lucha de resistencia contra su evangelización, viviendo distintas migraciones.

La situación de los actuales lacandones es un ejemplo de las contradicciones que se viven entre las facilidades proporcionadas por la modernidad para poder entender y participar en el sistema vigente y los tiempos de producción agrícola que han sido el modo organizativo tradicional de la comunidad.

La presencia de misioneros, grupos evangelizadores y la base del ejército desde 1994 (en el crucero San Javier), ha tenido una violenta repercusión en las nuevas generaciones que reproducen las actitudes y costumbres de estos nuevos personajes en su territorio, perdiendo en la mayoría de los casos el interés y el sentido de pertenencia a su propia cultura.

La inserción forzada en el proceso de globalización ha provocado fuertes divisiones entre los habitantes que buscan cómo integrarse al mundo capitalista, sin abandonar su lugar de origen ni sus tradiciones contra los que han dejado de creer en su antiguo modo de organización comunitaria.

En un lapso aproximado de cuarenta años (no se ha tenido tiempo de asimilación de los cambios de estructura organizativa) las comunidades lacandonas han vivido la imposición del mundo industrial, que en la coyuntura actual favorece a megaproyectos turísticos siguiendo intereses políticos de desarrollo nacional (con proyecciones internacionales), que dan imágenes folclóricas carentes de veracidad tanto de los sitios arqueológicos como de la gente que habita la zona.

## **Expediciones realizadas en el descubrimiento**

El mencionar estas expediciones pretende hacer ver los procesos de cambio a los que se someten los espacios arqueológicos, después del primer arribo.

Luego del descubrimiento de Bonampak surgió la llamada por Frans Blom "Bonampakitis" que hizo movilizar a estudiosos de todo el mundo para conocer el nuevo hallazgo que por sus magnitudes pictóricas se volvía único entre los demás descubrimientos arqueológicos de la zona. Ruppert (1955) habla sobre la carta que Healey escribió al Dr. Alfred V. Kidder (jefe de la división de Investigaciones Históricas de la Carnegie Institution of Washington, que financió los primeros viajes a Bonampak), para que lo apoyara en la reproducción de los murales de la Estructura 1, resultando la contratación del sr. Antonio Tejeda F. para acompañar al sr. Healey a Bonampak y realizar la copia de los dibujos de estos murales.

### **1a. expedición (agosto de 1946)**

Esta primera expedición, según Ruppert (1955: 9) fue financiada por la Carnegie Institution of Washington y Giles Healey.

En el texto de Greene Robertson(1978: 4) aparecen el Instituto Nacional de Antropología e Historia y Giles Healey como los financiadores (habría de revisar la cita de ésta última cuando habla del permiso que Healey y Kidder tramitan con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que no habría sido necesario en caso de que éste se hubiera encargado de la expedición).

*Kidder had secured permission from the Instituto Nacional de Antopología e Historia in México and arranged for a study of the murals to be undertaken"*

*"Kidder aseguró el permiso del INAH en México para que se llevara a cabo el estudio de los murales*

Esta expedición duró pocos días en Bonampak; durante este corto tiempo sólo se copió un fragmento de los murales y se tuvo que "hechar mano" de un equipo más completo para hacer fotos y copias del lugar.

De esta primera expedición no se reportan todos los nombres de los participantes.



### **2a. expedición (febrero - abril de 1947)**

Fue financiada por la United Fruit Company y dirigida por la Carnegie Institution of Washington en colaboración con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Ruppert, 1955: 10; Green Robertson, 1978: 5).

En ésta participaron Karl Ruppert, quien estuvo a cargo de la expedición; Gustav Stromsvik, ingeniero; J. Eric S. Thompson, epigrafista; Antonio Tejeda F., artista (todos los anteriores miembros de la Carnegie Institution of Washington); Giles Healey, fotógrafo (United Fruit Company); Agustín Villagra Calletí, artista (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México).

### **3a. expedición (marzo- abril 1948)**

Fue financiada por la United Fruit Company; participó en ella el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Gustav Stromsvik estuvo a cargo; Antonio Tejeda F., Agustín Villagra C. e Hipólito Sánchez Vera, artista del Museo Arqueológico Etnográfico e Histórico de Campeche, estuvieron encargados del análisis pictórico.

### **4a. expedición (junio 1948)**

En esta ocasión Amador Coutiño, director de la *Novedades Film Company de México*, dirigió otra expedición al sitio acompañado por Jorge Olvera del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, Carlos Prieto (fotógrafo de Novedades) y Eduardo Coutiño.

### **5a. expedición**

Esta sería una expedición no oficial llevada a cabo por el arqueólogo Frans Blom y su esposa Gertrude DUBY, fotógrafa, quienes se habían dedicado por largo tiempo al estudio rescate y conservación arqueológica en la zona maya. En las notas escritas a mano que hace Blom empastados en el ejemplar de Ruppert, Thompson, Proskouriakoff (1955, *Na - Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*), apunta que en la visita que realizan él y su esposa a Bonampak rescataron la cabeza de un personaje masculino que actualmente aparece en el friso de la fachada del Edificio I (ver foto, archivo fotográfico de Frans Blom) depositada en aquel tiempo en la primera cámara de la misma estructura.

Tal vez Frans Blom se perdió la oportunidad de ser él en presentar al mundo occidental el edificio de las pinturas en Bonampak, ya que en su última expedición al Cedro

había sido informado por un indígena lacandón de la existencia de ruinas con muchas figuras pintadas en los muros (Blom y Duby, 1957 pp. 137-140; Green Robertson, 1978: 6)

### **6a. expedición (abril - mayo 1949)**

Esta expedición fue llevada a cabo por un grupo oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes en México encabezado por Miguel Covarrubias con oficiales del mismo Instituto quienes le dieron el nombre de "operación pulpo" (Ibidem, 1978: 5), manifestando que el Instituto Nacional de Antropología e Historia tendría que mantenerse al margen por tratarse de un "hallazgo artístico" y no arqueológico.

Los participantes de esta expedición fueron Julio Prieto, escultor; Andrés Sánchez Flores, experto en materiales pictóricos; Manuel Álvarez Bravo y Luis Morales Ramírez, fotógrafos; Arturo Sotomayor y Luis Lara Prado, periodistas; Carlos Margain, arqueólogo (INAH); Alberto T. Arai, arquitecto; Dr. José Puig, consultor médico; Jorge Olvera, Raúl Anguiano y Franco L. Gómez, pintores; Carlos Frey, guía; Fernando Solís Albores, encargado de comunicación por radio del ejército y su asistente, Othan Gordillo.

El final trágico que tuvo la expedición en la que perdiéron la vida Carlos Frey y Franco L. Gómez, cuando se volcó la canoa en la que viajaban los exploradores, en el río Lacanjá, antes de llegar al sitio arqueológico, Ibid. p. 5), puso fin a una serie de entusiastas expediciones que no tuvieron continuidad hasta aproximadamente los años sesenta.

Con estos sucesos quedó un hueco importante en cuanto a posteriores arribos al sitio y una historia poco clara acerca de la muerte de Carlos Frey y Francisco Gómez.

En las notas escritas por Frans Blom en el texto de Ruppert, Thompson, Proskouriakoff, 1955 (*Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, Na Bolom, San Cristobal de Las Casas, Chiapas*), el antropólogo hace una enérgica crítica a esta última expedición en la que considera el alto riesgo de las expediciones a la Selva sin las medidas necesarias de equipo y de conocimiento del lugar.

*That is a very gentle way of describing a complete flop - lack of organization; bickering among members of the party, too many "experts". Carlos Frey and the Mexican painter, Franco, drowned when a Canadian type plywood canoe overturned.*

*Esta es una manera muy fácil de decir que la organización fue un desastre, teniendo conflictos entre los diferentes miembros del grupo: tantos expertos. Carlos Frey y el pintor mexicano Franco se hundieron cuando su cayuco tipo canadiense se volteó.*

## Historia de la ciudad de Bonampak

La historia de Bonampak está asociada con el desarrollo de distintas poblaciones de la conocida Area maya del Usumacinta, floreciente en el Periodo Clásico tardío en el que se manifestó un estilo particular de las artes, sobresaliendo la decoración pictórica en edificios, estucos, dinteles, vasijas y distintas producciones cerámicas. En éstas últimas se encuentra una manifestación interesante y variada de representaciones de danza indispensables en esta investigación como testimonio de la importancia del gesto corporal para lograr intercambios comerciales y alianzas de guerra.

La fecha 250 d.C., en la que se ha marcado el inicio del periodo clásico temprano, (en las Tierras Bajas de la zona maya) se ubica como cronología de partida en la que comienzan las alianzas comerciales, políticas y guerreras determinantes en el desarrollo de las distintas entidades de la zona.

Susana Ekholm, 92: 256, resume que: "el intercambio con otras regiones (no sólo cercanas sino de alcances hasta Tikal y Teotihuacán); la guerra entre centros vecinos, para establecer su posición jerárquica; y la sabia manipulación de símbolos exóticos por los reyes, de las victorias en batalla y hasta eventos planetarios, tuvieron que ver con el desarrollo de los distintos poblados conformantes de la zona maya", en los que Bonampak no fue una excepción.

Esta ciudad, de la zona noreste del Usumacinta, considerada como región política importante, formó una fuerte alianza con Yaxchilán (por lo menos desde el siglo V d.C) con quien somete al señorío de Lacanjá hacia mediados del siglo VIII (746 d.C.), confirmando así su control sobre el territorio.

Según los diversos estudios epigráficos realizados de las estelas y relieves escultóricos (Ruppert, Thompson, Proskouriakoff, 1955; Mathews, 1978), el primer gobernante de Bonampak ha sido nominado "Pájaro Jaguar", a quien se menciona en inscripciones de Yaxchilán como uno de los visitantes a la ceremonia de ascenso al trono de "Cráneo Mahk'iná I", quien a su vez fuera el quinto gobernante de Yaxchilán entre los años 402 y 423 d.C.

El trabajo realizado por Ekholm (1992) plantea que desde el año 495 d.C. Bonampak y Altar de Sacrificios tenían dinastías reinando en sus áreas políticas al este de la hoy conocida como Reserva Ecológica de Montes Azules.

Los recientes reportes arqueológicos de Tovalín (1995, 1997) confirman un amplio territorio de dominación de Bonampak. El señorío no se encontraba distribuido en asentamientos regulares. La misma situación topográfica del sitio provocó el asentamiento disperso de varias poblaciones que fungieron como ciudades hermanas y adversarias de Bonampak:

El sitio de Lacanhá, al igual que Bonampak, presenta un patrón de asentamiento disperso, también difícil de delimitar, ya que presenta conjuntos del mismo tipo a los del sector noroeste y están distribuidos dentro de un área triangular con el poblado de Lacanhá-Chansayab por el norte, avanzando 3 km al sureste hasta lo que sería el centro de asentamiento, descubierto por Frey y descrito por Blom, Healey y Pavón (Ruppert, 1955: 5), ubicado sobre las primeras lomas de la sierra de San Felipe y de aquí al este hasta el río Lacanhá. Más al sur, hacia la laguna no hemos efectuado aún recorridos, pero al decir de informantes lacandones la existencia de conjuntos prosigue. Al observar lo anterior, la distribución de conjuntos es un continuo entre ambos sitios divididos por el río. Es factible que el origen de los dos asentamientos sea el mismo y hayan crecido como ciudades hermanas durante un buen lapso, por lo que su distribución es semejante y por lo tanto sin la necesidad de reflejar en las construcciones de sus vecindades aspectos defensivos.

Sin embargo, una situación que puede ser diferente se dió a 10 km al sur de la Acrópolis, nos referimos al sitio 23 que fue construido en ambas márgenes del río Lacanhá y conserva una pequeña Acrópolis con cinco edificios con restos de bóveda, así como al menos un edificio de dos crujiás completo...

De confirmarse la existencia de otros sitios al sur, la ubicación defensiva de los conjuntos del lomerío podría obedecer a la necesidad de situarse en posiciones estratégicas, ante posibles presiones de sus vecinos, tales como el sitio 23 u otros más sureños como Landeros, Oxlahuntun y Bee Ruin, entre otros.

Solo hace falta mencionar la existencia de otros dos sitios: El primero a 20 km al noroeste de Bonampak cercano al pueblo de Plan de Ayutla, que presenta una Acrópolis con dos templos gemelos de dos crujiás y tres vanos, así como una serie de patios, cuartos y pasillos intercomunicados a diferente nivel en la cima... Posiblemente se trate del sitio llamado La Lucha por Healey. El segundo sitio se llama Dos Caobas por situarse en el paraje del mismo nombre. Se trata de un sitio que se extiende de un cerro a otro con densidad constructiva en el plano entre los dos, cubriendo aproximadamente 2 km. Adquiere relevancia por conservar una estela importante que nos fue dada a conocer por el custodio

Pascual Vazquez de la Z.A. de Bonampak. Tiene 3.80 m de alto con sus dos caras labradas. En ambas aparece un importante personaje, presumiblemente Escudo Jaguar I.

## Cronología

Hacia el siglo V, 498-521 d.C. se hace referencia de un gobernante identificado como "cara de pez" por Pérez Campa (1995: 2), en una lápida con glifos que hablan de este personaje como el primer gobernante importante de Bonampak.

Según Pérez Campa y Juárez (1992), este monumento se reporta extraviado en el extranjero:

*Los primeros monumentos encontrados en Bonampak se refieren a un gobernante conocido como cara de pez, quien gobernó hacia finales del siglo V. Lamentablemente, esos monumentos con inscripciones, se encuentran fuera del país.*

El gobenante sucesivo se ha identificado como *Jaguar Ojo Anudado* hacia el año 516 d.C., (Ruppert, Thompson y Proskouriakoff, 1955: ) contemporáneamente al ascenso al trono de *Cráneo Gran Sol* de Yaxchilán, ceremonia en la que al parecer hace presencia el conocido Señor *Cara de Pez* de Bonampak registrado en la estela de conmemoración de este evento en Yaxchilán (Pérez Campa, 1995: 3).

*Chaan Muan I* (Ave cielo), o el primer *Chaan Muan* de Bonampak es ubicado hacia el 603 d.C. (Mathews, 1978: 71; Ruppert, Thompson y Proskouriakoff, 1955: 35) en el Dintel 4 del Edificio 6 del mismo sitio.

Hacia el 683 d.C. aparece, señalado por Proskouriakof (1955: 31), en la escultura 1, el gobernante identificado como *ahpo* o *señor, ahau*, del cual no se tiene mucha información.

El mayor esplendor de Bonampak se calcula entre 692 y 743 d.C. La primera fecha es ubicada cronológicamente por Morley (1947) y la segunda tiene relación con el gobierno de *Jaguar Ojo Anudado II*, quien sube al trono en esas fechas y de quien se conmemoran sus conquistas en el dintel 3 del edificio de las pinturas. Se piensa que este personaje sea el padre de *Chaan Muan II*, el mismo retratado en el dintel 1 en Lacanjá (Mathews, 1978: 67), nombrado como "*ah - zac - 'muluc' le - 'chuen'*" y como *Jaguar Ojo Anudado*, a quien se ha identificado como señor de Bonampak que accedió al poder aproximadamente 30 años antes al ascenso de *Chaan Muan II*.

Se sabe que el padre del último Chaan Muan era "ah - zac T742", mismo nombre con el que se identifica al señor que aparece en el dintel 3 de la Estructura 1. Mathews propone que es posible que T742, *cabeza de animal* (un ocelote o jaguar pequeño según Thompson, 1962: 323) del nombre del padre de *Chaan Muan*, sea equivalente a "muluc le chuen" del señor del dintel 3, o sea que se trate del mismo personaje (Ibidem, pag. 70).

La relación que nos da la presencia del padre de *Chaan Muan II*, en el dintel 1 de Lacanjá nos remite a pensar que la escena que se presenta en el dintel 3 de Bonampak trata de la captura de un cautivo de Lacanjá, recordando la conquista que hacen los de Bonampak sobre ese poblado. Este suceso es coincidente con la fecha citada en el año 746, d.C. cuando Bonampak, en alianza con Yaxchilán, dominan el señorío de Lacanjá.

Como último gobernante del lugar se conoce a *Chaan Muan II, Ave-Cielo*,\* (nombre dado al personaje por Mathews (1978: 61) quien calcula que ascendió al trono en la fecha 776 d.C., conmemorando su ascenso en la estela 2, junto a dos personajes femeninos, decifrados como su madre y su esposa. La primera está ubicada frente al personaje principal, la segunda detrás de él.

De la considerada como esposa del señor de Bonampak se afirma que proviene del linaje de Yaxchilán y que sería hermana del gobernante *Escudo-Jaguar II* de Yaxchilán. Adams y Aldrich (1978: 55), hacen la lectura de los glifos registrados en esta estela, sobre la mujer que aparece a espaldas del señor *Chaan Muan*, identificándola como *Lady Rabbit from Yaxchilán: bacab*. Mathews, 1978: 67, describe al mismo personaje femenino como esposa de *Chaan Muan, Lady Yax Rabbit from Yaxchilán, Lady Bacab*. En ambos casos la información no se contradice como en otras situaciones. (Este personaje femenino y la presencia de la madre, quien ofrece al gobernante una espina punzante para el autosacrificio, habla de la importancia de la participación de las mujeres en los ritos de iniciación, o por lo menos en la preparación de éstos).

En la nombrada Estela 1 se representa la figura enorme de *Chaan Muan*,\* aproximadamente 5 años antes de asumir su gobierno, según Thompson (1955: 35), y de acuerdo a la lectura de Mathews (1978: 64), en el año 781, cinco años después, planteando que es casi imposible la erección de un monumento conmemorativo antes de que el protagonista hubiera tomado el poder.

---

\* Adams y Aldrich, 1978: 50, hacen la lectura del nombre del mismo personaje como *Caan Muan*.

\* Este monumento se encontró trozado en tres fragmentos. Al parecer fue destruido intencionalmente todavía en épocas de los antiguos mayas.

En la estela 3 se representa nuevamente nuestro personaje principal con un atavío muy elaborado, enfatizando su ascendencia en el señorío de Bonampak (Mathews, 1978: 64) a casi 10 años de su gobierno en el año 785 d.C.

Para el año 787 d.C. *Chaan Muan II* se ha identificado en la captura de *Ah - 5 - Calavera*, acto representado en el Dintel 1 de la Estructura 1 (Ibid.) el cual se cree que haya sido mandado a construir por él mismo.

Miller (1986), propone que los acontecimientos que se representan en la Estructura 1 corresponden a hechos históricos sucedidos, entre los años 790 y 92, antes del colapso maya, lo cual nos estaría hablando de fechas cercanas a la cronología en que se ha calculado el abandono de la ciudad, alrededor del año 800. Sin embargo, tendría que tenerse en cuenta la fecha estipulada para la captura del señor *Cráneo Maquiná*, en 787 d.C. (leída del Dintel 1), para establecer fechas de ubicación que correspondan con los tiempos concretos de los eventos representados en las pinturas murales y otras para el tiempo de realización del Edificio 1 y la ejecución de las pinturas que, de acuerdo con Sophia Pincemin (comunicación personal), no tuvieron que haber tenido mucho espacio de diferencia.

Si se revisan las fechas planteadas por los autores previamente mencionados los últimos acontecimientos históricos del lugar, registrados pictográficamente y epigráficamente, corresponderían a los años entre 785 al 792 de tal modo que la construcción del edificio de las pinturas, que no se concluyó (como puede observarse en la Cámara 3 de la Estructura 1), tendría que corresponder a la última década o a los últimos cinco años del siglo VIII, coincidiendo con el colapso de la civilización maya.\*

A este respecto, más adelante se tratará con amplitud el tema de la construcción de la Estructura 1 y la ejecución de las pinturas, objeto de estudio de esta investigación.

---

\* El colapso de la civilización maya se atribuye principalmente a disturbios graves por el agotamiento de productos (sobre todo de alimentos) para el autoconsumo de los pueblos. La cuestión de abuso en la explotación de los recursos naturales, planteada en el segundo capítulo de este estudio, tal vez sea el motivo primordial por el que comienza la decadencia de la civilización maya. El incremento poblacional y la falta de control de las actividades guerreras (conquistas de otros grupos provenientes del Altiplano, y otras regiones, con poco conocimiento sobre los territorios conquistados) tuvo que haber causado un desequilibrio ecológico y de la estructura organizativa de las poblaciones mayas de tal modo que terminaran por abandonar sus ciudades buscando nuevos sitios propicios para la subsistencia.

## Arquitectura y distribución urbanística

### La ciudad y los edificios

El estilo arquitectónico de Bonampak responde a lo que se ha conocido como arquitectura del Usumacinta, determinada por su posición geográfica en la selva.

La planeación urbanística se identifica con los demás sitios cercanos al río Usumacinta, en las Tierras Bajas, en la que predomina la línea horizontal de "construcción pesada" en los alzados, que por lo regular se logran en un solo cuerpo y se construyen sobre montículos naturales, sobresalientes del terreno original aprovechando las características propias de la topografía del lugar.

*Diversos autores han escrito sobre las características formales de la arquitectura de la región a las cuales se han denominado como estilo Usumacinta, esto es: estructuras distribuidas en plazas, desplantadas sobre un zócalo perimetral de poca altura, constituidas por bloques de piedra bien careada, dinteles de piedra, cornizas, frisos, crestería calada ocupando toda la techumbre. (Tovalín, 1997:1)*

Esta ciudad se había reportado hasta 1995 con una extensión de aproximadamente 4 kilómetros a la redonda. El perímetro identificado al entorno, tomando en cuenta los establecimientos de conjuntos arquitectónicos distribuidos de forma irregular, se cree que dobla estas dimensiones. Según Tovalín (Ibid.p.1-3), el patrón de asentamiento disperso del sitio abarca extensiones todavía no calculables con precisión debido a que los conjuntos constructivos ocupan un área bastante extensa. Con fines legales se hizo la propuesta del área en base a los monumentos, conjuntos habitacionales dispersos, distribuidos en un perímetro de 8 km. entre el ancho de la magen del río y las pendientes de la sierra de la Cojolita.

Bonampak se sitúa en la mitad norte del valle del río Lacanhá, en un terreno que tiene de 3.5 a 4 km. de ancho en el área entre el margen derecho de río y las primeras elevaciones de la sierra de la Cojolita, la cual conforma el límite oriental de dicho valle. El extremo sureste del sitio se prolonga más allá del margen izquierdo del río...

La distribución de los conjuntos fuera de la Acrópolis y Gran Plaza (que han sido los lugares mapeados y escavados) se dividen en dos sectores, el sector noroeste con una distribución homogénea lo largo del valle, y el sector sureste donde los conjuntos se localizan mayoritariamente en las laderas y cimas de las nueve colinas que se desplazan al sureste de



la Acrópolis y por el oriente sobre las primeras elevaciones de la sierra de la Cojolita. Queda una franja intermedia con el Valle de aproximadamente 2 km. de ancho con solo unas cuantas pequeñas plataformas de no mas de 0.5 m. de altura...

El tipo de construcción observada en los conjuntos periféricos son de 0.5 m. hasta los 4 m. de altura construídas para salvar los desniveles del terreno o para nivelar las pendientes de las laderas de las cañadas, ninguna de ellas con caracter defensivo...\*

Durante las últimas cuatro temporadas de campo en Bonampak hemos registrado 51 subsitios o lo que nosotros nombramos conjuntos arquitectónicos periféricos, dispersos en un amplio territorio que, por lo pronto, abarca 5 km. hacia el noreste de la Acrópolis y otros 5.1 km. hacia el sureste de ésta.

La mayoría de los mapas que hacen ver la distribución urbanística de este sitio reproducen sólomente la parte de la plaza y la acrópolis basándose en el trabajo hecho por Ruppert y Stromskvik, publicado por primera vez en 1955 por La Carnegie Institution of Washington (Ruppert, Thompson y Proskouriakoff). Sin duda este sería el registro más completo del sitio arqueológico (en mapa) hasta la documentación que presenta Paillés (1987) y posteriormente Tovalín (1997) identificando nuevos agrupamientos dispersos en la zona .

La información arrojada recientemente en las excavaciones arqueológicas del sitio (Tovalín, 1997) parece abrir un panorama con cambios importantes para la historia de Bonampak. Por este motivo se ha considerado importante hecer una descripción minima por estructuras (de la Gran Plaza y la Acrópolis, por estar en estos espacios el edificio de este estudio) pensando que puede ser de apoyo para definir características formales de las dinastías del sitio, y lograr establecer con más precisión las narraciones pictóricas y de los personajes que aparecen las tres cámaras en la Estructura 1.

### **La Gran Plaza**

Deriva su nombre de la misma ubicación de la Plaza que abre un gran espacio, seguramente escenario de eventos múltiples acontecidos en esta ciudad. Su eje mayor se orienta a 30° noreste - suroeste. Sus medidas aproximadas abarcan 110 m de largo y 87 de

---

\* Sobre esta nota todavía falta verificar la posibilidad de la existencia de una muralla divisoria entre Bonampak y las ciudades vecinas que cita el autor en su reporte (Lacanjá, Plan de Ayutla, Dos Caobas, Sitio 23, Miguel Angel Fernández, Bee Ruin, Oxlahantún), registrados entre los 51 subsitios a los que llama conjuntos arquitectónicos periféricos.

ancho reproduciendo un rectángulo, transversal, frente a la acrópolis (Pérez Campa y Juárez, 1992: 2).

Está rodeada por las estructuras 12, 13, 15, 16, 17 y 18, que conforman una especie de muralla delimitando un espacio ceremonial.\*

### **La Acrópolis**

Se llama así a la agrupación de edificios en la ciudad, distribuidos en terrazas, que conforman un alzado sobre la colina más alta del terreno. Su altura es de 42 m. desde la Plaza hasta la parte más alta de la colina (Tovalín, comunicación personal) en donde se ubican el mayor número de las edificaciones. La organización de los edificios da una buena idea de lo que tuvo que ser la integración urbanística de los mayas con su entorno natural.

Este es el centro o conjunto cívico religioso más importante del lugar donde se localizan las Estructuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 y las estelas 2 y 3.

Si se hiciera una división de este conjunto por cuerpos, tendríamos el primero hasta una primera plataforma (de 15 m. de alto aproximadamente) en la que se ubican la estructura 1, 2, 3 y las estelas 3 y 4. El segundo cuerpo se expandiría por medio de una escalinata central hasta la cima de la colina, coincidiendo con la Estructura 6.

Las excavaciones que reporta Tovalín (1995) indican una sobreposición constante de estructuras y diversas fases constructivas que comienzan a identificarse en fechas y en estilos con monumentos de la Gran Plaza.

Nuestras excavaciones se situaron sobre el basamento escalonado en ambos lados de la escalera del segundo nivel de la Acrópolis. En el lado oeste se determinaron 12 parámetros construidos con roca caliza parcialmente canteada. En cada uno de los cuerpos se logró detectar una unión arquitectónica que sube escalonadamente hasta el antepenúltimo de éstos. De esta forma se pudo determinar que, aproximadamente una tercera parte de la extensión de cada cuerpo de este sector corresponde a un agregado posterior para ampliar el gran basamento de la Acrópolis...

En cuanto a la contemporaneidad de la escalera con la construcción de los cuerpos antiguos o de la ampliación no es fácilmente discernible, ya que la unión de la especie de alfarda escalonada de la escalera central con los cuerpos mencionados, es sumamente

---

\*Es probable que el espacio de la plaza haya sido utilizado para llevar a cabo el juego de pelota, observado desde las terrazas de la acrópolis y las escalinatas de las estructuras que circundan el área. A pesar de que no existen evidencias arqueológicas de juegos de pelota en esta zona, es factible que en esta actividad se hallan utilizado marcadores móviles para llevar a cabo el juego ritual en un espacio abierto.

confusa. Una excavación en el costado este de la escalera, a la altura del octavo cuerpo detectó otra escalera más profunda asociada a un muro de hechura similar a los del lado oeste, con lo que se abre la posibilidad de que la actual escalera pertenezca a la época de la ampliación ya mencionada.

La excavación en el sector este de la escalera presentó una mayor complejidad de forma y número de cuerpos. Podemos dividir en dos partes este sector, una próxima a la escalera central, que inicia desde atrás del edificio 3 hasta el edificio 6 y conserva diez parámetros...

Al menos tres etapas constructivas se han registrado en esta parte de la Acrópolis, aunque pozos practicados en el edificio 2 demuestran la existencia de una subestructura más antigua.

Durante el retiro de escombros sobre el sector este de la Acrópolis se rescató un fragmento faltante de la Piedra Labrada 5 (descubierta por Pérez Campa en 1981) de la que Pérez Campa y Rosas (1987) mencionan cuatro ruedas calendáricas posibles de leer en el monumento. En el fragmento encontrado puede leerse parte de la quinta rueda calendárica, que es con la que se inicia el texto jeroglífico. Se aprecia parte del día cib y un nueve Muan, por lo que la lectura debe ser 3 Cib 9 Muan y corresponde en cuenta larga a 9.13.7.14.16 (4-dic.-699) 0 9.16.0.9.16 (21-Nov.-751).

Los grupos o conjuntos Frey y Quemado forman parte importante de un agrupamiento que no puede aislarse fácilmente de la Plaza y la Acrópolis. Al parecer la pista de aterrizaje cubre un espacio que tuvo o tiene que contar con estructuras que colegan de algún modo con los cuatro grupos mencionados. Por esta razón se insiere la descripción del Conjunto Frey y Quemado además de que en estos grupos tuvieron que desarrollarse actividades importantes para la ciudad.

Entre los edificios 13 y 15 se localizó el inicio de una calzada o sacbé de 350 metros de extensión, que fue cortada cuando se construyó la pista de aterrizaje. Algunos autores señalan la posibilidad de que el sacbé desembocaba hasta la poderosa ciudad de Yaxchilán. Conforme a los datos con los que contamos, la calzada corre hacia el noreste de la Acrópolis y une a la plaza con el grupo que se ha denominado Grupo Frey, en honor al descubridor de Bonampak. Este conjunto se eleva sobre una pequeña colina a la que se adosaron muros de retención y escalinatas, que hicieron posible un gran basamento escalonado con terrazas a distintos niveles. La relación que este conjunto guarda con la Acrópolis y la plaza principal indica que sus constructores, a pesar de las dificultades del terreno lograron la planificación

urbana de Bonampak. Desde la parte más alta del grupo Frey se observan casi en línea recta, las estructuras superiores de la Acrópolis. (Paillés, 1987 pp. 277-283).

### **Conjunto Frey**

Es un grupo construido sobre un basamento de 18 m. de altura, su ubicación es hacia el noroeste sobre una colina natural de 18 m. de alto, según Tovalín (1995) y el nombre que recibe es en honor a la memoria de Carlos Frey.

El grupo se localiza en lo alto de un basamento de 18 m. de altura, construido sobre una elevación natural del terreno. Una gran escalera dividida en cinco tramos y colocada al centro del basamento permite el acceso al edificio principal del conjunto. Los tramos superiores se edificaron sobre la roca madre, mientras que en algunos de los inferiores se talló la misma para funcionar como parámetro.

El edificio principal es de planta regular y fue construido sobre una baja plataforma escalonada de 0.50 m. de altura. La construcción tuvo solamente una crujía con vanos por sus cuatro costados, dos por el norte y sur y solo uno en el este y oeste, todos ellos delimitados por pilastras de 0.80 m. por lado. Muros divisorios se levantaron posteriormente para subdividir la crujía.

Al oeste se localizan en una terraza a menor nivel los edificios 2 y 3. El dos es una baja plataforma cuadrangular de dos hiladas de altura y un delgado muro divisorio central. Restos de dos frágiles pilástras se encontraron adosadas al muro.

Sobre una banqueta al pie del muro de contención que divide la terraza superior de la inferior, se localiza el edificio 3 que tiene una estructura semejante al edificio 2 del Grupo Quemado.

La techumbres de los edificios debieron estar hechas con material perecedero. Varios metates y cerámica doméstica se recuperaron tanto en el interior como al exterior de los edificios. Los enterramientos excavados se localizaron dentro del edificio principal, en la terraza a su alrededor y al pie de una sección de escaleras. Todos sobre un eje Este-oeste.

### **Conjunto Quemado**

Este pequeño conjunto ubicado hacia el noreste toma el nombre de la actividad de quema de la milpa que ahí se hacía (utilizando el antiguo sistema de roza) antes de descubrir las estructuras arquitectónicas que ahora están abiertas al público.

Los datos que proporciona Paillés (1987) sobre las dimensiones del edificio son de 37 m. de longitud y 26 m. de ancho. Después de 1995, Tovalín reporta un levantamiento detallado de esta área cuyos datos proporcionados son los siguientes:

El levantamiento detallado realizado recientemente, nos permite conocer que la plataforma presenta una esquina remetida en el suroeste, formada por el adosamiento de una extensión de la plataforma en forma de terraplén sobre la cual se encuentra una baja y pequeña estructura aún no explorada.

Un acceso al Grupo Quemado lo proporcionan una escalera de cuatro peldaños adosada a la plataforma por el extremo oriente del costado sur. Al pie de la escalera se prolonga un amplio descanso de 4 m. de ancho y 0.40 m. de altura que descansa sobre el terreno natural. El empleo de este costado como acceso y punto de partida al sur para comunicarse con la Acrópolis se debió ver interrumpida en época de lluvias, ya que a pocos metros en esa dirección cruza un arroyo de cauce ancho.

El costado este de la plataforma está conformado por dos muros. El muro exterior se edificó con rocas semi careadas, de regular calidad y material poroso. El muro interior presentó mejor calidad constructiva, con rocas careadas y bien seleccionadas, dejando el menor espacio posible entre juntas.

Por el noroeste de la plataforma, el desnivel que la conforma desaparece quedando al mismo nivel del terreno natural, por lo que se repite la forma de adecuar la arquitectura a las formas originales del terreno, hecho observable en el resto de los conjuntos arquitectónicos.

En general, se puede mencionar que el nivel de la plaza de la plataforma con respecto a la parte más baja de la misma, llega a tener más de tres metros.

El grupo está compuesto por cuatro construcciones alrededor de un patio:

Edificio 1, estructura habitacional cuadrangular de un solo cuerpo, de longitud total de 12.80 m. El acceso al templo superior es por una escalera de cinco peldaños por el lado este, que permite a través de un entrepiso llegar al cuarto principal ascendiendo nuevamente por otros dos escalones. Al oeste en la parte posterior de ese cuarto, existen otras divisiones a partir de muros de poco grosor y dimensiones más pequeñas, incluyendo un cuarto a un nivel todavía más alto y cuyo acceso es mediante tres escalones de lado oeste. Durante la liberación del edificio fueron detectados por lo menos cuatro fragmentos de metate y material cerámico y lítico de uso doméstico. La altura del edificio es casi de 3 m. La escalera principal se encuentra al centro del basamento pero el templo está desplazado hacia el sur, produciéndose un amplio entrepiso del lado norte en el cual se detectó un entierro.

Edificio 2, se encuentra hacia el extremo noreste de la plataforma y consiste en un basamento de 1.80 m. de altura, de planta cuadrado con tres cuerpos y una banqueta perimetral de 6 m. de longitud y 5 m. de ancho. Los muros del cuerpo más alto conforman un cajón en cuyo interior se encuentra una piedra cilíndrica o altar columnar, al centro del espacio. En su calidad de altar, conforma con el edificio 3 del conjunto, el área destinada para el rito.

Edificio 3, se trata de una pequeña estructura rectangular sobre una angosta banqueta perimetral, de longitud de 6.40 m. y ancho 2.40 m. Por el lado oeste hacia la plaza, se concentran dos nichos con una roca cilíndrica o altar columnar al centro de cada uno y de dimensiones más pequeñas al detectado sobre el edificio 2, con evidencia de haber estado techados. Un tercer nicho pudo ocupar el extremo sur actualmente destruido. El lado este presenta cuatro pequeños cuerpos escalonados.

## **Estructuras localizadas entre la Gran plaza y la Acrópolis**

### **Estructura 1**

Esta estructura corresponde al edificio más importante de la zona arqueológica por la relevancia de los pictogramas en el interior de las tres cámaras que la conforman.

Precisamente por la gran aportación pictórico-histórica que nos lega y por ser el corpus de estudio en esta investigación, se abre posteriormente un capítulo dedicado a la descripción de los murales que contiene.

### **Estructura 2**

Se trata de un basamento rectangular entre la Estructura 1 y 3, ubicada en la primera plataforma de la Acrópolis. Sus dimensiones son de 24 m. de largo por 8.5 m. de ancho. El edificio se encuentra completamente deteriorado y apenas se distinguen los arranques de sus muros en el piso.

### **Estructura 3**

Esta es una construcción de un solo cuerpo de tres accesos en una cámara cuadrangular. Las medidas del alzado son de 8 m. de largo por 5 m. de ancho. Su ubicación es en la misma plataforma o terraza de las estructuras 1 y 2. El remate del edificio, a manera de friso, contaba con ricas decoraciones de estuco. "Actualmente se llega a ella por medio de

una escalinata que parece reconstruída erroneamente y que en realidad se trataba de un gran talud adosado" (Paillés, 1987: 279)

#### **Estructura 4**

Parece una enorme escultura que hace referencia al tipo de arquitectura - escultórica predominante en las Tierras Bajas Mayas. Sus medidas son de 7 m. de largo por 4. 5 de ancho. La construcción se aprecia en un solo cuerpo con una cámara y dos accesos muy particulares que rompen con el estilo de los otros accesos de las estructuras anteriores. Estos son en forma de cruz latina, en los que se encontraron 2 altares con restos de pintura, en dimensiones de 41 cm. de diámetro x 44 cm. de alto (Ruppert, 1955).

La particularidad de este edificio es su remate de crestería elaborada en forma de retículas que juegan con las líneas verticales y horizontales dándo una dinámica peculiar a los espacios que construyen y que recuerdan a algunos de los edificios en Yaxchilán (estructura 33, remate).

#### **Estructura 5**

Con las mismas características de los demás edificios, consta de una sóla cámara, en un cuerpo y un solo acceso. Las dimensiones de la estructura son de 5.5 m de largo por 3.5 m. de ancho. Tiene un remate cuadrangular (con evidencias del decorado en estuco policromo). Al frente se observa una incisión tipo greca y dos ventilaciones que se repiten en los lados. En el acceso a la estructura se halló un altar de 41 cm. de diámetro y 44 cm. de alto.

Detrás de este edificio se alcanza a ver un cúmulo de montículos cubiertos por la hierva, sobrepuestos unos sobre otros, presumiblemente pertenecientes a diversas fases constructivas.

#### **Estructura 6**

Esta estructura se encuentra al centro del conjunto de los edificios ubicados en la parte más alta de la colina. Las dimensiones del monumento son de 5 m. de largo por 3.5 de ancho. Su posición central se determina arquitectónicamente por las escalinatas que convergen en la primera terraza del montículo. Dichas escalinatas procedentes del arranque de la acrópolis, culminan al pie del único acceso del alzado, haciéndolo sobresaliente de las otras estructuras. Sus dimensiones son mayores a las del edificio 5 y aunque estilísticamente

hay similitud entre ambos, este edificio se considera de mayor relevancia histórica por los datos que arroja en el dintel 4 y las piedras esculpidas 1 y 2, localizadas en su interior.

#### Dintel 4

Se puede ver una figura humana retratada de perfil, hacia su extremo derecho, con un atavío de rica decoración, similar a la decoración de la estela 14 de Yaxchilán, del inicio del periodo clásico tardío (Proskouriakoff, 1955). Sostiene una "barra ceremonial o serpiente" en las manos. Aparecen dos pequeños personajes en ambos extremos. De acuerdo al registro fotográfico hecho por Healy en 1946, (Green Robertson, 1978) se observan 3 cartuchos con glifos de los cuales se han hecho lecturas que informan sobre este personaje como el primer *Chaan Muan* en Bonampak, no por eso con relación directa con el último gobernante del lugar. Thompson (1955: 35), hace la lectura de dos fechas de las ruedas calendáricas que aparecen en los cartuchos, la primera como 7 chuen 4 zotz (estilo temprano) 9.8.9.15.11, correspondiente al 602 a.C. y una fecha de la rueda calendárica más tardía de 9.11.2.10.11, en el 654 a.C.

Proskouriakoff (1955), reporta que la presente escultura (dintel 4) y las piedras labradas 1 y 2 responden a estilos menos uniformes, pertenecientes a periodos anteriores que el del edificio 1. En el caso del dintel 4, menciona que los ojos de las figuras humanas fueron desprendidos como en la Estructura 20 de Copán, donde hay partes de una gran cabeza humana cuyos iris están arrancados.\*

Nuevamente se hace referencia en esta ocasión a la posibilidad de verse representada la figura de Bolon Dz'acab (Nájera, 1991: 56) deidad vinculada al linaje de los gobernantes y gran monstruo de la tierra y de la danza.

---

\* Existe la idea de que en tiempos anteriores o iniciales a la llegada de los caribes, se halla hecho la mutilación de los ojos de muchos de los personajes de dinteles, estucos y pinturas de la zona maya. Al parecer se tenía la creencia de que en esta forma se le desposeía de alma a las figuras humanas, consideradas con vida. Ver Villagra, 1949; Proskouriakoff 1955; Nájera, 1991; Pincemin, 1997 (comunicación personal).



### **Estructura 7**

Se repite en este alzado el convencionalismo arquitectónico de los otros edificios elaborados en un solo cuerpo. Sus medidas aproximadas son de 5m. de longitud por 3.5 m. de ancho. Tiene un acceso único en el que se ubica un altar con restos de pintura con dimensiones de 42 cm de diámetro y 44 cm. de altura, similares a las de los demás altares. El basamento de la estructura es más alto que en los otros ejemplos.

En este edificio se descubrió la tumba 1 sobre una cubierta de lajas, restos de seis vasijas policromas decoradas con motivos zoomorfos, personajes de alto rango y textos glíficos fechados entre el 613 y 731 d.C.

### **Estructura 8**

Este edificio tiene dimensiones de 6.5 m. de longitud por 5 m. de ancho. Debe haber tenido algún estuco o relieve en la fachada norte, al centro del friso en donde todavía se conserva un nicho cuadrangular. Justo debajo del nicho se encuentra, en el acceso a la cámara, el típico altar que en este caso mide 51 cm de diámetro y 44 cm. de altura (se observan figuras policromas difíciles de distinguir). Frente al altar se ve una pequeña terraza abierta, simulando al espacio del *ku* (especie de patio sagrado en la cima de la estructuras piramidales, reservado en la mayoría de los casos para las danzas y el acto de sacrificio).

Al pie de la estructura se halló la piedra labrada 4, en la que se tuvo información acerca de un personaje descrito en los glifos como Escudo Jaguar 1, asociado con el linaje de *Chaan Muan II*. Esta pieza no fue ocultada como es el caso del personaje que aparece en la estructura 15 y que Tovalín (comunicación personal) considera tal vez tenga que haber sido una muestra de la vigencia de la dinastía gobernante hasta el momento del abandono de la ciudad.

### **Estructura 9**

Esta estructura se conforma en una planta cuadrada de 7m por cada lado aproximadamente. En este edificio que resta semidestruido se encontró la estela 8. Sus dimensiones abarcan 19 cm. de espesor, 50 cm. de ancho y 2.10 m. de largo.

Para acceder al edificio hay que subir una pequeña escalinata y cambiar de frente para encontrar el acceso, ubicado hacia el lado este de la Acrópolis.

#### **Estructura 10**

Se distribuye en una sola cámara con dos accesos, con medidas aproximadas de 10 m. de longitud por 4.5 m. de ancho. La planta del edificio sobresale por sus dimensiones rectangulares más amplias que las descritas anteriormente.

#### **Estructura 11**

Aparece un alzado de menores dimensiones a las otras estructuras, entre 2 y 3 m<sup>2</sup>. con un acceso hacia el oeste. El edificio está casi destruido, por lo que su registro de medición no es preciso.

#### **Estructura 12**

Se ubica en el lado oeste de la plaza con dimensiones aproximadas de 10 m. de largo por unos 3 m. de ancho. Se levanta a unos 50 o 75 cm. sobre el piso.

En el centro de la estructura, sobre la parte alta, aparecen tres pequeños cuerpos circulares que podrían referirse a restos de altares o podiums.

#### **Estructura 13**

Ésta define el lado oeste de la plaza y sus límites conforman el acceso a la gran plaza central. Sus medidas son aproximadamente de 70 m. por 15 m. ubicada a 40 cm sobre el nivel del piso.

#### **Estructura 14**

El edificio conforma un pequeño cuadrado, con dimensiones aproximadas de 2 m. x 2 m. que solo es visible en sus arranques. Según Ruppert (1955), correspondía a una plataforma irregular de 80 a 90 cm de altura, sin paredes. El edificio se ubica hacia el norte de la plaza, fuera del alineamiento de los demás edificios.

## **Estructura 15**

Es una terraza de planta rectangular de 16.50 m. de ancho x 24.30 m. de largo. Se aprecian restos de una escalinata ubicada hacia el norte. Entre la terraza y la escalinata hay una plataforma de aproximadamente 3 m<sup>2</sup>. en la que pudo ubicarse la Estela 7.

Este edificio cierra la Gran plaza por su extremo noroeste y se trata de una estructura de planta rectangular de 16.50 m. por 24.30 m. La mitad norte es de menor altura y está constituida por tres cuerpos que suman una altura de 2.70 m. mientras que sobre la mitad sur se construyó un cuarto cuerpo, sobre el que desplantan a 3.80 m. de altura de la Plaza, los muros del templo que lo coronaba.

Los parámetros de los cuerpos son ligeramente inclinados y poseen entre uno y otro un angosto descanso de 0.10 m.

El edificio 15 se caracteriza por ser el único de la Gran Plaza con 3 costados con escalera, ninguno de estos mira hacia la Plaza. La escalera principal apunta al noreste en dirección al Grupo Frey, distante aproximadamente 350 m. Esta escalera tiene 4 m. de ancho y 11 m. de longitud y consta de 7 peldaños de huella muy amplia. A diferencia de la escalera de los edificios 16, 18 y la del cuerpo inferior del basamento de la Acrópolis, los escalones de la escalera principal del Edificio 15 fueron construidos con roca más pequeña pero al igual que ellas presenta alfardas remetidas. La escalera del costado oeste abarca casi la totalidad de la longitud del basamento, mientras que la del lado este solo mide 8.50 m. y se ubica en la mitad sur. Las tres escaleras llegaban al nivel del tercer cuerpo. El sector norte del basamento del edificio 15 conserva un gran enlajado, sobre cuya parte central se levanta la estela 7... Al sur de ésta se sitúa el templo que corona el basamento, es de una sola crujía y de planta ligeramente rectangular (8,50 por 9.50 m.). Se accede a éste mediante una escalera de cuatro peldaños que abarca toda la extensión de la fachada. Un muro continuo de 0.70 m. de espesor delimita los costados sur, este y oeste del templo. Dos columnas rectangulares generan tres vanos de acceso en la fachada, otras cuatro columnas están adosadas al muro posterior o sur y funcionaron como contrafuertes además de soportes para el techo. Esta siempre se había considerado lisa; sin embargo, una vez restaurada se pudo constatar que su canto este se encuentra parcialmente ocupado por al menos siete jeroglíficos; el alto grado de erosión de la roca impide lectura alguna de los mismos... Mientras la superficie de la cara sur de esta estela es perfectamente lisa, la cara norte es sumamente irregular y rugosa, situación que no ocurre con las demás estelas lisas del sitio (Tovalín, 1995).

En 1981 se descubrió en el interior de la estructura, aproximadamente 1.50 m. bajo tierra, una escultura antropomorfa (decapitada), de dimensiones considerables y restos de pintura mural (en el periodo de excavaciones a cargo del Arqueólogo Mario Pérez Campa). Esta escultura tridimensional es ubicada hacia el año 600 de nuestra era. La cabeza del personaje lleva un antifáz que cubre los ojos y nariz, como si se tratara de ojos solares (Tovalín, comunicación personal). "Pudiera ser alguna advocación o deidad desempeñando un rol solar (diurno-nocturno)". Esta posibilidad viene deducida por Tovalín (1997) a causa del orificio que se aprecia en la cabeza del personaje (encontrada en el mismo edificio, a dos metros de distancia), indicando tal vez, una función astronómica ya que el nicho en el que se ubicaba sentada esta figura es una cueva que a su vez podría ser un marcador de culto solar.

*Al fondo del templo se localizaron restos de un nicho de mampostería conteniendo un altar cilíndrico o columnar. Dentro del templo y próximo al vano central se localiza la entrada a un angosto pasillo subterráneo, que se pensó contendría una cámara funeraria, su excavación permitió ver que este pasillo, en el cual se habían depositado varios incensarios, desemboca en un pequeño nicho que contiene una roca alargada de sección ovalada. Dicha roca está clavada al centro y permanece enterrada la mayor parte de esta. Dado lo angosto del espacio no pudo detectarse el inicio de la roca. Sobre el nicho, lo que anteriormente se consideró como parte de un mascarón de estuco, ahora sabemos que se trata de los miembros inferiores mutilados de una enorme escultura de mampostería con recubrimiento y decoración de estuco modelado con policromía. Esta escultura junto con un pequeño basamento rectangular, perteneció a la primera etapa constructiva del edificio. La escultura debió encontrarse al aire libre y representa a un individuo sentado con las piernas flexionadas sobre una mesa o trono que contiene al nicho antes descrito. Debido a que la escultura fue parcialmente destruída al construirse el pasillo subterráneo en una época tardía, desconocemos su altura total pues carece de cabeza, de brazos y parte de las piernas. Conserva parte del estuco con una túnica sobre los hombros y la totalidad de su gruesa faja y faldellín. Motivos celestes y manchas de jaguar con policromía en rojo, negro, amarillo y azul forman la principal decoración que recuerda a la de Chaan Muun en la piedra labrada 4. Un conducto estucado de sección rectangular atraviesa verticalmente toda la escultura y apunta directamente sobre la roca del nicho, infiriéndose con esto una posible función astronómica.*

*El edificio 15 presentó al menos 5 etapas constructivas, cuya temporalidad no ha podido ser calculada con certeza, aunque momentáneamente habrá que situarlos del clásico medio al tardío (Idem.)*

El descubrimiento de esta pieza se vuelve importante por la relación cronológica que tiene con la piedra labrada 4, encontrada al pie de la Estructura 8 (donde posiblemente se está haciendo entrega del poder por parte de un señor de Bonampak, a un señor de Yaxchilán).

Según Tovalín (comunicación personal), si la piedra labrada 4 habla de un cambio de poder y la escultura encontrada en el edificio 15 es un marcador astronómico, ambos fechados a finales del siglo VI, pudiera tratarse de una nueva era inaugurada por la

disnastía de un totem solar, pero entonces ¿porqué la piedra labrada sí se exhibe y la escultura no?. La respuesta que se tendría sería que la escultura del edificio 15 fuera más antigua o que se tratara de linajes distintos por lo que uno viene aceptado, y queda exhibido, mientras el otro se decapita como signo de muerte de una dinastía seguidora de un totem distinto al que resta vigente, hasta finales del siglo. VIII.

Dicha reflexión sería determinante en las nuevas interpretaciones de la historia de Bonampak, porque coincide con la lectura de nuevos glifos que han hecho (después del estudio de los murales a través de rayos infrarrojos), Miller y Houston. En ellos aparece, al centro de la composición pictórica de la cámara 3, el nombre de Escudo Jaguar II, indicándonos la importancia del señorío de Yaxchilán para la comarca de Bonampak, con quienes tal vez fueron más que aliados, tributarios?.

### **Estructura 16**

Este cuerpo se ubica con el frente hacia el sur de la gran plaza, en oposición a la estructura apenas descrita. También se trata de una terraza levantada en 2.60 m. de alto y de 14 m. de ancho y 22 m. de largo. La escalinata converge hacia la plaza y abre las dimensiones espaciales del edificio hacia una especie de altar ubicado en el centro del edificio. Coincidentemente la disposición de la escalinata corresponde en alineación frontal con las escalinatas que llevan a la estructura 2, en la Acrópolis.

### **Estructura 17**

Ésta define el ángulo norte del lado este de la plaza. Forma una planta rectangular que tiene dimensiones de 50 m. de largo y 15 m. de ancho. No se levanta a más de un metro sobre el nivel del piso. En esta estructura se localizaron la Estelas 5, al centro del edificio y la Estela 6, en el extremo este.

### **Estructura 18**

Se ubica en el ángulo sur este de la plaza. Sus dimensiones son de 16 m. de largo y 10 de ancho. Según el mapa de Ruppert y Stromsvik (1955), tiene una subestructura con terrazas y una escalinata de 8 m. de ancho.

## **Piedras labradas**

### **Piedra labrada o Escultura 1**

La escena que aparece en esta piedra (hallada en la Estructura 6), se refiere a una ofrenda. Tres personajes sedentes llevan una ofrenda a otro personaje sentado sobre un podio y en una actitud corporal de saludo. La figura del podio lleva la mano derecha sobre el pecho, a manera de saludo, encima de un collar con el glifo de *ahau* o *ahpo*.

Tatiana Proskouriakoff (1955), hace referencia de esta pieza como sugerente del Estilo palencano y parecida en la composición a los dinteles de Piedras Negras. Thompson (1955), indica que este monumento antes designado Altar o Estela 2, tiene como fecha asignada 9.10.0.0.0, 1 *Ahau* 8 *Kayab* en el año 633 a.C. Por su parte Mathews (1978: 72), ubica la pieza en el año 692 d.C. equivalente a una fecha periodo terminal que corresponde al 8 *ahau* en 9.13.0.0.0 8.

### **Piedra labrada o Escultura 2**

Es una figura humana sedente representada frontalmente, lo cual establece grandes diferencias con el resto de las representaciones de figuras humanas en periodos posteriores. Las proporciones que se observan son muy distintas de las demás figuras humanas de otros periodos, inclusive de las que aparecen en la Escultura 1, aún cuando ésta provenga de la misma estructura 6. El modo de encerrar a la figura podría similar a un glifo de grandes dimensiones. Pérez Campa y Rosas (1987: 750), hablan de la peculiaridad de que el personaje aparezca rodeado por una representación glífica de la luna. La postura recuerda al famoso luchador, representativo de la zona Olmeca, sentado con las piernas cruzadas y con los brazos en posición dinámica, flexionados frente al pecho, con puños cerrados. En este caso nuestro personaje porta un conejo en el brazo izquierdo y destaca su particular modo de atuendo con cinturón, muñequeras, collar, anteojeras y tocado con plumas largas en forma de ave.

Las fechas correspondientes a esta escultura son alrededor del 600, lo cual nos puede dar referencias interesantes sobre el patrón estilístico de la época en las representaciones escultóricas de figuras humanas, sedentes, representadas frontalmente, con antifaces (como en el caso de la figura de la estructura 15) y advocaciones específicas de algún astro.

### **Piedra labrada o escultura 3**

Es una escultura zoomorfa burda, de bulto y con características de jaguar o cocodrilo echado; Parece que fue hecha por un grupo (reducido) de habitantes que carecía de la tradición del Clásico y que ocuparon el sitio años después de que fue abandonado, aproximadamente en el siglo IX (Proskouriakoff, 1955: 34).

### **Piedra labrada o escultura 4**

Este monumento se encontró frente a la estructura 8 y se ubica aproximadamente en la fecha 590 d.C. Se cree que el glifo nominal se trate de *Ave Muan*, o sea el mismo personaje del dintel 4, en la estructura 6. Se distingue en esta escultura el glifo de Escudo jaguar de Yaxchilán. Pérez Campa y Rosas (1987: 751), describen la escena como la representación de dos personajes donde uno de ellos entrega un cetro al de mayor estatus social, sentado sobre un trono cubierto de piel de jaguar (¿Escudo Jaguar?).

### **Piedra labrada o escultura 5**

Esta piedra parece haber sido parte de la estructura 10 en la fecha 751 d. C (Ibid. 753: 5). Se pueden ver dos personajes uno frente al otro divididos por una tira de glifos en los que Mathews (1988: 217), hace la lectura de una visita real realizada por Pájaro Jaguar, de Yaxchilán a Bonampak, antes de su asunción del poder, en el año 752 d.C. Al parecer uno de los personajes lleva una ofrenda al otro, éste tiene una actitud de reverencia en un gesto de llevar el brazo izquierdo hacia su hombro derecho, mientras que en la otra mano extiende una especie de cetro para el ofrendado. El personaje que recibe la ofrenda se encuentra en un pedestal sentado en flor de loto. Hace una inclinación prolongada hacia el personaje anterior y parece también hacer un gesto de saludo o reverencia con la mano derecha mientras que con la otra se apoya para lograr una mejor inclinación del torso.

Destaca el modo de representación del cuerpo que sigue el cánon de fuertes dinámicas de movimiento en la disposición del tronco y extremidades superiores. Tanto la temática como la composición del diseño son similares a los de la Piedra labrada 1, mucho más que a la resolución del dintel 4, aunque se tratara del mismo personaje. (Ver dibujo de M. Rosas, 1987).

## Estelas

### Estela 1

Se encuentra casi al centro de la Gran plaza sobre una plataforma cuadrada de 4 m. hacia los costados y 75 cm. de altura. Tiene dimensiones de 5 m. de altura, 2.46 m. ancho en la base y 2.70 m. en la parte más alta. Su espesor aproximado es de 18 a 20 cm. Cuando se encontró estaba fracturada en 4 partes, quizá simbolizando la destrucción del poder de la dinastía vigente hasta aquel momento. Ahora se puede ver levantada y restaurada bajo un techo de acrílico (panalillo), en el sitio que tuvo que haber ocupado originalmente.

Los reportes de Mathews descifran al personaje masculino que aparece en esta estela como *Chaan Muan II*, conmemorando un ciclo de cinco años de su ascenso al poder en el 781, d.C. ( Ver cronología en el capítulo de la historia de Bonampak ).

El personaje se presenta con una gran riqueza de atuendos y elementos alegóricos, serpentinos y referentes a símbolos de poder, seguidores de un totem Tzotz, relacionado con el inframundo.

La actitud corporal también refuerza la intención de sobriedad en la pieza, además de las dimensiones impresionantes de ésta.

Mathews (1980: 64) destaca que Cielo Ave Muan (Chaan Muan), se asienta física y simbólicamente en el gran mascarón descarnado, con símbolos acuáticos que aparece al pie del personaje, separado por una banda de glifos nominales que hablan de su ascendencia y su relación con el poder.

*Al mascarón con grandes ojos cuadrados, orejeras y sin mandíbula inferior se le ha identificado como el monstruo terrestre y también con Cauac, la montaña.*

Susan Milbrath (1998: 2), especifica que el *dios K* aparece en el tocado de la figura de un antecesor emergiendo del centro de la tierra, Cauac (witz), mostrado en la base del monumento que marca la primera terminación de un Lahuntun (cinco años) del reinado de Chaan Muan.

### Estela 2

La ubicación de esta estela es en el lado este de la Acrópolis, en la primera plataforma de la escalinata. Sus dimensiones se extienden en 3.23 m. de altura por 1.18 m. de ancho y 18 cm. de espesor. Se identifica nuevamente el último gobernante de Bonampak,



conmemorando su ascenso al poder en el año 776, d.C, acompañado de dos personajes femeninos: madre y esposa (Ver análisis epigráfico en el capítulo de la historia de Bonampak).

La intención dinámica de los cuerpos es notoria como en la estela precedente. Hay un claro manejo de la figura y seguramente del conocimiento del cuerpo y sus posibilidades de movimiento en cuanto a las intenciones gestuales. Llamam la atención los enormes tocados con mascarones que portan tanto los personajes femeninos como el personaje central masculino (*Chaan Muan*).

Las imágenes glíficas narran un acontecimiento de autosacrificio por parte del personaje principal, en presencia de su padre (*Ahpo Murciélagu*, Señor de Bonampak) y de su madre (Señora nudo-red-cráneo o Escudo cráneo) en el año 789 d.C., trece años después de su ascenso al trono (Mathews, 1987: 61).

Según Nájera (1991:46), en los tocados aparece una alegoría del dios terrestre *Bolon D'zacab* que para el sentido de este estudio tendrá relevancia por la relación que se hace de él con los menesteres de la danza y sus asociaciones con la fertilidad, los ritos ascéticos y el derecho de gobernar.

Los tres personajes (*dos mujeres y personaje masculino*) lucen complejos tocados con mascarones del dios serpentino *Bolon D'zacab*, nueve generaciones.- El dios se asocia con la sangre derramada ritualmente.

Milbrath (1998:2) menciona que la fecha de ascenso al poder de *Chaan Muan* en esta estela se relaciona con la constelación de las pleiades.

*The accession event, however, was probably guided by other astronomical events, most notably the first stationary point of Jupiter, the second stationary point of Saturn, and the conjunction of Mars and Venus, when the Evening Star was near its maximum altitude.*

*Los eventos de asunción del poder tuvieron que estar asociados a los eventos astronómicos, mas notablemente el primero en los puntos estacionarios de Júpiter, el segundo punto estacionario de Saturno, y las conjunciones de Marte y Venus, cuando la Estrella de la Tarde alcanza su máxima altitud.*

### Estela 3

Se encuentra en el lado opuesto de la Estela 2, hacia el oeste de la acrópolis, en la primera plataforma de la escalinata. Sus medidas aproximadas son de 2.79 de alto por 1.18 de ancho y 14 cm. de espesor. Como en los casos de las otras estelas en ésta se encuentra de nuevo el protagonista de la última parte de la historia de Bonampak. La fecha designada por Thompson (1955: 63), para este monumento es el año 785 d.C. (9.17.15.0.0, 5 Ahau 3 Muan), en el que se presenta Chaan Muan II a casi diez años de haber asumido el poder.

Esta vez el personaje se observa parado de perfil atuendado majestuosamente, con innumerables atributos de poder y un plumaje rico en extremo como parte del tocado y penacho (formas muy similares a las que se observan en los danzadores de la cámara 3).

Frente al gobernante se observa una figura que se arrodilla ante él con un gesto de saludo, llevando el brazo izquierdo hacia su hombro derecho. La actitud corporal no evidencía una actitud de rendición como en el caso de los dinteles en la Estructura 1 a pesar de ser una composición parecida en el diseño general de los monumentos. Como diferencia evidente existe la desnudez de los cautivados en los 3 dinteles, aún cuando éstos pudieron haber sido gobernantes de otros señoríos. En la estela 3 el gesto de levantar la cara (por parte del supuesto cautivo) para mirar al señor, no es frecuente cuando se asume una actitud de derrota en la mayoría de las representaciones de la plástica maya. Los atributos que se observan en las manos del personaje principal no se ven como armas punzantes sino como alegorías rituales o de acompañamiento ceremonial: un *canhel* (cetro zoomorfo con cabeza de serpiente, que es de porte habitual en las culturas antiguas como símbolo de realeza y conexión divina) y un incensario habitualmente purificador del espacio, del tiempo y del espíritu .

En estas circunstancias me parece que la escena que aquí se representa no tiene que ver con una rendición guerrera ni con la captura de ningún cautivo. Si bien las imágenes de los dinteles 1, 2 y 3 son muy parecidas, y también los tiempos de ejecución en que se calcula su construcción (tanto dinteles como la estela), creo que la interpretación de la escena en la estela 3 tiene más que ver con un ritual de iniciación o de conmemoración de algún personaje importante, tal vez un viejo guerrero.

Si se observa el atuendo de la figura hincada, no carece de excentricidad, o sea que también porta un tocado, orejeras, brazaletes y lo que es más importante, una especie de *atlatl*, cetro o bastón que es atributo exclusivo de personajes de rango. Los elementos que cuelgan de su cuello que se han interpretado como cuerdas, no considero que sean con el fin

de amagarlo sino tal vez como símbolo de las capturas que este, suponiendo que sea un guerrero, pudo haber realizado. Las barbas de este mismo personaje arrodillado, interpretadas como elemento extraño en la plástica maya, quizá nos estén hablando de un personaje viejo que recibe algún homenaje o con el cual se lleva a cabo un rito iniciático o de conmemoración de algún hecho o actividad relevante para el señorío de Bonampak.

Sería importante que en la lectura epigráfica se pudiera determinar si se trata de un guerrero excéntrico cautivado por *Chaan Muan II*, que lo glorifica como gobernante, o si tal vez estamos frente a una especie de rito de paso en el que se reconoce el valor o el rango de un viejo sacerdote o guerrero.

Los que señala Mathews (1987: 64), como pectorales protectores de los cautivados en la Estructura 1, pertenecen a los personajes de Bonampak (por lo menos en los dinteles y en las pinturas no hay un cautivo que lleve estos supuestos protectores), así que este elemento identificaría al personaje arrodillado de la estela 3 con el señorío de Bonampak no con sus enemigos. El gesto que se ha identificado para justificar al arrodillado como cautivo (brazo sobre el hombro en reverencia) en la estela 3, no es válido si no se complementa con otras actitudes corporales, de aquí que las lecturas pictográficas (del cuerpo) tengan que ser tomadas en cuenta de una forma más profunda.

#### **Estela 4**

Se ubica en la parte central de la gran plaza a la altura de la estela 1. Tiene una base destruída aproximadamente de 3.5 m<sup>2</sup> por 50 cm. de altura. Su altura es de 3.71 m. desde el piso, 1.40 m. de ancho y 25 cm. de espesor. Se carece de información sobre su contenido histórico.

#### **Estelas 5 y 6**

Se encontraron localizadas en la estructura 17, la primera al centro del monumento y la segunda hacia el extremo norte.

## Estela 7

Todavía se observa sobre la estructura 15, frente al espacio donde se encontró la escultura antropomorfa con restos de pintura a manera de enterramiento. Tal vez los datos en la estela se refirieran a la escultura ahí descubierta.

*. Ésta siempre se habla considerado lisa; sin embargo, una vez restaurada se pudo constatar que su canto este se encuentra parcialmente ocupado por al menos siete jeroglíficos; el alto grado de erosión de la roca impide lectura alguna de los mismos. Mientras la superficie de la cara sur de esta estela es perfectamente lisa, la cara norte es sumamente irregular y rugosa, situación que no ocurre con las demás estelas lisas del sitio (Tovalín, 1997: 3)*

## Estela 8

De esta estela tampoco se tiene amplia información. Se localizó en la estructura 9 hacia el fondo de la cámara, en posición central, como si se tratara de los altares comunes en la mayoría de los edificios de la Acrópolis.

La lectura epigráfica que se ha hecho de las estelas 1, 2 y 3 tiene que ver con acontecimientos históricos que corresponden con fechas registradas en la estructura 1, en estucos, dinteles y en las pinturas, lo cual indica que las últimas producciones plásticas de este sitio tuvieron que ver con una intención clara de manifestar esa última parte de la historia del lugar.

En esta manera la arquitectura, la escultura y la pintura complementan un discurso plástico que responde a una necesidad de trascendencia evidente que habla de la clara consciencia histórica de los hombres en el mundo prehispánico.

En las reflexiones hechas (desde su descubrimiento) sobre la importancia arqueológica de Bonampak, Agustín Villagra (1949), reportaba la arquitectura de esta ciudad como la de un sitio de segunda importancia que cobraba una dimensión importante por la riqueza de estucos, relieves y pinturas.

El lugar se describió como un centro ceremonial de dimensiones arquitectónicas que no tenían comparación con centros como Yaxchilán. Pero en aquel entonces las excavaciones logradas en el sitio no llegaban sino a una cuarta parte de la extensión del lugar, aproximadamente y ante tales circunstancias la importancia histórica de Bonampak se veía reducida comparándola con patrones de asentamientos regulares, concentrados generalmente hacia una Plaza, circundada por los edificios de la nobleza y de las deidades más importantes.

Los últimos informes de Tovalín (1995-1997) reportan nuevas dimensiones del sitio distribuido en asentamientos irregulares. Describe la presencia de altares o cilindros de piedra como marcadores de tumbas y otros elementos que nos proporcionan nuevas herramientas para establecer otros puntos de referencia y comparación con ciudades vecinas ante lo que restan muchas posibilidades de sorprendernos cambios importantes en lo que hasta ahora ha sido la historia de Bonampak.

---

\* Recientemente se encontró un espejo de pirita en la parte posterior de la Estructura 4 (Alejandro Tovalín, comunicación personal).

## **La importancia de la pintura en la arquitectura**

Bonampak, como la totalidad de los sitios en la zona maya, estuvo cubierto de pintura mural y estucos policromados. Por desgracia carecemos de otros ejemplos con las dimensiones de las que aquí se presentan en la Estructura 1, aproximadamente de 150 m<sup>2</sup> de escenas pictóricas describiendo sucesos históricos del último periodo de vida del lugar (finales del siglo VIII).

La integración que existe entre la composición pictórica, la escultura y el diseño arquitectónico en las culturas prehispánicas llama la atención por la coherencia que se expresa entre la concepción del mundo (mítico) y su manera de representarlo.

Además de ser interesante como se logra la correspondencia en las composiciones arquitectónicas, entre la idea del mundo mítico y el plano terrenal (que casi siempre tiene espacios distintos en la estructura planimétrica de los alzados), se sigue un canon que difícilmente rompe con la estructura de arquitectura de fachadas e interiores de arcos falsos.

Urbanísticamente la resolución de los planos se ve en la distribución de las plataformas a manera de terrazas, a las que se tiene acceso por escalinatas.

Como pudo observarse en la descripción anterior de los edificios en el apartado precedente, son estructuras de un solo cuerpo, con remates de crestería o frisos decorados con estucos. Son bajos y mantienen un carácter bastante sobrio. Tuvieron que haber sido de un carácter vivaz mientras mantuvieron toda su decoración pictórica.

### **Composición arquitectónica**

La concepción del universo parecería ubicarse en las ciudades mayas (del periodo clásico) en tres espacios primordiales:

1. La dedicada al inframundo, donde se establece generalmente la cancha del juego de pelota o algún espacio en el que pudieran llevarse a cabo las actividades ceremoniales (tipo la Gran plaza en Bonampak).
2. El plano terrenal donde se concentran la Plaza, los edificios funerarios, conmemorativos y habitacionales de la nobleza: Acrópolis.

3. La parte dedicada a los trece cielos correspondiente a la cima de los montículos, en las colinas, en la que se sedimentan las construcciones conmemorativas de las principales deidades y señores del lugar: *Cues* (pequeños patios ceremoniales), espacios sacrificiales y altares.

Tenemos ejemplos de este tipo de distribución urbana, no solo en Bonampak, pero en otras ciudades en el periodo clásico (tardío) como Yaxchilán, Toniná, Tenam Puente, entre otros, en los que se observa la división notoria, por terrazas, de los tres espacios mencionados.

La utilización del terreno natural, sobre colinas bajas, influyó en la integración armónica de las construcciones con la naturaleza. Más que presentar alzados en edificios, se podría afirmar que los mayas nos legaron esculturas arquitectónicas (De La Fuente, 1985, Seminario de Historia del Arte Prehispánico, Unidad de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México), con una clara intención de unidad para el efecto en el cual se concibieron: hacer recintos de culto (ceremonial) con una lógica correspondiente a su modo de organización (teocrática).\*

### **Composición pictórica**

Si la concepción arquitectónica del mundo maya tuvo esta certeza de cálculo y realización en el alzado, es entendible que los colores de la naturaleza no se excluyeran en la decoración pictórica (interna y externa) de los edificios.

La solución urbanística, de los mayas, no pudo haberse pensado sin la decoración policroma sobre paredes y bultos (estucos y relieves), de tal modo que con intenciones similares a las arquitectónicas, cada espacio pictórico se observa dividido a manera de registros que responden a necesidades compositivas análogas en la arquitectura.

Los registros correspondientes al plano humano casi siempre están más cercanos al arranque del alzado, mientras que los registros dedicados al espacio mítico (de los dioses solares y terrestres) hacen un extraordinario uso de las bóvedas y de los frisos.

---

\* El concepto teocrático se refiere a estar determinado por una concepción del mundo basada en la creación divina del universo. Así para el efecto de permanencia y seguimiento de la vida humana, animal y natural (creada por los dioses), las actividades realizadas por los distintos grupos humanos era en base a la creencia religiosa de uno o varios creadores y en relación directa con la naturaleza y sus ciclos cambiantes, generadores de la medida del tiempo y de las mismas actividades humanas que se desarrollan en él.

## Los colores

La utilización de los colores no era accidental; éstos tuvieron un sentido específico para simbolizar las direcciones del universo, planos y ambientaciones, para hablar de distintos momentos y espacios, físicos y espirituales, de la vida de los mayas.

Morley, en 1947, reportaba que “los colores que decoraban paredes, cerámica y códices eran rojo, púrpura opaco hasta naranja. El contorno era canela cobrizo, de la mezcla con de rojo con blanco era igual a rosas, amarillos pálidos hasta oscuros. Amarillo y negro igual a pardo oscuro. Había un solo azul, que pintado sobre fondo opaco daba a “azul Prusia”; aplicado directo sobre estuco blanco era azul brillante cerúleo. De verdes desde aceituna hasta el casi negro (producto de combinaciones azul y amarillo). Se usaba negro lustroso para delinear contornos y blanco para mezclas. Los aglutinadores eran de naturaleza orgánica (resina de árbol: *pom*) del que se hace barniz de copal. Los pigmentos eran de origen vegetal y mineral. El rojo era de *hematites* y el amarillo de tierra. El carbón de madera (negro). El azul no se identifica en origen pero pudo ser de naturaleza inorgánica (arcilla mineralizada)”.

Actualmente se sabe que el azul proviene del índigo, mineral localizado en tierra maya. Su procedencia es de la planta de añil, *Indigófera suffruticosa*, de ahí el título de *Índigo* con que se conoce al azul maya. Su origen orgánico es la primera sorpresa para la ciencia, pues tradicionalmente los pigmentos vegetales se deslavan y destruyen fácilmente con factores externos. En cambio la permanencia de pigmentos de origen mineral se debe a su origen inorgánico. (consultar López Suárez, 1996: 5). Al mismo respecto, Magaloni (1999: 68) se refiere a los azules llamados “maya” como colores obtenidos luego de fijar el tinte orgánico índigo, en los minerales arcillosos *paligorskita* (también conocida como *atapulgita*), y en la *saponita*. Según la misma autora (*Idem.*), Van Olpen reprodujo la fabricación del pigmento al hervir el colorante índigo con *paligorskita* a temperatura moderada (75-150°C) durante varios días. Él atribuye al proceso de hervido y a la arcilla *paligorskita* la estabilidad del pigmento azul maya.

*En las pinturas de Bonampak hemos identificado seis tonalidades de azul, lo que indica que los pintores estaban interesados en reproducir con precisión cada una de las variedades de la familia del “azul” y en utilizarlas de manera puntual en cada objeto representado. Esta observación abre por sí misma una concepción diferente acerca de las pinturas de Bonampak y del popular pigmento “azul maya”, que siempre se considera un solo tono de azul mar caribe. (Idem.p.p.69-70)*



Los pigmentos minerales provenían de óxidos de fierro, cobre, piedras calcinadas (carbón). Thompson (1954: 208), describe la paleta maya con los colores: rojo rosado, rojo óxido; amarillo óxido y ocre; negro carbón; azules (índigo), verde (una mezcla de amarillo y azul).

Los pigmentos vegetales provenían de variedades de plantas y de sus raíces, de las que todavía en la actualidad se utilizan para trabajar los tejidos de tintes naturales. De estos ejemplos sería de citar la raíz del kanté de donde se obtiene un tono de amarillo con el que los lacandones decoran su cerámica (Consultar Singer, citada por Magaloni: 1999, p.72). Su uso seguramente está determinado por los temas a representar en cada composición y también por los espacios (arquitectura; escultura: estucos y relieves; muros; cerámica; atuendos; adornos y tatuajes del cuerpo).

En cualquiera de los dos casos, antes de obtenerse los pigmentos (en polvos que pudieran mezclarse con aglutinantes para poder ser aplicados) el procedimiento fue un modo importantísimo para adquirir distintas tonalidades y gamas de color, dependiendo de la intención creativa de los artistas.

Los fijadores y aglutinantes, todavía son utilizados en comunidades indígenas lacandonas como Lacanhá, compuestos con resinas naturales como el ya identificado por Morley (1947) como Pom. Recientes estudios hechos por Magaloni (1999), nos hablan sobre la obtención de las gomas o aglutinantes vegetales, a partir de resinas de corteza, de nopal, etc. complementos indispensables para poder lograr las composiciones pictóricas que la misma autora deja de llamar pintura al fresco en Bonampak, dándole el nombre de *Fresco - Temple de cal y gomas vegetales*, correspondiente al modo de obtención de pigmentos y aplicación del color. Técnica completamente diversa y desconocida para el lenguaje pictórico occidental.

*En general los pintores indígenas tuvieron un profundo conocimiento tanto de la elaboración como del uso de sus materiales. Doy una lista de colores de los más frecuentemente usados: negro, blanco, amarillo ocre, rojo indio, rojo naranja, siena quemado, verde esmeralda, verde seco, azul turquesa, y un azul equivalente al prusia actual. Además combinaban los colores para lograr otros y sabían armonizarlos apropiadamente. No los aplicaban puros sino que los rebajaban; sin embargo y por el contraste que ellos conseguían con gran maestría, sus colores adquieren una fuerza que de aplicarse puros no tendrían, ya que el conjunto resultaría desentonado y hasta chillón. He*

*tenido la oportunidad de observar esta peculiaridad en todas las pinturas prehispánicas; para lograr igualar sus colores tengo que rebajar y "matar" los equivalentes, lo que hace que, vistos por separado, parezcan tristes y secos, recuperando su brillantez y su fuerza tan luego como se juntan y se contrastan.*

*Utilizaban pinceles hechos con pelos de animales o bien colas de cierto tipo de éstos, como tejones, conejos, etc. Que eran pinceles y no ningún otro adminículo lo que empleaban, lo comprueba plenamente la forma en que está trazada la línea, ya que la seguridad del rasgo y la perfección del filete no podrían haberse logrado con ningún otro utensilio. (Villagra, 1949: 16)*

La maleabilidad de los materiales en la pintura permite una composición menos rígida (que en la arquitectónica y la escultórica), para jugar con el espacio en planos y registros, mientras se hace la aplicación del color.

### **Proceso de elaboración de las pinturas murales**

De acuerdo a la información que nos proporcionan los restos de pintura mural existente en el área maya, su proceso creativo tuvo que haberse dividido en dos fases:

1. La primera referida al concepto de composición general: tema, diseño, figuras, espacios y la intención representada.
2. En el segundo caso tuvo que ser la parte de la ejecución dividida en:

#### **- Preparación de la superficie**

Se hacía un aplanado de cal apagada y de cal natural sobre el muro original de la construcción (Villagra, 1949), en el caso de pintura mural. Si se trataba de cerámica la aplicación del color era directo sobre la superficie, previamente fondeada.

#### **- Realización de contorno o diseño de figuras**

Este primer trazo se hacía con una línea sutil en color rojo indio (sic.), determinando los espacios de las figuras que vendrían detalladas posteriormente. La aplicación tiene que haber sido realizada cuando el aplanado todavía estaba húmedo (al fresco). Esta parte del proceso creativo correspondiente al primer diseño o diseño preparatorio; responde a la necesidad de un trazo previo que facilite una estructura de trabajo sólido, con posibilidades de

seguimiento, que no precisamente tiene que ser realizado por una sola mano. Tuvo que existir un plan de trabajo previo, lo cual nos habla del conocimiento profesional en el arte de la pintura y el diseño.

#### - Aplicación del color de fondo

Se daba colorido a los distintos planos y con el mismo se hacía la distribución de espacios. En esta fase se tuvo que haber hecho la división de los registros, por medio de líneas horizontales que delimitan escenas y tiempos distintos en la composición. En estas líneas de registros no se advierten trazos preparatorios ya sea en vasijas como en murales.

#### - Aplicación de color sobre las figuras

Se hacía el vaciado de color en las distintas figuras antes diseñadas. Aquí se enfatizaba en la intensidad de la figura individual o en los conjuntos, que cromáticamente apoyan el equilibrio, el ritmo y la armonía en cualquier obra.

#### - Definición de figuras con líneas de contorno

Esta es la última fase de elaboración pictórica. La línea de contorno se aplica sobre los bordes de cada figura para corregir o para determinar con más claridad rasgos que pretendan enfatizarse. Por ejemplo, el trazo de facciones y actitudes corporales pudo haberse evidenciado en esta parte del proceso creativo. El color utilizado para los contornos fue el negro.

### **Técnicas de aplicación del color**

En la mayoría de las descripciones que se han hecho sobre la manera de aplicar los pigmentos por los mayas se habla de un gran conocimiento de los materiales y de distintas técnicas, similares a las utilizadas por culturas antiguas de otros tiempos y lugares (Oriente, pueblos del mar Egeo, Cultura Tirrena, entre otros)\*:

---

\* Estos pueblos geográficamente apartados, con cronologías distintas de aparición en la historia, tienen recursos compositivos plásticos prácticamente idénticos en la manera de lograr las pinturas sobre aplanados en muro. En la cultura etrusca (necrópolis decoradas en casi la totalidad de sus recintos funerarios) como para el pueblo egipcio (tumbas e interiores de espacios sagrados) es muy clara la estructura compositiva del aplanado, decorado sobre una base de cal, al muro (intónaco), sobre la cual se realizan líneas de contorno en ocre o rojos quemados que luego vienen rellenos con una gama de colores entre amarillos (predominantes), azules, verdes, cafés y tonos de púrpura (entre azul y rojo). No es una casualidad

La aplicación de la pintura en superficies escultóricas, cerámicas (vasijas, platos, vasos) y murales se hace con una división por registros, en la misma manera que se trató posteriormente en los códices, permitiendo una lectura rítmica de la composición completa.

En el caso de la pintura mural se conocen dos técnicas primordialmente para la aplicación del color:

- Al fresco (mientras el aplanado todavía no ha secado),
- Al fresco seco (cuando la superficie está seca y luego de la aplicación de pigmentos viene tallada con materiales que ayudan a permear y alisar el pigmento en la superficie).

En algunos casos, reporta Villagrà (1949), que después de pintar el muro se pulía la superficie y que la línea de contorno era obra de un maestro del arte pictórico que realizaba todas las correcciones sobre la aplicación de color hecha al fresco por ejecutantes menores.

En una charla sostenida con Sofía Pincemín, dibujante de la copia de los murales de Bonampak realizada en la restauración de 1985, (comunicación personal), se planteó la importancia de reconocer que los espacios arquitectónico - pictórico de los mayas respondían a una necesidad de concebir la totalidad del espacio con el mismo espectador.

Es decir que los rituales y escenas de la vida cotidiana representados no tendrían sentido sin ser admirados, entendidos y reconocidos por sus propios hacedores.

De esta forma los temas representados responderían también a un reconocimiento del hombre y mujer maya desempeñando desde su vida cotidiana, actividades de intercambio con otras poblaciones y su dominio comercial y guerrero, hasta las actividades específicamente de culto y ofrecimientos religiosos.

### **Temas pictóricos**

En el periodo clásico irrumpen temas pictóricos que no cumplen únicamente con una función decorativa de formas geométricas y vegetales. Aunque ornamentalmente no se

---

que esta sea una paleta parecida a la maya si tomamos en cuenta que el modo de obtención de los recursos pictóricos y la manera de entender su universo partía de concepciones análogas.

carece de estos recursos, el tema primordial se vuelve el hombre, su relación con el universo y con el mundo mítico, entendido desde su propia perspectiva ética y moral del mundo.

La figura humana se vuelve determinante en la composición presentada en las vasijas, platos, vasos, pintura mural y hasta decoración en relieve, en las fases Tepeu\* 2 y 3 del Periodo clásico tardío, coincidentes con los tiempos de ejecución de la Estructura 1 de Bonampak.

En estas mismas fases se enfatiza en la importancia de la decoración del espacio con temas históricos en los que la figura humana es imprescindible para representar a los personajes que protagonizan la historia de los distintos señoríos mayas.

Las descripciones pictóricas de acontecimientos políticos, sociales y rituales no sólo nos permiten ver escenas de la vida de los antiguos mayas sino entender otro tipo de escritura, que en este estudio se vuelve indispensable para hacer una lectura complementaria a la epigráfica.

La pintura en general se encargó de reproducir innumerables escenas del universo maya, pictografías, que al igual que los códices tendrían que considerarse narrativo-descriptivas, antes que puramente ornamentales o decorativas.

### **Distintos tipos de representaciones gráficas en la escritura maya**

Morley (1947), define la escritura de los mayas como pictográfica e ideográfica, además de la conocida como jeroglífica en numerales, barras y formas antropozoomorfas. Con base a esta definición y pensando en la relevancia del discurso pictórico en la cultura maya, nos hemos detenido para hacer algunas consideraciones sobre los distintos tipos de representación gráfica que se vale de signos, símbolos y códigos sistemáticos, incluyendo aspectos cromáticos, por medio de los cuales el lenguaje se manifiesta en formas convencionales que más adelante tratarán de ejemplificarse en el estudio de las figuras de danza.

*Por medio del signo el hombre se aparta de la concepción bruta y abstrae. Sin abstracción no puede haber concepto, ni siquiera signo. Eco (1976).*

---

\* Morley (1947: 386), describe la Fase Tepeu con manifestaciones de dibujos naturalistas, algunos de ellos de carácter narrativo. Copiaban algunos manuscritos mayas, donde los sacerdotes parecen haber ejercido monopolio en estos trabajos de dibujo y escritura. Esta nota será importante para justificar la propuesta de la pintura maya como pictografía en esta fase del periodo clásico tardío. También es de mencionar que en las fases Tepeu 2 y 3 aparecen vasijas firmadas, rompiendo con la idea del anonimato en las producciones plásticas del arte prehispánico (Ver Reents, 1994).

## Los pictogramas

Siguiendo la propuesta de Pablo Escalante (1996, p.p. 24-27), en la que define un registro pictográfico como una narración por medio de figuras, un lenguaje de formas pintadas o esculpidas (aunque tal vez las segundas puedan considerarse mas bien en términos de ideogramas), cuyo principio fundamental es el significado, tenemos que los pictogramas son formas abstraídas de un universo, real o imaginario, que manifiestan significados previamente codificados.

*\* En pos de la claridad del significado el lenguaje pictográfico sacrifica atributos naturales de los objetos, abrevia o simplifica la realidad, busca siempre las formas más características. Y una vez que ha captado los contenidos esenciales, el lenguaje pictográfico los hace cristalizar, los convierte en estereotipos que no admitirán más variación que los matices y detalles introducidos por esta o aquella escuela, este o aquel artista" (Ibid.p.25.)*

Dichos pictogramas responden a una forma de ver el universo, entendiéndose el realizador partícipe del mismo. Así el modo de representar a la naturaleza y a los conceptos más abstractos de la creación humana (cielo, inframundo, dioses, etc.), toma una forma "realista " que no todas las veces recurre a la "perfección" en las proporciones técnicas, evaluadas por la Academia.

En el caso de la representación de las figuras humanas entre los mayas, éstas toman dimensiones y proporciones reales. ( las proporciones de éstas no varían entre las 7 y 7.5 cabezas por cuerpo y una anchura aproximada de dos cabezas hacia la cintura escapular y una cabeza o una y media hacia la región pélvica. La longitud de los brazos corresponde con la altura de la cadera y la articulación coxofemoral que la une con las piernas).\*

La escritura como una forma de interpretar el lenguaje por medio de signos gráficos nos amplía las posibilidades comunicativas en la pictografía que nos enfrenta a entender otra estructura de pensamiento y lógica. Esta como representación simbólica, analizable en un sistema de signos, proporciones y cromatismo; líneas, espacios, planos..., nos aproxima a un tipo de lectura dinámica con ideogramas que manifiestan justamente las ideas abstractas en sistemas o gramáticas pictóricas, cristalizadas en el tiempo, a las que Gombrich ( 1989) llamó criptografías.

---

\* Las proporciones corporales que se observan en el diseño de la figura humana, entre los mayas, corresponde a cánones estilizados comparables a los que se utilizan para la elaboración del cuerpo humano en los dibujos de la Escuela Helenística clásica.

## Los ideogramas

Estos se han estudiado tradicionalmente en las culturas antiguas como Egipto, Fenicia o Mesopotamia y responden más a la representación convencional de una idea. Así tiene manera de ser leída a través de códigos estructurados, reconocibles para la comunidad en el tiempo en que se crean. Betto (1995), realiza un estudio interesante en el que estudia los jeroglíficos del Antiguo Egipto y hace una distinción especial para los ideogramas como diseños convencionales de figuras naturalistas determinantes de un concepto, acción o término, con correspondencias gramaticales y fonéticas.

## La epigrafía

Esta ha sido una definición para los distintos tipos de escritura antigua que puede ser jeroglífica o ideográfica, textualmente se entiende como escritura antigua. Existen variados métodos estructurados para hacer estudios epigráficos, dependiendo de la civilización que se estudia. En el caso de los monumentos mayas se refiere a la lectura de signos, símbolos e ideogramas que conforman un texto, por lo general encerrado en cartuchos que definen el espacio de escritura y numerales que hablan de fechas, nombres, cargos y actividades de dignatarios en monumentos destinados a la nobleza (estelas, dinteles, pintura mural y en vasijas). La epigrafía, que puede observarse tanto en representaciones pictóricas como en las escultóricas, es entonces una lectura que se refiere básicamente a un sistema de signos gráficos donde el hombre codifica tiempo y espacio, ideas y pensamientos en culturas y tiempos determinados.

*Toda cultura se considera como sistema de signos en el que el significado de un significante a su vez se convierte en significante del propio significado, independientemente del hecho de que sean palabras, objetos, cosas, ideas, valores, sentimientos, gestos o comportamientos. (Eco, 1976: 187).*

En la medida que la imagen pictórica sea complemento sustancial, no únicamente decorativo, de los textos glíficos mayas, posiblemente se encuentre una clave importante para recuperar la memoria de una historia que está compuesta por más que nombres y fechas.

## **ESTRUCTURA I (Edificio de las pinturas)**

Como se hizo mención en la parte introductoria de este estudio, la descripción que a continuación se hace de este edificio y las pinturas que contiene, responde a una necesidad concreta de replantear el método de análisis iconográfico, mezclando aspectos formales con los llamados iconográficos, en un intento de dar la visión general del objeto de estudio para luego profundizar en lo referente al aspecto formal de los pictogramas de danza que llevan al análisis formal exhaustivo de la figura humana, en todas sus posibilidades de articulación y movimiento.

El caso de la Estructura 1 se vuelve un testimonio arquitectónico - pictórico importante como muestra del canon compositivo de los edificios y del pensamiento maya.

Se trata de un edificio decorado en el que existe gran unidad entre arquitectura, escultura en relieve y pintura, plástica dedicada al honor de los hombres que se vuelven dioses en sus hazañas guerreras y que no sólo contemplan al universo, sino que se vuelven parte determinante de él.

Se considera una estructura conmemorativa de un periodo señorial, manifestación que nos permite contar con una unidad de análisis, en una serie de registros políticos, religiosos y dinásticos que nos deja ver (en una estructura material) partes de la realidad mítica, la ideal y la realidad concreta del mundo de los mayas, con sus valores éticos y morales.\*

### **Descripción del edificio**

La Estructura 1 es un edificio de basamento horizontal ubicado al oeste de la fachada frontal de la Acrópolis que se levanta en la primera terraza del conjunto (a unos 15 m. de altura).

Frente a este edificio, ubicado hacia el norte, se extiende en un espacio cuadrangular a manera de pequeña plaza o patio en el que se ubica un altar, de 52 cm. de diámetro por 26 cm. de alto que en los reportes de Tovalín (1997: 5) se identifica como marcador funerario.

---

\*Alfredo, López Austin.(Com. personal. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995) plantea la lectura de la unidad de análisis a partir de una estructura real que responde a su vez a una realidad dada en el deber ser. El hecho histórico responde en este sentido a una coherencia entre la ética, la moral y los valores permanentes de una cultura.



La desembocadura de este patio se dispone hacia la Gran Plaza por medio de una gradería de nueve niveles que abarca un espacio aproximado de 45 m. de ancho

Su espacio sobresale de las demás estructuras por su ubicación sobre una plataforma independiente que aunque converge hacia las demás estructuras de la acrópolis, se observa en un sitio privilegiado en la totalidad del conjunto arquitectónico.

El edificio se levanta sobre un basamento en una segunda plataforma de aproximadamente 70 cm. de altura (en el transcurso de 1997, se hizo un trabajo de restauración en la zona en la que se ha dispuesto un panel de protección al piso). Es una sola estructura de 16.55 m. de largo por 4.12 de ancho por 7 m. de alto aproximadamente. Los muros del edificio tienen una altura de 1.75 m. hasta el arranque de la bóveda que alcanza, en su exterior, una altura de alrededor de los 5 m. (Villagra, 1949).

El monumento se divide en tres cámaras que se han numerado por secuencia, de este a oeste, con un acceso independiente a cada una. Las dimensiones de cada cámara son de 2.50 m de ancho por 4.40 de largo y la bóveda tiene una altura interior de 3.75 m. s

En los interiores hay una especie de banqueta que rodea todo el recinto como si se tratara de un basamento o pedestal que apenas permite el acceso a cada cuarto en un espacio en forma de "T" (ver diseño de planta)

### Fachada

Está elaborada por piedras careadas en bloque de 18 por 18 cm. (Ruppert, 1955) la mayor parte de la superficie estaba decorada con estuco (ver dibujo de fachada).

El alzado está dividido en dos cuerpos horizontales desde el arranque hasta la bóveda en la fachada.

En el primer cuerpo se ubican los tres accesos a las tres cámaras. Cada uno separado por una cornisa.

En el segundo cuerpo se aprecian tres nichos, uno sobre cada puerta de acceso. Ruppert, (1955: 28), indica que se trataba de espacios para esculturas de estuco en alto relieve, representando figuras humanas sedentes (en posición de flor de loto) de 90 cm. de altura.

En los espacios que se conforman entre los nichos todavía quedan restos de lo que fueron figuras estucadas que tuvieron que ser policromas. Se tiene como evidencia una figura humana de pie, en perfil, entre el segundo y tercer nicho. La cabeza del personaje fue hallada por Blom en 1949.

Se advierte la típica deformación que se realizaba a la mayoría de los personajes nobles del área maya y un trabajo intencional de profundidad en la mirada que técnicamente ayudaría a resolver el carácter del personaje y a diferenciar las actitudes del rostro en cada uno.<sup>7</sup>

La disposición del cuerpo de este personaje se ve claramente en actitud de desplazamiento frontal con la pierna derecha delante de la otra y la izquierda ligeramente levantada en el talón.

Los muros conservan apenas unas muestras de pigmento que presentan el colorido que pudo haberse observado en el exterior del edificio; entre éstos, franjas horizontales rojas o naranjas delimitan el espacio de la cornisa. En el interior de los recintos tenemos estas franjas parecidas en la función de división de escenas y espacios arquitectónicos.

El edificio no ha sido excavado por el riesgo de perder las pinturas. Según Tovalín (com. personal), se cree que el marcador o altar que se encuentra frente a esta estructura, sea donde se ubica la tumba del último gobernante de Bonampak.

### **Decoración pictórica de la Estructura 1 y copias realizadas desde su hallazgo**

En el interior de cada cámara se encuentra una riqueza estupenda de colorido y movimiento que recuerda a distintos periodos de culturas orientales y también de occidente, que registran evidencias de su historia combinando temas míticos con hechos históricos.

Se ha hecho un número considerable de registros en copias pictóricas y lecturas que describen el interior de las tres cámaras del edificio para poder conservar este único patrimonio pictórico maya de tal vez más de 150 m. de paredes pintadas.

Las primeras copias pictóricas que se hicieron de este documento fueron las de Antonio Tejada (Carnegie Institution of Washington, 1947) y de Agustín Villagra (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1947- 1948), reproducciones que han servido de base para los demás estudios realizados hasta nuestros días.

En 1949 Raúl Anguiano hizo distintos ensayos sobre varias escenas. En los años cincuenta Jorge Olvera realiza una copia para el Museo de Villa Hermosa en Tabasco.

---

<sup>7</sup>En el retrato romano de la antigüedad era muy importante, para enfatizar el gesto de rostros, diferenciar la intención de las miradas. En esta radicaba la mayoría de las veces el carácter y rango del personaje. En el caso de la cultura

En 1952 Carlos Mérida se encargó del diseño escenográfico para el *Ballet Bonampak* de Ana Mérida, en el que recreó algunas imágenes de estos murales, con música de Luis Sandí \*, posteriormente se hizo una copia de los murales para el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México por Gloria Lazo (1964) y otra copia por Sofía Pincemin, en 1985, como parte del proyecto de restauración coordinado por la Escuela Nacional de Restauración (Ex Convento de Churubusco en la Cd. de México).

También se realizó una copia de los murales para la estación del metro del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México; y otra para el Museo de la Universidad de Florida en Gainesville por Felipe Dávalos y Kees Grooteberg.

### Diferentes lecturas de los murales

Hasta hace poco se dudaba que el contenido pictórico fuera un registro histórico de la vida, costumbres y creencia de los mayas, pero los adelantos epigráficos han aclarando la importancia histórico narrativa, y no sólo decorativa desempeñada por este tipo de documentos.

De las lecturas formales que se han realizado en las tres cámaras existen diversas interpretaciones que siguen una metodología de análisis secuenciada considerando la numeración de las cámaras de este a oeste, parecida a la lectura de los códices, respetando la secuencia de las escenas brindada por la misma composición pictórica (en registros horizontales).

Han existido varias controversias al respecto de cómo llevar a cabo la lectura de los registros en los espacios pictóricos. La mayoría de los estudiosos del sitio han aceptado la propuesta de dar lectura al documento partiendo del lado este de la estructura (teniendo de frente la plaza central).

De entre las varias lecturas realizadas me interesa destacar la propuesta de Thompson (1955), quien ha sido el único en plantear una lectura secuenciada por actos, no por cámaras, en forma de propuesta escenográfica, teatral, que coincide con la visión de asumir el conjunto

---

etrusca l modo de diseñar la mirada tenía que ver con la posición jerárquica del personaje que era retratado. Ambos ejemplos resultan importantes para hablar de la intención de elaborar retratos en la plástica maya.

\* Referencias tomadas del archivo bibliográfico de la Universidad de Colima, México.

\* En esta copia Sofía Pincemin descarta la actualidad de los dibujos que realizan Adams y Aldrich, (1978), por haber hallado un número vasto de nuevos personajes y figuras que rebasan los contabilizados por estos autores, sin embargo sería determinante el estudio de éstos para seguir completando el registro de *actores* que aparecen en estas interminables escenas pictóricas.

plástico (arquitectura, escultura, pintura) como una unidad que sólo puede completarse con la presencia del espectador. Es decir que Thompson tuvo que intuir la importancia de generar el sentido de participación del espectador de las pinturas en una manera de relato con el que se involucra el que mira. Sólo así es posible reivindicar la importancia del *acontecimiento*, de lo que tuvo que significar ser parte del evento.

La propuesta realizada por Lipschultz (1968), también se vuelve una lectura original por el estudio sociológico que plantea, no solo describiendo los murales, sino haciendo un análisis a partir de las imágenes, antes de que la epigrafía confirmara datos históricos en estelas y pinturas.

Villagra (1947) y Tejeda (1947), que fueron los pintores pioneros de la interpretación de las pinturas, son finalmente los que determinaron el modo de lectura del monumento. Esta se procede de este, al oeste numerándolas de 1 a 3 cada cámara en la misma dirección y nombrándolas por los hechos representados en cada una de ellas.

Se considera cada espacio referente a un tema con un principio y un fin. Con la misma idea se leen ciclos terminados o una actividad determinada en cada una de las cámaras, aunque luego se asuma que cada cuarto (uno independiente del otro) sigue una secuencia cronológica de actividades (del 1 al 3) presentando una fórmula de ritos de iniciación y actividades relacionadas con la permanencia del linaje, la asunción al poder, actividades de guerra y los ritos ascéticos<sup>\*</sup> que determinan la continuidad de la dinastía.

Antes de comenzar con la descripción de formas y colores de cada cámara es importante decir que en este estudio lo más relevante ha sido el aventurarse a entender una relectura de los pictogramas, comenzando por ver y asociar a las figuras de danza con todas las demás. No ha sido tan importante saber en donde se encuentra el inicio y el fin de las historias aquí presentadas, como el entender que resultaría pretensioso tratar de llegar a interpretaciones que engloben la totalidad de los diferentes eventos manifestados en manera tan elaborada y con tales contenidos profundos.

Para abundar en las interpretaciones de este documento pictórico sería de gran apoyo abordarlo desde los distintos puntos de interés para cada estudioso. Es decir, que la aproximación a los murales se haga cada vez de un modo menos general tratando de ir descifrando los pictogramas por temas más específicos, posteriormente, en conjunto, abundar en su contenido global que por ahora nos resulta todavía demasiado universal y distante.

---

\* Najera Coronado, Martha Iliá (1987), llama ritos ascéticos a todos aquellos en los que se purifica a través de la sangre.

La descripción que se hace de cada cámara en este apartado es en términos generales sobre lo planteado por Thompson (1955), Lipschutz (1968), Villagra(1949), Mathews (1978), Miller(1986, 1995, 1997), Piña Chan (1961), Pérez Campa y Rosas (1987).

No abundaré en los detalles de descripciones por elementos, ya que éstos se retoman en el planteamiento metodológico que se propone (para dar lectura a los pictogramas) partiendo del evento danzario representado en la cámara 3.

### **Descripción de las cámaras 1, 2, 3**

Los accesos de cada cámara que nos introducen a los pictogramas están precedidos por los dinteles o relieves escultóricos que enmarcan las tres puertas de entrada. Se parte de la idea que estos elementos formaron parte integral del discurso pictográfico y que estuvieron decorados, igualmente que los muros exteriores del edificio, con una policromía majestuosa de la cual apenas se conservan mínimas muestras del azul maya utilizado en los interiores .

En los tres dinteles se describen escenas similares de captura de cautivos, en los que aparecen distintos protagonistas que enaltecen la figura del guerrero o señor captor. Proskouriakoff (1955: 34), hace la referencia de la cronología en la que se ubica a los dinteles, en las mismas fechas en las que se ubica a los dinteles de la Estructura 44 de Yaxchilán. Este es un dato importante para confirmar la influencia y relación de alianza de una ciudad a otra.

Para complementar, de una manera no aislada, la lectura de los pictogramas de cada cámara, se hará previamente a la lectura de los dinteles correspondientes a cada espacio pictórico.

La descripción de las cámaras se hace por una división de registros de este a oeste (en la forma tradicional), numerando como registro 1 el que empieza arriba de la banqueta, desde el piso hasta la bóveda. (ver esquema de lectura de registros).

Las tres cámaras coinciden en el número de registros, dejando la parte más alta, la bóveda (registro 4), dedicada al espacio mítico en el que vienen representadas deidades celestes y del inframundo haciendo alegorías de los personajes y temas de las escenas que aparecen en cada cámara.

## Cámara 1 (Dintel 1)

El acceso a esta primera cámara está precedido por el Dintel 1, ubicado en el vano superior o techo. Mathews (1978) plantea que se trata de una escena que conmemora la conquista hecha por *Chaan Muan II*, al Señor 5 Cráneo leído por Knorosov (1967), como *ah 5 skull*, en el día 6 de junio del año 787 d.C.

En el relieve se observa al señor de Bonampak con el atuendo de guerrero en el que sobresale el penacho de plumas largas naciente del tocado o mascarón con formas de monstruo terrestre (se verá continuamente en las representaciones de mascarones y tocados de los señores). Las manchas que se aprecian en la cubierta del torso nos refieren a la piel de jaguar utilizada por los personajes de guerra, igualmente que los faldones cortos con cuentas, las rodilleras atadas y el calzado con taloneras, que dejan la mayor parte del pie al descubierto anudándose en los empeines.

Otro factor que llama la atención es el pectoral que cubre el pecho del personaje y el cráneo que se observa en su espalda, tal vez refiriéndose al personaje que ha capturado. Este segundo personaje, el cautivo, es tomado por la cabellera con la mano izquierda del señor de Bonampak. La mano del vencido se observa haciendo resistencia contra su captor, cuando toma el codo del personaje que lo está sometiendo, como si quisiera detenerlo, luego de haber sido tumbado al suelo y sometido en "postura de derrota".\* Se puede ver casi desnudo, solo con un collar de dos cuentas en el cuello.

La idea general de la imagen es de sometimiento de un personaje al otro, con elementos claros de disparidad. En este ejemplo el captor lleva arma (lanza) y ropa de guerra mientras que el cautivo se observa prácticamente desnudo y sin armas.

---

\* La postura de derrota se ha visto como forma convencional de representación tal como se observa en el cautivo de este dintel, solo que existen variantes que nos pueden exponer a errores graves de interpretación si se generaliza en las convenciones sin atender a pequeños detalles en gestos corporales, que pueden cambiar radicalmente el discurso (referirse a Estela 3).

## **Pictogramas**

El tema que se desarrolla en este espacio se ha descrito como la presentación del heredero, asumiendo que el niño que aparece llevado en brazos por uno de los personajes del registro 2 (muro sur) sea el pequeño futuro monarca en honor de quien se realizan los ritos preparativos de la ceremonia iniciática.

Thompson (1955: 48), se refiere a este recinto como una escena de preparación de danzas por personajes que representan dioses de la tierra.

### Registro 1

Se observa la escena conocida como acompañamiento o procesión de músicos formada de personajes antropomorfos, que han sido interpretados en ocasiones como danzantes o actores, quienes circundan a tres personajes situados al centro de la composición pictórica, aparentemente los mismos que se aprecian en el momento de ser ataviados, en el registro 3 del muro norte.

Se distinguen al centro del muro sur distintos personajes que para Thompson (1955: 48) representaron deidades terrestres (cocodrilo, langostas con grandes tenazas, lagarto, u otros con características narigudas ) que según Frans Blom (apuntes en el texto Ruppert, Thompson, Proskouriakoff (1955, p. 50), Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, Na Bolom, San Cristobal de Las Casas), están relacionados con agua que proporciona fertilidad a la tierra. Varios personajes llevan lirios en la cabeza lo cual reafirma la idea de Blom y Thompson de tener representados personajes alegóricos de la tierra\*. Al mismo tiempo menciona que la T que se ve en la boca de algunos personajes es símbolo de germinación y fertilidad, algunas veces aparece en las deidades de la tierra. Dice que el más importante de los personajes idealizados de perfil es el que no tiene máscara pero que lleva un tocado de monstruo serpentino de nariz alargada y un lirio en el tocado.

---

\*La tierra aparece en la cosmogonía de los mayas referida como madre, de donde nace la vida. Aquí se toma en cuenta la propuesta de Thompson (1955: 71, 73), asociando a los personajes acuáticos (como los cocodrilos que viven en los pantanos, tierra de agua) con los lirios, emblema de tierra abundante (pantanos y fangos) relacionados también con el dios Mam del número 5, reconocido por el signo Tun.

Thompson (Ibid.) se refiriere a los personajes con máscaras como *Bolon-Ti-ku*, los nueve señores o monstruos de la tierra.

Una línea o procesión de músicos acompañan la presencia de las figuras disfrazadas. Miller (1980, pp. 318-327), propone sean una procesión de músicos que representa el acto final del tema tratado en esta cámara.

Los instrumentos musicales que se aprecian son trompetas largas\*° y variados intrumentos de percusiones que determinan una idea sobria de la procesión como el *pax* (tambor vertical), una especie de *tunkul* (tambor horizontal), maracas redondas (conocidas también como sonajas de guaje rellenas de semillas o piedras para provocar el sonido), caparazones de tortuga, aparentemente tocados con astas de venado y una especie de tambor pequeño, que lleva el segundo personaje, batido con tubas de borla (consultar el apartado dedicado a la música en la segunda parte de esta investigación).

*Aparecieron con todas las armas que en la guerra usaban, carcajes de flechas, varas tostadas, lanzones con algunos pedernales por puntas, espadas de a dos manos de madera fortísima, rayos, pitos y tocando en carapachos de tortugones grandes con astas de venado, bocinas de caracoles grandes de mar, desnudos en carnes sólo cubiertas las partes verendas con un pañete, embarrados todo el cuerpo con tierras de diversos colores (Villagra, 1948: 18).*

Los personajes del muro este y sur parecen estar actuando conjuntamente, mientras que los del lado oeste aparecen distraídos, conversando entre ellos. El sexto personaje luego de los tres centrales, sobre el muro oeste, lleva una tuba o bastón de mando en la mano derecha como si estuviera dirigiendo al grupo. Todos los personajes de este espacio oeste llevan collares (de jade) en el cuello, torsos desnudos y faldones elaborados en muy variados estilos. Sus tocados no son majestuosos pero sí elaborados, a manera de enredo, \*\*todos tienen un atributo diverso que pudiera ser alegórico del rango o grupo al que pertenecen.

---

\*° Las trompetas largas, de el tipo que aparece en esta cámara, aluden de algún modo a las utilizadas en otros pueblos de antigüedad, en los que se hacia anuncio de la guerra y de las batallas que enfrentaria el pueblo o que por el contrario vencia. Existen infinidad de materiales gráficos en los que se aprecia entre los espartanos, los romanos, (pueblos guerreros) y hasta en pueblos del medioevo como Siena (Palio) y Arezzo (Saracino), en Italia, la ilustración de escenas de juegos, combates y guerras acompañadas de enormes trompetas que daban los sonidos iniciales de los actos o las pautas de clausura de los mismos. De cualquier modo estamos ante un instrumento que se vuelve significativo no solo en la representación de la cámara uno sino en la presencia constante en todo el edificio.

\*\* Este tipo de tocado es todavía usado en algunos pueblos de los Altos de Chiapas (Amatenango del Valle, San Juan Chamula, Oxchuc entre otros) en tiempo de carnaval para el cual se aderezan con tocados de pieles de animales que se atan con enredos, en la cabeza, sosteniendo la cabeza del animal con cintas y telas de manta.



Otros elementos que sobresalen en este registro son los llamados “parasoles” que cargan algunos de los personajes.

Estos tuvieron que ser estandartes presentadores de las dinastías o de los pueblos que asisten a la ceremonia. Es significativa la figura central de cada estandarte que reproduce una máscara similar a la del monstruo terrestre al que se refería Thompson en la descripción de los personajes (enmascarados) que van en la procesión de músicos.

Los tres personajes centrales coinciden en la mayoría de las descripciones (y en la lectura de los glifos que aparecen junto a ellos), como bataves o señores de guerra. En 1986 Miller había identificado al personaje de enmedio, como el principal, *Chaan Muan* o Ave-Cielo, último gobernante de Bonampak. En su última publicación (1997: 37) niega que se trate de él por lo que las posibilidades de que sea de uno de los bataves de guerra, representante de dioses terrestres, que planteaba Thompson sigue vigente como hipótesis, además de la posibilidad de que se trate del mismo Escudo-Jaguar de Yaxchilán, presente en el tercer cuarto, según la reciente lectura epigráfica de S. Houston (Idem.)

Los atavíos que portan son mucho más elaborados que los de cualquier otro de los personajes que se presentan en el registro. Llevan penachos de plumas largas, verdes, (de quetzal, que era una especie abundante en la zona y sumamente cotizada como elemento asociado a la divinidad).

La ambientación de la escena se distribuye en un fondo azul asociado con los espacios sagrados, que no se refieren específicamente a espacios físicos; también se pueden referir a espacios de tiempo que se relacionen con actividades ceremoniales o con tiempos míticos. En esta ocasión no considero que se trate de un espacio mítico, sino de un espacio que representa un ambiente abierto, en el preámbulo ceremonial, diferenciado de los otros registros superiores. La cercanía de este registro con el piso pudiera hablar de un acto o evento de “mortales” que anuncian y preceden el inicio de una ceremonia dedicada a seres divinos, personificados por los mismos jerarcas de la comunidad, que aparecen en los registros superiores.

## Registro 2

En el segundo registro (muros este, sur y oeste) se aprecia una banda horizontal de glifos que de acuerdo a las lecturas propuestas por Thompson (1955), (series lunares) y Miller

(1986), proporcionan la fecha de mediados de diciembre del año 790 d.C., coincidiendo, con pocos años de diferencia, con las fechas de dinteles y estelas antes descritas.

En estudios recientes, Stephen Houston (en Miller, 1997: 37-38), confirma que aparecen inscripciones en las cuales se registran los años 790-791 d.C como fechas en las que se llevaron a cabo ceremonias de fuego en honor a la dinastía de Bonampak, dedicando el edificio que contiene las pinturas murales (Miller, 1995: 50). La lectura parece indicar que la ceremonia está asistida por el señor de Yaxchilán descrito como captor de *Torch Macaw* (Antorcha Guacamaya), el mismo protagonista del Dintel 2: Escudo jaguar.

Las apreciaciones del arqueólogo Alejandro Tovalín (1997) nos hablan de la importancia ejercida por los señores de Yaxchilán en Bonampak como un indicador de supremacía del primer señorío sobre el segundo. Tal vez los de Bonampak no vienen sometidos, como es el caso de los de Lacanjá, por las alianzas de parentesco sanguíneo establecidas en los acuerdos matrimoniales de la nobleza en las dos ciudades.

En cualquiera de los casos nos enfrentamos a variaciones importantes sobre la historia de Bonampak, asumiendo la dominación política que Yaxchilán haya tenido sobre ella, al menos en los últimos años antes del abandono de la ciudad.

Sobre la pared norte se pintó una escena en la que ocho personajes se encargan de la preparación del atuendo de los señores del registro superior (3); se distinguen por un modesto vestido con faldones largos de diferentes cortes. Los personajes 1 y 2 de izquierda a derecha, confirman que adhierezan a las figuras del registro en alto si se observa que tienen sobre las piernas la piel de jaguar, que los señores usarán como faldones para el acto ceremonial. El tercer personaje (el único a un nivel más alto, de rodillas, rebasa el registro en el que se ubica) aparece colocando, a los pies del segundo señor del registro 3, las cuentas (de jade) que portará en los tobillos. Mientras tanto, el resto de los personajes se presenta con distintos elementos en las manos que seguramente están dedicados a la parafernalia de los *ahaus*.

En este pequeño fragmento de la composición pictórica se observa un manejo interesante de tiempos y espacios en cada registro en la transposición de ciertas figuras y objetos que rebasan los límites planteados por las líneas divisorias de los registros.

Un buen ejemplo es el caso del tercer personaje en esta escena (muro norte); los parasoles en el registro 1 que sobresalen hasta el registro 2 y los penachos que visten a los

personajes del registro 3 (muro norte), que sobrepasan el límite del registro hasta el espacio mitológico.\*

### Registro 3.

Aquí se verifica la escena de la presentación del monarca (muros este y sur) donde según Miller (1986), se concentra la escena más importante, no en el ángulo de la estructura arquitectónica como pareciera al entrar al recinto, sino justamente al centro de la composición diseñada previamente, sobre diseños del lienzo, tal vez. Es decir que éste sería un ejemplo de la previa planeación del diseño, sobre lienzo, que luego venía copiado en los muros, respetando la estructura compositiva a la que se le habrían designado temas y figuras específicas, en espacios también específicos, correspondientes con el grado de importancia de la escena y del personaje, con la división de la estructura arquitectónica.

La escena se desarrolla sin interrupción desde el muro este hasta el muro norte. Se ven catorce personajes (muro este y sur) en situación de diálogo entre ellos y atuendados de una manera similar, con capas blancas, amarradas por una especie de rosetones, spondylus shells, según Ekholm (com. Personal), apreciados constantemente en los atuendos de los señores de Yaxchilán, tanto en vestido como en la parafernalia y decoraciones de plumaje para penachos ceremoniales.

En el interior de la Estructura 33 de Yaxchilán se puede observar, en el ídolo de piedra decapitado, este motivo tipo rosetón o llamémosle un tipo "flor-solar" que podremos apreciar en los penachos de los danzantes de la cámara 3, en la estructura 1, de Bonampak. Tienen al parecer una función de broche o amarre de las telas que cubren desde los hombros hasta los pies. El atado a la cintura o ex muy elaborado con características individuales, siguiendo formas de flores (Ekholm, Com., Personal), con diferencias básicamente en las telas pero no en el atado. Algunos llevan tocados de mascarones zoomorfos adornados con plumas (una pluma por cada personaje). Los adornos corporales son orejeras o aretes y collares, en algunos casos sandalias con cuentas o piedras (de jade o piedras verdes) y aveces plumas, que apenas alcanzan a distinguirse a través de un escaneo de figuras por filtros infrarrojos).

---

\* Rosas, Mauricio (consulta personal), 1997. Argumenta que la transpolación de imágenes de un registro a otro responde a la idea de relacionar las escenas y el simbolismo de hombres-dioses. En el caso de los penachos que llegan hasta el registro 4, se podría pensar que se llama la atención en la relación que existe entre los personajes reales, atuendados para la *danza* y el espacio mítico en el cual entran simbólicamente cuando se adhieren para figurar a los dioses.

Todos responden a características físicas muy variadas que nos hacen pensar en una intención de retratar a los personajes que participaron en el evento. El dinamismo de los mismos se hace patente en los gestos corporales que realiza cada participante a la ceremonia como en una especie de diálogo previo al inicio del acto ceremonial.

S. Houston hace observar a Miller (1997: 37), que los glifos que aparecen en este espacio, como *5 pi cacaw*, frente al trono de la familia del gobernante, pudiera indicar que se pagaba un costoso tributo de cacao por parte de los visitantes (señores vestidos en túnicas blancas, algunos de ellos representados también en la cámara 3).

El espacio de ambientación de esta escena puede ser la misma estructura piramidal de 8 escalinatas que abre 9 niveles, en el espacio real de la Estructura 1 que mira hacia la plaza central o gran plaza.\*

La continuación de la escena se puede identificar en el conjunto que forman el hombre que lleva en brazos al pequeño monarca, y los otros cinco personajes que se encuentran sobre la misma plataforma (muro oeste) en un nivel más alto que los catorce personajes precedentes.

Este grupo de figuras se distingue de las demás por las características del atuendo y la pintura corporal en dos de las figuras que se encuentran en el espacio del aposento real. El conjunto se ha identificado como la familia real, que Thompson (1955: 55), distingue nuevamente en la cámara 3, en presencia constante de la ceremonia, en su inicio y su fin.

Se cree que el personaje central sea el último gobernante de Bonampak (*Chaan Muan II*), mientras que los personajes que se localizan a sus costados posiblemente sean su mujer, a la izquierda del personaje central, identificada por Miller (1986), como *señora Yax Conejo* (personificada en la estela 2) y su hija o esposa (a su lado derecho), pero todavía no son claras las relaciones que se han hecho sobre el parentesco. De acuerdo a las interpretaciones de Thompson (1955) y Rosas (1988), se trata de dos personajes femeninos y no masculinos como lo plantean otros autores. En cualquier caso la diferencia de atavío (huipiles) de los personajes (en controversia) al lado del señor de Bonampak es fuera de lo común con los demás que forman parte de la ceremonia (túnicas coloridas que cubren todo el cuerpo).

---

\* Será importante destacar que se observa una estructura piramidal presente en las tres cámaras y que independientemente de tratarse de la misma estructura a los pies del edificio 1 de Bonampak, ésta nos recuerda los espacios que anteceden al có, que servía como espacio sagrado o altar para efectuar actos rituales y sacrificios de distintos géneros.

Las otras dos figuras que aparecen enfrente debajo del pedestal pero como parte del mismo grupo, Thompson (1955) los identificó como hijos varones del monarca y definitivamente las características de estructura corporal, en la figura que se encuentra de pie, no responden a rasgos femeninos.

En la parte posterior del grupo se observa un bulto que responde generalmente a connotaciones sagradas. Ciertas ocasiones viene interpretado como remembranza de linaje.

Casi todas las figuras del conjunto llevan cordones verdes como símbolo de poder y dinastía, con excepción del personaje que se encuentra sentado bajo el podio, mirando al señor (Sophia Pincemín, Com. Personal). \*

El personaje que lleva en brazos al que ha sido identificado como hijo del gobernante no parece formar parte de la familia real pero sí estar integrado de manera importante en la ceremonia.

¿Podría aseverarse que se trate de una ceremonia de iniciación (bautizo, quizás, como planteaba Thompson (1955), en la que se presenta al hijo del monarca pero no para acceder al trono sino para iniciarlo en la actividad guerrera, necesaria para capturar cautivos que le permitan posteriormente hacer la toma de poder?.

A partir de lo anterior que sea interesante lo planteado por Pincemín, (com. personal) cuando asevera que no es lo mismo acceder al trono que asumir la toma del poder para lo cual era necesario haber vencido a cierto número de guerreros y haber hecho cautivos. En tal caso si se pretende que los personajes masculinos que se encuentran como parte de este grupo son también hijos del gobernante, entonces tendría sentido explicar que se presenta al hijo más pequeño, en un rito iniciatorio, con las mismas posibilidades de los otros de acceder al trono al cumplir con las batallas y captura de cautivos requeridas para asumir el poder cuando tenga la experiencia precisa.

Como otra posibilidad de lectura, resta que la figura bajo el pedestal, que mira al *ahau*, no sea un personaje masculino, (si se toma en cuenta la lectura de Miller (1995: 69) en la cámara 3, donde describe a este mismo personaje como una joven mujer, tal vez hija del monarca), lo cual podría explicar que no haya sido el primogénito en presentarse como nuevo gobernante, por no ser del sexo masculino.

---

\* Rosas, 1988, ha planteado que pueda ser el mismo Chaan Muan, último gobernante de Bonampak.

De cualquier manera, aunque todavía no exista mucha precisión en la identificación de los personajes, nos enfrentamos ciertamente a un momento en el que la familia real presencia los preparativos de una magestuosa ceremonia. No se describen pictóricamente gestos de atención tal, en cada participante, como para aseverar que el evento ha dado inicio, sino que está apenas en los preparativos, lo que puede confirmarse en el extremo del muro norte, donde se arregla la parafernalia de los señores principales.

En el caso de los muros este, sur y oeste pudiera ser que estuviéramos frente a tiempos y espacios distintos en los que la escena se refiriera al primer momento de preparación de una ceremonia, en la recepción de los señores que vienen de otras comarcas, especialmente Yaxchilán, para presenciar el acto iniciático o ritual que desenlaza en las escenas de la cámara 3. De esta manera habría coherencia entre la primera cámara y la tercera en la que se distinguen las mismas figuras principales que aparecen en ambos espacios: *Hach Uinic*, dos personajes femeninos, un niño, tres *batabes* de guerra (ataviados con los grandes penachos), citados por Thompson (1955:48.)

En el muro norte se aprecia el momento en el que son atuendados los tres personajes que se han identificado en el primer registro. Puede ser que haya una traspolación de tiempos y espacios con la cámara tercera en la que aparecen nuevamente estos tres personajes: un *batab* (jefe de guerra), un sacerdote y el señor de Bonampak. Se distinguen del resto de las figuras de este grupo por los faldones de piel de jaguar que endosan. El primero y segundo de estos personajes (de izquierda a derecha) se ubican de perfil dirigiéndose hasta un tercero que por las características del vestido y parafernalia, además de su postura frontal (única) se verifica como *ahau* de Bonampak., coincidiendo en la personificación de la figura central del registro 1, antes descrito.

En las tres figuras se advierte una personalidad sobria que se evidencia con la atención de otros nueve personajes a su servicio. Los dos primeros de los sirvientes (de izquierda a derecha) se hacen cargo de los penachos que parecen colocarse sobrepuestos a un tocado más pequeño, con plumas verdes y colas de serpientes, ya endosados por los *batabes*. El tercer servidor sostiene con mucha atención el brazo del *Hach Uinic*, disponiéndole una cuenta (de jade) en el brazalete derecho. El *ahau* se dispone con mucha atención a la actividad de su servidor. Hacia la izquierda del ahuau se observa otro personaje que porta una especie de bandeja, en la cual se guardan probablemente las cuentas de jade y aderezos para el vestido de los señores. Las otras cinco figuras hacia el ángulo del muro

dialogando entre sí tienen características corporales diferentes y están cubiertos del cuerpo sólo por un enredo a la cintura o especie de ex (erróneamente llamado taparrabo). Portan un tocado sencillo pero bien diferenciado uno del otro y parecen bien integrados a la escena de atavío de los señores.

Los detalles en las manos de todos los personajes de este conjunto son extremadamente expresivos de acuerdo a la actividad que se hayan realizando.

#### Registro 4

Está dedicado a la parte mitológica que por desgracia se observa poco en el documento original.

Arquitectónicamente corresponde a la bóveda que es, convencionalmente, el espacio dedicado a la parte mitológica que contiene representaciones pictóricas de mascarones, monstruos de la tierra quizás, recordando a los personificadores de éstos en el registro 1 y alegorías de la creación.

En el muro oeste, correspondiendo a la escena de la familia del monarca, vemos representado un símbolo calendárico, análogo a uno de los símbolos del año identificado sobre una estructura baja con almenas (superposición pictórica en el templo de la agricultura) en la segunda fase pictórica teotihuacana, como parte de los signos cosmogónicos calendáricos (Angulo, 1996: 113).

Relacionado entonces con este planteamiento, si se ha mencionado el pago de un tributo (de cacao) y aparecen símbolos similares al del templo de la agricultura en Teotihuacán, sobre los registros correspondientes a la familia del monarca, podríamos indagar en la posibilidad de presenciar una celebración (presentación del heredero) coincidente con un nuevo ciclo de vida, de siembra, y a la mejor hasta de la recepción de una nueva deidad procedente de otras tierras. De esta manera las escenas que observamos en la primera cámara no se limitarían a la manifestación de la presentación del heredero al trono, en una lógica de sucesión de monarcas por linaje, (referida al poder heredado a los sucesores por la vía de la sangre, a la que se hace alusión constante en cada recinto pictórico).

## Cámara 2 (Dintel 2)

Este recinto está precedido, como en la cámara anterior, por el dintel 2, en el techo de la puerta de acceso, donde se presenta la victoria de un gobernante de Yaxchilán (captor de *¿Macaw* o *¿Guacamaya*), descendiente de Escudo jaguar I, como lo llama Mathews (1978: 67). Dicho gobernante: Escudo Jaguar II, (sucesor del famoso Pájaro Jaguar de Yaxchilán), tiene parentesco con *Chaan Muan II* a través de la esposa de este último, quien aparece en la Estela 2, ya descrita, y en diversas escenas de la Estructura 1, confirmando así las alianzas de guerra entre ambos señoríos.

Tal vez la conmemoración en este dintel no solo se refiera a la victoria de la batalla por el señor de Yaxchilán, sino a una serie de batallas (Mathews, *Ibid.*), en las que participara *Chaan Muan* para lograr la toma de cautivos, necesaria para garantizar su hegemonía sobre otros pueblos.

La fecha que aparece en este dintel es el 2 de junio del año 787 d.C, 9.17.16.3.8, (Mathews, 1978: 67), apenas cuatro días antes de la batalla que se conmemora en el Dintel 1 con la representación de *Chaan Muan* capturando al guerrero.

La totalidad de la escena en este dintel no hace muchas diferencias formales respecto al primer dintel. También aparece el personaje del captor (señor de Yaxchilán) en actitud aguerrida, tomando por el cabello a su víctima.

Desafortunadamente el mal estado del dintel no permite apreciar con detalle el rostro y la parte alta del torso del captor. Sin embargo se puede ver que lleva una vestimenta elaborada con un gran penacho, abundante de rosetones o "flores solares" (que no se observan en los dinteles 1 y 3). Destaca el cráneo humano sobre el hombro derecho del captor, también el mascarón zoomorfo en el tocado y el protector del pecho que menciona Mathews (1955: 68), como representativos del atuendo de *Chaan Muan* (Dintel 1), el cautivo (Estela 3), Escudo Jaguar y Pájaro Jaguar.

---

\* Habremos de recordar que en la descripción de la estela 3 se mencionó que esa escena no desarrollaba el tema de la captura de un cautivo, como es el caso de los dinteles en la Estructura 1, sino el de condecoración o reconocimiento del personaje arrodillado, un hombre viejo, con indumentaria guerrera, parecida a la de *Chaan Muan II*, Pájaro Jaguar y Escudo jaguar en las representaciones de éstos en Yaxchilán.



Se repiten en el captor los elementos del atuendo guerrero de rodilleras y calzado atado sobre los empeines y la enorme lanza en la mano derecha, que lo pone en situación de ventaja ante el cautivo que carece de elementos bélicos visibles.

Este último repite el ademán del capturado en el dintel 1 tratando de separar a su captor con su brazo derecho. Su vestido es únicamente un atado a la cintura y una cabeza zoomorfa atada al cuello (tal vez un ave ¿Guacamaya?). Las orejeras que porta son iguales a las del esclavo en el dintel 3.

Esta escena podría ser el preludio de las escenas pictóricas que se muestran en el interior del recinto.

### **Pictogramas**

En el interior de esta cámara es bien conocido el tema de la batalla o de la toma de cautivos. En ambos casos se observa la narración de una revuelta en la que se somete a diversos personajes ante el señor de Bonampak.

La poca idea de resistencia que se aprecia en los personajes dominados por los señores de Bonampak hace deducir a estudiosos como Lipschutz (1971), que no se trata de una batalla. El mismo autor inclusive propone que se trate de un sometimiento campesino, apoyando la tesis referida por Piña Chan (1961: 6).

Las fechas en las que se ha situado el desarrollo de estos acontecimientos responden al año 790, según Pincemín (comunicación personal) o al 792 d.C, según la lectura de Schele y Miller (1986), en un tiempo peligroso anunciado por la posición de Venus que aparece representado en el cuarto registro de esta cámara.

Como se puede advertir ninguna de las fechas propuestas son distantes a las que aparecen registradas en el cuarto número 1.

En este espacio no hay intención de dividir los registros como en el caso de la primera y tercera cámara. Se logran apreciar tres registros, el primero partiendo de la banquetta hasta la mitad de las paredes donde termina la representación pictórica de una estructura piramidal en la que se desenvuelve la escena de batalla. El segundo registro se distingue por el fondo azul en toda la composición (parece ser la parte alta de la estructura piramidal en el muro norte).

El tercer registro se dedica a representaciones de figuras humanas de algún modo relacionadas con las constelaciones, Orion y Venus, como se explica posteriormente.

### Registros 1 y 2

Ambos registros (muros este, sur y oeste) se fusionan en un espacio dinámico impresionante, enfático en colorido y movimiento en cada uno de los personajes que se confunden entre estructura piramidal (muro sur) que les sirve de escenario para el encuentro guerrero o la captura de prisioneros.

La concentración de fuerza máxima o punto focal en la composición se observa en el muro sur en el segundo registro, donde se ha identificado nuevamente al señor de Bonampak, vestido con el atuendo de jaguar y el gran penacho de plumas. Con su lanza semeja a la figura que aparece en el dintel del acceso a esta cámara. Su brazo izquierdo toma por el cabello a un cautivo que apenas puede resistirse al sometimiento. A su lado derecho se observa otro personaje que por su atavío puede ser uno de los *batabes* que aparecen en el muro norte de esta misma cámara. A su izquierda, destacan otros dos personajes (*batabes*), sobre uno de los cuales (el del tocado de plumas verdes) Houston descubre inscripciones glíficas, con el emblema de la ciudad de Lacanjá, (con quien Bonampak mantenía alianzas políticas hasta tiempos del clásico tardío, en los que viene sometida en alianza con los señores de Yaxchilán).

Es difícil hacer en este espacio una lectura similar a la de la cámara anterior ya que la distribución de espacios y la dinámica de los personajes es mucho más compleja. Responde a una composición concéntrica, se podría decir, en la que todos los elementos circundan la figura del señor de Bonampak con pocos espacios libres para distinguir hasta donde llegan los cuerpos de todos los personajes, que parecen ser interminables. Los recursos técnicos utilizados en este recinto son evidentemente diversos a los de las otras dos cámaras. Aquí se aprecia un movimiento continuo que provoca confusión desde que se entra al espacio.

En los muros este, sur y oeste en el primer registro, se concentran diversas agrupaciones de personajes en acto de sometimiento a un gran número de personajes, casi desnudos, que hacen poca resistencia a sus opositores. El dibujo de los cuerpos y los colores de los atavíos dan pauta a una distracción constante que difícilmente permite distinguir el inicio y el final de la escena. Las lanzas de los guerreros rompen continuamente

el ritmo de la composición volviendo aquello un juego estupendo para el ojo que se pierde en una perspectiva conformada por planos superpuestos, increíblemente sutiles.

El concepto de guerra queda registrado con excelentes recursos técnicos que, si bien no se resuelven del mismo modo de las composiciones clásicas occidentales, promueven un modo distinto de provocar la idea de profundidad, dinamismo y movimiento en el manejo de registros y variedad de planos (ver apartado de composición pictórica).

Algunos de los captosres llevan el cuerpo pintado de negro como era habitual en rituales de guerra. En el extremo izquierdo (muro este) se ve un músico, con trompeta larga, similar a la de los músicos de la primera cámara, acompañando al estruendo guerrero.

En el segundo registro de esta misma pared se abre el espacio a los cargadores de estandartes como si estos dieran la pauta a la guerra o la anunciación de la misma, acompañados también de dos músicos que se ven en acción permanente, "tocando largas trompetas, una pintada con símbolos de muerte y cada uno con maraca pintada también así pintada" (Ekholm, com. personal). Se presiente el sonido sonoro, sobrio de las trompetas de hueso que formaban parte del ritual de la batalla. Tal vez el sentido de su representación era ambientar la escena, dárle un sentido rítmico en el que se pudiera concentrar el espectador y confundirse en la dispersión de la energía caótica que provoca una escena de guerra. Si se piensa en la idea planteada al inicio del capítulo, de que las pinturas de este tipo, en edificios conmemorativos, responde a la necesidad real de participación del espectador con los pictogramas, entonces se entenderá mejor la intención de crear ambientaciones de este género.

Creo que se parte de la misma idea de reconocer el límite de la bidimensión para trasgredirla por medio de efectos ópticos que permitan la vivencialidad. Esta última sólo se hace alcanzable en eventos performáticos, efímeros, como la danza, la música, el teatro, que tuvieron que ser el inicio del entendimiento del ritual y su trasgresión al momento de ser representados. Se asume su atemporalidad y su única posibilidad de vivencia en la memoria del recuerdo pictográfico. De este modo la presencia de los músicos en esta escena plena de ruidos de combate, determina la recreación de imágenes sonoras en las que se mezclan la realidad virtual con la realidad fáctica.

En el muro norte se abre un espacio importante para una de las representaciones más famosas de las pinturas murales de Bonampak que representa al cautivo muerto a los pies del señor *Chaan Muan* (Ave Cielo), quien aparece nuevamente en la posición central, (identificado como captor de cinco cautivos), vencedor del enfrentamiento. Frente a él se

extiende el cuerpo del cautivo del que se ha hablado mucho por el alcance compositivo, a manera de escorzo, que resuelve el artista maya en la estructura piramidal. Este personaje desfalleciente se encuentra circundado de otros ocho personajes capturados, de los cuales en algunos se alcanza a distinguir que llevan dedos sangrantes, y a sus pies una cabeza decapitada.

En la parte más alta de la estructura piramidal (entre el segundo y tercer registro) se presentan once personajes acompañando al gobernante de Bonampak quien aparece con un atuendo similar al de la escena de guerra, precedente en la misma cámara. Su tocado es diferente y lleva un pectoral de cabeza verde. En esta ocasión su presencia es más sobria y mucho más estática como si atendiera al final de la batalla y a la presentación de los cautivos logrados en ella.

Se puede ver a los tres *batabes* de guerra que endosan el vestido de jaguar, similar al del monarca, todos con tubas o bastones de mando en la mano derecha. El que se encuentra frente a él porta como tocado un ocelote de hocico largo y oreja grande que se desprende de su tocado con unas borlas de "flor-solar", (parecida a las que llevan los danzadores del cuarto 3 en sus penachos).

Los otros dos jefes de guerra llevan tocados de jaguar. Detrás de éstos se disponen las dos figuras femeninas que aparecen acompañantes, siempre del personaje principal (, con aventadores de aire o abanicos, huipiles blancos y los largos collares de cuentas verdes (de jade) colgantes del cuello. La mujer del frente lleva una caracola en la mano derecha, según Nájera (1991: 93), símbolo de fertilidad, una tela sobre el brazo derecho y un abanico en la mano izquierda. La segunda mujer lleva una concha en la mano izquierda y una tela en la derecha. El último personaje de este extremo, detrás de la mujeres, se encuentra en una plataforma más alta con la intención de sonar el caracol que también porta consigo. Rompe con la excentricidad de los atavíos de los demás personajes con su sencillo atuendo de atado a la cintura (*ex*) que evidencia su obesidad.

En el extremo opuesto faltaron por describir otros cinco personajes que acompañan también al gobernante y que seguramente han participado en la captura de esclavos. Todos visten trajes distintos con amarres y capas coloridas con bordados y tocados de diferentes animales (mamíferos).

En el registro inferior (1), circundantes a la puerta de acceso se observan 16 personajes dibujados (tal vez sean muchos más los que se pintaron originalmente) figurando una procesión hacia ambos lados de la puerta. Varios participantes llevan pintura corporal

negra o el rostro pintado. La mayoría lleva lanzas, visten atados sencillos y tocados de muy variados estilos. Parecen solamente hacer presencia solemne ante el acontecimiento en el registro superior.

### Registro 3

En este registro se distinguen siete cartuchos con imágenes en su mayoría de figuras humanas en posición sedente, intercaladas entre los muros este y oeste en los que se distingue débilmente elementos vegetales como bandas (barrocas) de verdes, rojos y amarillos, los mismos colores utilizados en los penachos de los danzadores en la cámara 3.

El muro sur presenta tres cartuchos en los que se encierran tres personajes humanos en diversas posturas sedentes, con un dinamismo excepcional. Todos llevan bandas verdes, relacionadas con el linaje y el poder (Pincemin. Com. Personal) además de collares, orejeras y brazaletes de cuentas verdes (de jade). En el primer y tercer personajes, de izquierda a derecha, salen de sus bocas unas ramificaciones verdes que podríamos relacionar con la vírgula de la palabra en el Altiplano central.

El personaje de enmedio se diferencia de los otros dos por el glifo de *ahau* que sostiene en su mano derecha. En los tres casos el atuendo es solo el atado blanco en la cintura. El del lado izquierdo parece llevar un faldón también blanco.

Contraponiendo el estatus de las figuras anteriores que responden a convenciones reales, de noble dinastía, los dos personajes que se dibujaron entre los espacios que se abren enmedio de los cartuchos, son dos figuras humanas atadas con los brazos por la espalda, convención prototípica del cautivo de guerra, y también manifiestan dinámicas impresionantes de movimiento a pesar de encontrarse en postura sedente. Las cabezas se alargan haciendo oposiciones con los brazos por detrás y la fuerza de las piernas, una semi extendida la otra doblada.

En estas figuras es indudable el conocimiento de la función corporal de los pintores, en términos kinestéticos, en los que no se puede prescindir del conocimiento de las posibilidades motrices del cuerpo y su reacción, al activar ciertas articulaciones y extremidades, dependiendo de esfuerzos determinados (a través de este conocimiento es que se logra la proyección realista de un movimiento o la intención del mismo).

Los cinco personajes de este muro en este registro apoyan las imágenes de los registros antecedentes en una composición general mucho más plana.

Sobre el muro norte aparecen cuatro cartuchos de dimensiones similares a los anteriores. El primero de izquierda a derecha presenta un dibujo de animales: pecaris en acto de coito, relacionados con la constelación de Leo, asociada con Venus en conjunción inferior (Milbrath, 1998: 3). El segundo cartucho muestra a una figura humana sosteniendo una vasija en cada mano y haciendo un giro de torso hacia lo alto, tal vez como manera de oferta, que correspondería perfectamente con las imágenes que presenciamos en los registros inferiores de esta misma pared. El tercer cartucho deja ver a un personaje en actitud de encajar una espada. No se observa al contrincante pero la intención del cuerpo es obvia. La mano derecha arremete mientras la izquierda se supone apoyada en el piso para lograr contrapeso. La pierna derecha está apoyada lateralmente (en el muslo) al piso dejando la otra haciendo palanca, con la rodilla flexionada y apoyada sobre el pie.

El cuarto cartucho contiene la representación de la tortuga estelar con tres estrellas brillantes en la parte posterior evocando al cinturón de Orión o posiblemente los tres corazones de piedra en constelación de la tortuga (Idem.).

Miller (1986: 49) supone se trate de una analogía de géminis en la Constelación estelar,\* relacionada con Venus, astro de guerra.

---

\* En ocasiones entre las distintas culturas de la antigüedad, los gemelos (géminis) eran una manera de representar a las oposiciones, el combate, la guerra. Pensemos en Roma, el Imperio más grande de la historia, que ha tenido como partida de su historia mítica el nacimiento de los gemelos Rómulo y Remo, fundadores de la ciudad de hombres guerreros. La idea de dualidad igualmente entre los indúes y la mayoría de los pueblos del Mar Egeo son el principio de sus historias de fundación, igualmente que en los pueblos prehispánicos, en los que la oposición se manifiesta constantemente en deidades como Quetzalcoatl (centro de México) o Kukulcan (área maya yucateca), Tohil (área maya quiché).

### Cámara 3 (Dintel 3)

Como en los casos anteriores, esta cámara está antecedida por el dintel 3 en el que se ve nuevamente la escena de captura de un guerrero de procedencia de la ciudad vecina de Lacanjá, según lectura de Mathews (1978), quien a su vez propone que la fecha de dicha captura es aproximadamente cincuenta años antes de las fechas registradas en los dinteles 1 y 2. Estas fechas corresponden a la batalla librada en alianza con Yaxchilán para someter a la Ciudad de Lacanjá en el año 746 d.C (ver capítulo de la historia del sitio arqueológico).

El captor representado en este dintel se ha nominado como *Jaguar Ojo Anudado*, gobernante de Bonampak en los últimos momentos del periodo de máximo esplendor de la ciudad (ver cronología del sitio). Aparece también como *Ah-zac-muluc le chuen*, quien accedió al poder al menos treinta años antes de *Chaan Muan II* (lectura que se descifra de los glifos del dintel 1 en Lacanjá) y de quien se deja abierta la posibilidad que sea su padre, para quien haya mandado realizar el monumento con el fin de conmemorar sus batallas y enaltecer el propio linaje noble-guerrero.

Como se alcanza a apreciar, el atuendo del captor es muy parecido al del personaje que aparece en el Dintel 1. Lleva un enorme penacho de plumas largas (sin rosetones o borlas como el captor del Dintel 2, típicas de los penachos que aparecen en esculturas y dinteles de Yaxchilán), con un enorme mascarón reproduciendo alguno de los mascarones que aparecen en los registros mitológicos de las cámaras 1 y 3. ¿Se referirá tal vez a los monstruos terrestres citados por Thompson?, alegorías del poder, guerra, creación, danza?

Al pecho lleva colgando un cráneo\*, porta una clase de camisa con mangas de plumas y un faldellín de cuentas, similar al que porta *Chaan Muan* en el primer recinto.

El calzado con talonera (de piel de jaguar como en el Dintel 1), las rodilleras y los brazaletes forman parte del atuendo guerrero. El tipo de lanza es distinta a cualquiera de las que se presentan en los otros dos dinteles, mucho menos elaborada diríamos.

---

\* Piña Chan, 1961, pp. 30-35) asevera que se realizaba la práctica de los cráneos trofeo.

La composición de las actitudes corporales son más agresivas desde el momento que no solo sujeta la lanza sino que la clava en el personaje cautivo, a quien tiene sujetado por los cabellos con la mano izquierda, sin que éste pueda resistirse. Aquí el capturado solamente toma la punta de la lanza, tratando de evitar que se la hunda en el pecho. Este personaje, casi desnudo, lleva como los otros capturados un enredo en la cintura, una especie de soga al cuello, orejeras muy parecidas a las del cautivo en el Dintel 2 y un tatuaje en la mejilla a la altura de la boca (en forma de greca).

Este es el único ejemplo en el que la composición del labrado nos deja ver al cautivo entre las piernas del captor, quien lo domina totalmente, con una fuerza que denota lo aguerrido del personaje.

### **Pictogramas**

Esta cámara es el espacio más deteriorado de los tres recintos pictóricos, además de ser el único que no se concluyó de pintar. Encontramos diversos cartuchos para glifos, vacíos y figuras trazadas en la línea preparatoria del dibujo pero sin pigmento.

El tema que se ocupa de este espacio se refiere a un festejo por la victoria de la batalla o la celebración de una ceremonia importante en la que sobresale la presencia de personajes extraordinariamente ataviados, considerados como danzadores. Ninguno de los casos descriptivos de este registro se hace una referencia relevante a la escena central, en torno a la cual se llevan a cabo todas las actividades: el sacrificio humano.

### Registro 1

La escena de este registro se desarrolla como parte central de la composición pictórica en esta cámara, refiriéndose a un acto que se ha descrito como danzario. Las dimensiones de dicho acto se expanden en todo el recinto, desde el primero hasta el segundo y el tercer registro del muro sur.

Con una resolución técnica parecida a la de la cámara 1, en este primer registro de la tercera cámara se puede ver una escena ininterrumpida (de tipo procesional) que va desde la pared este hasta la norte enfatizando en los 7 personajes centrales: danzadores, (de los que se hará una descripción detenida en el apartado descriptivo de figuras de danza), flanqueados por cargadores de estandartes y músicos.



De izquierda a derecha en el muro este, antes de que se llegue a las figuras de los danzadores, tenemos cuatro figuras que parecen desplazarse hacia el centro de la escena, haciendo evidentes movimientos con los brazos, tal vez marcando alguna especie de ritmo. Los dos primeros cargan una clase de trompeta larga del tipo de las utilizadas en el primero y segundo cuarto. Los cuatro personajes visten un atuendo simple de atado a la cintura y tocado de ave, el primero; de reptil, felino y ave el segundo; el tercero de ave y el cuarto con una especie de cráneo y una cabeza de animal suspendida en la parte posterior del tocado.

Entre el segundo y tercer personaje de este grupo se alcanza a ver apenas una figura humana, diminuta, que pareciera un músico (pintado de negro como a los guerreros en batalla) llevando una tuba o bastón con borla en las manos, como las que se usan para tocar los instrumentos de percusión y producen un sonido hueco.

Enseguida a este conjunto de cuatro figuras, procede el grupo por el cual recibe el nombre este espacio: el grupo de los danzadores, (identificados por primera vez de este modo por Villagra, en 1947, cuando hizo la copia de las pinturas).

La justificación o el planteamiento del porqué se han denominado estos personajes como danzantes, corresponderá a la segunda parte de esta investigación en la que se hablará de distintos modos de representar escenas o momentos de danza. Se describirán varios tipos de eventos dancísticos de los antiguos mayas, citados por cronistas e investigadores contemporáneos, con los cuáles se hace una comparación con las escenas que aparecen en la cámara 3 de la estructura 1. También se verifica en el desarrollo de la propuesta metodológica, en la parte tercera de este mismo estudio, en un análisis de movimiento corporal para establecer que los personajes aquí presentados cumplen con características específicas, de ciertos convencionalismos prehispánicos, que representan actos que podemos considerar dancísticos. Por esta razón, las descripciones pertinentes por el momento, respecto al grupo de figuras de danza, se restringen a formalismos generales en el modo de ser representados como conjunto, en el atuendo y en las connotaciones sobresalientes respecto a otros tipos de personajes.

La parafernalia de cada una de estas siete figuras, más la de los tres personajes en la parte superior del mismo muro, recuerda a la vestimenta de los *Ahau* presentados en la cámara 1. Varios investigadores proponen que la preparación de los tres personajes en dicha cámara fuera para presentarse en el acto desarrollado en el espacio presente de la cámara 3. Específicamente se había propuesto que los tres personajes de los registros superiores en

la cámara 3 fueran los mismos que se están ataviando en la cámara 1 con la diferencia de que en esta última, los penachos de los personajes provocan la idea de tener dimensiones mayores, espectaculares, con dinámicas vivaces de movimiento en el enorme plumaje verde (de quetzal), y en las plumas rojas, apenas salientes, en las que se insertan rosetones o flores amarillas ("flores solares") con centros verde, azul.<sup>o</sup> Todo el plumaje cuelga de un tocado, atado a la cabeza, con figuras zoomorfas diferentes para cada caso.

Los siete danzantes en el primer registro llevan también un pectoral que, con excepción del personaje 2 de este grupo (de izquierda a derecha), parece constituirse de una tela muy ligera, decorada con plumas verdes y rojas en los extremos laterales. A la cintura portan una gruesa faja o cinturón en el que se sostienen las que se han descrito como alas, aspás o faldones que eran parte del atuendo ceremonial con funciones muy específicas para ejecutar la danza que corresponde a la ceremonia que se está celebrando (ver descripción de danzas de carácter funerario y figuras de danza por atributos y atuendo).

Como complemento del atuendo portan tobilleras, rodilleras y muñequeras que en todos los casos no parecen tener otra función que la ornamental o representativa de elementos utilizados para otras actividades rituales, tales como el juego de pelota en las que se utilizan como protección corporal. Ante esta propuesta, distintos autores han mencionado la posibilidad de que esta escena tenga alguna relación con el juego de pelota: Piña Chan (consulta personal, 1995); Miller (1986); Uriarte (1992), pero sólo como un planteamiento aislado aún por trabajar.\* -

Cada danzador porta un elemento distinto en las manos, desde los abanicos, las banderas o pequeños estandartes\*, hasta las mismas aspás o faldones que vienen

---

<sup>o</sup> Se cree que la realización de las pinturas en la Cámara 1 haya sido llevada a cabo por manos distintas a las que se encargaron de la cámara 2 y 3. De cualquier manera es muy claro en la utilización de recursos técnicos y la capacidad de captar dinamismos de desplazamiento en las figuras humanas y elementos de vestido, en esta cámara, que son de un alto grado de conocimiento y sensibilidad para proyectar intenciones kinéticas (de movimiento).

<sup>o</sup> Según la relación que hace Piña Chan (entrevista, 1995, México D.F), el verde azul era el color representativo de los líquidos de la vida, el agua y la sangre, simbolizados en las piedras verde azul o chalchihuites del centro de México (Xochicalco), elementos que se representan como una modalidad estilística en la fase tardía del periodo clásico en la zona maya del Usumacinta.

\*Me interesó no abandonar la relación que pudiera haber con el juego de pelota y la danza como eventos performáticos en los que difícilmente se establecería una división radical en cuestiones de movimiento y celebración ritual. Ya se trabajará al respecto de las definiciones de danza en los próximos apartados concernientes a *la danza en el mundo prehispánico* pero antes es importante dejar claro que el acontecimiento de las dinámicas de movimiento para cualquier población de civilizaciones de la antigüedad se refiere a principios de vida y muerte, ambos conceptos que atañen a los juegos y a las actividades atléticas (ver Martínez, Rocío Noemí, 1991) como un modo acercamiento a la divinidad en los hombres, o por lo menos a sus capacidades de transformación en espacios mágicos o de transgresión que serán siempre efímeros en el mundo real, no así en el virtual.

sostenidos con los dedos, probablemente con la idea de crear movimientos y efectos de transfiguración. La decoración de éstos faldones responde a distintas representaciones antropomorfas en posturas diversas. (ver descripciones de atuendo en cada personaje).

Los aderezos en collares, muñequeras y tobilleras parecen ser piedras verdes de jade o chalchihuites, alegóricos de la vida y la muerte, por su analogía con los líquidos de vida: agua y sangre.

En suma todo el conjunto de danzadores se aprecia en una disposición de distintos planos que hace pensar en que había tal vez muchos más de estos personajes ocultos en planos de mayor profundidad y que no seguían una línea recta a manera de fila, sino que se repartían en distintos espacios que provocan la sensación de semicírculos o círculos enormes dispuestos al pie de la estructura piramidal, ( que podría ser la misma Estructura 1 de Bonampak), convergente hacia la Gran Plaza, en la que Tovalín, (arqueólogo del sitio) afirma que tuvieron que llevarse a cabo los eventos ceremoniales.

Al extremo derecho del grupo de danzadores aparece de nuevo la procesión de músicos y cargadores de parasoles. Los dos primeros de este último conjunto portan los parasoles o estandartes que aparecieron en la cámara de la batalla. Son dos figuras con atavíos simples de faldellín corto atado por la cintura, orejeras y tocados con plumas de ave; Los seis participantes restantes son músicos. El del frente simula llevar el compás con el bastón que lleva en la mano izquierda y una maraca levantada de su mano derecha.

Los cuatro personajes que siguen tocan o cargan las trompetas largas que aparecen constantemente en las tres cámaras.

El último personaje lleva en las manos dos batutas (para golpear al tambor) o sonajas pequeñas en dinámicas de movimiento que siguen al grupo entero.

---

\* Thompson (1955: 61), se refiere a estos elementos como indicadores de rango. Posteriormente se hará la descripción de cada elemento por personaje para determinar de que modo corresponde el objeto que lleva cada figura a su procedencia o rango.

## Escena de sacrificio

Hacia la parte central del muro sur, entre el tercer personaje, y el cuarto, del grupo de danzantes, en un plano posterior, dentro del mismo registro, se distinguen dos figuras humanas que rompen con la manera de presentarse de los danzadores en el atuendo y en la dinámica corporal. Se aprecian casi desnudos con el atado a la cintura, o calzón blanco, liso y la cabeza enredada con otra banda blanca, con los brazos en alto, sujetando un cuerpo que por el mismo deterioro de los murales no permite apreciar con claridad si ha sido decapitado o no.

El primero de los personajes, mas robusto que el otro, ata a las manos del cautivo una cinta verde, similar a la que llevan los personajes de alto rango. El segundo también lleva una cinta (sin color) que pretendería atar a los pies del sacrificado. Este último se ubica en el sexto nivel de la gradería de la estructura piramidal. Brazos y piernas se ven desfallecentes sobre la escalera ( aunque el logro compositivo hace ver a la figura casi flotante en el espacio); el torso, forma una curva, permitiendo que los hombres que sujetan al cuerpo por los extremos, le aten las manos y los pies. Toda la cámara parece estar determinada por esta escena de sacrificio hacia la cual converge la atención de los personajes que acompañan la enorme procesión.

Pincemín (comun. Personal, 1997) afirma que en este espacio se ha identificado a un par de personajes pequeños simulando danzas y que la única en sugerirlos había sido Gloria Lazo en la reproducción que hizo en el Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México. Se trata de diseños apenas visibles que se confunden con los pigmentos de la estructura piramidal en la que se desarrolla toda la escena. "Las botitas", a las que se refiere Pincemín pueden ser el calzado con talonera alta y amarre al empeine, que por el mal estado de conservación de las pinturas los hacen ver como botitas.

Como ya se ha mencionado las dimensiones de la escena de danzadores y sacrificio humano abarca los registros 2 y 3 de muro sur, lo que indica la magnificencia del acto que se extiende en la superficie más amplia de la totalidad de la composición pictórica.

Para no dejar fuera de contexto a las demás figuras identificadas como danzantes, ubicadas entre los registros correspondientes al 2 y 3, en el muro sur, será importante hacer la descripción de este conjunto de cinco personajes, antes de pasar a la describir las escenas de otros registros.

Retomando la lectura en los espacios superiores del muro sur, es posible observar las tres figuras de *batabes*, presentados como danzantes. Todas llevan el enorme penacho de plumas de quetzal verdes y plumas rojas tocados espectaculares en su dimensión, los pectorales, aspás o faldones a la cintura y los mismos adhierezos corpóreos de los siete danzantes en el registro inferior. Las diferencias más obvias radican en los elementos que llevan en las manos (todos en la derecha): abanicos o aventadores de formas distintas, símbolos de poder y dinastía.

El personaje hacia el extremo derecho de la figura central lleva en la mano izquierda un hacha al igual que el personaje del centro, con la diferencia de que el hacha de éste último se ve constituida de un hueso, similar a un fémur humano, guardado, la mayoría de las ocasiones, como "trofeo" para ser portado (como cetro) en las ceremonias sacrificiales. Las hachas de este tipo únicamente son un elemento alegórico del sacrificio. Es el cuchillo de pedernal con el que se ejecuta la decapitación o la extracción de corazón (Piña Chan, entrevista, 1995). En este caso es importante destacar la presencia de un pequeño personaje que se encuentra a los pies del danzante central, dos escalones más abajo de él, hacia su extremo izquierdo, quien porta el cuchillo de pedernal. Tal vez sea éste el ejecutor del acto de muerte por decapitación del personaje que se está arrojando a los pies de los señores o danzantes principales. Este pequeño acompañante de los danzadores lleva un tocado aparentemente de piel de jaguar, relacionado con el sacrificio. Aunque su atuendo es simple, la función que desempeña tiene que ver con cargos importantes, designados a personajes de la nobleza. Pudiera ser que se tratara de un sacerdote. La otra figura que aparece en el conjunto es un personaje en la misma plataforma del danzador central, a su extremo izquierdo. Este se dirige a la figura principal, de perfil, haciendo un gesto con la mano como si llevara algo en los dedos. Su brazo izquierdo sostiene un contenedor del cual es posible que haya tomado lo que lleva en los dedos (de la mano derecha). Porta una especie de ave sobre el hombro izquierdo y su atuendo es parecido al de la otra figura que lleva el cuchillo de pedernal: calzón blanco, que apenas se alcanza a ver porque se encuentra

cubierto por el faldón del vestido del *batab*-central. Su torso está desnudo y en la cabeza lleva un enredo sencillo que no se distingue claramente.

El danzador que se mira hacia el extremo izquierdo del personaje central tiene menores dimensiones de altura comparado con los otros dos señores que danzan. También porta un abanico en la mano derecha pero difiere de los otros porque en éste se hizo la impronta de una mano. Su pectoral lleva también motivos distintos y sus aspas o faldones en vez de llevar decoraciones antropomorfas, llevan figuras de personajes acuáticos, muy sofisticados. En los tres casos los danzadores parecen estar ejecutando gestos que los relacionan. Resulta interesante destacar que el plumaje y los rosetones del danzador al extremo derecho de la figura central, tienen variaciones importantes tales como un mechón de plumas amarillas que no existe en ninguno de los demás danzadores. Igualmente en los centros de los rosetones (flores- solares) se ve un elemento en forma de cruz que no aparece en ningún otro personaje, además del amarre de plumas con terminaciones de pequeños círculos o chalchihuites (Piña Chan, entrevista, 1995). Podríamos pensar que este fuera el personaje al que corresponde la lectura de glifos como Escudo Jaguar II, de Yaxchilán, contemporáneo a *Chaan Muan*? (Houston, en Miller, 1997, pp. 36-40).

Pensando en que éstos sean los mismos personajes de la Cámara 1, estaríamos hablando de que la preparación y atavío de los danzadores, continúa y desenlaza en la ejecución de la danza en un contexto de sacrificio humano, en la tercera cámara, teniendo presentes a los mismos personajes principales de los que habla Thompson (1955) tres *batabes* de guerra, presentándose como danzadores. El central colocado un escalón más alto que los otros dos, en un sitio predominante alusivo quizá al cargo de representante del totem o divinidad solar que se aprecia en el cuarto registro.

En la cuarta escalinata de la estructura piramidal, hacia el muro este se ve apenas la figura de una especie de sátrapa o sacerdote, atuendado de un modo distinto a todos los demás personajes de la escena dancística. Da la impresión de estar llevando un control importante de todo lo que acontece en torno al sacrificio humano. Lleva una capa larga como una especie de pieles sobre los hombros y una bufanda. Su tocado consiste en una especie de sombrero cónico del que sale un penacho particular con plumas menos largas que las de los danzantes, atadas en la parte alta y un elemento que pende de ellas con elementos verdes, cruzados, como aparecen en las barras ceremoniales. En la mano derecha porta una gran lanza y sobre el brazo lleva otra larga bufanda roja, que ha sido relacionada como

elemento alegórico del sacrificio. En la mano izquierda tiene un elemento como batuta circular (bola roja) que parece dar la instrucción de ejecutar algún acto.

Su postura corporal es imperativa y aunque no sobresale de entre todo el conjunto entre la escena de los danzantes y del sacrificio humano, llama la atención su presencia.

Siguiendo a Miller (1997: 37), quedaría abierta la hipótesis acerca de que sea Escudo Jaguar II (gobernante de Yaxchilán, quien aparece en el Dintel 2 de la Cámara 2), sea el personaje central del trío de los *batab*-danzadores y no *Chaan Muan II*, como se había planteado anteriormente.

Esta información podría cambiar radicalmente la actual historia de esta ciudad de los muros pintados, asumiendo la dominación de Yaxchilán sobre Bonampak, o tal vez la introducción de una nueva deidad del centro de México (tomando en cuenta al personaje con plumajes atados con chalchihuites y borlas con centros de cruz, análogos a elementos del altiplano central, en Xochicalco).

## Registro 2

Este pequeño registro tiene sitio en el muro norte en el que se ve una franja de nueve personajes sedentes, dialogando entre sí, parecida a la del primer cuarto. Todos portan un collar de cuentas o piedras verdes (jade), calzón y tocados distintos con formas de animales. A casi todos se les han arrancado los ojos,\* De nuevo se reconoce la maestría del pintor o pintores en la representación del movimiento. Cada figura responde a un gesto corporal distinto, enfatizando la movilidad de las extremidades superiores, sobre todo en las manos.<sup>1</sup>

Algunas lecturas de este registro se han hecho asociando el registro 3 del mismo muro, en el que aparecen diez personajes de pie, refiriéndose a la otra parte de los personajes que asisten a la ceremonia.

---

\* Se había hecho mención de que el cercenamiento de los ojos en los monumentos prehispánicos respondía a la superstición de grupos posteriores a los mayas del Usumacinta, que tenían la idea de que destruyendo los ojos se podía acabar con el alma de los personajes, simulando un acto de mimetización inversa.

\* Consultar Muhdras, en Martí, 1987.

### Registro 3.

En este registro se llevan a cabo tres escenas distintas:

#### Muro Norte

Aquí se puede ver a un grupo de diez señores, de pie, en actitudes dialogantes, con características específicas de retrato. Ninguna figura es igual, aunque llevan vestidos similares, de capas blancas, amarradas con *pondelus shells* (borlas amarillas) por los extremos, con excepción del primero y cuarto personaje que presentan capas más coloridas. Los atados a la cintura tienen motivos diferentes y de igual modo los tocados, que sin ser majestuosos, denotan el rango de los personajes.

Sobre las cabezas de las figuras se aprecian cartuchos para glifos, algunos vacíos, por los que se ha deducido que estas pinturas no llegaron a concluirse.

#### Muro Oeste

Esta es la famosa escena del enano llevado en andas por personajes deformes. Ciertamente la silueta de las figuras que cargan al personaje en el palanquín responde a contornos poco definidos pero cabría la posibilidad de que éstos fueran personajes no deformes que por el efecto del deterioro de la pintura nos estuvieran proporcionando un efecto deforme.

Al parecer el grupo que carga el palanquín es un número considerable de personajes que además portan consigo batutas que distinguen a los conocidos como *nacomes* o jefes de barrio o colonia.

El personaje que llevan tal vez podría ser el *batab* de guerra que generalmente era llevado en hombros por personajes míticos, antes de dar inicio una ceremonia sacrificial. Tozzer (1948: 165), habla de las procesiones que se hacían previamente a las ceremonias, para llegar a la casa de la nobleza, portando en andas al *batab* de guerra. Si esta escena se relaciona con el planteamiento de Tozzer podríamos pensar que la representación de la figura llevada en andas sea la metáfora de un *batab*, guerrero: un personaje zoomorfo con garras de jaguar en vez de manos (Pincemín, consulta personal) que a final de cuentas marca el ritmo de la procesión con el tambor que tiene enfrente. En diversas ocasiones se le ha descrito como un enano pero revisando sus proporciones corporales si estuviera de pie tendría un



tamaño similar al de los demás personajes. Nuevamente aparecen las flores o rosetones entre los personajes que lo cargan. Destaca su tocado cilíndrico y el mechón de plumas de quetzal con el mismo tipo de flores que se observan en los penachos de los danzadores.

#### Muro Este

Se presenta aquí la escena de autosacrificio en la que todavía se contraponen las teorías de que se trate de personajes femeninos o masculinos los que proceden a tal ritual de sangre. Siguiendo la lógica en la descripción del cuarto 1 y conviniendo que se trate de los mismos personajes (la familia del monarca), en tiempos distintos, se puede afirmar que las figuras presentes sean (de derecha a izquierda):

- *Chaan Muan*, junto a la cesta de papeles sacrificiales se perfora la lengua con las espinas que le proporciona un asistente (personaje obeso, arrodillado frente al señor de Bonampak).
- Personaje femenino de pie (sin identificar) quien también traspasa su lengua con los papeles sacrificiales.
- *Lady Rabbit*, esposa del señor de Bonampak, que sostiene con ambas manos la cuerda sacrificial, con la que la mujer del centro realiza el autosacrificio. (Pincemín, consulta personal, 1997).
- Joven personaje femenino que proporciona una espina sacrificial a la figura, bajo el pedestal, que lleva en brazos al pequeño heredero, quien dispone sus dedos para cumplir con su primer autosacrificio (Miller, 1995 :69).

#### Registro 4

Como en el caso de la primera cámara tenemos nuevamente la presencia del espacio dedicado a la parte mítica de la historia presentada en estas paredes, que seguramente refuerza el discurso pictográfico de los registros precedentes. Las dos principales representaciones de las deidades opuestas se encuentran en los muros sur y norte, ocupando el espacio central de la composición pictórica en ambos casos. En el muro sur se alcanza a observar una deidad terrestre, relacionada con *Tzotz* (dios del inframundo) en una representación mítica en forma de mascarón, el llamado monstruo de la tierra, encabezando

la escena del sacrificio humano que aparece justo bajo el mismo eje de ubicación. Hacia los extremos se observan figuras míticas que podrían ser representaciones de los *bacabes* sostenedores del mundo en figuraciones antropozoomorfas.

En el muro norte la composición pictórica es similar aunque esta vez la figura central contiene la representación de una deidad solar (*Kin*) que aparece como antítesis de la figura en el muro sur. Igualmente a sus extremos se identifican dos personajes como si se tratara de *bacabes* en figuras antropozoomorfas, mejor conservadas que las del muro sur, con rostros humanos y garras de felinos.

La reafirmación del discurso en los anteriores registros se puede identificar en la presencia de los astros opuestos simbolizados en deidades de la luz y de la noche de una manera tan evidente, justamente uno frente al otro en una solución plástica (arquitectónica y pictórica) que confronta las imágenes a manera de provocar la idea real de encuentro, de opuestos. La postura de *Tzotz* sobre la escena de sacrificio y la de *kin* sobre la escena de la nobleza, recuerda elementos importantes del juego de pelota ceremonial que se tratará pertinentemente en el apartado dedicado a los eventos ceremoniales con sacrificios humanos por decapitación.

Este edificio no tuvo conclusión y fue abandonada la ciudad antes de que se plasmaran los nombres de los asistentes a la ceremonia en los cartuchos vacíos de la cámara 3. Los datos que nos restan se refieren concretamente al que fue el último de los gobernantes de Bonampak, luego de este no se observan más producciones datadas con fechas ni personajes posteriores. Además de la coincidencia de fechas de ejecución de los murales con el colapso maya, en el que se pierde la cronología lógica de sucesos entre el periodo clásico tardío y el postclásico, queda también la gran pregunta de cual era la función real de la presencia de Escudo Jaguar de Yaxchilán (con tanta insistencia) en el sitio. En el último año se descubrió una escultura monumental enterrada en la estructura 15 que al parecer tiene relación con la dinastía de los *Muan* (relacionado con los tiempos de gobierno de *Chaan Muan I*), y los fechamientos del Dintel IV y la Escultura 1, hallados en la Estructura 6 de Bonampak).

En esta breve lectura aún sin profundizar en la interpretación de símbolos y personajes se puede comprobar la inmensidad de datos que nos proporciona este documento pictórico para pretender el entendimiento de un universo tan lejano del nuestro. Ciertamente partimos del presupuesto de que las lecturas realizadas a lo largo del tiempo sobre estas escenas

pictóricas, han sido en condiciones de distinta índole enfocando mayor atención a ciertos temas o escenas, dependiendo del interés individual de cada investigador. La obra plástica, en este caso la pintura, nos da referencias importantes de hechos históricos que no quedan registrados en grafías convencionalmente conocidas por la mirada contemporánea.

Las pinturas hablan no sólo en las formas. En el color se manifiestan las intensidades de las emociones y de las intenciones para las que fueron grabadas estas imágenes.

Bajo el entendido de que las cuantificaciones nos salen sobrando si detrás de ellas no hay un contexto que nos enseñe a entender otros tipos de historias, mentalidades y modos de comunicarlas. Dichas lecturas seguramente serán importantes para lograr, de una manera interdisciplinaria, una aproximación mas certera a la interpretación de los pictogramas y a la vida de los antiguos mayas.

El conocimiento de métodos compositivos y recursos técnicos para la elaboración de este tipo de documento histórico nos hablan de una intención de hacer trascendente al tiempo, al evento, que se torna ritual en la medida que garantiza su repetición constante.

Nuestras interpretaciones solo serán fragmentos de esa historia que nos sirve de herramienta para el descubrimiento del espíritu humano universal, sin fronteras temporales: espíritu que nos lega conocimientos milenarios de las posibilidades de hacer y permanecer del género humano, en los monumentos y documentos que fríamente hemos llamado sitios arqueológicos, o a mejor entender ruinas, guardando en este último concepto ese espíritu melancólico que nos invade al mirarnos en el pasado, tratando de rescatar la dignidad humana (...to restore dignity to culture).\*

---

\* Reflexiones a partir de Folgarait, *Orlan's body of art*, ponencia presentada en X Coloquio Internacional de Arte, La Abolición del Arte, Oaxaca, 1997.

## Conservación de los murales

Cuando fueron halladas las pinturas se encontraban protegidas por una capa natural de calcio cristalizado que se había formado por los escurrimientos de agua que penetraban en el edificio, desde que la ciudad quedó en completo abandono. (No se sabe si existieron otros grupos humanos habitando el sitio, ni en que tiempos se ubican los ejecutores de la cegación de los personajes, de las pinturas, que aparecen con los ojos cercenados, por lo cual se piensa que los mayas antes del colapso no fueron los últimos pobladores del lugar).

La expedición en la que llegan Villagra y Tejeda para hacer las reproducciones de las pinturas, hace una limpieza de los murales utilizando petróleo para retirar la capa de calcio y poder apreciar mejor los pigmentos:

*El edificio de las pinturas está bastante bien conservado; sus paredes son gruesas, tienen 80 cm. de espesor y aunque en el interior hay grietas, éstas no influyen para la estabilidad de la construcción, pero sí han originado el deslave de la pintura; en esos lugares hay grandes áreas completamente perdidas. La pintura no es muy visible; tiene una capa de carbonato de calcio cristalizado, producida por la gran humedad a que ha estado sometida durante siglos. Hay lugares en que se han formado bombitas que al ser golpeadas se desbaratan fácilmente, sólo que a veces se desprenden llevándose también el color. El aplanado se ha abolsado en algunos sitios y en otros se ha desprendido. Por último hay grandes áreas manchadas y cubiertas de moho. También hay destrucción en las partes que corresponden a los hoyos donde antiguamente se atravesaron unos morillos, y la que intencionalmente le hicieron a las figuras para borrarles los ojos. Como la pintura ya estaba manchada no a todas las figuras se los quitaron, lo cual revela que esta destrucción la llevaron a cabo, muchos siglos después... Como las copias aquí reproducidas no están manchadas como el original, paso en seguida a explicar cómo se hicieron y cual fue el criterio seguido para reconstruir algunas partes. El primer problema para copiar era hacer visible la pintura; limpiarla no hubiera sido prudente, ya que primero se hubiera necesitado reparar el edificio para que no entrara agua en el interior; por otra parte, esto hubiera requerido mayor tiempo del que disponíamos. Optamos pues por buscar una substancia que hiciera transparente la capa blanquísima que cubría los muros. En estas zonas arqueológicas que tienen pinturas lo habíamos logrado simplemente con agua; pero aquí, donde las mismas paredes estaban empapadas, este procedimiento quedó automáticamente desechado. La aplicación de petróleo hizo posible la transparencia deseada, sin ningún peligro para la pintura, pues no disuelve el carbonato de cal que la protege. Resuelto este problema, se procedió a copiar los murales (Villagra, 1947, pp. 11-15).*

Tal ejecución ha sido controvertida porque algunos especialistas afirman que la aplicación del petróleo determinó el comienzo de la pérdida de los murales. Sin embargo y por fortuna, la capa de calcio se conservó en una ligera capa que todavía se aprecia en la superficie de las pinturas y que no había sido removida según testimonios de Sofia Pincemin (consulta personal, 1997), hasta 1986.

La técnica utilizada en la restauración de las pinturas de Bonampak fue la de *creatina*, técnica italiana totalmente reversible (que permite nuevas intervenciones sin dañar a los pigmentos).

Es importante para su conservación lograr menos humedad en el depósito de carbonatos pero si se seca completamente se perderán las pinturas. Aquí lo indispensable sería que se lograra un equilibrio ambiental, (creado artificialmente) para proporcionar un clima adecuado que permita la conservación de los pigmentos.

Se pretendía que cada 5 años se raspara la capa de calcio para evitar su acumulación. Los programas de restauración actuales han hecho la limpieza de los monumentos escultóricos y renovación de estructuras de protección exterior (por falta de presupuesto y consensos sobre las prioridades para el desarrollo cultural y humano de la zona).

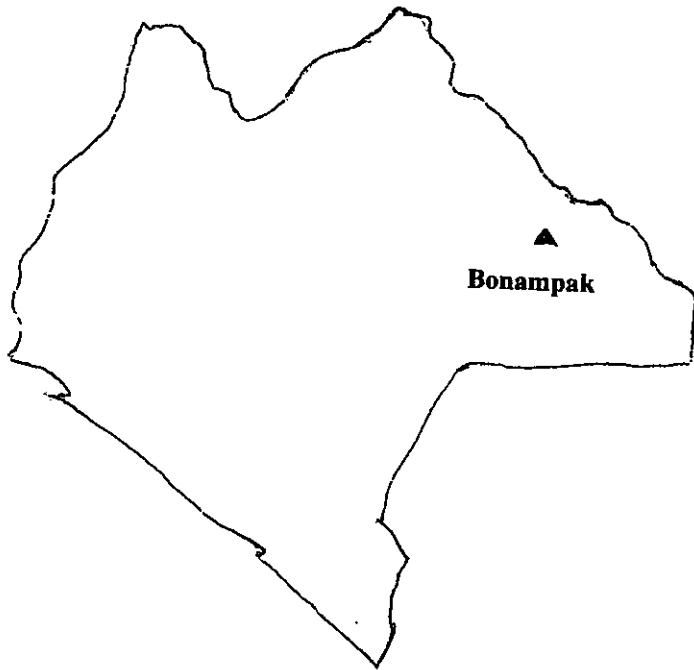
La situación de conservación también tiene que ver con una coherencia e integración de programas de trabajo entre las áreas arqueológica, artística (historia y restauración), y de distintos ámbitos de investigación que no atiendan únicamente a proyectos de desarrollo turístico que promueve llegadas masivas de visitantes, sin contar previamente con un programa de conservación efectivo.

En este caso también la apertura de la carretera ha causado polémica por su poca funcionalidad y falta de consenso interdisciplinario para llevar a cabo su construcción.

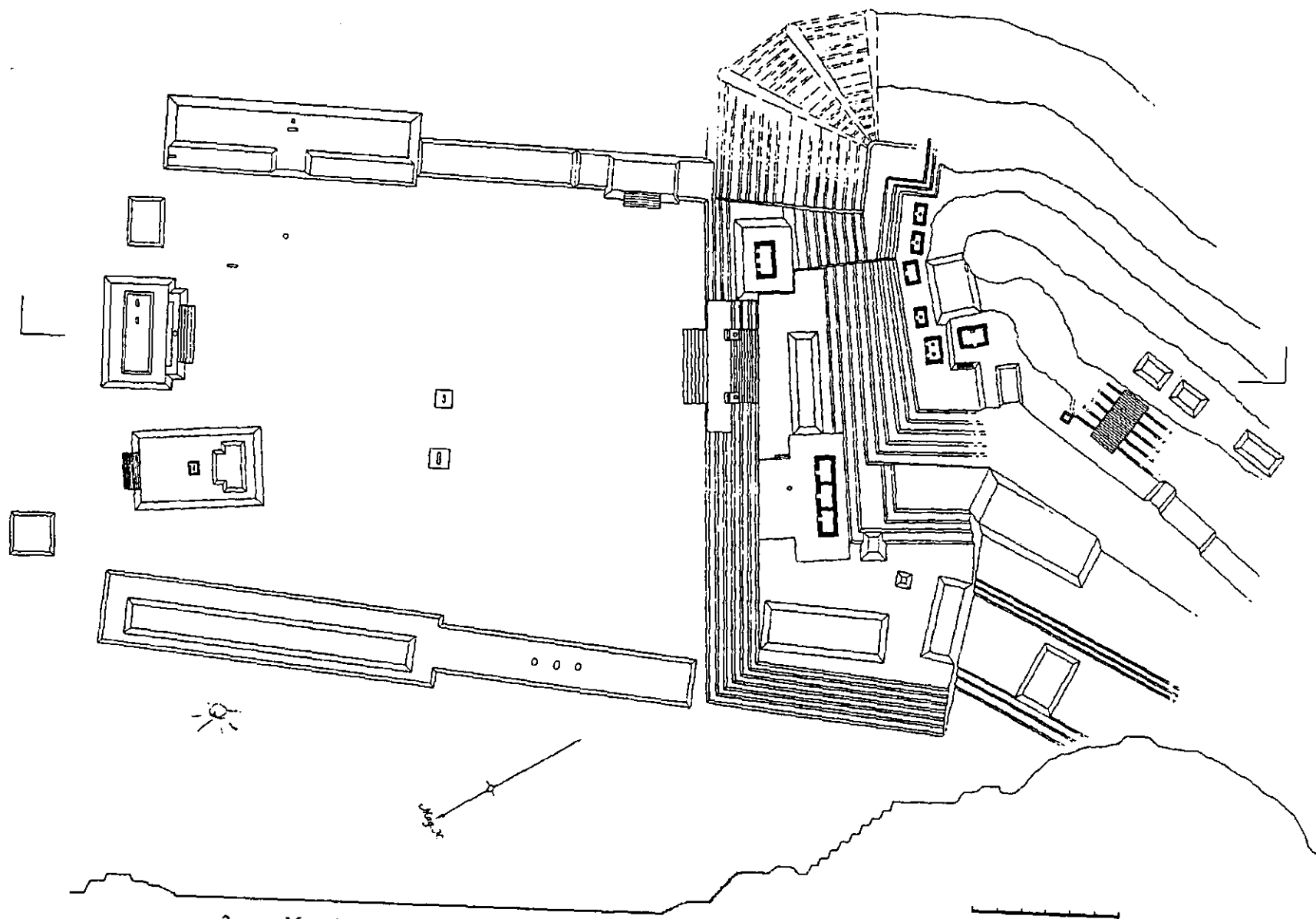
*Durante más de mil años el edificio de las pinturas de Bonampak ha estado bajo la sombra de grandes árboles. Estos árboles sirven no solo como sombra, sino mantienen un cierto equilibrio en temperatura y humedad, lo cual ha servido para preservar los preciosos murales. Si se limpia el edificio de maleza y se cortan los árboles de sombra para facilitar la vista de los edificios, entonces el sol abrasador secará el techo del edificio; secará igualmente la capa pintada de cal, y habrá el peligro de que se convierta en polvo, tal como sucedió en el edificio 40 de Yaxchilán. Únicamente con expertos especiales y con un gasto considerable se pueden reparar y preservar figuras pintadas en el edificio No. 1 de Bonampak. No se debe permitir la visita a Bonampak de ningún turista, antes de hacerse las obras necesarias de preservación de las pinturas.*

El reto hacia el cual nos enfrentamos ahora justo en una situación de apertura extraordinaria al mundo tecnológico es justamente lograr entender las ventajas que nos proporcionan las técnicas y métodos del mundo contemporáneo para atender al rigor de la conservación de monumentos y documentos plásticos, voces de otros tiempos, que hablan de ritmos y concepciones distintas del universo, que aún laten en los sitios arqueológicos y en la gente los habita.

*Durante más de mil años el edificio de las pinturas en Bonampak ha estado bajo la sombra de grandes árboles. Estos árboles sirven no solo como sombra, sino mantienen un cierto equilibrio en temperatura y humedad, lo cual ha servido para preservar los preciosos murales. Si se limpia el edificio de maleza y se cortan los árboles secará el techo del edificio; secará igualmente la capa pintada de cal, y habrá peligro de que se convierta en polvo tal como sucedió en el edificio 40 de Yaxchilán... No se debe permitir la visita a Bonampak de ningún turista, antes de hacerse las obras necesarias de preservación de las pinturas (Blom, 1957: 147).*



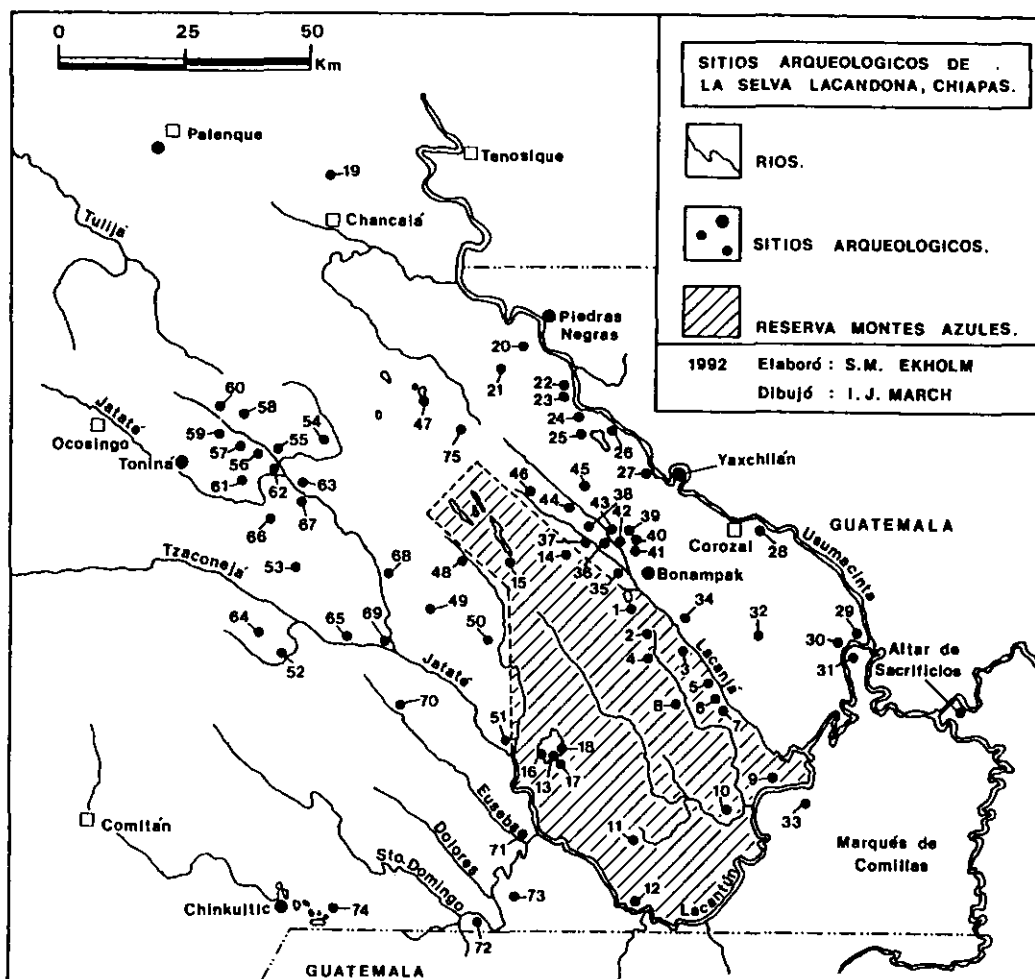
1 Mapa del Estado de Chiapas.



2

Mapa del sitio arqueológico de Bonampak: Acrópolis y Gran Plaza.  
Elaborado por Rupert y Stronsvik; Corregido por Blom, en Ruppert, Thompson, Proskouriakoff,  
1955: 12



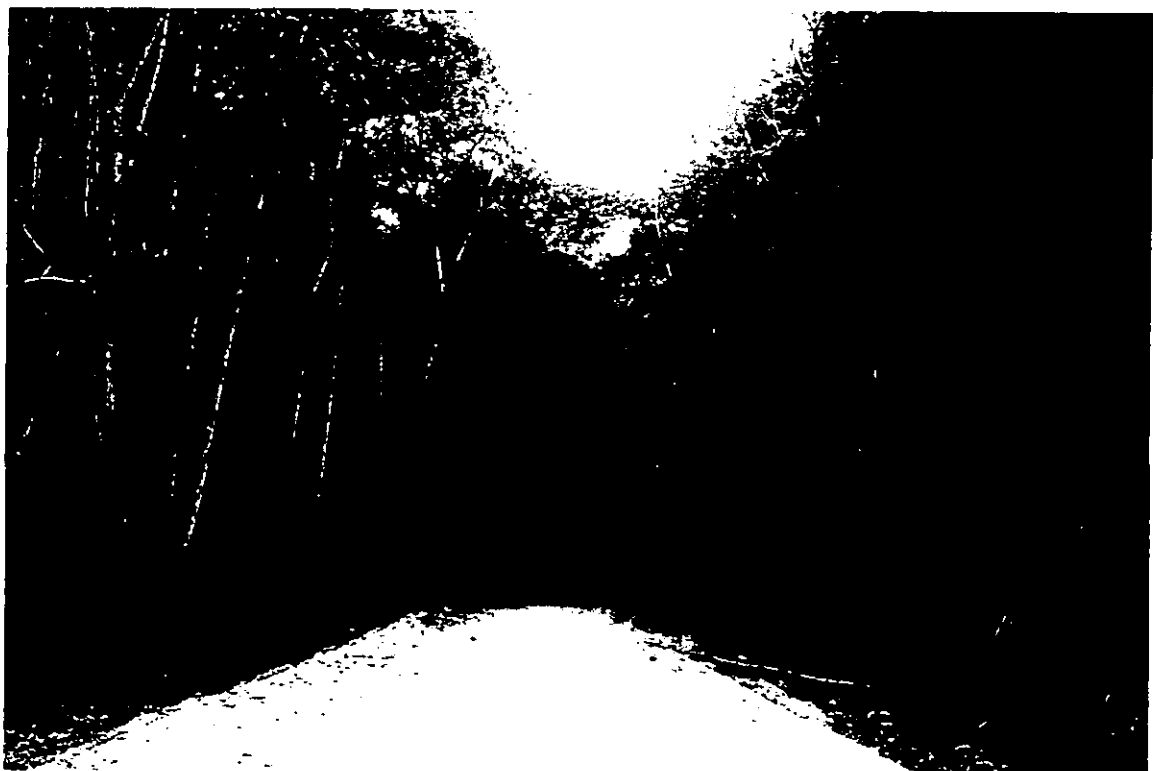


- |  |                              |  |
|--|------------------------------|--|
| 1. San Juan                                    | 23. Cueva San Pablo          | 48. El Zapote. (Lagunas Pethá y Itzanacú). |
| 2. Landeros.                                   | 24. El Chile.                | 49. Agua Escondida.                        |
| 3. Campamento de Arreo.                        | 25. Anaité II.               | 55. San Canuto.                            |
| 4. Blom 1953, mapa.                            | 26. Chicozapote.             | 56. Dolores.                               |
| 5. Las Ruinas.                                 | 27. Anaité I.                | 57. Huacá.                                 |
| 6. Healey (Blom, 1957).                        | 28. Tomillo.                 | 58. Santa Catarina Najós.                  |
| 7. Healey (Blom, 1957) ¿La Abeja?              | 29. Planchón de las Figuras. | 59. Santotón.                              |
| 8. Ruinas San Pedro (Paso del Jabalí).         | 30. San Lorenzo..            | 60. Ofir.                                  |
| 9. San Vicente..                               | 31. Chavín                   | 61. San Antonio.                           |
| 10. La Constancia.                             | 32. Cerro San Francisco      | 62. Australia.                             |
| 11. Tzendales.                                 | 33. La Palma.                | 63. Tecojá                                 |
| 12. Blom (1953).                               | 34. Blom 1953, mapa          | 64. Amparo.                                |
| 13. Lacam-Tún (El Peñol).                      | 35. Lacanjá.                 | 65. Dolores.                               |
| 14. Blom (1953).                               | 36. El Cedro.                | 66. Delicias.                              |
| 15. Laguna Ocotol Grande.                      | 37. Nuevo Jalisco.           | 67. Santo Domingo.                         |
| 16 y 17. Cuevas (Rosarios; Blom y Duby, 1957). | 38. Ojos de Agua.            | 68. Las Tasas.                             |
| 18. Isla Petén K'in.                           | 39. Dorantes.                | 69. Sultana.                               |
| 19. Chinikijá.                                 | 40. Moguel.                  | 70. Rosario Trabajo.                       |
| 20. Budsiljá.                                  | 41-43. (Blom, 1953).         | 71. La Floresta.                           |
| 21. La Mar.                                    | 44. Laguna Chan.             | 72. Zapotal.                               |
| 22. El Cayo.                                   | 45. Cananxax.                | 73. Pedro Vega.                            |
|  | 46. Esperancita.             | 74. Cueva de los Andasolos.                |
|  | 47. Metzabok.                | 75. Laguna Guineo                          |

3 Mapa de sitios arqueológicos de la Selva Lacandona, Chiapas, elaborado por Ekholm y March en Ekholm, Susana M. 1992 Aspectos arqueológicos de la Reserva de la Biosfera de Montes Azules, pp. 253-265



4 Camino de brecha para entrar al sitio arqueológico de Bonampak.  
Foto, Rocío Noemí Martínez, 1995



5      Apertura de la carretera de acceso a Bonampak, aún inconclusa.  
Foto de R. N. Martínez, 1997



5 (a) Carretera desde el cruce San Javier donde se desvía el camino hacia Bonampak y Lacanja



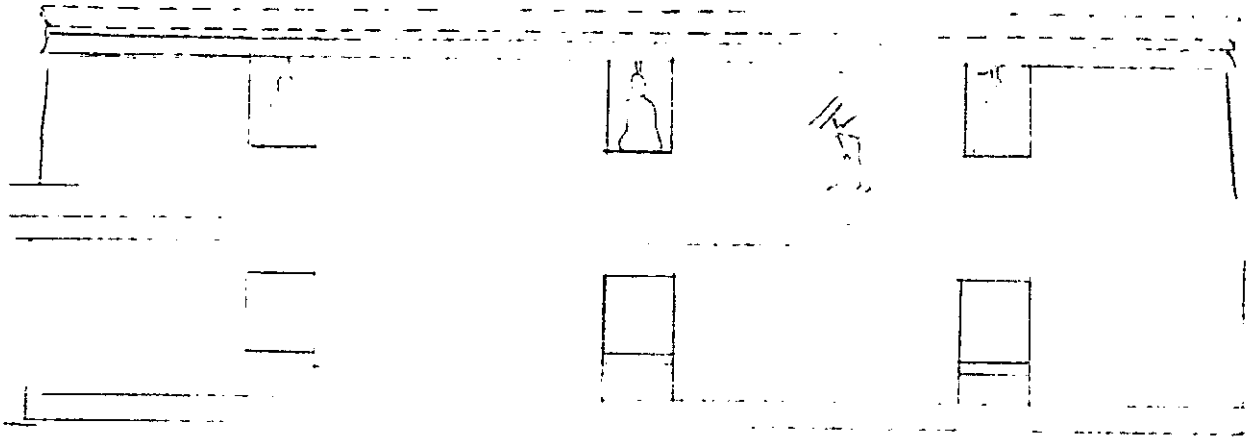
6 Hallazgo de Estructura (No ?) arquitectónica en Bonampak, 1948  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristobal de las Casas



7 Estructura 1 de Bonampak apenas desmontada en el primer cuerpo.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas



8 Cabeza de estuco hallada frente a la Estructura 1 de Bonampak.  
Muestra la deformación craneal tabular-oblicua. Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San  
Cristóbal de Las Casas



9 Estructura 1 o Edificio de las pinturas en Bonampak, reconstrucción de la fachada.  
Dibujo basado en Rupert, 1955: 15

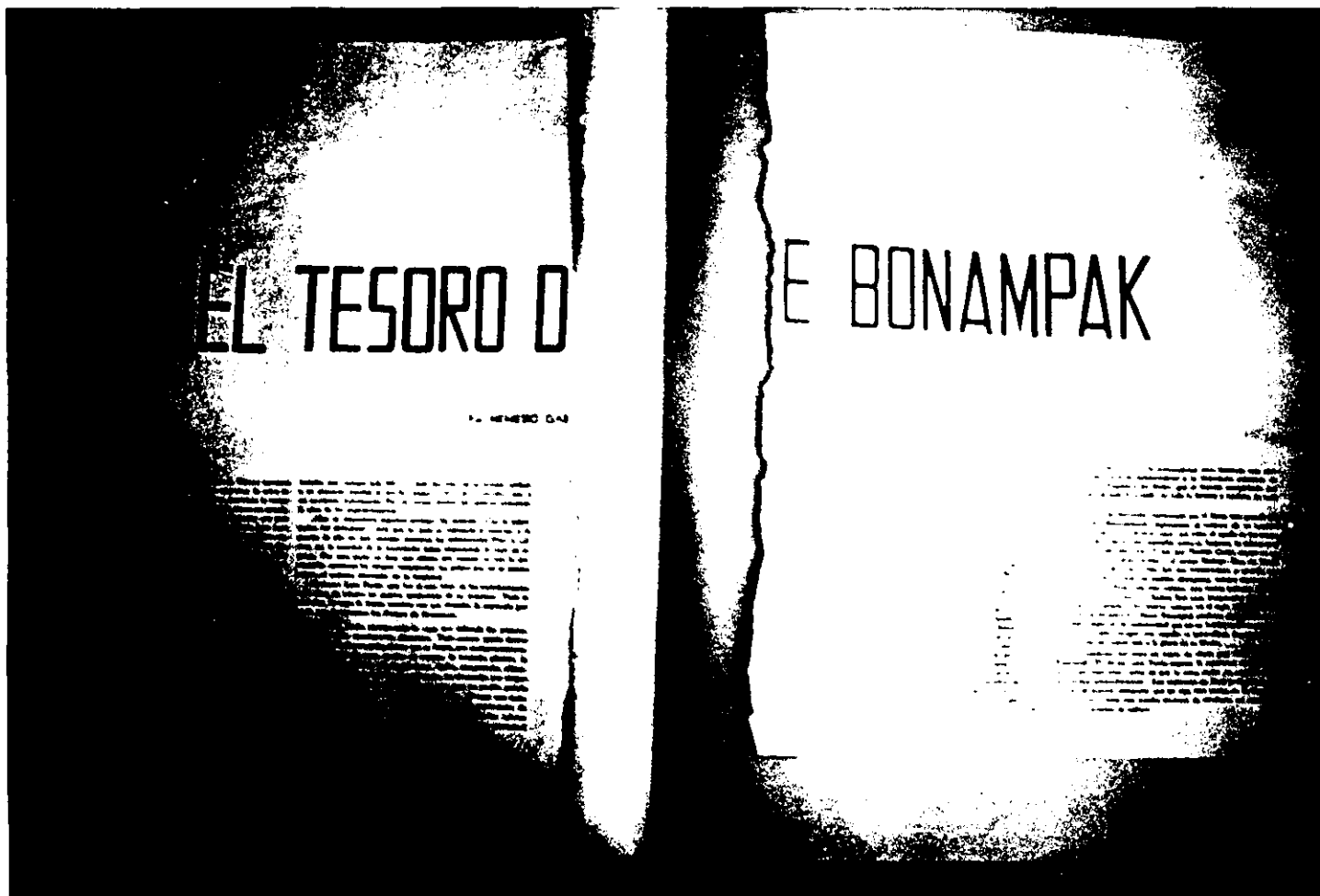




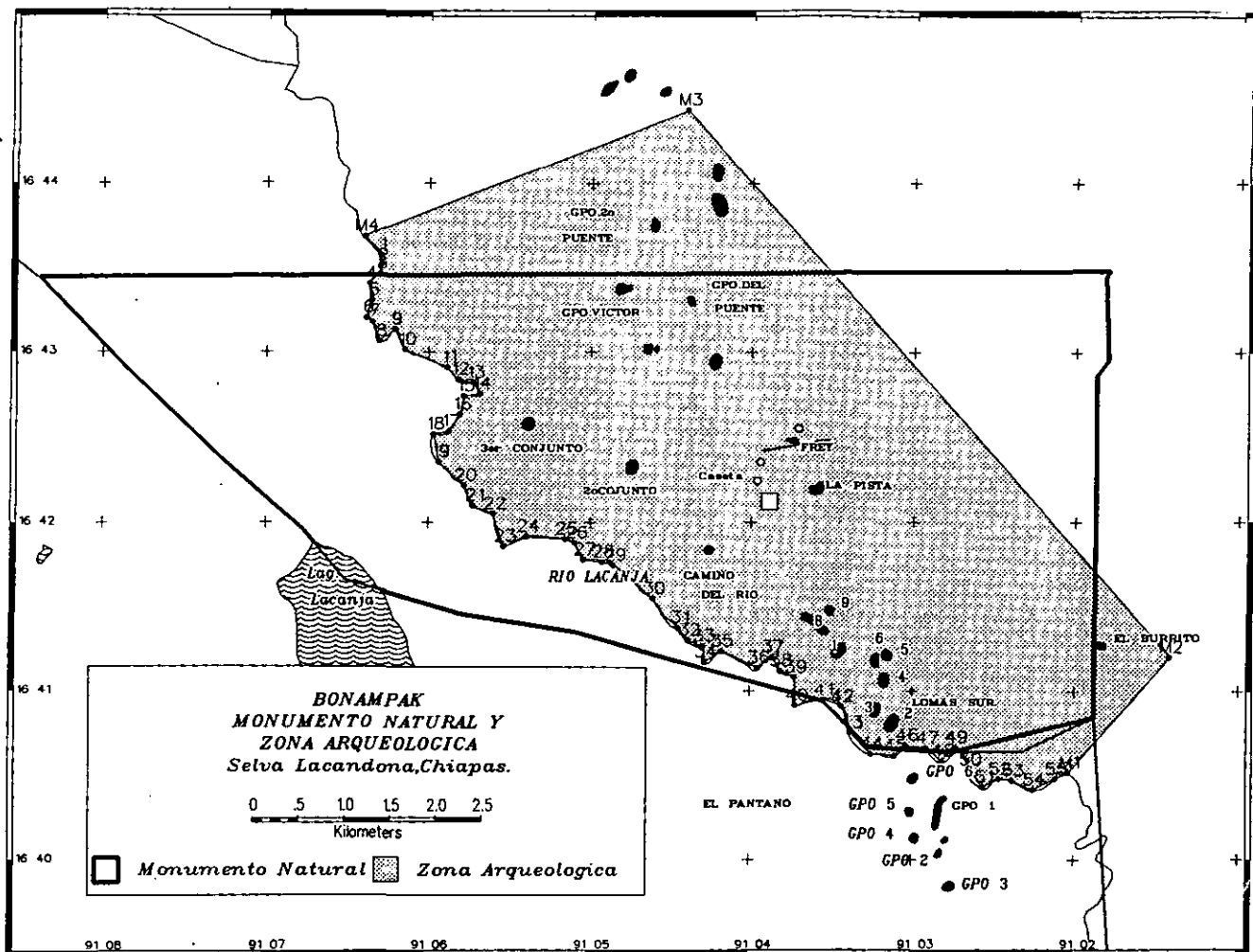
10 Estela 1 de Bonampak, encontrada en tres pedazos, 1948.  
Muestra al último gobernante de Bonampak.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



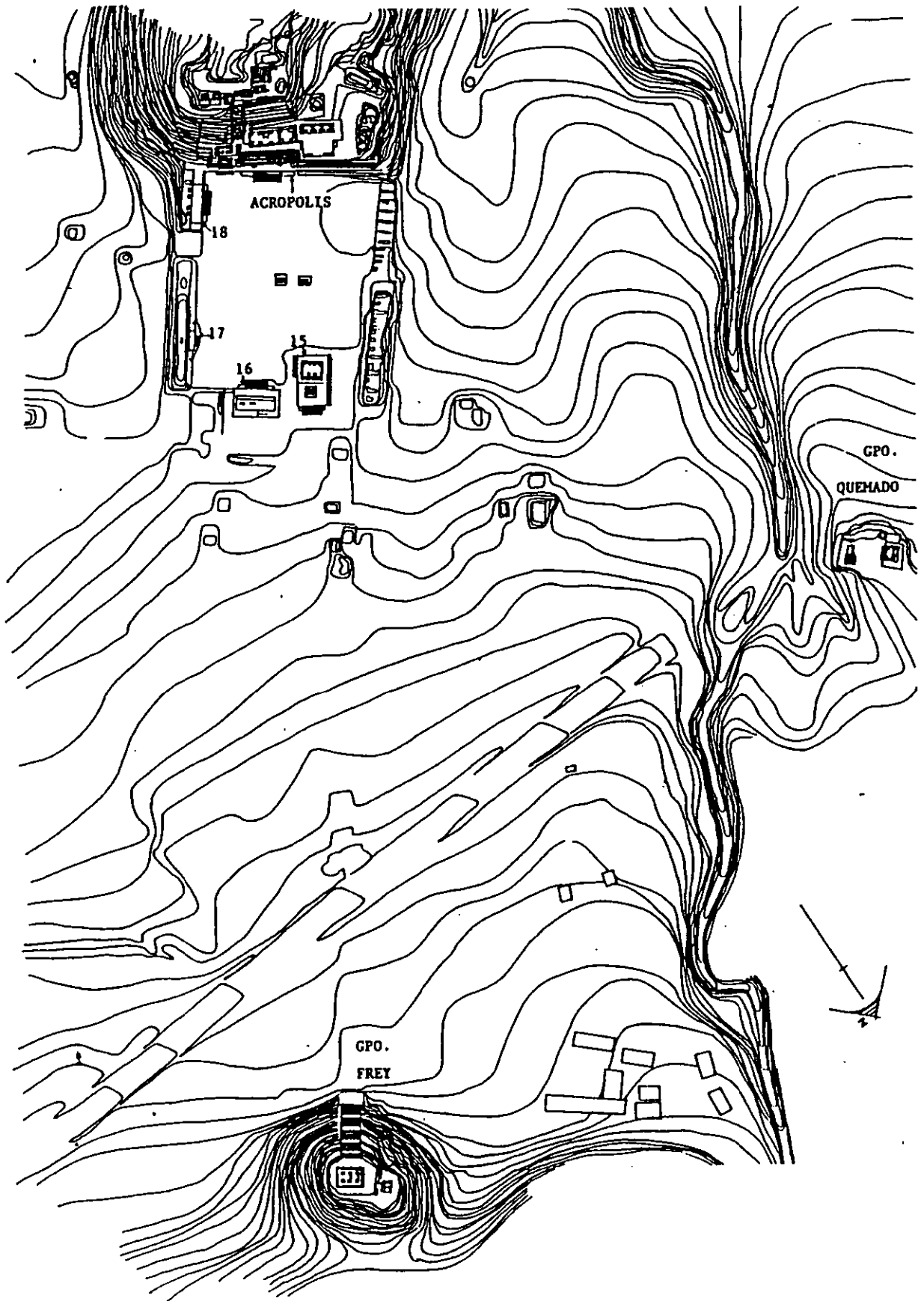
11 Piedra labrada No.2, 1948.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



12 Documento que ilustra la llamada "Bonampakitis" por Frans Blom.  
Archivo hemerográfico, en la Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas,  
Chiapas.



13 Area declarada como monumento natural en el sitio arqueológico de Bonampak  
Dibujo proporcionado por el arqueólogo Alejandro Tovalín.



14 Proyecto Bonampak.  
Plano topográfico tomado de Paillés (1987), modificado por Tovalín (1995).  
Cortesía de Alejandro Tovalín

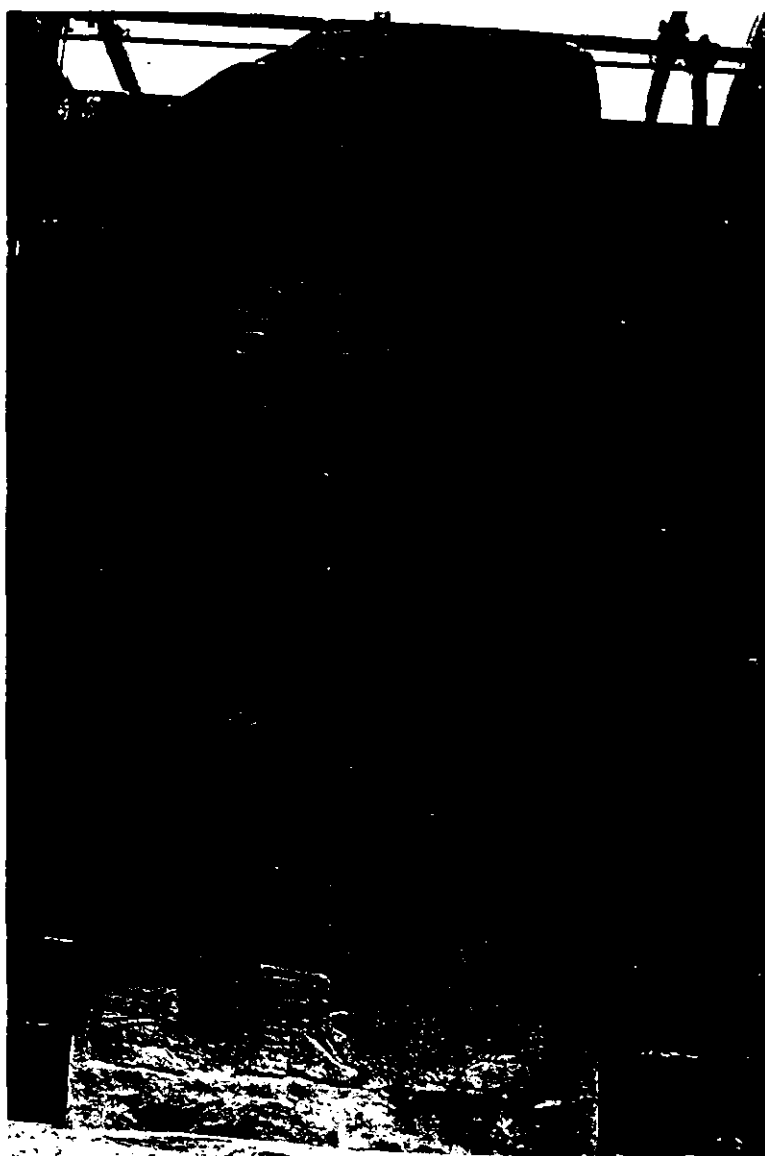


15 Edificios de la Acrópolis y parte de la Gran Plaza en Bonampak.

Foto R.N. Martínez, 1997

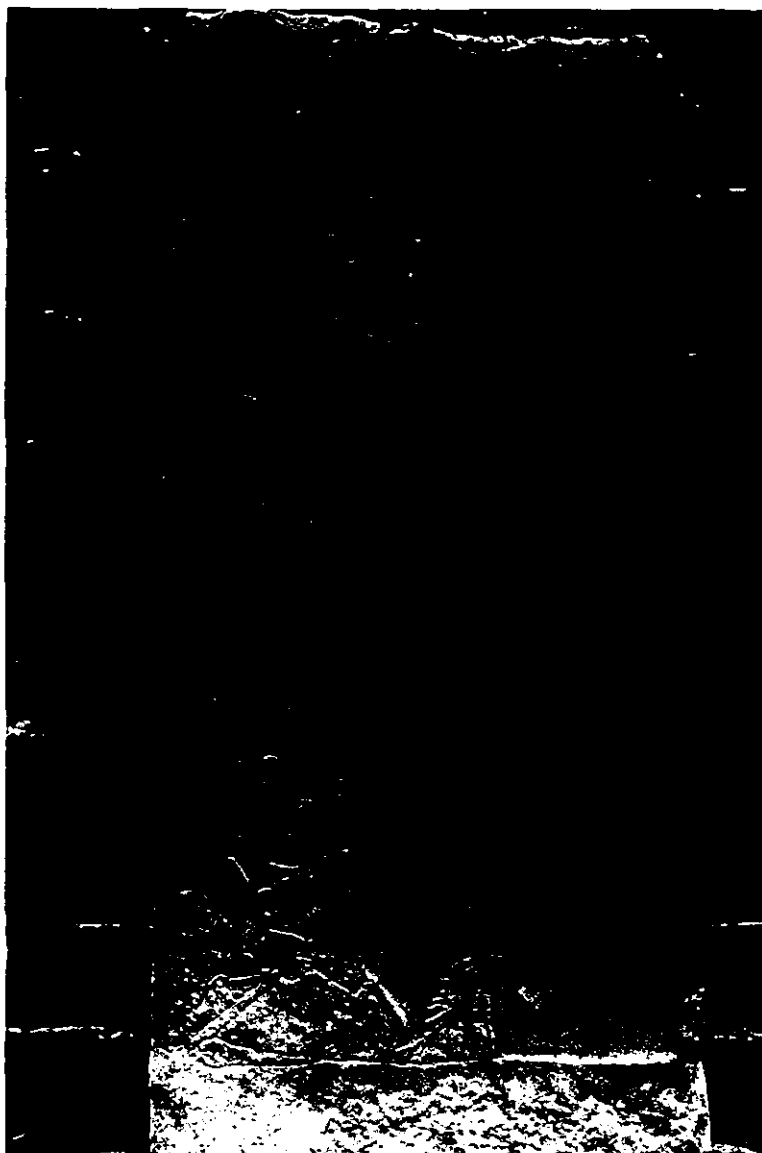


16 Estela 1 de Bonampak, después de la limpieza del monumento, 1997.  
Foto R.N. Martínez, 1997

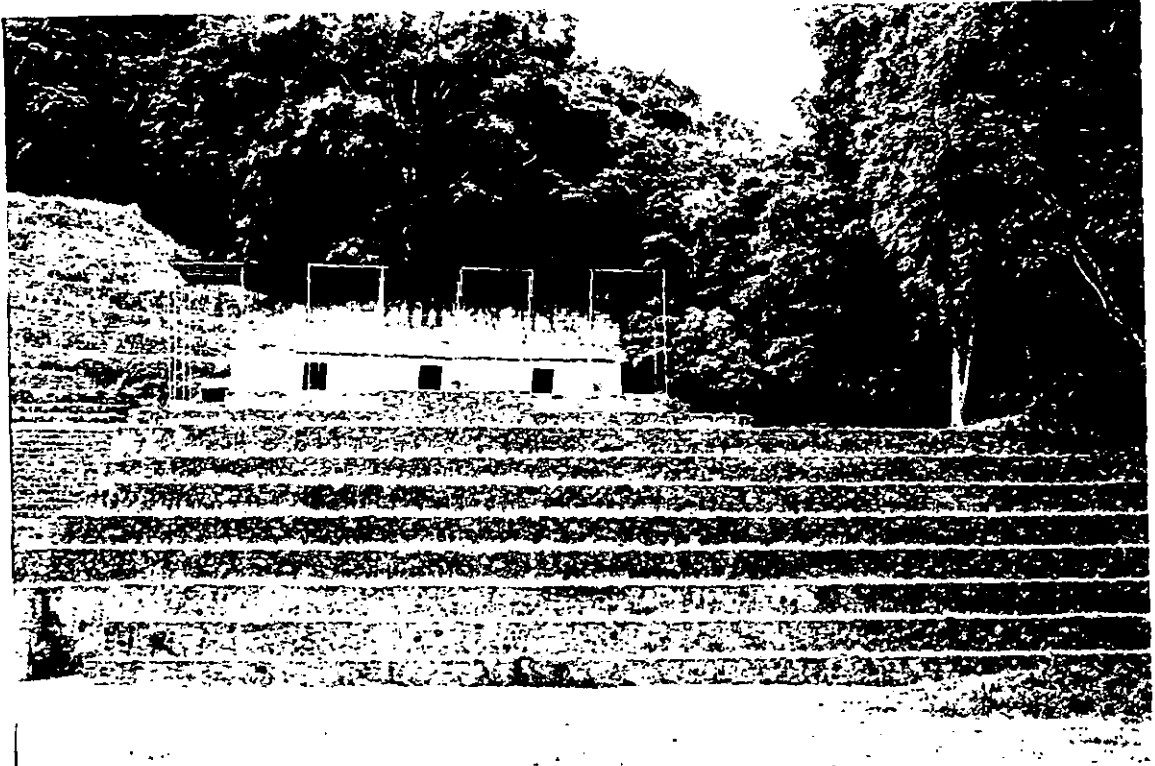


17 Estela 2 de Bonampak, después de la limpieza del monumento, 1997.  
Foto R.N. Martínez, 1997





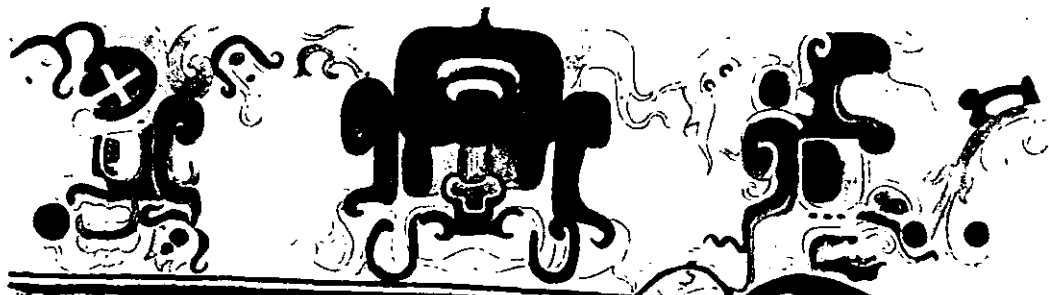
18 Estela 3 de Bonampak, después de la limpieza del monumento, 1997  
Foto R.N. Martínez, 1997

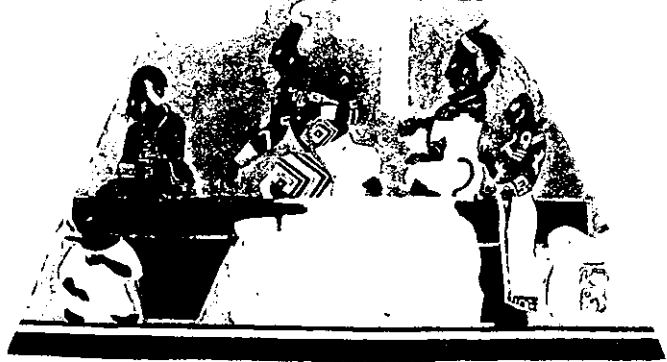
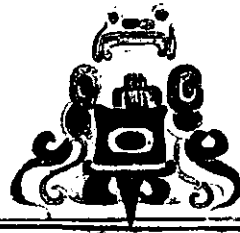
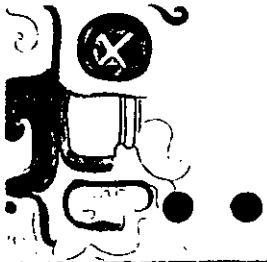


19 Edificio de las pinturas en Bonampak visto desde la Gran Plaza, 1997.  
Foto R.N. Martínez, 1997

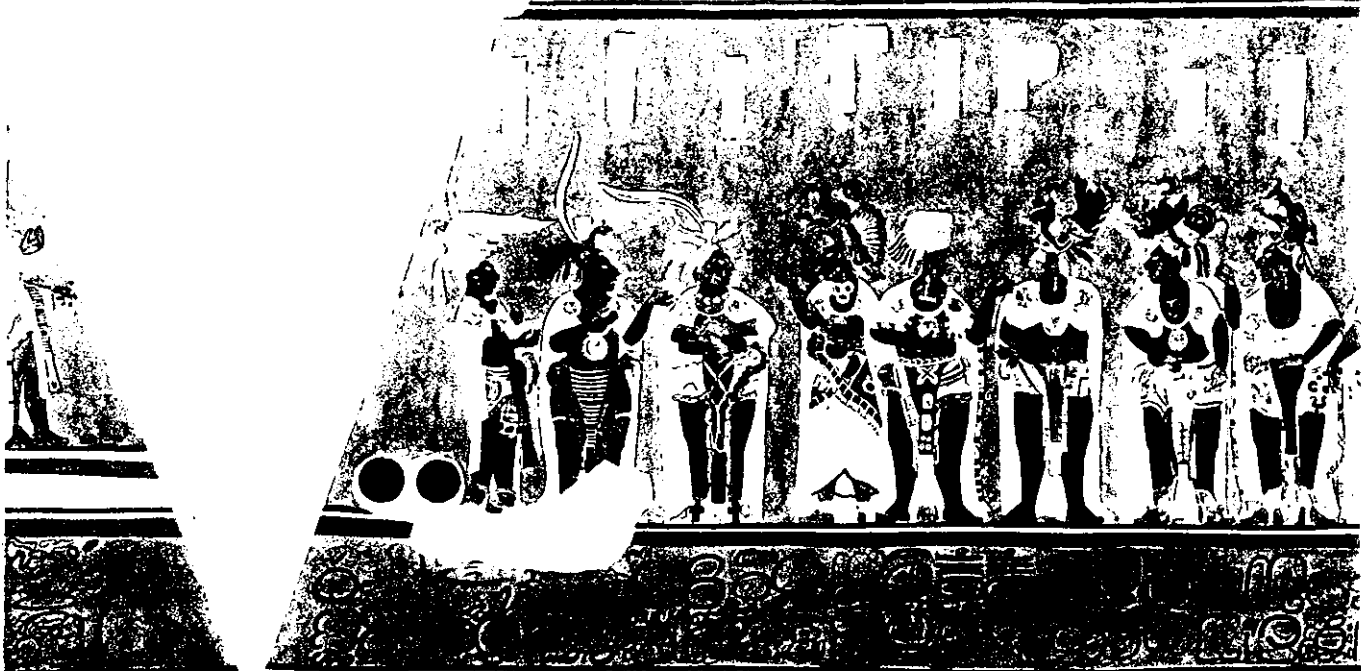


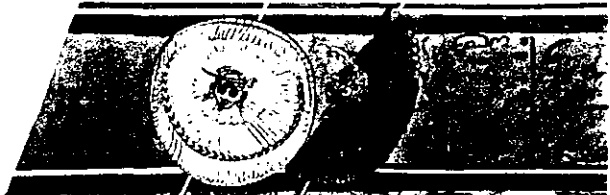
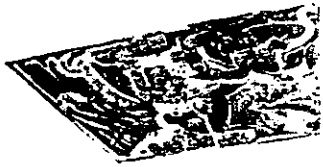
20 Dintel 1.  
Edificio de las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

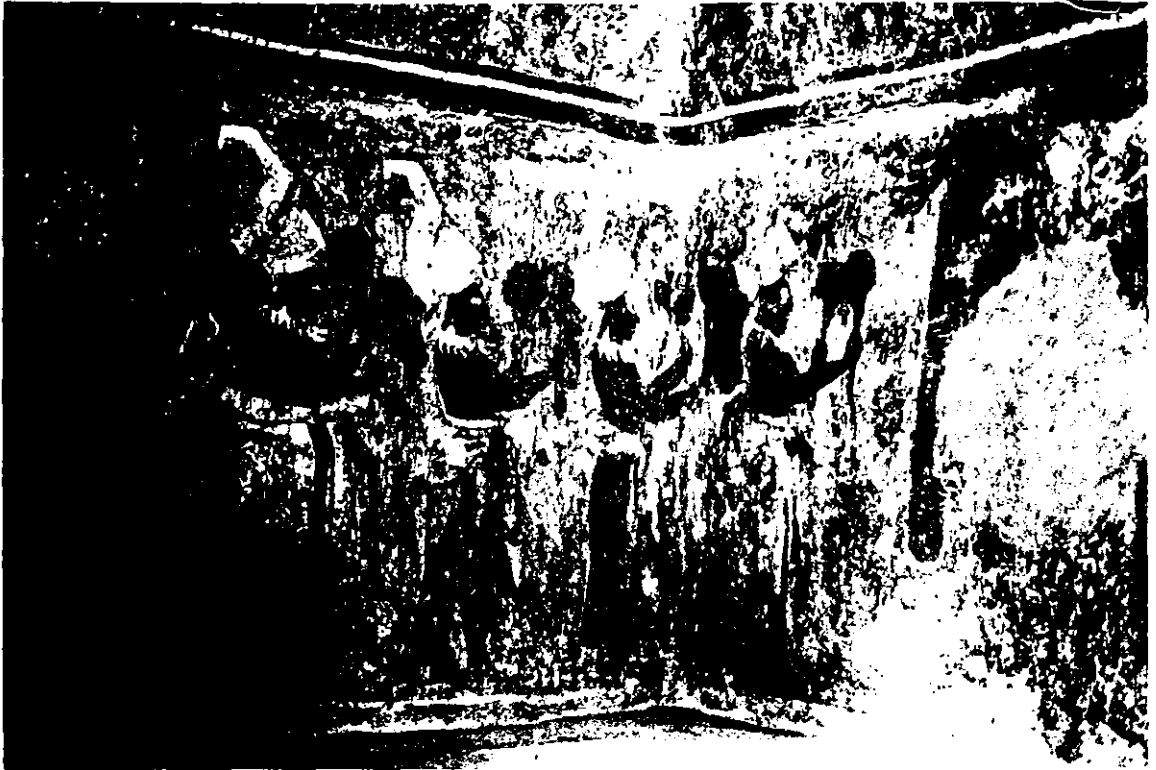




Highly stylized hieroglyphs, likely representing the name of the deceased or a deity, positioned at the top of the panel.







22      Detalle de los músicos en los muros Este y Sur de la Cámara 1.  
Foto R.N. Martínez, 1996



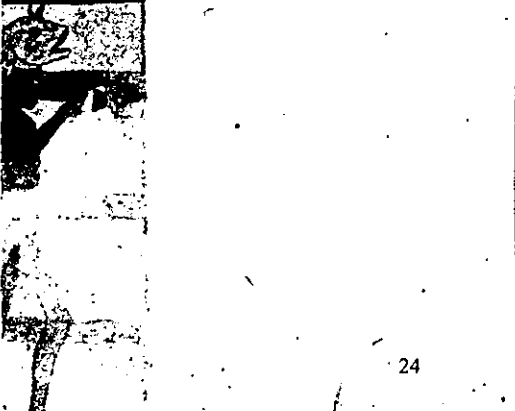
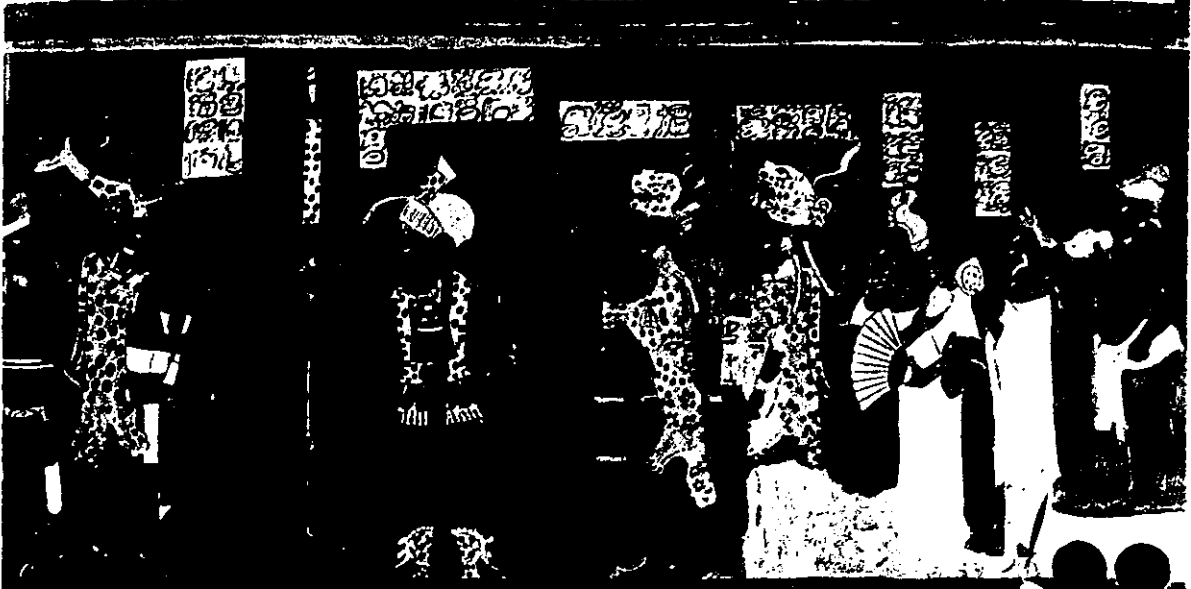


23

Dintel 2.

Edificio de Las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.

Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de las Casas



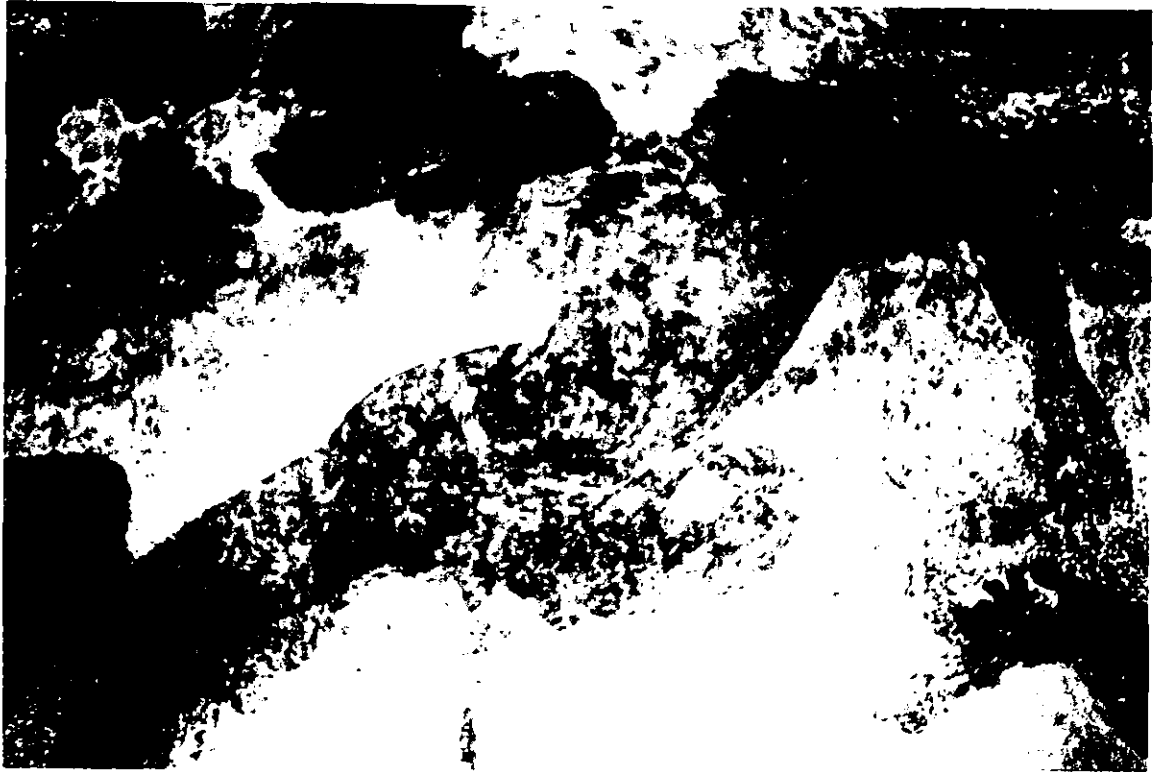






LINTEL  
**BONAMPAK**  
ROOM - 2  
BY  
IN THE  
OF





- 25      Detalle del cautivo en el muro Norte.  
Muestra las habilidades técnicas de los antiguos mayas en el manejo de la perspectiva por el uso de planos para lograr el efecto de *escorzo* observado en este personaje.  
Foto R.N. Martínez, 1996

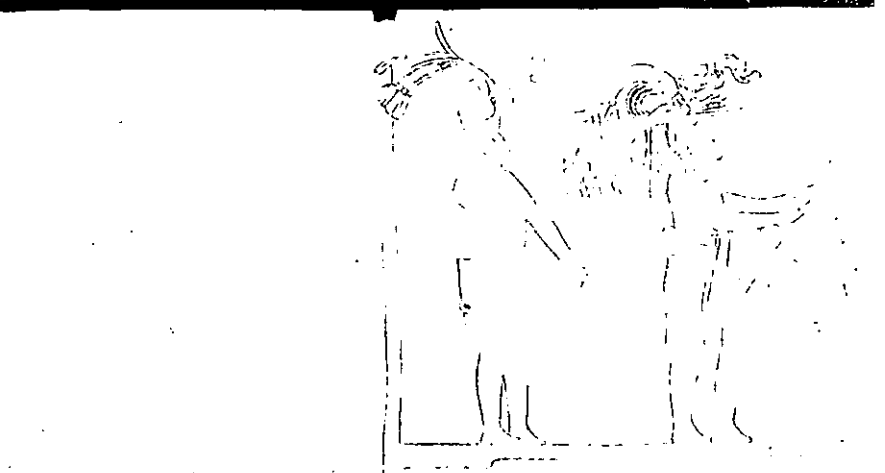
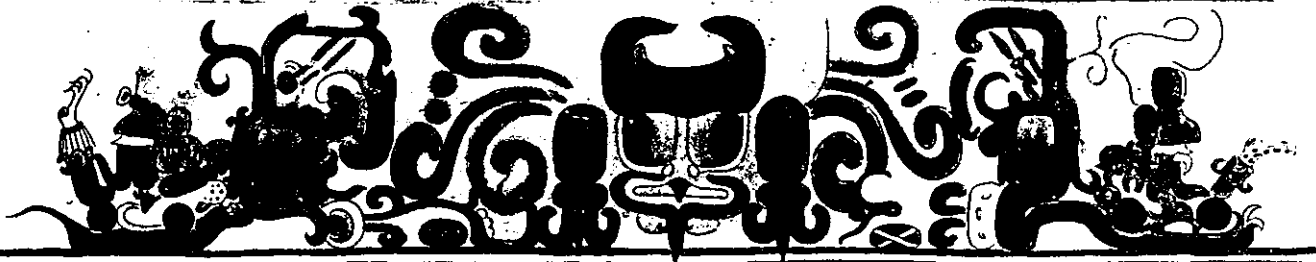


26

Dintel 3.

Edificio de las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.

Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas











DINTEL

# BONAMPAK

ROOM 3  
BY  
ANTONIO  
TEJEDA  
SCALE 1/2





28      Detalle de los danzadores en los muros Este, Sur, Oeste, en grave deterioro.  
Foto. R.N. Martínez, 1996

## **Segunda parte**

### **La danza en el mundo prehispánico**

## La danza principio creador para el mundo antiguo

*Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior. Ha desaprendido a andar y hablar y está en camino de hechar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en el resuena algo sobrenatural: se siente dios, el mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses.*

*Friedrich Nietzsche (El nacimiento de la tragedia, 1973: 45)*

En los textos religiosos más tempranos (que hacen uso de la escritura ideográfica, pictogramas y cantos) de culturas como la India, Egipto, Mesopotamia, Etruria... se describe la creación del mundo en términos de danza. En la mitología Hindu,- como destaca Neumayer: 1997-, *la danza del dios Shiva crea y destruye el universo*, tal como lo hacen los dioses del mundo prehispánico en las distintas culturas del conglomerado que hemos llamado Mesoamérica.\*<sup>2</sup>

Encontramos también innumerables textos de estas culturas que no apartan sus creencias religiosas de la idea de transmutación del cuerpo al alma por medio de un ritual de transfiguración, dado en el proceso dancístico. Este tuvo que manifestarse como un ceremonial mágico de transfiguración del alma y del cuerpo en el que los hombres encontraban su modo máximo de expresión y de abandono en las fuerzas del espíritu y la conciencia.

---

\* En 1943 Paul Kirchhoff acuñó el término Mesoamérica y propuso las notas definitorias del concepto de cultura mesoamericana a los pueblos que consideraba seguían una misma unidad histórico cultural. Según López Austin (1994: 44, 45) los estudios en la antropología mesoamericanista se ha desarrollado considerablemente en los últimos 50 años por lo que ya no pueden sostenerse esta teoría desde los enfoques actuales, sin profundizar en el devenir histórico de estos pueblos; la identidad o el parecido entre los elementos de la religión, el proceso histórico, tanto en lo que se refiere a los rápidos cambios de algunos aspectos religiosos como en lo que toca a la muy lenta transformación de los principios religiosos básicos;

La danza entendida como una serie de movimientos "rítmicos" generadores de energías en gestos comunicantes y catárticos, estuvo seguramente relacionada con la idea de organización del gran caos, principio del mundo, del que igualmente nos hablan los textos religiosos conductores y reguladores de la vida moral y espiritual de estos hombres de la antigüedad. Así mismo, ésta como idea de movimiento, cambio constante y continuidad, dio a los hombres la certeza de la participación en el mundo y también sentido a su existencia.

Bajo estos preceptos se puede deducir que la creación de la humanidad se refirió a la lucha de opuestos, a la confrontación de los hombres en la tierra, imitando tantas veces a los astros y a las actividades dedicadas a su subsistencia, relacionadas con el cosmos. No es casual que la producción plástica en la mayoría de los pueblos de la antigüedad (tanto en acrópolis y necrópolis), desde los primeros dibujos en cavernas, pintura mural, trabajo en relieve y estucos muestre con tal obsesión el acto de movimiento en figuras humanas; en actitud de lucha, realizando competencias o juegos atléticos, malabares, bailes individuales y colectivos, actividades de caza, pesca, recolección y guerras, en las que se manifiesta la presencia corporea como tema primordial.

*La lucha de opuestos se verifica en cada contraposición muscular, entendiendo el macrocosmos universal en el microcosmos del cuerpo humano, en el que se reproducen en menores dimensiones los principios divinos de la creación, permitiendo un control de los fenómenos naturales y una participación comunitaria que regula y ordena la vida cotidiana, manifestada en acontecimientos ceremoniales en los que la danza, el teatro, la música y el canto se funden en un solo evento.<sup>3</sup>*

Así, la creación del mundo se tuvo que asimilar en términos de movimiento y de transformación, en los que la danza se vuelve proporcionadora de los elementos necesarios para hacer visible en el cuerpo humano tales rigores de vida.

Las diferencias de los actos performáticos (en los que el cuerpo participa directamente) ya fuera la música, el baile, la interpretación de poemas con cantos y movimiento, se unificaban en un ritual donde lo importante era la participación (física y espiritual) de los

---

alianzas, guerras, comercio, superordenación, subordinaciones políticas y la religión como digo que permitió a los distintos pueblos hablar un lenguaje común para su convivencia.

<sup>3</sup> Para los griegos la manifestación de la danza, teatro, música y canto se sintetizó en una sola actividad que tuvo por nombre: POLLESIS, asumiendo estas manifestaciones del espíritu humano en un gran evento poético, necesario para la regulación ética de la comunidad y el conocimiento de las virtudes humanas.

celebrantes. En este momento se constituía el evento (evento poético o *pollesis* para los griegos) que luego se expresó en la pintura y en otras modalidades gráficas a manera de permanencia del mismo acto performático, que no permitía espectadores pasivos para que el ritual pudiera tener el efecto calculado por la comunidad (buena cosecha, control de plagas y desastres naturales, permanencia de linajes, etc.).

Otros factores importantes que resuelve la danza en los distintos modos de organización de culturas *primitivas* y *antiguas*, son la enseñanza religiosa, de tradiciones y costumbres de estos pueblos, que por medio de danzas tuvieron que resolver códigos de movimiento que se asocian al pensamiento y a la historia de la cultura de donde nacen, rescatando principios cosmogónicos fundados en mitos universales.

De esta manera la danza, como principio de creación, se ve manifestada en una especie de liturgia que es para las culturas antiguas un principio comunicativo, ético moral, regulador del aprendizaje y la enseñanza del universo a través del cuerpo.



## **La danza prehispánica**

Así como para la mayoría de las culturas de la antigüedad en Oriente y Occidente (que coinciden en modos de organización y producción, básicamente agrícola y una religión politeísta controladora del Estado), para las culturas prehispanicas en Mesoamérica (con características organizativas similares ) la danza tuvo un papel primordial en las actividades cotidianas y los festejos ceremoniales.

En México se tienen distintos ejemplos de ejecución de ceremoniales en los que la danza tiene un papel predominante como en el caso de los murales de Bonampak en la zona maya.

Existe un vasto número de documentos pictográficos en los que aparecen registros de escenas de danza en distintos contextos, desde el Norte de México, Altiplano central, región Mixteco- Zapoteca, zona Olmeca, Olmeca-Xicalanca y zona Maya.

El mayor auge de estas representaciones se verifica en el Periodo Clásico tardío (entre el año 600 al 850 d.C), en pintura mural y cerámica, en el que se calculan intensos intercambios comerciales y culturales sobre todo de la región del centro hacia el sur de México.

### **Escenas que se relacionan con términos de danza en pintura mural**

Para mencionar algunos ejemplos, entre los murales más conocidos se cuenta con las pinturas de lo que fueron los distintos barrios San Juan Teotihuacán, (Tercera y Cuarta Fases en el Altiplano del Centro de México) como el Patio blanco en Atetelco, murales 2, 3 y 6 en Tepantitla y el conjunto de los jaguares en La Ventilla, donde también aparecen sacerdotes en procesión con características iconográficas muy similares a los identificados como danzadores en Atetelco y a los guerreros con escudos de Teopancaxco.

En las pinturas murales de Cacaxtla (zona Olmeca-Xicalanca), también se identifican escenas de danza asociadas a ceremonias guerreras. Aparecen personajes mucho más similares formalmente a los danzadores de Bonampak pero con las mismas connotaciones iconográficas que los danzantes del Altiplano central.

Los danzantes de Monte Albán en Oaxaca (región zapoteca), aunque se encuentran en un contexto diferente de representación (en relieve) y han sido controvertidos en cuanto a no tratarse de danzantes sino de mujeres en postura de parto, también son un testimonio importante de la representación dinámica, del movimiento en el cuerpo humano.

Los murales de *Las Higueras* en Veracruz (zona olmeca), registran prácticamente escenas de festejo en las que la danza tiene lugar en figuras corporales más parecidas a las de la zona maya que las del Altiplano central.

Las pinturas murales de Mulchic (zona maya yucateca), si bien no han sido descritas con figuras danzando, las características de los sacerdotes-guerreros cumplen con características iconográficas muy similares a las de los danzantes de Bonampak.

### **Escenas con figuras y textos de danza en vasijas policromadas**

En la cerámica también se encuentran innumerables testimonios de escenas de danza en formas antropoides, zoomorfas o bien antropozoomorfas, manifestando complejos sistemas económicos y políticos de señoríos y alianzas entre las distintas poblaciones hacia el Centro de México y la Costa del Golfo, la mayoría de las veces relacionadas con contextos de ceremoniales funerarios.

El discurso ritual se complementaba en la cerámica que además de cumplir con funciones de uso cotidiano su primordial función era la de hacer trascender y difundir poder e ideologías.

Aunque no se puede generalizar en cuanto a técnicas resolutorias para manifestar el pensamiento prehispánico a través del arte, no existió una gran diferencia en los temas reproducidos por los distintos pobladores de Mesoamérica, a pesar de que las características formales de las figuras si variaron en gran medida.

Complementada con la pintura mural, la arquitectura y la escultura, la cerámica reproducía temas cosmológicos religiosos basados en la creación del mundo, la vida en la tierra y predominantemente manifestaciones del inframundo en los que la danza tuvo un papel fundamental. En el caso de los mayas exportaban también en la cerámica la figura política del gobernante en turno (muchas veces personificado como danzante en el inframundo) ya sea por cuestiones de intercambio o de dominación.

Entre los registros más amplios de vasijas con representaciones de danza se encuentra el realizado por Reents-Budet (1994), en el área maya (Usumacinta), ubicada hacia el periodo clásico tardío que corresponde a la Fase Tepeu II y III (siglo VIII):

Vasos Estilo Ik (Altar de Sacrificios)

Vasos Estilo Holmul (El Naranjo)

Vasos Estilo Holmul (Buenavista del Cayo) y los famosos platos con figuras de danzantes provenientes de Tikal.

En estos vasos se funde el lenguaje pictórico con el epigráfico. Contienen una presentación que informa de la dedicatoria y uso del vaso, para quien fue pintado, especifica la forma y su relación con su utilidad, habla de los contenidos (alimentos o sustancias), describe la escena con nombres personales o títulos de los personajes participantes y se hace la lectura del ritual en una fórmula (mágica) donde la invitación al baile es el primer acto de presentación. (Ibid. pp. 123-24)

Algunas vasijas llevan inscripciones con detalles históricos de algunos personajes, filiación político-religiosa y la firma del autor identificado como *atorchechen* (el hacedor), relacionado con los dioses que también pintan, bailan y cantan para hacer y transformar el mundo.

### **Los cantares**

A pesar de la trascendencia que muestra tener la actividad dancística en cuestiones comunicativas, de intercambio político, social y económico, relacionadas con funciones religiosas en el mundo prehispánico, los estudios que se han hecho al respecto han sido muy pocos.

Los mismos cronistas habían reconocido la importancia del canto y del baile (y su ejecución conjunta), en las celebraciones de los *naturales*. De hecho la conquista de los pueblos prehispánicos se facilitó gracias a la reproducción de liturgias evangelizadoras basadas en cantos y danzas que reconocían ritmos del gusto y conocimiento de los antiguos pobladores de estas tierras, ganando así su confianza (por parte de los conquistadores) para

conocer su modo organizativo y lograr someterlos posteriormente, no sólo por medio de las armas.

La pintura se conjugó con el canto y la danza y se hicieron registros de éstos cantares en pinturas murales, cerámica y posteriormente en códices, identificando diálogos entre los ejecutantes que asociaban la palabra al movimiento haciendo recuentos de historias, mitos y leyendas.

A estos textos registrados pictográficamente (traducidos al castellano por los cronistas de la Nueva España) que también narran fragmentos de la vida cotidiana, hazañas guerreras, sucesiones de poder, actividades agrícolas, de intercambio de mercancías con distintas comarcas, pagos de tributos, etc., se les conoce como cantares: síntesis de gestos corporales en los que se manifestaba el discurso del corazón ligado al pensamiento, a través del canto.

*En muchas culturas la cabeza y el corazón tienen el mismo simbolismo. En algunos grupos de México, por ejemplo, se cree que la inteligencia se encuentra en el corazón. Esta creencia existe no solamente en Mesoamérica sino también en otras partes del mundo. Los egipcios antiguos consideraban también que en el corazón se originaban los pensamientos, es decir era el cerebro (Heyden, 1989: 219).*

En este entender del corazón y el pensamiento (cabeza) manifestado en los cantares, Johansson (1995: 41) menciona al *Cuicatl* (canto), como explosión plurisemiótica en la que los elementos cromáticos, sonoros, musicales, rítmicos gestuales, dancísticos y eventualmente verbales que se integran para formar el sentido que requiere una instancia expresiva determinada.

*Exceptuando el canto lírico: xochicuicatl, la expresión corporal constituye la parte medular del cuicatl, que es a su vez una manifestación cultural en torno a la cual se realiza lo esencial del quehacer de los aztecas.*

Cada paso tuvo que tener asignada una estrofa del canto, bien aprendida por los intérpretes y fácil de reconocer en los actos públicos por los espectadores locales y de otras comarcas.

*Hijas mías levantad  
¿Porque os avatis al suelo?  
No enojeis al cielo  
Con vuestra temeridad  
Si quereis que la verdad  
Os diga de mi aflicción  
Escuchad pues en la ocasión  
Que si remedio encontráis  
Espero me lo digáis  
Para mi satisfacción  
El monarca Montezuma  
Que del reino americano  
Es unico soberano  
Me dice de propia pluma  
Don Quecabaj ya mi fortuna  
Y magestad feneció  
Ya mi gobierno espiró  
Pues me veo prisionero  
Por otro rey extranjero  
Que en campaña me venció  
Seguir quiere su conquista  
Y con el mundo acabar  
Pues intenta abasallar*

*Cuanto registre su vista  
Su gente es diestra y muy lista  
En el arte de la guerra  
Con rayos postran el tierra  
Y causan violentas muertes  
Con sus armas echiceras  
Para tu reino camina  
El capitán afamado  
Para que os cause igual ruina  
Su militar diciplina  
Lo hace siempre ventajoso  
Y que salga victorioso  
A pesar de nuestras jentes  
En fin con hombres valientes  
Y su dios muy poderoso  
Esta causa hijos mios  
Este pues es mi penar  
Se acabó ya mi reinar  
Mis tesoros y alegría*

(Bode, 1961: 252. Texto de la Danza de conquista, recopilado en 1872)

## Definiciones de danza por distintas fuentes coloniales

Como se ha descrito anteriormente los espacios de festejo entienden al movimiento en relación con la producción y la reunión comunitaria.

Los antiguos conservaron un circuito de costumbres y tradiciones que tienen que ver con la moral, la ética de la comunidad, su modo de producir y de organizar, de tal modo que en estos sitios, en donde todavía se conserva la idea de la danza como aglutinadora y principio de creación, existe un gran respeto por los ciclos de vida - muerte (íntimamente relacionados con el que hacer cotidiano y las actividades agrícolas).

En este nivel de significación, la danza estuvo descrita y mencionada en todos los manuscritos de cronistas que trataban de explicar a la corona española el modo de vida de los antiguos pobladores mesoamericanos. De éstos conservamos documentación escrita sobre celebraciones y específicamente sobre descripciones de *areitos* considerados como ofrendas diabólicas de danzas bailadas en conjunto por los naturales de las Indias de la Nueva España.

### Los *Areitos*

*Areito* es la denominación que dieron los evangelizadores de los indios de la Nueva España, al acto dancístico comunitario. Aunque no existe una definición específica sobre la significación etimológica de la palabra, cada vez que éstos se refieren a la danza o algún baile en tumulto, hacen uso de ella.

El único autor que se detiene a describir la significación de los *areitos* es Motolinía o Fray Toribio de Benavente (en sus Memoriales o Libro de las Cosas de la Nueva España y de los naturales de ella, traducidos en 1971, Capítulo 26, Segunda parte, pp. 385-386).

*A estos bailes o danzas llaman los españoles areito, que es un vocablo de las islas... [ni saben si es nombre ni si es verbo, si es singular o si es plural, si es verbo activo, bien si es pasivo],... bienansi desta manera son las palabras que [de] la lengua de las islas se dicen, por lo cual esta palabra areito es impersonal, y quiere decir bailar o bailan todos los del corro.*

Los documentos que nos restan para indagar en el estudio de la danza y de su papel fundamental en la regulación de la vida en las distintas prácticas cotidianas del México prehispánico son una interpretación de códices, de crónicas de los evangelizadores y descripciones de pinturas e imágenes esculpidas en las que se grabaron *areitos* o momentos de danza como en el caso de los murales de Bonampak, en el área maya.

Tanto en las culturas del centro de México como de la zona maya cuando los cronistas se refieren al acto colectivo de danza hablan del *areito*, diferenciando los tipos de danzas que existían según los nombres que les daban los naturales dependiendo del tipo de actividad por la que se celebraban.

### **Culturas del Centro de México**

Del centro de México tenemos descripciones de ritos y ceremonias, narradas por los evangelizadores, entre las cuales se encuentra un registro importante de danzas y del modo de llamarlas, según su dedicación y las fechas calendáricas en las que se ejecutaban.

No todos los cronistas se detienen a describir las danzas o *areitos* así que los autores que a continuación se mencionan han sido de los que se ha podido recavar información mas amplia sobre actividades de danza en el Altiplano central.

#### Fray Gerónimo de Mendieta

De la manera que estos naturales tenían de bailes y danzas, de la destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto (Mendieta, Trad., 1945: 153-156):

“Cada pueblo y cada señor tenía capilla con sus cantores componedores de danzas y cantares. Fiestas de veinte en veinte días (correspondientes al calendario solar)... El día que habían de bailar ponían luego por la mañana una grande estera en medio de la plaza a donde se habían de poner los atabales y todos se ataviaban y ayuntaban en casa del señor, y de ahí salían cantando y bailando. Atabales (cantos) . Grande encorado se tañe con las manos (uehuettl). I otro se tañe con palos (*teponaztli*)

El señor con los principales y viejos andan delante los atabales bailando. Con estos otra multitud se va ensanchando y hinchando corro. Anda una procesión de dos órdenes: los

delanteros son dos hombres sueltos de los mejores bailadores que van guiando el baile (se describe baile en rueda)... Cada verso o copla repiten tres o cuatro veces y van procediendo y diciendo su cantar bien entonados que ni canto, ni en los atabales, ni en el baile, sale uno de otro... Van subiendo los cantos y mudando los tonos y sonadas... En estos bailes sacan muchas divisas y señales en las que se conocen los que han sido valientes de guerra ".

### Fray Diego de Durán

Es el único cronista que dedica un apartado especial a la descripción detallada de danzas a las que se les nombra *areitos*. Nos permite saber que existían danzas realizadas no sólo en contexto ceremonial, sino que se realizaban también como divertimento, pero no abunda en la descripción de estos tipos.

Del mismo modo es el único en registrar la importancia de la enseñanza de los bailes y cantos en una institución dedicada a enseñar a los niños los menesteres del canto y las danzas, lo cual redundaba sobre el planteamiento de la integración de dichos oficios como parte integral de la vida de los prehispánicos, a modo de conocimiento, fortalecimiento y poder de manifestación de su cultura.

*De la creación de los bailes y escuelas de danza que había en México en los templos para servicio de los dioses:*

*Cuicalli, casa de canto, donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y bailar y a tañer a mozos y mozas. Había penas señaladas para los que no acudían.*

*... Eran mozos y mozas, muchas de catorce, de a doce años poco mas o menos. Enseñaban hombres ancianos (teaque, hombres que mandan traer mozos) a los hombres. A las mozas las adiestraban las mujeres viejas (cihuatepixque, guardías de mujeres o amas). En México y Tezcoco había casas de danza bien edificadas con aposentos grandes y espaciosos alrededor de un hermoso patio grande para el ordinario baile. Esta casa de danza estaba donde ahora son los portales de los mercaderes junto a la cerca grande de los templos. Se acudía a ella una hora antes que el sol se pusiese (y) salían los viejos por un cabo y las viejas por otro y recogían (a) los mozos y las mozas.*

*... El baile de éstos se rige por el son, empero también por los altos y bajos que el canto hace, cantando y bailando juntamente (conjuntamente) para los cuales cantares había entre ellos poetas que los componían, dando a cada canto y baile diferente sonada.*



*...Reposados y graves (cantos) bailaban los señores en las solemnidades grandes y de mucha autoridad contándolos con mesura y sociago. Bailes más agudos eran bailes de cantos y placer que ellos llamaban bailes de mancebos, en los cuales cantaban algunos cantares de amores y de requiebros. Había otro baile tan agudillo y des(h)onesto que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan con tantos meneos y visajes y des(h)onestas monerías, que facilmente se ver ser el baile de mujeres des(h)onestas y de hombres livianos; llamábanle CUECUECHCUICATL (baile cosquilloso o del comezón)... Se introducen indios vestidos como mujeres.*

*Cada ídolo tenía su cantar de acuerdo a sus tributos, muchos días antes de la fiesta viniesen habían grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día y así con los nuevos cantos sacaban diferentes trajes, atavíos de mantas, plumas, cabelleras y máscaras rigiéndose por los cantos. Era popular el baile con adherezos de rosas (flores), que honraba a Huitzilopochtli.*

*... Muy ordinario era bailar en los templos, pero era en las solemnidades, y mucho mas ordinario era en las casas reales y de los señores pues todos ellos tenían sus cantores que les componían cantares de las grandezas de sus antepasados. Habían cantores que componían cantares divinos de grandezas y alabanzas de sus dioses y estos estaban en templos, los cuales, así los unos con los otros, tenían sus salarios (CUICAPICQUE, componedores de cantos). (Durán, Trad., 1990, Tomo II, XCIX, Tratado de los ritos y ceremonias y el calendario, pp. 459-463).*

Puede deducirse, de las descripciones que hace Durán, que el oficio de la danza y la música eran "actividades profesionales" en la medida de que existían espacios de enseñanza específica para éstas y una demanda de creación de cantos y bailes para las distintas ceremonias en las que cada canto y baile tenía que ser diferente aunque su carácter o contexto de celebración fuera distinto.

A este respecto hemos tratado de revisar detalladamente la lista de ceremonias que describe Sahagún, con danzas específicas para cada mes en el calendario agrícola, narrando su manera de ser ejecutadas y las deidades a las que vienen dedicadas.

## Fray Bernardino de Sahagún

Con su recopilación de costumbres y vida de los naturales, hace las descripciones de *areitos* que celebran a una deidad y una fiesta distinta de acuerdo al calendario agrícola (de 360 días más 5 días aciagos). No en todas las fiestas menciona o describe la ejecución de las danzas, dando por sabido que nunca se prescindía del *areito* en la conmemoración de fechas y actos importantes.

El resumen de las 18 fiestas dedicadas a distintas deidades, vinculadas al calendario solar de los antiguos mexicanos, se vuelve determinante para aclarar el contexto de realización de las danzas ceremoniales en el centro de México.

“Los meses de estos naturales son 18 y cada uno de ellos no tiene más de 20 días y así son todos los días que se contienen en estos meses trescientos y sesenta. Los 5 días postreros del año no vienen en cuenta de ningún mes, más antes los dejan fuera de la cuenta por baldíos”. (Fray Bernardino de Sahagún, Trad., 1951, libro II)

### Primer mes, Atlcahualo o Quauitleoa.

Este mes comenzaba en el segundo día del mes de febrero, celebrando a los dioses tlaloques. En este mes se mataban muchos niños. Si lloraban y hechaban muchas lágrimas, alegábanse los que los llevaban, porque tomaban pronóstico de que habían de tener muchas aguas ese año... También mataban muchos cautivos. Los dueños de ellos, que los habían cautivado, iban gloriosamente ataviados con plumajes y bailando delante de ellos.

### Segundo mes, tlacaxipeualiztli.

En el primer día de este mes se hacía una fiesta al dios *Totec o Xipe*, donde mataban y desollaban muchos esclavos y cautivos... A los cautivos que mataban arrancaban los cabellos de la coronilla y guardaban los mismos amos, como reliquias. Cuando llevaban los señores de los cautivos a sus esclavos al templo donde los habían de matar, llevabanlos por

los cabellos y cuando los subían por las gradas de cú (*teocalli*-templo), algunos de los cautivos desmayaban y sus dueños los subían arrastrando por los cabellos hasta el tajón donde habían de morir... Después de haberles sacado el corazón y de haber hechado la sangre en una jícara, echaban el cuerpo a rodar por las gradas abajo del cu, e iba a parar a la placeta donde unos viejos (*Quaquacuiltin*) le llevaban a su *calpulli* donde le despedazaban y le repartían para comer.

Antes de que hiciesen pedazos a los cautivos los desollaban y otros vestían sus pellejos y escaramuzaban con ellos, con otros mancebos como cosa de guerra, y se prendían los unos a los otros.

### Tercer mes, *Tozoztontli*

El primer día de este mes se hacía fiesta a Tlaloc, dios de las lluvias. (era un ritual similar al del primer mes con sacrificio de niños y cautivos.)... En esta fiesta ofrecían las primicias de las flores que se llamaban xochimanque, hacían la fiesta a Coatlicue o Coatlantona. También en este mes se desnudaban los que traían vestidos los pellejos desollados en el mes anterior, hech ndolos en el cu; iban a hacer esto con procesión y con muchas ceremonias; iban hediendo como perros muertos y despues que los habían dejado se lavaban con muchas ceremonias. Todos estos veinte días hasta llegar al mes que viene, se ejercitaban en cantar, en las casas que llamaban Cuicacalli; no bailaban sino estando sentados cantaban cantares a loor de sus dioses.

### Cuarto mes, Uey Tozoztli

Se honraba a *Cintéotl* (dios de los maíces), ayunando 4 días antes de llegar a la fiesta. Ponían espadañas a las puertas de las casas; ensangrent banlas con sangre de las orejas o de las espinillas. Los nobles y ricos adem s de enramaban sus casas con unos ramos llamados *acxóyatl*; también enramaban a sus dioses y les ponían flores a los que cada uno tenía en sus casas. Iban a los maizales y traían cañas de maíz y componíanlas con flores para poner a sus dioses en el *calpulli* (casa de gobernantes), con comida. Después iban al cu de la diosa Chicomecóatl y delante de ella hacían escaramuzas a manera de pelea; y todas las muchachas llevaban a cuestras mazorcas del año pasado, e iban en procesión a presentarlas a la diosa Chicimecóatl y torn banlas a casa como cosa bendita y de allí

tomaban la semilla para sembrar el año venidero y también poníanlo por corazón en las trojes por estar bendito. Hacían la imagen de Tzoalli (dadora de mantenimientos para vivir la gente), de masa, en el patio del *cu* y le hacían ofrendas de maíz, frijol y chíá. Se continuaba el sacrificio de niños hasta que comenzaban las aguas abundantemente.

### Quinto mes, *Toxcatl*

En honra de *Tezcatlipoca* o *Titlacauan* (dioses de dioses), mataban un mancebo escogido que ninguna tacha tuviese en su cuerpo, criado en todos los deleites en espacio de un año, instruido en teñer, cantar y bailar. Esta fiesta era como pascua (caía cerca de la pascua de resurrección). Veinte días antes de que llegara la fiesta dabanle 4 mozas al mancebo con las que tuviera conversación carnal, mudándole el traje de *tezcatlipoca*. Cortabanle los cabellos y dabanle atavíos más galanes. Cinco días antes que muriese hacíanle fiestas y banquetes; Acompañábanle muchos principales. Llegando el día llevabanle a un *cu* (*Tlacoachcalco*) y antes que llegase allí, en un lugar que llamaban *Tlapitzoayan*, apartábanse las mujeres y dejabanle: llegando al lugar donde le habían de matar, él mismo se subía por las gradas y en cada una de ellas hacía pedazos una flauta, de las con que andaba tañendo todo el año; llegando arriba echabanle sobre el tajón, sacábanle el corazón y tornaba a descender el cuerpo abajo, en palmas; abajo le cortaban la cabeza y la estepaban en un palo que se llamaba *Tzompantli*.

### Sexto mes, *Etzalqualiztli*

Se hacían fiestas a los dioses de la lluvia. Cuatro días antes de la fiesta los sacerdotes ayunaban. los *sátrapas* (sacerdotes) de los ídolos y sus ministros iban por juncias al *Citlaltépetl*. Todos hacían una manera de una manera de *puchas*, o *poeleadas* (*etzalli*) - comida delicada a su gusto-; todos comían en su casa y daban a los que venían, y hacían mil locuras en este día. Los ministros de los ídolos castigábanlos en el agua de la laguna, tanto que los dejaban por muertos a la orilla del agua. De allí los tomaban sus parientes y los llevaban a sus casas medio muertos. Se llevaban los corazones de cautivos y esclavos al remolino o sumidero de la laguna de México que entonces se veía claramente. otras muchas ceremonias se hacían.

## Séptimo mes, Tecuilhuitontli

Se honraba a la diosa de la sal: *Uixtocihuatl*, hermana mayor de los dioses *tlaloques*; mataban a honra de esta diosa una mujer compuesta con los ornamentos que pintaban a la misma diosa. La vigilia de esta fiesta cantaban y danzaban todas las mujeres, viejas y mozas y muchachas, iban asidas de unas cuerdas cortas que llevaban en las manos, la una por el un cabo, y la otra por el otro. A estas cuerdas llamaban *xichimécatl*; llevaban todas guirnalda de ajenjos de esta tierra, que se llama *iztáuhyatl*; guiabanlas unos viejos, y regían el canto; en medio de ellas iba la mujer que era la im gen de esta diosa y que había de morir, aderezada con ricos ornamentos. La noche antes de la fiesta velaban las mujeres con la misma que había de morir, y cantaban y danzaban toda la noche; venida la mañana aderez banse todos los sátrapasy hacían un areito muy solemne; y todos los que estaban presentes al areito tenían en la mano aquellas flores que se llamaban *cempoalxóchitl*. Así bailando llevaban muchos cautivos al *cu*, de *Tlaloc* y con ellos a la mujer que había de morir, que era im gen de la diosa *Uixtocihuatl*. Allí mataban primero a los cautivos y Después a ella.

## Octavo mes, Uey Tecuilhuitl

Hacían fiesta a la diosa llamada *Xilonen*-diosa de los *xilites*-. En esta fiesta daban de comer a todos los pobres hombres y mujeres, viejos y viejas, niños y niñas. A honra de esta diosa mataban una mujer, a diez días de este mes, compuesta con los ornamentos con que pintaban a la misma diosa. D banlos de comer ocho días continuos antes de la fiesta. En este tiempo hay ordinariamente falta de mantenimientos (no se podía abundar en el invito a comer y beber)... Todos estos ocho días bailaban y danzaban, haciendo areito hombres y mujeres, todos juntos, todos muy ataviados con ricas vestiduras y joyas; las mujeres traían los cabellos sueltos, andaban bailando y cantando con los hombres; comenzaba este areito en poniendose el sol y perseveraban en el hasta hora de las nueve. Traían muchas lumbreras como grandes hachas de tea, y había muchos braseros u hogueras, que ardían en el mismo patio donde bailaban. Andaban trabados de las manos, o abrazados, el brazo del uno asido del cuerpo, como abrazado, y el otro asimismo del otro, hombres y mujeres. Un día antes que matasen a la mujer que había de morir las mujeres que servían en el *cu* (*cihuatlacamazque*) que hacían *areito* en el patio del mismo *cu*, y cantaban los lores y

cantares de esa diosa; iban todas rodeadas de la que iba a morir; y en amaneciendo todos los nobles y hombres de guerra hacían *areito* en el mismo patio y con ellos bailaba también la mujer que había de morir, con otras mujeres aderezadas como ella. Los hombres iban de por sí bailando delante y las mujeres iban tras ellos. Desde todos así bailando llegaban al *cu* donde había de morir aquella mujer, subíanla por las gradas arriba, tom bala uno a cuestras, espaldas con espaldas, y estando así la cortaban la cabeza y luego le sacaban el corazón y le ofrecían al sol.

### Noveno mes, Tlaxochimaco

Este estaba dedicado al dios de la guerra, llamado *Huitzilopochtli*. Se mataban gallinas y perros para comer. El día de la fiesta los sátrapas de los ídolos componían con muchas flores a *Huitzilopochtli*, y Después de compuesta la estatua de este dios componían las estatuas de los otros dioses, con guirnaldas y sartales y collares de flores (en los *calpules* y *telpochcales* y casa de los *calpixques*, y principales y *macehuales*). Comían las viandas aparejadas la noche pasada, y dende a un poco Después de comer comenzaban una manera de baile o danza, la cual los hombres nobles, con mujeres juntamente bailaban, asidos de las manos y abrazados los unos con los otros, echados los brazos sobre el cuello el uno con el otro; no danzaban a manera de *areito*, ni hacían los meneos como el *areito*, sino iban paso a paso al son de los que tañían y cantaban, los cuales estaban todos en pie apartados un poco de los que bailaban, cerca de un altar redondo que llamaban momoztli. Duraba este cantar hasta la noche, no solo en los patios de los cues pero en todas las casas de los principales y *macehuales*; teñían y cantaban con gran vocería hasta la noche, y los viejos y viejas bebían el octli, pero ningún mancebo ni moza lo bebía y si alguno lo bebía castigabanlo reciamente. Otras muchas ceremonias se hacían, que están a la larga en la historia de esta fiesta.

(Ver descripción realizada por Fray Diego de Durán para completar información sobre las danzas realizadas en esta ceremonia).

### Décimo mes, Xocotl Huetzi

Hacían fiesta al dios del fuego : *Xiuhtecutli*, o *Ixcozauhqui*; echaban vivos a los esclavos, atados de pies y manos y antes que acabasen de morir los sacaban arrastrando del fuego para sacar el corazón delante de la imagen de este dios. Durante la fiesta de

*Tlaxochimaco* iban al monte, cortaban un árbol de veinte y cinco brazas y traíanle arrastrando hasta el patio de este dios, lo plantaban y la vigilia de la fiesta lo hacían muy liso y componían con papeles, sogas y mecatés. Ahí colobaban a los esclavos que habían de ser quemados vivos con sus plumajes y atavíos ricos; y teñíanle el cuerpo de amarillo, que era la librea del fuego; y llevando sus cautivos consigo hacían areito todo aquel día hasta la noche...

Después de haber velado toda la noche, en el *cu*, a los cautivos empolvorizaban las caras con *yiauhtli*, para que perdiesen el sentido y no sintiesen tanto la muerte; atábanlos los pies y las manos y poníanlos sobre los hombros y andaban con ellos como haciendo areito, en rededor de un gran fuego y gran montón de brasa; así andando íbanlos arrojando sobre el montón de brasas, ahora uno, y desde un poco otro; y el que habían arrojado dejábanle quemar un buen intervalo, y aún estando vivo y basqueando sacábanle fuera arrastrando, con cualquier garabato, y echábanle sobre el tajón y abierto el pecho sacábanle el corazón. En lo alto del palo estaba la imagen de *Tzoalli* hecha de masa.

### Onceavo mes, *Ochpaniztli*

Este mes hacían fiesta a *Toci o Teteo innan* (nuestra abuela); bailaban en honra de esta diosa en silencio y mataban una mujer, en gran silencio, vestida con los ornamentos que pintaban a esta diosa. Cinco días antes que comenzase este mes cesaban todas las fiestas y regocijos del mes pasado. Entrando este mes bailaban ocho días, sin cantar y sin *teponaztli*: los cuales pasados salía la mujer que era la imagen de la diosa; y salían gran número de mujeres con ella, especialmente las m, dicas y parteras, y partíanse en dos bandos y peleaban apedreándose con *pellas de pachtli* y con hojas de tunas, y con *pellas* hechas de hojas de espadañas y con flores que llaman *cempoalxóchitl*; este regocijo duraba cuatro días.

Procuraban que aquella mujer no entendiese que había de morir porque no llorase, ni se entristeciese porque lo tenían por mal agüero; venida la noche en que había de morir, ataviábanla muy ricamente y hacíanla entender que la llevaban para que durmiese con ella algún gran señor; y llevabanla en gran silencio al *cu* donde había de morir. Le cortaban la cabeza y luego la desollaban y un mancebo robusto vestíase el pellejo a quien le llevaban luego con mucha solemnidad y acompañado de muchos cautivos al *cu* de *Huitzilopochtli* para quien sacaba el corazón a cuatro cautivos y los demás dejábanlos para que los matase el sátrapa. En este mes hacía alarde el señor de toda la gente de guerra y de los mancebos

que nunca habían ido a la guerra; a estos daban armas y divisas y asentaban por soldados, para que de allí en adelante fueran a la guerra.

### Doceavo mes, *Teotleco*

Quiere decir la llegada de los dioses. Celebraban esta fiesta a honra de todos los dioses, porque decían que habían ido a algunas partes; hacían gran fiesta el postrero día de este mes, porque sus dioses habían llegado. La vigilia de este día, a la noche, hacían encima de un petate de harina de maíz un montoncillo muy tupido, de la forma de un queso. En este montoncillo imprimían los dioses la pisada de un pie en señal que habían llegado; toda la noche el principal s trapa velaba e iba y venía muchas veces a mirar cuando vería la pisada. En viendo el s trapa la señal de la pisada luego daba voces, diciendo: Llegado ha nuestro señor; luego comenzaban los ministros del cura a tañer cornetas y caracoles y trompetas y otros instrumentos de los que ellos entonces usaban. Luego que se oían los instrumentos acudía toda la gente a ofrecer comida en todos los cues y oratorios; y otra vez se regocijaban lavando los pies de sus dioses... El día siguiente decían que llegaban los dioses viejos, a la postre de todos porque andaban menos por ser viejos. Este día tenían muchos cautivos por quemar vivos; y hecho gran montón de brasa, andaban bailando alrededor del fuego ciertos mancebos, disfrazados como muounstros, y así bailando iban arrojando en el fuego otros tristes cautivos.

### Treceavo mes, *Tepeilhuitl*

En este mes hacían fiesta en honra de los montes, donde se arman nublados; hacían las imágenes en figura humana de cada uno de ellos, de la masa que se llamada *tzoalli*, y ofrecían delante de estas imágenes en respeto de los mismos montes. Hacían a honra de los montes unas culebras de palo o de raíces de árboles, y labrábanles la cabeza como culebra; hacían unos trozos de palo gruesos como la muñeca, largos, llamábanlos ecatotontli; así a estos como a las culebras los investían con aquella masa que llaman *tzoal*: a estos trozos los investían a manera de montes, arriba les ponían su cabeza, como cabeza de persona... Después que con muchas ceremonias habían puesto en sus altares a las imágenes dichas, ofrecíanles también tamales y otras comidas, y también les decían cantares de sus loores y bebían vino por su honra. Llegada la fiesta mataban cuatro mujeres y un hombre: la una de



ellas se llamaba *Tepéxoch*, la segunda llamaban *Matalcue*, la tercera llamaban *Xochilnahuatl*, la cuarta llamaban *Mayahuel*; y al hombre llamaban *Milnahuatl*. Aderezaban a estas mujeres y al hombre con muchos papeles llenos de *ulli*, y llevábanlas en unas literas en hombros de mujeres muy ataviadas, hasta donde las habían de matar. Después que las hubieron muerto y sacado los corazones, llevábanlas pasito rodando por las gradas; llegadas abajo cortábanles la cabeza táespetábanlas en un palo y los cuerpos llevábanlos a las casa de los *calpul*, donde los repartían para comer.

### Catorceavo mes, *Quecholi*

Este mes esra dedicado a *Mixcóatl*, y se hacían saetas y dardos para la guerra; mataban en su honra muchos esclavos. Cuando hacían las saetas, por espacio de cinco días todos se sangraban de las orejas, y la sangre que exprimían de ellas unt banla por sus mismas sienes; decían que hacían penitencia para ir a cazar venados. Los que no se sangraban tom banles la mantas en pena. Ningún hombre se hechaba con su mujer en estos días, ni los viejos ni las viejas bebían pulcre, porque hacían penitencia.

Acabados los cuatro días en que hacían las saetas y dardos, hacían unas saetas chiquitas y at banlas de cuatro en cuatro con cada cuatro teas; y así hecho un manojito ofrecíanlas sobre los sepulcrod de los muertos; ponían también juntamente con las saetas y teas dos tamales. Estaba todo esto un día entero sobre la sepultura y a la noche lo quemaban, y hacían otras muchas ceremonias por los difuntos en la misma fiesta.

A los diez días de este mes iban todos los mexicanos y *tlatelulcanos* a aquellos montes que llaman *Zacatepec*, y dicen que es su madre aquel monte. El día que llegaban hacían *xacales* o cabañas de heno, y hacían fuegos, y ninguna otra cosa hacían aquel día.

Otro día en amaneciendo almorzaban todos y salían al campo y hacían una ala grande, donde cercaban muchos animales y cazaban cada cual lo que podía. Acabada la caza, mataban cautivos y esclavos en un cu que llaman *Tlamatzinco*; atábanlos de pies y manos y llevábanlos por las gradas del cu arriba. Matábanlos con gran ceremonia. Al hombre y a la mujer que eran imágenes del dios *Mixcóatl* y de su mujer, matábanlos en otro que se llamaba *Mixcoateupan*.

## Quinceavo mes, Panquetzaliztli

Fiesta dedicada a *Huitzilopochtli*, dios de la guerra (esta es la segunda vez que se narra la fiesta a *Huitzilopochtli* con una rica descripción de danzas y areitos, lo cual confirma la impotencia trascendental de este dios en la concepción y organización del mundo mexicana).

Antes de esta fiesta los sátrapas de los ídolos ayunaban cuarenta días y hacían otras penitencias ásperas, como era ir a media noche desnudos, a llevar ramos a los montes.

El segundo día de este mes comenzaban todos a hacer *areito*, y a cantar los cantares de *Huitzilopochtli*, en el patio de su *cu*; bailaban hombres y mujeres todos juntos; comenzaban estos cantares a la tarde y acababan cerca de las diez; duraban estos cantos y bailes veinte días.

A los nueve días de este mes aparejaban, con grandes ceremonias, a los que habían de matar: pintábanlos de diversos colores, componíanlos con muchos papeles; al fin hacían un areito con ellos; en el cual iban una mujer y un hombre pareados, cantando y bailando.

A los diez y seis días de este mes comenzaban a ayunar los dueños de los esclavos, y a los diez y nueve días comenzaban a hacer unas danzas en que iban todos asidos de las manos, hombres y mujeres, y danzaban culebreando en el patio del dicho *cu*; cantaban y tañían unos viejos entre tanto que los otros danzaban.

Después de haber hecho muchas ceremonias, los que habían de morir descendían del *cu* de *Huitzilopochtli*, uno vestido con los ornamentos del dios *painal*, y mataban cuatro de aquellos esclavos en el juego de pelota que estaba en el patio que llamaban *Teotlachtli*; de allí iba y cercaba toda la ciudad corriendo, y en ciertas partes mataba en cada una un esclavo, y de allí comenzaban a escaramuzar dos parcialidades; morían algunos en la escaramuza.

Después de muchas ceremonias finalmente mataban cautivos en el *cu* de *Huitzilopochtli*, y también muchos esclavos; y en matando a uno, tocaban los instrumentos musicales, y en cesando tomaban otro para matarle, y en matándole tocaban otra vez, y así hacían a cada uno hasta acabarlos; acabando de matar estos tristes, comenzaban a bailar y cantar, a comer y a beber, y así se acababa la fiesta.

### Dieciseisavo mes, *Atemoztli*

A este mes llamaban *Atemoztli* y se hacía fiesta a los dioses de la lluvia, porque por la mayor parte en este mes comenzaba a tornar y hacer demostraciones de agua; y a los sátrapas de los Tlaloques comenzaban a hacer penitencia y sacrificios porque viesese el agua.

...los populares hacían votos de hacer las imágenes de los montes que se llamaban *tepiclli*, porque son dedicadas a aquellos dioses del agua. Y a los diez y seis días de este mes todos los populares aparejaban ofrendas para hacer a *Tlaloc*, y estos cuatro días hacían penitencia, y absteníanse los hombres de las mujeres y las mujeres de los hombres. Llegados a la fiesta que la celebraban el último día de este mes, cortaban tiras de papel y atabanlas a unos varales, desde abajo hasta arriba, e hincabanlos en los patios de sus casas y hacían las imágenes de los montes de *tzoal*; hacíanles los dientes de pepitas de la calabaza y los ojos de unos frijoles que se llaman *ayocotli*, y luego les ofrecían sus ofrendas de comida y los adoraban.

Después de haberlos velado y tañido y cantado, abríanlos por los pechos con un *tzotzopatzli*, que es instrumento con que tejen las mujeres, casi a manera de machete, y sacaban el corazón y cortaban las cabezas, y después repartían todo el cuerpo entre sí y comíansele; otros ornamentos con que los tenían aparejados, quemábanlos en los patios de sus casas.

Hecho esto llevaban todas estas cenizas y los aparejos con que los habían servido a los oratorios que llaman *ayauchcalco*, y luego comenzaban a comer y a beber, y a regocijarse, y así concluían la fiesta. Otras muchas ceremonias se quedan por decir, que están a la larga en la historia de esta fiesta.

### Diecisieteavo mes, *Tititl*

En este mes hacían fiesta a llama *Tecutli o Tona o Cozcamiauh*; a honra de esta diosa mataban a una mujer, y desde que le habían sacado el corazón, cortábanle la cabeza y hacían areito con ella. El que iba adelante llevaba la cabeza por los cabellos en la mano derecha, haciendo sus ademanes de baile.

A esta mujer que mataban componíanla con los atavíos de aquella diosa cuya imagen tenía... Esta mujer era así compuesta con los atavíos que están puestos en la historia, bailaba sola: hacíanla el son unos viejos, y bailando suspiraba y lloraba acordándose que luego había de morir. Pasando el medio día componíanse los sátrapas con los ornamentos de todos los dioses, y iban delante de ella, y subíanla al *cu* donde había de morir; echada sobre el tajón de piedra sacabanle el corazón y cortabanle la cabeza; la tomaba luego uno de aquellos que iba adornado como dios, y delantero de todos, y llevaba de los cabellos hacían areíto con ella; guiaba el que llevaba en la mano derecha, y hacía sus ademanes de baile con ella. El mismo día que mataban esta mujer los ministros de los ídolos hacían ciertas escaramuzas y regocijos, corriendo unos tras otros el *cu* arriba y el *cu* abajo, haciendo ciertas ceremonias. El día siguiente todos los populares hacían unas talegas como bolsas, con unos cordeles atados, tan largos como un brazo; henchían aquellas talegas de cosas blandas, como lana, y llevabanlas escondidas debajo de las mantas y a todas las mujeres que topaban por la calle dabanlas de talegazos; llegaba a tanto este juego que también los muchachos hacían las talegas y aporreaban con ellas a las muchachas, tanto que las hacían llorar.

#### Dieciochoavo mes, *Izcalli*

En este mes hacían fiesta al dios del fuego que llamaban *Xiuhtecutli* o *Ixcozauhqui*; hacían una imagen a su honra, de gran artificio, que parecía que echaba llamas de fuego de sí, y de cuatro en cuatro años en esta misma fiesta mataban esclavos y cautivos a honra de este dios, y agujeraban las orejas a todos los niños que habían nacido en aquellos años, y dabanlos padrinos y madrinas.

A los diez días de este mes sacaban fuego nuevo a la media noche, delante de *Xiuhtecutli*, y encendidos fuegos luego en amaneciendo venían los mancebos y muchachos, y traían diversos animales que habían cazado en los diez días pasados, unos de agua otros de tierra, y ofrecíanlos a los viejos que tenían cargo de guardar a este dios y los hacían en tamales que llamaban *uauhquiltamalli*, los cuales todo el pueblo ofrecía aquel día, y todos comían de ellos por honra de la fiesta.

En esta fiesta los años comunes no mataban a nadie, pero el año del bisiesto que era de cuatro en cuatro años, mataban en una fiesta cautivos y esclavos; y la imagen de

*Xiuhteculli* compuesta con muchos y curiosos atavíos; hacían grandes y muchas ceremonias en la muerte de estos, muchas más que en las otras fiestas ya dichas.

Después de que habían muerto estos esclavos y cautivos y a la imagen de Ixcozauhqui, que es el dios del fuego, estaban aparejados y aderezados todos los principales y señores y personas ilustres, y el mismo emperador, y comenzaban un *areito* de gran solemnidad y gravedad. al cual llamaban *netecuitotiltli*, que quiere decir areito de los señores. Este solamente se hacía de cuatro en cuatro años, en esta fiesta. Este mismo día muy de mañana antes de que amaneciese comenzaban a agujerar la orejas a los niños y niñas y echábanlos un casquete en la cabeza, de plumas de papagayos pegado con *ocóztli*, que es resina de pino.

Las descripciones que hace Sahagún de las fiestas en el calendario solar, son celebraciones religiosas para cada mes, regulando las actividades de trabajo designadas para todo el año.

De manera distinta, las danzas y cantos ofrendados en el calendario ritual (de 260 días más 5 días aciagos o funestos) se postergaban en memorias épicas que conservaban la historia del pueblo haciéndola del conocimiento de los tributarios y conquistados. Se narraban en dichos festejos los hechos remotos, mandatos de los ídolos o *totems*, cataclismos producidos por la naturaleza, epidemias, guerras, victorias y fracasos, hazañas de ilustres antepasados, etc., pero lo más importante era no perder de vista como se vinculaba todo esto con el calendario solar en relación directa con las estaciones del año y la producción de la tierra.

### Fray Toribio de Benavente o Motolinía

Este cronista hace la descripción de los términos utilizados por los indios para designar las actividades de danza o areitos

## Netotiliztli

*Quiere decir propiamente baile de regocijo con que se solazan y toman placer los indios en sus propias fiestas, así como los señores principales en sus casas y sus casamientos, y cuando así bailan y danzan, dicen: netotilo, bailan o danzan; netotiliztli, baile o danza (Motolinía, Trad. 1971, Capítulo 27: 781).*

## Macehualiztli

*El segundo y principal nombre de la danza se llama macehualiztli, que propiamente quiere decir merecimiento (macehualo-merecer); Tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes hechas por buen fin. De este verbo macehualo viene su compuesto tlamacehualo por hacer penitencia o confesión, y estos bailes más solemnes eran hechos en las fiestas generales y también en en las particulares de sus dioses, y hacíanlos en las plazas (Ibid. p.782).*

Siguiendo la lectura de Johansson (1995: 40-41), en el análisis que realiza sobre estos textos de Motolinía, las danzas en cualquier caso se relacionaban con los siguientes conceptos de la cultura nahuatl: *Yoli-vivir*, *nemi-existir*, *nemilia-pensar*, derivando el "anhelo indígena de fusión con la dimensión sensible a través de la mimesis", (la mimesis gestual) en donde el gesto y la idea van unidos. El mismo autor propone a "la danza como primer instrumento cultural del acorde rítmico con el universo", aunque advierte que por lo mismo era necesario de ir más allá de la pura imitación de la naturaleza para fundirse en ella a través del movimiento: "la mimesis ritual será el vínculo de esta regresión que permite reincorporarse a la naturaleza mediante el desordenamiento de los sentidos". En este caso hace referencia a la "agitación del ser profundo" (citando a Rimbaud), en donde se exaltan las fuerzas dionisiacas del universo, haciendo una analogía de ellas con el tipo de danzas que Motolinía describe como *netotiliztli*.

*Netotiliztli*, (modalidad dionisiaca de la danza caracterizada por la ebriedad motiz) que permite la obnubilación funcional de la conciencia y el descenso ritual en el abismo fisiológico del cuerpo-mundo, cuerpo-matriz, *er satz de la madre tierra* (Ibid. p.41).

El mismo autor menciona que las clasificaciones que hace Motolinía pueden compararse con las modalidades del mundo antiguo clásico en danzas dionisiacas y apolíneas (toma en cuenta las características formales de su ejecución).

*Netotiliztli y Macehualiztli son los dos polos estructurantes de la danza nahuatl, el uno dionisiaco, conectado umbilicalmente con el origen, el otro, discurso ofrenda, que establece el contacto con los dioses y echa las bases de la normatividad religiosa y, más generalmente, cultural.*

Las danzas dionisiacas, vienen descritas como aquellas que causan desorden a los sentidos (donde se borran los límites de la individualidad).

Las danzas apolíneas, son descritas en base a su característica de ser ofrendas que manifiestan la afirmación del hombre de Anahuac frente a sus dioses.

Así, continuando con la idea del mundo antiguo en la dialéctica de lo antagónico, "el apolinismo despierta al hombre de su sueño de aniquilación dionisiaca" (Ibidem.), que según Nietzsche, en el extasis dionisiaco, (1973, Cap. 2, 3) es como una danza realizada por las ménades en el principio del fin del mundo, cuando éstas arrancan los corazones de los hombres con sus propias manos.

Del párrafo anterior se desprendería la misma idea para el mundo prehispánico del que a continuación se intentará hacer una clasificación de danzas según sus características formales y funciones.

*Quando habían de bailar, en especial día del demonio, tiznábanse de mil maneras, y para esto el día por la mañana que había baile, luego venían pintores o pintoras al tianguex o mercado con muchos colores y pinceles pintaban los rostros y piernas y brazos a los que habían de bailar la fiesta, de la manera que ellos querían y la solemnidad lo demandaba, y así dibujados y pintados, ibanse a vestir diversas divisas y algunas tan feas uqe parecían demonios y así servían al demonio con estas y otras miles maneras de servicios de sacrificios, y de la misma manera se pintaban para salir a la guerra (Motolinía, Trad., 1971: 74).*

## Cultura maya

Las danzas en la zona maya tuvieron las mismas connotaciones que para las culturas del centro de México en las que se reconocía el cuerpo como un microcosmos del universo, repitiendo funciones de vida. Por tal motivo no nos detenemos en hablar de la relación con el cósmos y el ciclo agrícola para dejar éstas como características análogas en la danza entre las distintas poblaciones prehispánicas de México.

*En un anhelo indígena de fusión con la dimensión sensible através de la mimesis gestual, donde el gesto y la idea van unidos... Por lo tanto la danza será el primer instrumento cultural de acorde rítmico con el universo (Johansson, 1955: 39).*

Una de las situaciones que rinde diferente la visión de la danza entre los mayas y otros pueblos antiguos de México, fue que las actividades dancísticas parecen estar ligadas a una cultura singular del cuerpo no solamente relacionada con el cosmos sino con principios y cánones de belleza relacionada a su vez con proporciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas. Las figuras estilizadas también en cánones estereotipados según rangos y actividades de participación comunitaria, entre distintas poblaciones mayas del Periodo clásico tardío, difieren en gran modo de la concepción abstraída del cuerpo físico entre los nahuas de los cuales no existen representaciones realistas de las proporciones corporales.

Aunque son pocos los documentos reportados por las fuentes coloniales sobre danzas en área maya, destacan pinturas policromas en vasijas que contienen textos epigráficos descifrados, en los que se presentan ceremonias con *areitos* y escenas de danza sofisticadas de las que hacemos a continuación una propuesta clasificatoria.



## **Clasificación de danzas por sus características formales y función**

### **Danzas según sus características formales**

En este tipo de clasificación se refiere a los dos tipos de danza básicamente que por su manera de ser ejecutadas responden a:

#### **Danzas de tipo mimético, imitativo o figurativo**

Se refieren a las danzas que son ejecutadas con un carácter mimético o de imitación, generalmente de movimientos de animales y actividades relacionadas con funciones específicas como la caza, la pesca y la reproducción de actitudes gestuales que tienen que ver con la supervivencia en la vida cotidiana. - Un buen ejemplo que nos lega el repertorio contemporáneo de danzas autóctonas mexicanas es la danza del venado todavía ejecutada en el norte de México (Sinaloa) por los indios seris.

*Esta clase de danzas se caracterizan por reproducir y describir literalmente la realidad por medio de la pantomima. Son una fiel representación de los movimientos que corresponden al original y parten de la máxima observación de lo cotidiano. Buscan la acción mágica a través de la traslación de una fuerza de la persona que baila, hacia el objeto (u objetivo) por el cual se desarrolla la danza. Esta se inclina a las presencias físicas a las energías que emanan de ellas y a las acciones que se realizan todos los días.*

Otros ejemplos:

#### Danzas de animales;

Imitan las actitudes de éstos (flexiones, torsiones, caídas, calidades de movimiento etc.)

#### Danzas de la fertilidad;

Se enfatizan los movimientos lascivos y se reproducen escenas erótico-sexuales.

#### Danzas funerales;

Casi siempre están relacionadas con el rito agrícola, la muerte y la renovación (pueden ser procesionales).

Danzas de oficios y costumbres; imita movimientos mecánicos repetitivos, aludiendo a alguna actividad específica (Consultar Martínez, 1991: 60)

### **Danzas extáticas o abstractas.**

Estas tienen que ver con un carácter catártico y de abandono del cuerpo a los instintos, en una congregación comunitaria o individual. Este tipo de danzas son representativas de las descripciones que se hacen de las bacanales en la Antigüedad griega y en otras culturas como la hindú, en donde los principios de creación parten del caos de origen para la conformación del orden y la organización del mundo. En el Chilam Balam de Chumayel (Roys, 1933), el Popol-vuh, Antiguas historias del Quiché (Recinos, 1964), y el Rabinal Achí (Acuña, 1975) se hace constante referencia al ordenamiento que proveen los dioses al mundo a través de juegos de magia y danzas transformadoras que ayudan a los hombres a conformar la organización del mundo y la claridad de las emociones para su subsistencia.

En los juegos y danzas se incluye el juego de pelota, que posteriormente tendrá una vasta descripción en cuanto a su relación con las danzas y el ordenamiento del caos cósmico.

*Las danzas abstractas van más allá de la imitación y desarrollan ideas a partir de movimientos simples, hasta al éxtasis. Se asumen en un carácter del círculo místico que recuerda a la casa, en el que una persona baila al centro y recibe la fuerza de los que la rodean. El tema que se desarrolla retoma siempre la idea del círculo y los movimientos ondulatorios como principio regenerativo. (Idem., 61-62)*

Dentro de estos dos grandes grupos se pueden subdividir las danzas en otras categorías según el evento por el que se conmemoran, en el cual se combinan aspectos formales (figurativos y abstractos) que nos ayudan a ubicar el contexto en el que tuvieron que llevarse a cabo los eventos dancísticos.

## **Danzas según su función o evento por el que se conmemoran**

Las primeras categorías de diferenciación se hacen también en dos grandes grupos:

1 Danzas lúdicas

2 Danzas Ceremoniales

### **Danzas lúdicas**

Las danzas lúdicas están dedicadas al divertimento y al festejo no ritual que de cualquier modo convoca a la comunidad y la hace partícipe del evento. Al respecto existe poca información sobre danzas de pura diversión, a no ser por las narraciones de Motolinía en las descripciones del *netotiliztli* (descrita en el apartado anterior) y los bailes de niños, o las descripciones del *cuecuechcuicatl* que hace Fray Diego de Durán.

*De las procesiones se menciona que se hacían danzas para regocijarlas, especialmente con la participación de niños... Luego por todas partes comenzaron a ataviar sus iglesias y a hacer retablos y ornamentos y salir en procesiones y los niños desprendieron danzas para regocijarlas. (Motolinía Trad. 1971, Cap.26 p. 119)*

*Bailes más agudos eran bailes de cantos y placer que ellos llamaban bailes de mancebos en los cuales cantaban algunos cantares de amores y requiebros. Había otro baile tan agudillo y deshonesto que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que facilmente se verá ser de hombres livianos; llamábante Cuecuechcuicatl (baile cosquilloso o de comezón) donde se introducen indios vestidos como mujeres (Durán, Trad. 1990: Tomo II, Capítulo XCIX , 462-63).*

### **Danzas ceremoniales**

Las danzas ceremoniales, son las que están en correspondencia directa con las celebraciones determinadas por los calendarios agrícola y ritual como pudo observarse en las descripciones realizadas por Sahagún. Esta modalidad de danza se caracteriza por ser de tipo ofertario (ofrenda) o de iniciación.

a) Las danzas de tipo ofertario dedican sus movimientos a distintas deidades, solicitando alguna enmienda o bien comunal.

Se podría suponer que las características formales de este tipo de danza respondieran a movimientos de tipo imitativo, alegórico a la actividad o al elemento natural solicitado a los dioses, a manera de ofrendarles una recreación de la naturaleza para que ésta les fuera devuelta del mismo modo: como regalo divino.

Un buen ejemplo es el festejo a los dioses tlaloques (relacionados con el agua) en la que se hacían imágenes de éstos para venerarlos con los sátrapas. En el quinto día de hechas las imágenes se hacía una fiesta. Se velaba cantando y bailando y se ofrecían cuatro veces tamales. En este tipo de festividades a dioses de agua venía enfatizado el acto de llorar para provocar la abundancia del agua del cielo.

*A todos daban comida cuatro veces en la noche y todas cuatro veces tocaban instrumentos musicales, los que ellos usaban, que eran silbos que hacen metiendo el dedo meñique en la boca y tocando caracoles y flautas. En esto hacían unos mozos juglares que usaban de hacer esta música. Al amanecer los sátrapas descabezaban las imágenes de masa y las llevaban al calmecac en donde estaban todos los sátrapas con los que bebían todo el día, tarde y noche hasta que borrachos iban a sus casas, unos llorando, otros peleando y otros sintiéndose caballeros. (Sahagún, Trad. 1951: 50)*

b) Las danzas iniciáticas están dedicadas a distintas advocaciones en festejos regulados también calendáricamente y en ocasión de cambios importantes para la vida (nacimiento, matrimonio, muerte) y para la comunidad, tales como la sucesión de poderes y diversas actividades de carácter político o de relevancia social, como alianzas con otras comarcas, pagos tributarios, conmemoraciones o asociaciones guerreras, captura de cautivos, la muerte de algún guerrero o señor, etc.

Para este tipo de ceremonias la duración del festejo, en el que se bailaba sin descanso, acompañándose de música y cantos, era de cinco o más días. A esta categoría de danza se asocia con las procesiones y acompañamientos tumultuosos llevadas a cabo en códigos de movimiento preestablecidos (reconocibles entre las distintas culturas prehispánicas para facilitar intercambios), para las cuales se hacían composiciones especiales de música y cantos.

*Una de las cosas principales que en toda esta tierra había eran los cantos y los bailes... Por ser cosa de mucha cuenta en cada pueblo, y cada señor tenía en su casa capilla con sus cantares compondores de danzas y cantares y estos buscaban que fuesen de buen ingenio para saber componer los cantares en su modo de metro o de coplas que ellos tenían y cuando éstos eran buenos contrabajos teníanlos en mucho, porque los*

*señores en sus casas hacían cantar muchos días sumisa voz... Cuando había habido alguna victoria en guerra o levantaban nuevo señor, o se casaba con señora principal, o por otra novedad alguna, los maestros componían nuevo cantar, demás de los generales que tenían de las fiestas de los demonios y de las hazañas antiguas y de los señores pasados... Proveían los cantores algunos días antes de las fiestas lo que habían de cantar; en los grandes pueblos eran muchos los autores y si había cantos o danzas nuevas, ayuntábanse otro con ellos, porque no hubiese defecto el día de la fiesta... Los primeros cantos van en tono bajo, como bemolados, y despacio: el primer canto es conforme a la fiesta y siempre dan principio de canto aquellos dos maestros, y luego todo el corro prosigue el canto y el baile juntamente y toda aquella multitud traen los pies tan concentrados como unos muy diestros danzadores de España... Todo el cuerpo así la cabeza como los brazos y manos van tan concertados, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás, más lo que uno hace con el pie izquierdo, lo mismo y al mismo tiempo hacen todos y en un mismo tiempo y compás... Los atabales y el canto y los bailadores todos llevan su compás concertado (Motolinía, Trad. 1971, II parte. Cap. 26: 382-85)*

Tanto las celebraciones de ofrenda como las de tipo iniciático, con sus distintas funciones, coinciden en la actividad del sacrificio humano que si bien ha sido mayoritariamente difundida en el centro de México, cada vez se tienen mas datos en los que dicha ejecución se manifiesta como un componente indispensable de los rituales dancísticos de todos los pueblos prehispánicos.

### **La danza y los sacrificios humanos**

Como pudo observarse, en las descripciones de las ceremonias calendáricas, destacaron las advocaciones a los dioses Talocas (relacionados con el agua y la agricultura), Xiutecuhtli (dios del fuego) y claramente las relacionadas con Huitzilopochtli y Tezcatlipoca (dioses de guerra), a través de los cuales se regulaba el poder político y económico, por medio de la práctica del sacrificio humano.

En todas las descripciones de los festejos de "los naturales" en el centro de México se narran actividades de sacrificio humano (por extracción de corazón generalmente).

Aunque ante la sociedad occidental resulta un acto salvaje, como modo de control jurídico en las sociedades "primitivas", el sacrificio humano significó la posibilidad de desarrollo de los pueblos prehispánicos como motor de cambio y "sustitución de la violencia aniquiladora" (Girard, 1986 :16), entre criaturas de la misma especie (la humana). Cumplía efectos determinantes como lo que Girard (Ibid.) llama *transfer colectivo*, efectuado a expensas de la víctima, actuando sobre tensiones internas en el seno de la comunidad y tal

vez entre los tributarios de éstas (de los que se proveían de cautivos en las guerras floridas, guardándolos para ser sacrificados en el momento de celebrar los ritos calendáricos).

*Ante la ausencia del sistema judicial (moderno) era instaurada una institución sacrificial que hoy veneramos o repugnamos... Ejercicio confiado a una autoridad ( la de máximo respeto del pueblo. En el caso de los prehispánicos a los sátrapas, sacerdotes y señores-gobernantes) (Ibid.: 27)*

El sacrificio humano viene asociado a la danza en su calidad de actos aglutinadores y mediadores entre los hombres y los dioses, convocantes de acciones públicas de trasgresión creativa, es decir en donde toda la comunidad es partícipe y responsable de la transformación de algo (de la ruptura de las reglas determinadas por la naturaleza o por los hombres), desde un espacio físico hasta mítico, incluyendo distintos estadios y ciclos de vida que garanticen su continuidad

Aunque se sabe que se hacían numerosos sacrificios humanos (mayormente difundidos entre los mexicas), el número de víctimas que se mencionan tanto Sahagún como en Durán, de 4,000 hasta 10,000 víctimas, tuvo que ser exagerado. Más bien, dicha cantidad de sacrificados puede responder a una convención para indicar muchos, ya que considerando simplemente el número de la población en cada ciudad del Altiplano, sería imposible lograr la captura de tantos cautivos y proceder a su sacrificio nisiquiera en los cinco días que duraban los festejos de cada mes. De igual modo en lo que respecta al número de participantes que reporta Durán bailando en una ronda, tampoco se verifica como real el perímetro que abarcan 8000 hombres tomados de las manos con las proporciones de las plazas y mucho menos del *cu* (patio mas pequeño), en el que se describen la mayor parte de los *areitos*.

*Era este patio tan grande que en un areito se juntaban en 8 o 10,000 hombres. Cabían 8600 hombres en una rueda bailando. Eran llamados religiosos, los mancebos recogidos entre 18 y 20 años, que se guardaban en monasterios cercanos al templo que vivían en castidad, pobreza y obediencia, administraban a los sacerdotes, daban mantenimiento al templo. Habían otros muchachos, especie de monaguillos Celocua Tecomame. Tenían licencia de salir de 4 en 4 (estaban rapados al modo franciscano) y de 6 en 6 a pedir limosna. Las mujeres estaban recluidas en otro monasterio y tenían mas o menos las mismas obligaciones de los mancebos. Igualmente cumplían un año de dedicación a Huitzilopochtli y si cumplían al pie de la letra todas sus obligaciones salían del recogimiento, si no eran sacrificados. Al cumplir el año de voto se hacía una entrega simbólica de los huesos y carne de Huitzilopochtli, hecha a manera de muñecos de maiz y miel negra de maguay que se entregaban en el templo por los mancebos mientras las mujeres cumplían con haberlos hecho. Luego de la entrega salían los sacerdotes y*

*sacrificadores, entre canto y baile con lo cual quedaban benditos y consagrados los principales. Luego venía el acto del sacrificio de los cautivos. Se les sacaba el corazón como es sabido y se comían sus carnes". (Durán, Trad., 1990, Libro II,. De la fiesta a Hitzilopochtli, Capítulo LXXX, Tratado de los Ritos y Ceremonias y el Calendario pp.356-362)*

Los datos precedentes hacen referencia a la transformación que sufre la realidad de los hechos históricos de acuerdo a la interpretación que se hace de ella desde una visión cultural y de organización distinta. Comúnmente se exageran o tergiversan los hechos si no existe la distancia necesaria ante el momento histórico en el cual éstos se desenvuelven. A veces "realidades tan terribles" como parecen ser las vinculadas a las "danzas diabólicas" con sacrificios humanos tienen un sentido mucho más pragmático, en el mundo de la antigüedad, para dar soluciones judiciales, que las que se pretenden tener bajo control, en el mundo contemporáneo, con acciones judiciales como la pena capital que no cumple ninguna función ritual ni de método de control jurídico en la sociedad moderna.

Aunque parecería que el tema del sacrificio humano no responde a las expectativas de una tesis sobre danza, he querido enfatizar en la estrecha relación que existe entre ambas actividades porque de aquí se determina un modo organizativo de la sociedad prehispánica que en ciertos casos se idealiza convirtiendo a los hombres prehispánicos en dioses o calificándolos de incivilizados. En el segundo caso, aún reconociéndolos como precesores de nuestra actual cultura, no cambia demasiado el juicio de incivilidad, emitido sobre éstos, que nos aleja cada vez más del entender a las culturas en las que la tierra y los productos que nacen de ella son parte de los ciclos constantes de vida y muerte. Por desgracia la distancia más grande para poder aproximarnos un poco a los pueblos prehispánicos y hasta a las poblaciones indígenas sobrevivientes, radica en la negación del funcionamiento de estructuras básicas de organización, que pueden ser vigentes sin contraponerse a la industria, si se tiene la claridad del sentido de ser de cada actividad realizada por los hombres y de su repercusión social.

Trátense de actividades tan polémicas como el sacrificio humano o del comercio (basado en el intercambio de productos garantizados de la sobrevivencia humana), que tal vez nos resulte más cercana al modo de relacionarnos y extender límites territoriales, antes de cuestionar (positiva o peyorativamente) cualquiera de éstas prácticas, tocaría hacer

preguntas sobre las enseñanzas que nos lega la antigüedad en cuanto al modo de instituir sus actividades para proveer de un rol específico a cada miembro de la sociedad, sin confundir las participaciones que para el mundo moderno están basadas en una economía de desarrollo tecnológico. En éste se ha olvidado la participación de los hombres en el largo proceso de sobrevivencia, "facilitando la vida", pero negando o haciendo confusa la comprensión de la participación de cada hombre y mujer en la misma.

*La tragedia griega que bien ilustra los ritos sacrificiales se ubica en un periodo transitivo entre el orden religioso arcaico y el más "moderno" estatal y judicial...El orden de los antiguos lo determinaba el rito sacrificial que si no venía purificado causaba el exterminio de aquellos que el sacrificio pretendía proteger (Ibid., 49).*

En el contexto de sacrificio humano, entonces, la danza permite que se lleve a cabo la mimesis entre los hombres y los dioses, a través de un ceremonial de transformación en el que los gestos del cuerpo, los cantos y toda la parafernalia ritual evocan a esas imágenes monstruosas, descritas por los cronistas.

Por medio de máscaras, pieles, huesos humanos y de animales sagrados (advocaciones de la deidad a quien se dedica las danza), los danzadores aglutinan y participan a la comunidad en el espacio de trasgresión antes descrito, donde la realidad se confunde con un momento mágico en el ritual. En éste tienen que ver los trances catárticos, resultado de toda la preparación del mismo (periodos de abstinencia sexual o actividad excesiva de la misma, días de ayuno o excesiva alimentación, consumo de alucinógenos y exceso de bebidas embriagantes, casi siempre realizados en la víspera de los festejos durante cinco días) para hacer posible cualquier cambio, desde climático, hasta estructural, de organización política y social.

Al respecto es interesante destacar como en la última fiesta descrita por Sahagún, en año bisiesto (cada cuatro años), en la celebración del fuego nuevo, la danza que se ejecutaba, exclusiva de los señores, llamada *nefecuitotiltli*, se vuelve indispensable para continuar generando ciclos vitales, íntimamente relacionados con el proceso agrícola y con las ceremonias sacrificiales, en las que el ritual de sangre forzosamente tenía que llevarse a cabo.



Todos los acontecimientos que anunciaban algún cambio de situación, desde el cambio de estaciones como la designación de un nuevo gobernante, tenía que ver con algún calendario (agrícola o ritual) y por lo tanto era trascendental para la comunidad entera, de manera que su transcripción pictográfica era inminente para guardar en la memoria de los sucesores y descendientes la historia de su cultura y el sentido de ésta para la vida

De aquí nace por consecuencia la necesidad de hacer lecturas de los murales y códices en los que la danza tiene un espacio preponderante, como acto público ritual, “desacralizado en su permanencia pictórica”.

---

\* Aquí es importante mencionar la discusión con Rafael Sámano (Museo Nacional de Arte, 1997), acerca de la importancia del rito de la danza sustituido (desacralizado) por la pintura en el hecho de provocar su permanencia. Hace una interesante referencia a Piero de la Francesca y los intentos de recuperación de la realidad a través de la perspectiva, en la que la pintura queda como parte de la tradición plástica del Renacimiento que posteriormente viene negada por la modernidad que atomiza e individualiza la experiencia en fenómenos repetitivos que no son rituales pero sí vivenciales, de un modo similar a los ritos en las culturas antiguas, encontrando el sentido del momento en la ceremonia o acto performancístico.

### **Danzas iniciáticas para la cultura maya**

En los distintos tipos de danza, antes clasificados, también en la cultura maya tenían que ver con los festejos calendáricos asociados a las distintas deidades y a las actividades determinadas por el calendario solar-agrícola y al ritual. En este sentido nos ha parecido pertinente hacer una clasificación de las danzas que aparecen descritas por los cronistas en diversas regiones de la zona maya para poder enfocar con más precisión el contexto de la danza que se advierte en la cámara 3 de la Estructura 1 de Bonampak, tanto en sus características formales como de acuerdo al evento por el que se conmemoran.

Éstas se refieren como su nombre lo indica al inicio de un ciclo o a la inauguración de algún evento importante para la comunidad. Todos los miembros de ésta participan. Las autoridades y señores tienen roles protagónicos que se dividen prácticamente en tres personajes importantes que son el sacerdote, el señor (ahau), y el batab o jefe de guerra, personificando el estado teocrático representativo del modo de organización de los antiguos prehispánicos. En el caso concreto de los mayas hubo la participación de los señores como representantes de la divinidad en la tierra incluyendo su seguilo y acompañamiento de señores de otras comarcas.

Así las danzas fueron rituales que consumaban distintas etapas de la vida (momentos iniciáticos) relacionadas directamente con el nacimiento, el matrimonio (como garantía de continuación de la vida) y muerte, fases igualmente determinantes en la concepción del universo.

En estas danzas iniciáticas el ciclo vida-muerte fue el principio fundamental de su ejecución. Por dicho motivo no es rara su asociación con la práctica del sacrificio humano que después de la Colonia viene sustituido por sacrificio de animales, mayoritariamente de perros.

### **Danzas iniciáticas con práctica de sacrificio humano**

Es en esta modalidad de danza en la que se ubica el contexto en el que viene representada la escena de los danzadores de la Cámara 3, de la Estructura 1 de Bonampak.

En primer lugar por la identificación que se hace de los personajes como danzadores y luego por el espacio en el que se encuentran, enmarcando una escena de sacrificio humano.

Para lograr un acercamiento a esta ilustración pictórica de danza sacrificial, hemos hecho la recopilación de diferentes descripciones de danzas, en el área maya (quiché, región usumacinta y yucateca básicamente) que tienen como particularidad el acto de sacrificio humano para poder hacer una aproximación formal y de elementos de contenido ritual, coincidentes con las escenas de los muros de Bonampak.

### Tum Teleche o Loj-Tun

*Tum que en la lengua queché llaman teleché; y en esta lengua sotohil de este pueblo, se llama loj-tum: era muy justa cosa se prohibiese y se quitase: por cuanto todo el era representación de un indio que, habido en guerra, sacrificaban y ofrecían los antiguos al demonio, como lo manifiestan y dicen el mismo indio, atado a un bramadero, y los que lo embisten para le quitar la vida, en cuatro figuras, que dicen eran sus nahuales: un tigre, un león, un águila, y otro animal de que no se acuerda; y las demás ceremonias, y alaridos del dicho baile, movidos de un son horrisono y triste, que hacen unas trompetas largas y retorcidas a manera de sacabuches, que causa temor oírías. Además que tienen este declarante experiencia de que las veces que le ha visto bailar en otros pueblos, así como se tocan las trompetas, se alborota todo el pueblo; sin faltar hasta las criaturas, viniendo con mucha agonía y prisa a hallarse presentes, lo que no hacen en otros bailes del tum que suelen acostumbrar.*

Esta danza está registrada en los documentos sobre la Inquisición en Guatemala (Archivo General de la Nación en México, Inquisición, Tomo 303, exp. 54 folios, 357-365), en el auto de prohibición para ser ejecutada. En éstos se hace una descripción del modo de ejecutarse y se manifiesta el temor de que pudiera repetirse el acto de sacrificio realizado por los antepasados de los indios que todavía bailaban el *Tum-teleche* hacia el año 1620.

*...se puede y debe temer de la flaqueza de estos naturales y de su poca estabilidad, que con tan abominable representación, el demonio, con tal recordación (y, más, siendo tan al vivo como es, pues no les falta más, en el dicho baile, que matar y sacar el corazón al hombre que ahí traen bailando, como realmente, antiguamente, hacían los idólatras, sus antepasados) a éstos pervierta, y apostando peligrosamente, en secreto vengan a hacer realmente lo que con tanta afición representan en las fiestas de la religión cristiana: ofrezcan y sacrifiquen al demonio algunos hombres.*

*Entre otras exelencias de este documento, debo señalar que registra la fecha de cien años después de la conquista, como momento en que todavía se celebraba la representación del baile del sacrificio practicado con frecuencia en San Martín Zapotitlán, Zamayaque y San Bernardino; San Juan de Nagualapa, San Antonio Suchitepéquez y San Bartolomé Mazatenango.*

Es el Comisario del Santo Oficio en Mazatenango Antonio Prieto de Villegas quien escribía al deán Felipe Ruíz del Corral, Comisario entonces de la Inquisición en Guatemala, que era conveniente desterrar de la república de los indios de la costa del sur el baile llamado *Tum-teleche*, porque contenía muchas idolatrías y cosas recordativas de las antiguas costumbres de los indios (Chinchilla, 1955, pp.17-20).

*En esta provincia y en los demás pueblos de la sierra, que son de la nación que llaman Achí, de la jurisdicción de esta alcaldía mayor, los indios naturales de ellos, contra las antiguas prohibiciones en que los señores obispos de este obispado tenían prohibido el baile que llaman en su lengua Tum teleche, por ser cosa mala y supersticiosa y recordativa de los inicuos y perversos sacrificios con que los de su gentilidad veneraban al demonio, acordándole y reverenciándole con el sacrificio que en el dicho baile hacían, de hombres y mujeres, sacándoles el corazón estando vivos, y ofreciéndolo al demonio*

Otra versión del *Tum teleche* o *Loj tum* viene descrita por Castañeda (1959), quien habla de esta danza ejecutada por los toltecas pipiles seguidores de *Tohil Gucumatz* (creador del mundo), con el nombre de baile del *Oxtum*, descrito por Francisco Fuentes y Guzmán, cronista guatemalteco, en su obra *la Recordación Florida* (Ibid. p.10):

*Y más si es para danzas el baile del Oxtum, en que intervienen las trompetas largas de madera negras, que quedan apuntadas, que por su permiso, por una vez solo, los indios del pueblo de Alotenango llegaron a ofrecer al general don Martín Carlos de mengos mil pesos, pero este excelente gobernador y piadoso caballero, informándose de lo que le pedían, porque de la crecida dádiva concibió malicia en su pretensión, los castigó severamente, para el público ejemplo de los demás; siendo de advertir que en este mitote o baile, invocan al demonio con semejantes trompetas, como le consta a los ministros evangélicos, y hacen cosas increíbles, y entre ellas es que los indios que danzan con traje y figuras de demonios, se preparan supersticiosamente con ciertos ayunos y ceremonias de no juntarse con sus mujeres, estar silenciosos algunos días de los prevencionales de la fiesta.*

Lothrop (1927: 70) también hace una breve mención del baile del *tun* que describe como el baile de las trompetas o de los los timbales (*teponaztles* para los aztecas y *tunkules* para los mayas de Yucatán), del que no abunda en su descripción más allá de concluir que su contenido es esotérico.

Al parecer esta danza tiene estrecha relación el *Rabinal Achí*, ballet-drama (descubierto por un párroco de Rabinal Brasseur de Bourbourg en 1856), antigua danza del *Tum-Teleche*, con características agregadas a la historia local del pueblo de Rabinal donde el motivo principal de la obra es el sacrificio humano.

## Rabinal Achí o baile del Tun

Creado como obra dramática, a manera de representación teatral, en el siglo XV por los *quichés* (en la Baja Verapaz y Guatemala).

El recitado del baile del *tun* (correspondiente a un género similar al de los cantares), según Padial (1991: 9), es una creación poética con unidad de acción, tiempo y lugar (literatura arcáica en la que intervienen la transmisión oral y manuscritos originales perdidos del *Quiché Vinak* o baile del *tun*, en el que se narra el enfrentamiento entre guerreros, "bellos jóvenes", seguidores de distinto *totem*, buscadores de miel (uno de los alimentos preciosos de los dioses), del sitio que les corresponde entre el cielo y la tierra (de verdad y origen), teniendo como personaje principal a *Rabinal* (héroe épico).

Padial (Ibid.), menciona que los naturales fueron reagrupados en la evangelización por los dominicos y uno de los nuevos poblados fue: *Rabinal*. Charles Etienne Brasseur, sacerdote asignado a *Rabinal* (1852), transcribe entonces, en *quiché*, un texto de representación dramática local, acompañada de baile (Publicado en París diez años más tarde), del cuál se cita aquí parte de la primera escena para dar una idea de la ambientación de dicha representación.

*Se danza en círculos al compás del tun y trompetas. Aparece Quiché Vinak sin dejar de danzar habla a Galel Achí quien se refiere al primero como orgulloso guerrero. Ambos personajes danzan y hablan antes de entablar la lucha en la que el ruido de música y danzas cesan.*

*Galel Achí considera su prisionero a Qiché Vinak quien afirma: "que yo soy valeroso, que soy guerrero", yo soy un valiente, yo soy un guerrero". Galel Achí se refiere a Quiché Vinak como imitador del aullido del gato salvaje, del chacal, de la comadreja, buscador de la amarilla miel. Doce águilas y doce jaguares tocaban el tambor ensangrentado.*

*Galel Achí hace un reclamo por los reproches de los uxabs y pokomanes (señores del inframundo). Quiché vinak responde que no ha tenido recompensa por su valentía ¿No he podido aquí tomar mi parte entre el cielo y la tierra? A causa de la angustia de mi corazón, durante trece veces, veinte días y trece veces, veinte noches enteras porque no había podido tomar mi parte aquí en el cielo y en la tierra (primera ocasión del tiempo metafísico, el ciclo relacionado con el periodo sinódico de venus, luminar de Quetzalcóatl, - (Nota 32, Padial, 1991: 285).*

En esta descripción de la escena se puede advertir la alegoría al calendario ritual (durante trece veces, veinte días, y trece veces, veinte noches enteras: trece meses de veinte días, múltiplo coincidente con 260 días del calendario ritual), en el que se ubica el personaje Quiché Vinak para entender su posición entre el cielo y la tierra (el universo). Hay también referencias importantes a la angustia del corazón, el alma (chulel entre los pueblos mayences contemporáneos), como impedimento para encontrar un orden cósmico y "poder tomar parte aquí en el cielo y la tierra": el universo, tal vez refiriéndose a principios de creación y origen.

Padial (1991, nota 42, p. 286), se refiere a un origen común en las clases dirigentes de los pueblos de la cultura maya de la región Usumacinta, lo que vendría a dar una explicación sobre la manera obsesiva de reconocer el linaje estableciendo alianzas entre los distintos pueblos de acuerdo al totem vigente, símbolo de poder (que en la última fase del clásico correspondió a tzotz, dios murciélago, dios terrestre, relacionado con los señores del inframundo, en ocasiones representado como Bolon D'zacab, personificando escenas de danza). La misma autora (Ibid. nota 12) hace mención de que la aclaración de identidades se vuelve un paso o una fórmula para descubrir al otro. Porqué no entonces también reconocerse como partícipe de una estirpe con ciertas características físicas y espirituales que, en el caso del recuento del Rabinal Achí, vienen descritas en actitudes y particularidades físicas de animales como las del gato salvaje (jaguar), chacal, comadreja y otros animales alegóricos de las virtudes de los guerreros y gobernantes, quienes se enmascaraban con estas figuras en las celebraciones dancísticas.

Como se describió en la danza anterior del Tum teleché o Loj-tun, la acción principal de esta danza era el sacrificio humano, en el que la actividad guerrera era uno de los principios fundamentales del merecimiento, solicitado de igual modo con las práctica de autosacrificio (borrando así la angustia del corazón para poder tomar parte entre el cielo y la tierra).

*Lotzo-tun, lotzo gohom, tun ensangrentado, tun de las batallas. Lotzo viene de lotz, sangrar; espinar dice Ximénez, sacarse sangre, pincharse con espinas, (para apaciguar a la divinidad antes de toda acción importante y de frotar con ella los instrumentos de guerra, que así se consagraban (Ibid. nota 26, p. 284).*

Tozzer (1941: 120), dice sobre esta danza-drama llamada Rabinal Achi-Queche Achi, que luego del sacrificio se usaron los huesos de la víctima para tocar los instrumentos que celebrarían la victoria y que viene nombrada de distintas maneras.

*Carved long bones a skull preserved possibly as a trophy... May be used in the dances as tokens of victory, named naual, given to the erotic dance by Landa, defined in the Pérez Dictionary as "a prohibited dance" by the motul "to walk like a drunken man" and by the San Francisco Dictionary as "ancient dances of the women"*

*Los huesos de calavera utilizados como trofeo...tal vez utilizados en las danzas como símbolo de victoria. Landa llama naual a este tipo de danza erótica mientras en el Diccionario Pérez aparece como "danza prohibida", en el motul como "caminar de los hombres ebrios" y en el Diccionario San Francisco como "antigua danza de las mujeres".*

### Danzas a Bolon D'zacab

Thompson (1936:59) describe un tipo de danzas en honor a Bolon D'zacab, en año nuevo. "Los años muluc se iniciaban con una danza especial en zancos muy altos y otra de viejas que llevaban en las manos perros de terracota (código trocortesiano)" (Ibid. p.63), de las cuales tal vez se pueda hallar algún paralelismo con la danza del fuego nuevo descrita en las danzas del Altiplano del centro de México.

La primera es la danza que se conoce como danza por flechamiento, popular entre los mayas yucatecos, en la que se sustituye el sacrificio humano por el sacrificio de un perro, debido a lo cual también se le conoce como Okot uil (bil), danza de perros (Tozzer, 1941: 154). Roys (Tozzer, Ibid. cita 770), sugiere que Uil debe ser una contracción de ouil.- Si fuera así se trataría de la danza del uinal Uo, de las ranas, pero se escribe Okot bil "danza de perros" y Tozzer (Ibid.) la llama "Danza de luna o del mes", que de cualquier manera hace referencia a la conclusión de un ciclo.

*En Yucatán se sacrificaban a los prisioneros de guerra o esclavos, celebrándose muchas fiestas y danzas. Se congregaban todos en el atrio del templo donde se desnudaba a la víctima y se le untaba el cuerpo con un unguento azul, consistiendo su único atavío en un adorno especial en la cabeza en forma de mitra. Enseguida la congregación entera de arcos y flechas danzaba con la víctima, girando en torno de un poste. Luego el infeliz era atado al poste mientras que el pueblo continuaba bailando alrededor; el sacerdote se aproximaba y con un filoso cuchillo de piedra le hacía incisión en la región lumbar, ungiendo las facciones del dios de la sangre que brotaba. A una señal dada el pueblo, que no había cesado de bailar levantaba sus arcos y al pasar cada hombre en la loca danza, por delante de la víctima, le disparaba una flecha al corazón, que previamente era marcado con pintura blanca. El unguento azul se utilizaba para todo tipo de sacrificio (Thompson, op.cit.).*

En la traducción de Landa realizada por Pérez (1938, Cap. XXXV), éste habla de los sacrificios del año nuevo en la letra de Kan, mencionando a Bolontzacab (de bolon-nueve, sagrado y tzacab, generación): "Sacrificaban en su honor a una gallina en ambiente de danzas. En los sacrificios del año nuevo de la letra muluc se hacía el baile de los zancos, danza de las viejas con perros de barro (tal vez éstos sustituidos por los perros vivos que antes también venían sacrificados en vez de humanos).

*Hacían una estatua de Kinchahau- kin, sol; ich, rostro; ahau, rey; adoraban a la imagen con la degollación de la gallina, poniéndola en un Chacté (palo rojo), acompañandola todos con devoción y bailando unos bailes de guerra que llaman Holcan okot o Batel Okot Holcannokot; holcan, guerrero, soldado y okot, danza. Baat de batel, hacha; baatel, batalla y okot, danza, baile. (Pérez. Ibid. pp.147-151).*

Ruz (1981: 260, 261), hace referencia a los días importantes del calendario en los que se hacían celebraciones de danzas entre las cuales incluye el *Okotuil* como "una danza acompañada de sacrificio por flechamiento cuyo canto está incluido en los cantares de *Dzitbalché*".

*Musica y canto solían acompañar los bailes. Este derivaba de los días importantes del calendario, llamados portadores: Kan, Muluc, Ix y Cauac.*

También aclara que según el día cambiaba el carácter de la danza, citando como ejemplos de las danzas que se ejecutaban a: *Bolon okot, Xibalbá Okot, Colomché* (de las que se ampliará la información en las próximas descripciones) y *Okotuil*, apenas descrita.

## Xibalbá Okot

Esta danza es conocida como la danza del inframundo (danza mágica sacrificial) y es a la que se refieren algunos pasajes del *popol-Vuh*, específicamente el Capítulo XIII (según Recinos, 1952: 94-99), en el que se describen los juegos y bailes mágicos que realizan Hunahpú e Ixbalanqué (gemelos, hijos de los dioses creadores del universo), quienes combatían contra los Señores del Xibalbá para poder ver concluida la creación de los hombres y del Universo.

*Al quinto día volvieron a aparecer (Hunahpú e Ixbalanqué), y fueron vistos en el agua por la gente. Tenían ambos la apariencia de hombres peces (Ibid., nota 36, anota que el autor quiere dar a entender que los héroes de la historia eran hijos de las aguas), cuando los vieron los de Xibalbá, después de buscarlos por todo el río. Y al día siguiente se*



presentaron dos pobres, de rostro avejentado y aspecto miserable, vestidos de harapos, y cuya apariencia no los recomendaba. Así fueron vistos por los de Xibalbá. Era poca cosa lo que hacían, solamente se ocupaban de bailar el baile del Puhuy (lechuza o chotacabra), el baile del Cux (comadreja) y el del Iboy (armadillo), y bailaban también el Itzul (cienpies) y el Chitic (el que anda sobre zancos). Además, obraban muchos prodigios. Quemaban las casas como si de veras ardieran y al punto las volvían a su estado anterior. Muchos de los de Xibalbá los contemplaban con admiración. Luego se despedazaban a sí mismos; se mataban el uno al otro; tendíase como muerto el primero a quien habían matado, y al instante lo resucitaba el otro. Los de Xibalbá miraban con asombro todo lo que hacían, y ellos lo ejecutaban como el principio de su triunfo sobre los de Xibalbá. Legó enseguida la noticia de sus bailes a oídos de los señores Hun-Camé y Vucub-Camé. Al oírta exclamaron: - ¿Quienes esos dos huérfanos? ¿realmente os causan tanto placer? - Ciertamente son muy hermosos sus bailes y todo lo que hacen, contestó el que había llevado la noticia a los Señores. Contentos de oír ésto enviaron entonces a sus mensajeros a que los llamaran con halagos. - "Que vengan acá, que vengan para que veamos lo que hacen, que los admiremos y nos maravillen. Esto dicen los Señores". Así les direis a ellos, les fue dicho a los mensajeros. Llegaron éstos enseguida ante los bailarines y les comunicaron la orden de los Señores. - No queremos, contestaron, porque francamente nos da vergüenza. ¿Cómo no nos ha de dar vergüenza presentarnos en la casa de los Señores con nuestra mala catadura, nuestros ojos tan grandes y nuestra pobre apariencia? ¿No estáis viendo que no somos más que unos (pobres) bailarines? ¿Qué les diremos a nuestros compañeros de pobreza que han venido con nosotros y desean ver nuestros bailes y divertirse con ellos? ¿Por ventura podríamos hacer lo mismo con los señores? Así, pues, no queremos ir, mensajeros, dijeron Hunahpú e Ixbalanqué. Con el rostro abrumado de contrariedad y de pena se fueron al fin; pero por algún tiempo no querían caminar y los mensajeros tuvieron que pegarles varias veces en la cara cuando se dirigían a la residencia de los Señores. Llegaron pues ante los Señores, con aire encogido e inclinado al frente; llegaron postergándose, haciéndole reverencias y humillándose. Se veían extenuados andrajosos, y su aspecto era realmente de vagabundos cuando llegaron. Preguntáronles enseguida por su patria y por su pueblo; preguntáronles también por su madre y su padre. - ¿De dónde venís?, les dijeron. - No lo sabemos, señor. No conocemos la cara de nuestra madre ni de nuestro padre: éramos pequeños cuando murieron, contestaron y no dijeron una palabra más. - Está bien ahora haced (vuestrs juegos) para que os admiremos. ¿Qué deseais? Os daremos vuestra recompensa, les dijeron. - No queremos nada; pero verdaderamente tenemos mucho miedo, le dijeron al Señor. - No os afijáis, no tengáis miedo. ¡bailad! Y haced primero la parte en que os matáis; quemad mi casa, haced todo lo que sabéis. Nosotros os admiraremos, pues eso (es) lo que desean nuestros corazones. Y para que os vayáis después, pobres gentes, os daremos vuestra recompensa, les dijeron. Entonces dieron principio a sus cantos y a sus bailes. Todos los de Xibalbá llegaron y se juntaron para verlos. Luego representaron el baile del Cux, bailaron el Puhuy y bailaron el Iboy. Y les dijo el Señor: - Despedazad a mi perro y que sea resucitado por vosotros, les dijo. - Está bien, contestaron, y despedazaron al perro. Enseguida lo resucitaron. Verdaderamente lleno de alegría estaba el perro cuando fue resucitado, y movía la cola coando lo revivieron. El señor les dijo entonces: - ¡ Quemad ahora mi casa! Así les dijo. Al momento quemaron la casa del Señor, y aunque estaban juntos todos los señores dentro de la casa, no se quemaron. Pronto volvió a quedar buena y ni un instante estuvo perdida la casa de Hun-Camé. Maravilláronse todos los Señores y asimismo sus bailes les causaban mucho placer. Luego les fue dicho por el Señor: - Matad ahora a un hombre, sacrificadlo pero que no muera, dijeron. - Muy bien, contestaron. Y cogiendo a un hombre, lo sacrificaron enseguida, y levantando en alto el corazón de este hombre, lo suspendieron a la vista de los Señores. Maravilláronse de nuevo Hun-Camé y Vucub-Camé. Un instante después fue resucitado el hombre por ellos (por los muchachos) y su corazón se alegró grandemente

\* Puede haber relación con las danzas para Bolon D'Tzacab antes descritas y mencionadas por Recinos (Ibid. nota 37), en una modalidad de baile llamado *Itzul* donde los bailarines llevan máscaras pequeñas y colas de guacamaya en el colodrillo. Cita a Landa en su descripción de fiestas de Año Nuevo, cuando éste caía en el día Muluc, quien dice que los mayas de Yucatán bailaban un baile de Zancos muy altos.

*cuando fue resucitado. Los señores estaban asombrados. - ¡ Sacrificaos ahora vosotros mismos, que lo veamos nosotros ! ¡Nuestros corazones desean verdaderamente vuestros bailes !, dijeron los Señores. – Muy bien señor, contestaron. Y a continuación se sacrificaron. Hunahpú fue sacrificado por Ixbalanqué; uno por uno fueron cercenados sus brazos y sus piernas, fue separada su cabeza y llevada a distancia, su corazón arrancado del pecho y arrojado sobre la hierva. Todos los señores de Xibalbá estaban fascinados. Miraban con admiración, y solo uno estaba bailando, que era Ixbalanqué. - ¡ Levántate !, dijo éste, y al punto volvió a la vida. Alegráronse mucho (los jóvenes) y los Señores se alegraron también. En verdad, lo que hacían alegraba el corazón de Hun-Camé y Vucub-Camé y éstos sentían como si ellos mismos estuvieran bailando. Sus corazones se llenaron en seguida de deseo y ansiedad por los bailes de Hunahpú e Ixbalanqué. Diéron entonces sus órdenes Hun-Camé y Vucub-Camé. – ¡ Haced lo mismo con nosotros ! ¡ Sacrificadnos !, dijeron. - Está bien; después resucitaréis. ¿Acaso no nos habéis traído para que os divirtamos a vosotros, los Señores, y a vuestros hijos y vasallos?, les dijeron a los Señores. Y he aquí que primero sacrificaron al que era su jefe y Señor, el llamado Hun-Camé, rey de Xibalbá. Y muerto Hun-Camé, se apoderaron de Vucub-Camé. Y no los resucitaron.*

En este pasaje es notable la referencia constante al engaño, el mundo entre la realidad y la fantasía que responde a una cosa conjunta en los juegos y danzas mágicas representadas por los gemelos hijos de los creadores del Universo. Al respecto Recinos (Ibid, nota 39) comenta que “estos engaños, que recuerdan los actos de sugestión de los fakires de la India, eran bien conocidos de los indios mayas de México. Sahagún , describiendo las costumbres de los huastecas, tribu mexicana realcionada con los mayas de Yucatán, refiere que cuando volvieron a Panutla, o Pánuco, llevaron consigo cantares que usaban cuando bailaban y todos los aderezos que usaban en la danza o areito.

*Los mismos eran amigos de hacer embaimientos, con los cuales engañaban a las gentes, dándoles a entender ser verdadero lo que es falso, como es hacer creer que se quemaban las casas, cuando no había tal; que hacían aparecer una fuente con peces, y no había nada, sino ilusión de los ojos: que se mataban a sí mismos haciendo tajadas y pedazos sus carnes, y otras cosas que eran aparentes y no verdaderas.*

Aquí lo interesante es cómo la función de la danza vuelve a ser un espacio de trasgresión en el que se permite el engaño a los sentidos (de los que observan) por medio del movimiento y del control del cuerpo. Funciona como espacio seductor de la conciencia que permitió a los héroes de esta historia, vencer a los Señores del inframundo, quienes mueren por decapitación, siguiendo a sus ansiedades de conocimiento y poder, luego de confundir la realidad con los espejismos que ellos mismos propiciaron ver. Venciéron los que sabían como utilizar el cuerpo, los movimientos, el vestido (formas) y las intenciones, para seducir (engañar) a los no engañables, supuestos poseedores de los secretos de la creación que, vergonzantemente, pierden el control del juego y del saber, abandonándose a la magia seductora de una danza de la muerte.

Tozzer (1941, p-p. 147-149) describe a esta danza como la "danza del diablo", que se bailaba para celebrar el año IX al dios *Kinich Ahau Itzamná*, anotado en la piedra blanca *Acanyun*, correspondiendo a los días *Uayeb* del año *Muluc* que inauguraban el año IX en el cual se hacían los ritos de Año Nuevo.

Ellos ejecutaban muchas danzas y las mujeres viejas bailaban (ver danzas para *Bolon D'tzacab*) como querían hacerlo y en sus festejos construían o renovaban un pequeño altar para su ídolo (*Itzamná* o *Bolon D'tzacab*), para hacerle ofrendas, sacrificios y también solemnes orgías.

En el año en el cual la letra dominical era *Cauac* y los presagios *hozan ek*, habiendo decidido el principal (jefe) la celebración del festejo, hacían imágenes del dios *ek* o *Uayeyab* y lo ponían en una piedra en el lado oeste en donde habían dejado las ofrendas otros años.

*Cada año Cauac cuya dirección es hacia el sur y el color correspondiente amarillo, inauguraba los últimos cinco días (uayeb) de malos augurios. El año lx cuya dirección era el este y el color correspondiente el negro (ek), hacían el nombre compuesto del ídolo para el que se celebraba esta fiesta Ek-Uayeyab (Ibid. nota 718).*

También hacían estatuas para *Uac Mitun Ahau* (dios de los seis infiernos). Habiendo logrado las imágenes de los dioses y en presencia del sacerdote cortaban la cabeza de una gallina (que inicialmente tuvo que ser de un humano) en su honor. Después tomaban la imagen de un estandarte *Yax-ek* (madera negra-nombre de un árbol) y ponían sobre los hombros del hombre muerto un pájaro carnívoro llamado *Kuch*, (representado en la cabeza de un guerrero negro). En este pasaje es interesante recordar la representación de los jugadores de pelota pintados de negro, en algunos de los vasos procedentes de *Holmul*, mostrando una elaborada forma de casa en la que está al dios *Balam* (jaguar) sentado sobre el *Kuch*, simulando un bulto (black vulture), considerado símbolo de mortalidad, año terrible en el que habían de hacerse muchos ofrecimientos y danzas entre las que estaban *Xibalbé Okot*.

*On the road come the cupbearers with thw drink for the lords – En e l camino vienen los bebedores con la bebida para los dioses- (Ibid.: 147)*

En esta forma de describir la celebración de esta danza se puede pensar en un tipo de danza procesional (en el camino) que hace un recorrido, no se está hablando de una danza

circular o por lo menos tal vez el autor se refiera la inicio del festejo, a la llegada al lugar sacrificial.

Citando a Landa, Tozzer dice que "después de haber tomado la bebida los Señores se aproximaban a la imagen de *Uac Mitun Ahau* y la sustituían por la que estaba antes. Inmediatamente hacían ofrendas y autosacrificios con la piedra del dios *Ekel Acantun*. Cuando pasan los días de mala suerte cargan a *Uac Mitun Ahau* al templo y a *Ek Uayeyab* para el sur como manera de encuentro con el Año Nuevo.

### *Colomché*

De las varias definiciones del Motul, Landa (citado por Tozzer, 1941), indica que col (de Col- omché) - ak, significa "jalar algo hacia afuera o sacar algo", además de estar relacionado el término que define al juego o baile de bejucos. Esta danza se encuentra entre las dos danzas que Landa menciona como exclusivas de hombres; El *Colomché* entonces es una y la otra es la llamada *Campocolché* en la que se narra el rito de la caminata del fuego con la participación de muchos bailadores, considerada una actividad muy importante de reunión para todos los del pueblo y relacionada con el baile de banderas.

*Tienen especialmente dos bailes muy de hombre de ver, el uno es un juego de cañas, y así le llaman ellos Colomché, que lo quiere decir. Para jugarlo se junta una gran rueda de bailadores con su música que les hacen son, y por su compás salen dos de la rueda: el uno con un manojo de bohordos y baila enhiesto con ellos; el otro baila en cuclillas, ambos con compás de rueda y el de los bohordos con toda su fuerza, los tira a otro, el cual con gran destreza con un palo arrebatabalos. Acabado de tirar vuelven con su compás a la rueday salen otros a hacer lo mismo. Otro baile hay en que bailan ochocientos y más y menos indios, con banderas pequeñas, con son y paso largo de guerra, entre los cuales no hay uno que salga de compás; y en sus bailes son pesados porque todo el día entero no cesan de bailar y allí les llevan de comer y beber. Los hombres no solían bailar con las mujeres ( Durán, 1946, Trad. por Garibay, p. 39).*

### *Holcan Okot*

Danza de guerra, nominada por Tozzer (1941: 165, nota 868) en castellano como la danza de los guerreros, descrita en el ritual Uayeb de los años Muluc como Batel Okot.

Obtiene el carácter de guerrera poque se celebraba luego de obtener alguna victoria sobre los enemigos. El mismo autor menciona que era una danza de gran solemnidad, de acuerdo a las descripciones que deja Landa en su Relación de las cosas de Yucatán.

*Los primeros cinco días que pasaban ellos venían al festejo que concernía los hechos de guerra y obtención de victoria sobre los enemigos que era de gran solemnidad. Entonces se empezaba la ceremonia del sacrificio de fuego. Sacaban al espíritu del demonio con diferentes ofrendas. Mientras la gente hacía ofrendas y oración los señores que ya habían orado previamente, tomaban al nacom (jefe de guerra), en sus hombros y lo paseaban alrededor del templo. Cuando lo traían de vuelta los chacs (señores) sacrificaban un perro tomando su corazón para ser ofrendado (Landa menciona el sacrificio de un perro pero perros y venados aparecen relacionados con el sacrificio humano como objetos usuales de sacrificio en el "total testimony" en Hocaba y Homun).*

Tozzer (1941: 166, nota 873) apunta que los tres meses últimos del año, después de una sucesión de ritos durante los previos siete meses es natural encontrar más diversidad en los regocijos con grandes danzas y borracheras. " Tenemos una concentración de ceremonias religiosas como explicó Landa en los ritos Uayeb con el festejo al ídolo Uayeyab (de los llamados días finestos). Rito de renovación en Pop"

La concurrencia se presentaba en casa del señor festejado y celebraban la ceremonia con copal y danzas y unos hasta la perdición.

*Landa parece hacer una distinción entre templos, santuarios y casas para sus señores; casa de madera, para otros templo de piedra, palacio de piedra éste último como residencia del clero no con grandes diferencias entre los dos. Los palacios que ocupaban los señores, según descripciones de Landa el mismo dice que los participantes de un ritual asistían a la corte del templo y la corte es regularmente asociada con la residencia palacio que conocemos como estructura usual. Tal vez palacio y templo se refiere al espacio donde pasaban las noches los peregrinos (Ibid. p. 171, nota 845).*

*- Nadie dormía en sus casas que estaban cerca del templo(y) hechas para ese propósito - (Landa citado por Tozzer p. 171). Bailaban en el templo para contentar a Yax Cocoh Mut (Pájaro Cocoh verde). Hacían otras penitencias para observar el festejo y ejecutar las danzas en zancos muy altos. Según testimonios de los poblados las víctimas algunas veces eran decapitadas antes de que se les extrajera el corazón ( Ibid. p,116, nota 533).*

Tozzer (1941: 145), insiste en que esta danza es un ritual de los años *Muluc*, mes *pax*, llegado en los días *Uayeb* (funestos) de *Kan* y que su representación puede verse en el código Trocortesiano (36 a), además de tener relación con la danza de los guerreros entre los aztecas. También hace una relación de esta ceremonia con la del Rabinal Achí cuando se usan los huesos de las víctimas para tocar los instrumentos que celebran la victoria de la guerra.

### *Balam o Bolon okot*

Esta danza no viene descrita con ese nombre por ninguno de los cronistas, sin embargo es evidente que en la mayoría de las danzas de sacrificio humano está presente la figura del *Balam* (jaguar) ya sea en alegorías del vestido, en las máscaras o en los sonidos imitadores de los rugidos del felino. En cualquier caso y como viene explicado en las danzas dedicadas a *Bolon D'zacab*, la danza del tigre (*Bolon okot*) está estrechamente relacionada con las actividades de guerra y con los personajes reales que siempre vienen representados en la pintura cerámica o mural con alegorías del jaguar.

### *Uajxaquip Vats (Batz- mono)*

Ceremonia de confesión y purificación que se repite en Momostenango cada 260 días (todavía se practica una modalidad de esta danza). Su nombre corresponde al día en que comienza *Uajxaquib* (*Vatz* u "octava convocatoria").

*Batz / on*, significado relacionado con un rito confesional.

*Chouen*, "uno que está en orden" (Lothrop, 1929:15), asociado a lo puro.

*Batz* y *Chouen* (*max*) son los nombres que se dan a los monos (zaraguato y araña) que en la mayoría de los carnavales de los altos vienen personificando a los héroes de *Popol Vuh*, hijos de los dioses creadores del universo (*Hun Hunahpú* e *Ixbalanque*) hábiles gemelos, magos transformadores del mundo (relacionados con las actividades artísticas; pintura, música, danza), que vencen a los señores de Xibalbá (inframundo) engañándolos con danzas transformadoras que no les permite distinguir entre la magia del espectáculo y la verdad del contenido ritual que los hace perder el juego de la vida.

*Vatz* (*batz*) y *Chouen* en el calendario maya antiguo tiene la misma asociación ritual en los dos nombres.

"La ceremonia del *Uaxaquib Vats* se celebra por individuales y no hay rutinas de grupo como en las danzas dramáticas. En este día se reza, se confiesa y se bebe. Todo el día la iglesia está llena y se hacen ofrendas de incienso y comida". (Ibid.16-20)

Aunque no se hace mención directa del sacrificio humano éste se determina por el acto de purificación (en la terminación de un periodo), que culminaba con esta actividad, quizás sustituida por el sacrificio de un perro o un toro, como es el caso de éste último,

contemporáneamente, en el Carnaval de Chamula (realizado en febrero, en la canígula). En esta fiesta todavía se realiza la carrera de fuego y la salida de las procesiones de distintos barrios con sus respectivos mayordomos (*nacomes*), por las cuatro entradas principales a la plaza del pueblo. Se pueden ver las banderas floreadas llevadas como estandartes que ahora en vez de llevar estigmas o símbolos del totem titular, son telas de flores estampadas.

## Juego de pelota

Entre las actividades o actos de movimiento con práctica de sacrificio humano se encuentra el juego de pelota como una actividad lúdica y ritual que no puede descartarse como una modalidad de evento ceremonial en el que la danza tuvo que tomar parte, probablemente en la conclusión del enfrentamiento entre los contrincantes.

Existe un vaso (cilíndrico policromado del clásico tardío, Fase *Tepeu II*, Diámetro 11.1, Altura de 22.3 cm perteneciente a la colección del Kimbell Art Museum, Fort Worth) en donde aparecen 3 personajes que recuerdan a los danzadores de Bonampak, figuras que llevan como atuendo el mismo tipo de "aspas o alas" de los danzadores que analizamos. Curiosamente estas figuras están pintadas de negro como aparecen representados los jugadores de pelota en otras vasijas (de Holmul sobre todo). El atuendo general de los personajes repite las convenciones de tocado zoomorfo, muñequeras, rodilleras y tobilleras en los personajes del vaso como en los danzadores de Bonampak. La corporatura es igualmente robusta y las actitudes del cuerpo parecen estar en movimiento en una escena ritual de autosacrificio:

*Sus taparrabos están salpicados de sangre porque los danzadores han perforado sus penes. (Scheley Miller, 1986, p. 193)*

En otros casos la asociaciones entre la danza y el juego de pelota vienen en los textos pictográficos y epigráficos de la cerámica Estilo *Ik* (que hace referencia a los señores de *Xibalbá* y a la muerte / *Ik*-muerte).

Los textos son comentarios históricos que graban rendimientos tributarios al señor de los *Ik* (varias veces identificado como "fat Cacique"), los cuales tienen referencias a la "competition-star" o juego de pelota, ante imágenes pictóricas de danzas de transfiguración

en espacios sobrenaturales casi siempre ubicados en el inframundo (ver Reents 1994, pp.175- 178).

Los ejemplos que existen de la cerámica proveniente de *Holmul* se aprecian esta escenas de danza del inframundo que según Schele y Miller (1986: 226), hablan del post-mortem o de la danza de la apoteosis que todavía entre los mayas quiché se cree trae de regreso el alma de los ancestros a los vivos.

En el *Chilam Balam de Chumayel* (Roys, 1993 p. 87) plantea un diagrama astronómico relacionado con un disco (al centro la tierra, en blanco; afuera los 4 puntos cardinales, en negro; rodeando circularmente a estas figuras otro espacio en negro que circunda a la tierra, haciendo juegos ópticos de movimiento), en donde lleva su curso entre dos ángulos (como en el juego de pelota) el sol, el oro que se expande por todo el mundo.

Es curioso observar como el diseño formal es tan parecido a los estandartes de guerra que portan los personajes de la Cámara 2 de Bonampak y también a los círculos (indicadores de movimiento) que aparecen en varias canchas de juego de pelota.

Sería interesante abundar en los estudios astronómicos para profundizar en el significado de los elementos que, como símbolos de movimiento, se introducen tanto en los actos de danza como de juego de pelota (*ullama-liztli*) del cual se van conociendo infinidad de variedades en su ejecución formal y en el tipo de espacios en el que venía realizado (Consultar Uriarte, 1992). Con esta amplitud de posibilidades de ejecución en las actividades rituales no queda descartada la de que el juego de pelota pudiera ser otra modalidad de danza ritual o que al menos fueran actividades complementarias que nos abren otras perspectivas para el estudio de los rituales entre los mayas.



## Instrumentos musicales utilizados para acompañar las ceremonias

*Tienen atabales pequeños que tañen con la mano, y otro atabal de palo hueco, de sonido pesado y triste, que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesta al cabo; y tienen trompetas largas y delgadas, de palos huecos, y al cabo unas largas y tuertas calabazas; y tienen otro instrumento (que hacen) de la tortuga entera con sus conchas, y sacada la carne táñenlo con la palma de la mano y es su sonido lúgubre y triste. Tienen silbatos (hechos con las ) cañas de los huesos de venado y caracoles grandes, y flautas de cañas, y con estos instrumentos hacen son a los valientes (Durán, 1946, pp. 38-39).*

### Percusiones

#### - *Tunkul*

Tambor de madera hueca

#### - *Pax*

Timbal de barro, llamado *Huehuetl* . Algunos de éstos *Pax* son portátiles o apoyados en el suelo similares a los Kayúm, de los actuales lacandones dedicados al dios del canto (en ocasiones llevan un incensario para realizar ofrendas mientras cantan).

Todos los tambores llevan cubiertas o parches de piel de mono (asociado con los hijos de los dioses creadores, grandes cantores, músicos, pintores y bailarines).

#### - *Boxe ak*

Caparazones de tortuga que hacen la función del tambor y son tocados con astas de venado.

### Sonajas

Su nombre en maya es Tz'ot. Forma parte de los instrumentos principales acompañando al tambor durante los cantos religiosos, especialmente en las danzas. Su elaboración es de diversos modos entre éstos:

- Calabazas huecas con mangos de madera
- Figurillas huecas de barro (tipo ocarina) con semillas o bolitas de barro o pierditas

- Caparachos de tortuga tocados con astas de venado
- Raspadores estriados (de hueso y piedra)

De estas variedades casi todas se ilustran en la Cámara 1 del Edificio de las pinturas (Ver Registro 1).

### Instrumentos de viento

- Trompetas grandes hechas de madera, corteza de árbol o carrizo, llevan a veces una calabaza en el extremo para conseguir mayor resonancia .
- K'ul , flautas de carrizo, hueso o barro de dos o mas tubos y orificios
- Flautas "de pan" con cinco tubos
- Silbatos de barro (ocarinas) antropomorfos o zoomorfos.
- Hup, trompeta de caracol marino.

El ah- holpop era el cantor principal (funcionario de cada comunidad). Tenía a su cargo el cuidado de los instrumentos musicales y dirigía la casa comunal o Popol-na, en la que se celebraban los actos públicos o comunitarios (Ver Ruz, 1981, pp. 242-261)

Actualmente entre los mayas lacandones el dios del canto es llamado Kayum; se representa como un tambor hecho de barro con una representación de la deidad hecha a manera de incensario. Es uno de los instrumentos primordiales para las ceremonias.

### Conclusiones sobre la escena de danza en la cámara 3

De acuerdo a las descripciones hechas por los cronistas hemos tratado de retomar las características análogas con las descripciones visibles en los pictogramas de Bonampak para poder proponer alguna conclusión sobre el tipo de escena de danza ahí representada.

La mayoría de danzas apenas descritas, además de estar ligadas a un ciclo calendárico tienen una estrecha relación por ser concluyentes de ciclos importantes dentro de éstos, o de ser parte de ceremonias de iniciación vinculadas a principios de creación. En casi todas se lleva a cabo el sacrificio humano. Dicho acto, como se ha explicado anteriormente funge como una actividad religiosa importante como forma de control jurídico-religioso del pueblo, en la que la danza tenía un papel primordial.

Como pudo observarse en la descripción de la cámara 3, las pinturas de este recinto se desarrollan en torno a la escena de sacrificio que ocupa la parte central de la composición en el muro sur. La escena de danza que se presenta, por lo tanto, corresponde a la clasificación de un tipo de danza iniciática con práctica de sacrificio humano.

Villagra (1949) describe esta escena como la danza de *Holcan Okot* pero se olvida especificar que la relación entre las distintas danzas guerreras es muy estrecha y que en este caso la descripción que se hace de la danza del *Tum Teleché* o del *Tun*, danzas catalogadas como *Batel Okot* (danzas de guerra), es más cercana con la descrita pictóricamente en los muros de Bonampak.

Consideramos que el sacrificio se llevaba a cabo después de la danza y que ésta eran parte de una actividad ceremonial como rito de preparación (purificación) de los que debían ser sacrificados (generalmente cautivos de guerra).

Al parecer ningún tipo de actividad dancística ritual estaba aislada de ciertos parámetros formales que tenían que cumplirse para que el acto fuera convocador de la comunidad y por lo cual trascendental para el modo organizativo de la misma.

Con la propuesta de Villagra coincidimos en que como una modalidad de danza guerrera se pudiera tratar de la ceremonia del *Holcan Okot*, descrita en el ritual *Uayeb* de los años muluc (de los llamados días funestos), pero como una ceremonia que incluye diversas variedades de danzas "que bailaban hasta la perdición" (Landa. Trad. Tozzer, 1941: 166), luego de obtener una victoria sobre los enemigos.

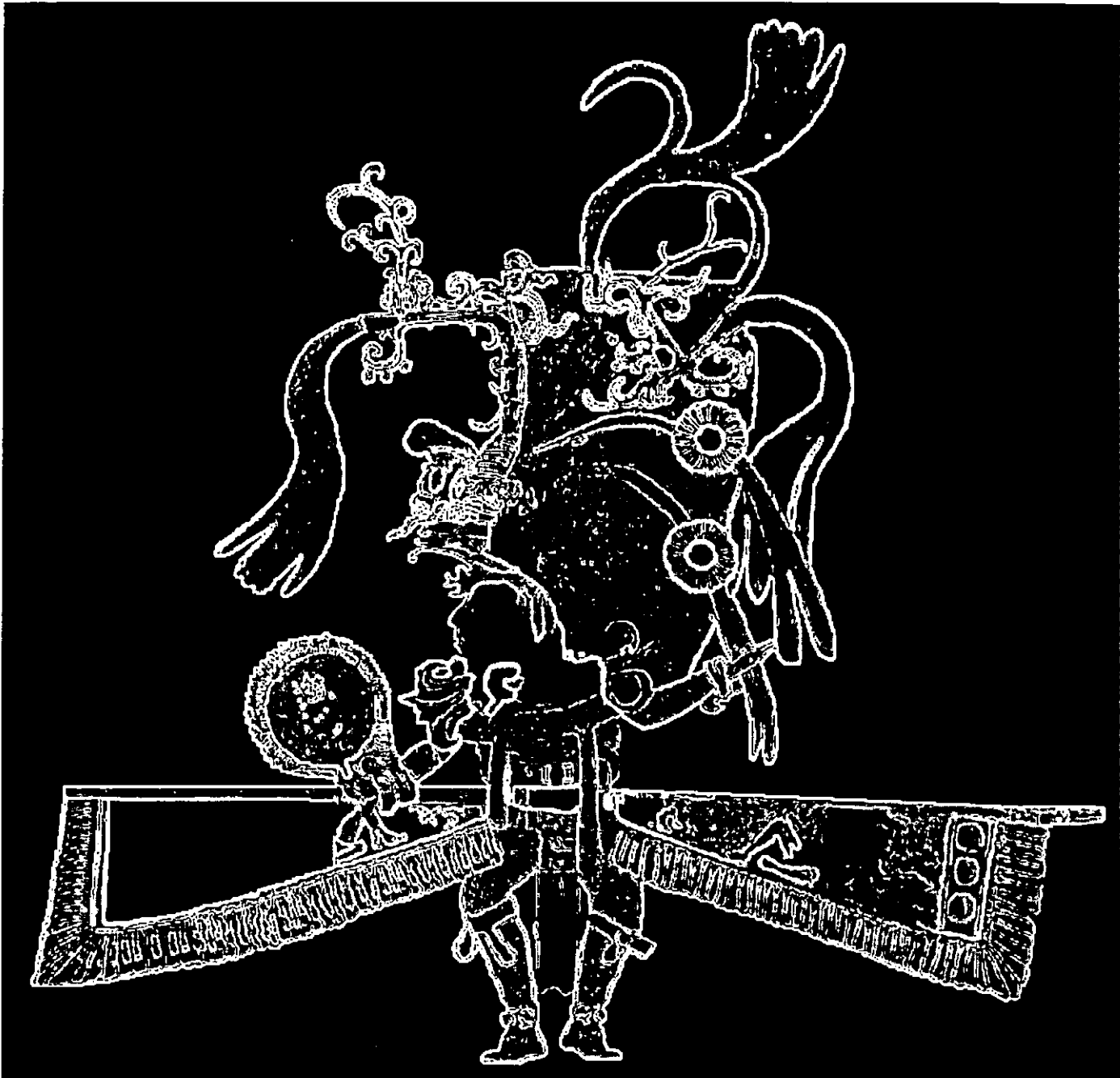
En este caso tal vez los murales de Bonampak no describan una danza que celebra una batalla vencida históricamente, sino la representación de las varias victorias obtenidas hasta llegar al último señorío. Como se especificó en la parte dedicada a la Estructura 1, las tres cámaras presentan escenas conmemorativas de distintas victorias sobre cautivos también de orígenes diversos, en los dinteles de acceso. En los tres casos refiriéndose a distintas cronologías y personajes: *Chaan Muan II* (Dintel 1), último gobernante de Bonampak-2 de junio 787 d.C-; *Escudo Jaguar II*, (Dintel II), Señor de Yaxchilán-6 de junio 787 d.C-; *Jaguar Ojo Anudado* (Dintel III), gobernante de Bonampak (padre de *Chaan Muan II*)-746 d.C-.

Estas referencias más las descripciones de los pictogramas internos con fechas posteriores ( 790-795 d. C) nos hacen pensar que los murales documentaron una historia tal vez de linaje más que de un gobernante, como se ha explicado hasta ahora. La presencia de Escudo Jaguar II en planos centrales, como el Dintel 2 y los textos epigráficos en la cámara 3, posiblemente estaría hablando de un cambio importante en la dinastía, celebrada en tiempos de fuego nuevo o nueva era, coincidiendo con los años *muluc* y las danzas dedicadas a *Bolon D'Zacab*. Entre éstas se incluye el *Colomché*, *Bolon Okot*, *Xibalbá*, *Okot Okotuil*, y variaciones del *Tun* que se reprodujo hasta el Siglo XVII entre los pobladores de Rabinal de donde viene el famoso texto del Rabinal Achí.

Debido a la cosmovisión unitaria de los distintos pueblos mayences, las variaciones que pudieron existir entre las danzas de guerra tuvieron que ser mínimas.

Los principios guerreros regidores del modo de producción y organización basados en el calendario agrícola y ritual todavía se pueden apreciar en el festejo mencionado como *Uajxaquip Vats* que reproduce parte del ritual (con variaciones de danzas) de los antiguos mayas, entre varias poblaciones indígenas de los Altos de Chiapas.

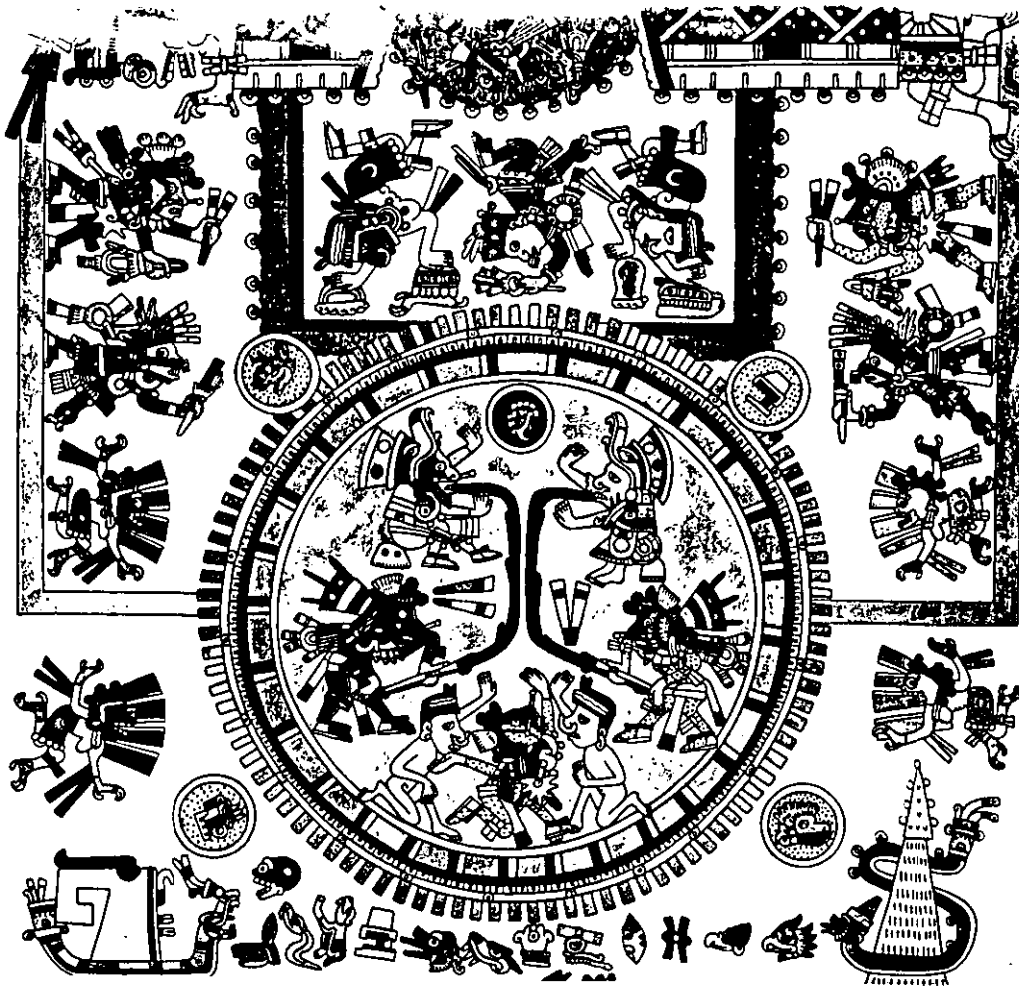
Dichos eventos todavía conservan parte del rito de creación y simulaciones de sacrificio humano intercambiado por el sacrificio de un toro como en el Carnaval de San Juan Chamula.



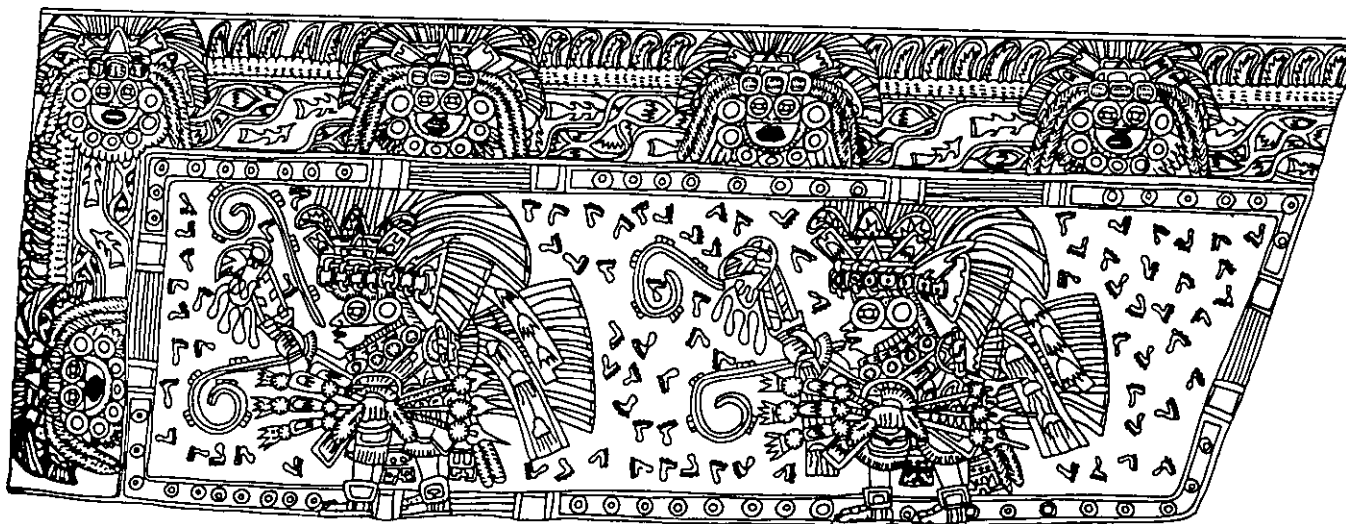
29 Postura corporal y parafernalia de las figuras que danzan en contexto sacrificial.  
Figura 6 de los danzadores en la Cámara 3 de la Estructura 1 de Bonampak.  
Escaneo en blanco y negro.



30     Danzador  
Murales de Cacaxtla. Pórtico A, jamba Sur



31 Danzas ceremoniales en el Códice Borgia, p. 13  
Los personajes aparecen como animales en algunos casos y en otros se observan realizando cantos en contexto sacrificial



32 Figuras humanas danzando, dibujadas por Villagra.  
Pies que giran en todas direcciones tal vez indicando ritmos y movimientos de la danza.  
Atetelco, Patio Blanco, pótico 3, murales 1-4





33

Danza ¿de la transfiguración o de Xibalbá?

*Fat cacique* con pintura corporal montado sobre un jaguar.

Vasija maya estilo *Ik*, grupo 1, según Reents y Budet, 1994. pp.166-167



34

“Ritual de danza y sangre en conmemoración de un evento histórico donde aparece *Fat cacique*”.  
Reents y Budet, 1994, p. 170



35 "Escena de preparación para un rito de danza".  
Recuerda a las escenas presentadas en la Cámara 1 del Edificio de las pinturas de Bonampak.  
Vasija maya, estilo Ik, grupo 3, según Reents y Budet, 1994: 172



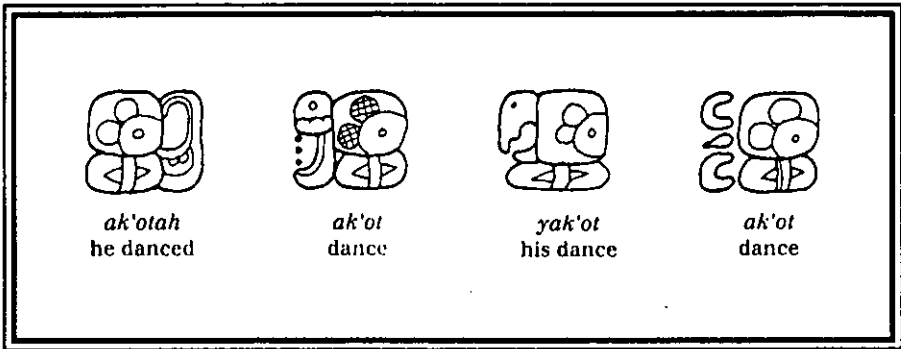
36      Danzadores (según Schele y Miller, 1986)  
Identificados también como jugadores de pelota en el catálogo de figuras de Reents y Budet, 1994  
Aparecen frente a una estructura piramidal, ataviados con pintura corporal y faldones como en la  
escena de los danzadores de Bonampak

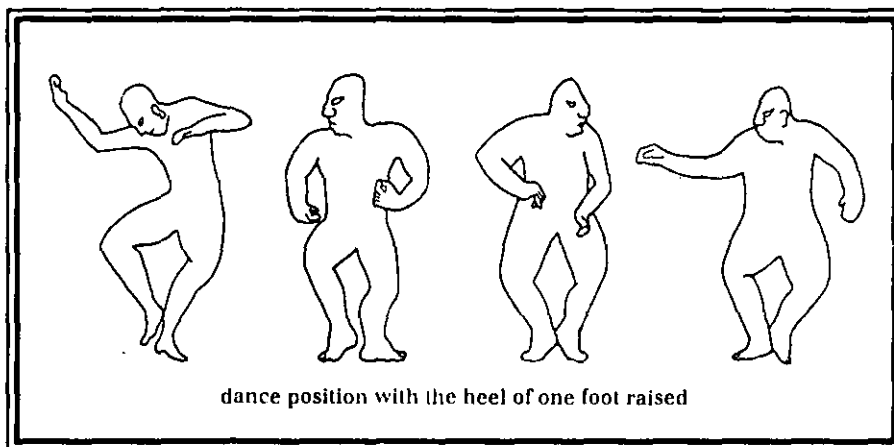


37

"Rito de danza sacrificial por autodecapitación"

Recuerda al pasaje del Popol-Vuh en el que Hun Hunahpú e Ixbalanqué bailan la danza mágica de auto decapitación para cautivar a los señores de Xibalbá y hacerlos que se sometan a la misma práctica, pero sin ser capaces de recobrar la vida. Los que danzan llevan los mismos faldones utilizados por los danzantes de Bonampak, que en este ejemplo se presentan desarticulados, cayendo por los costados exteriores de las piernas de los personajes.



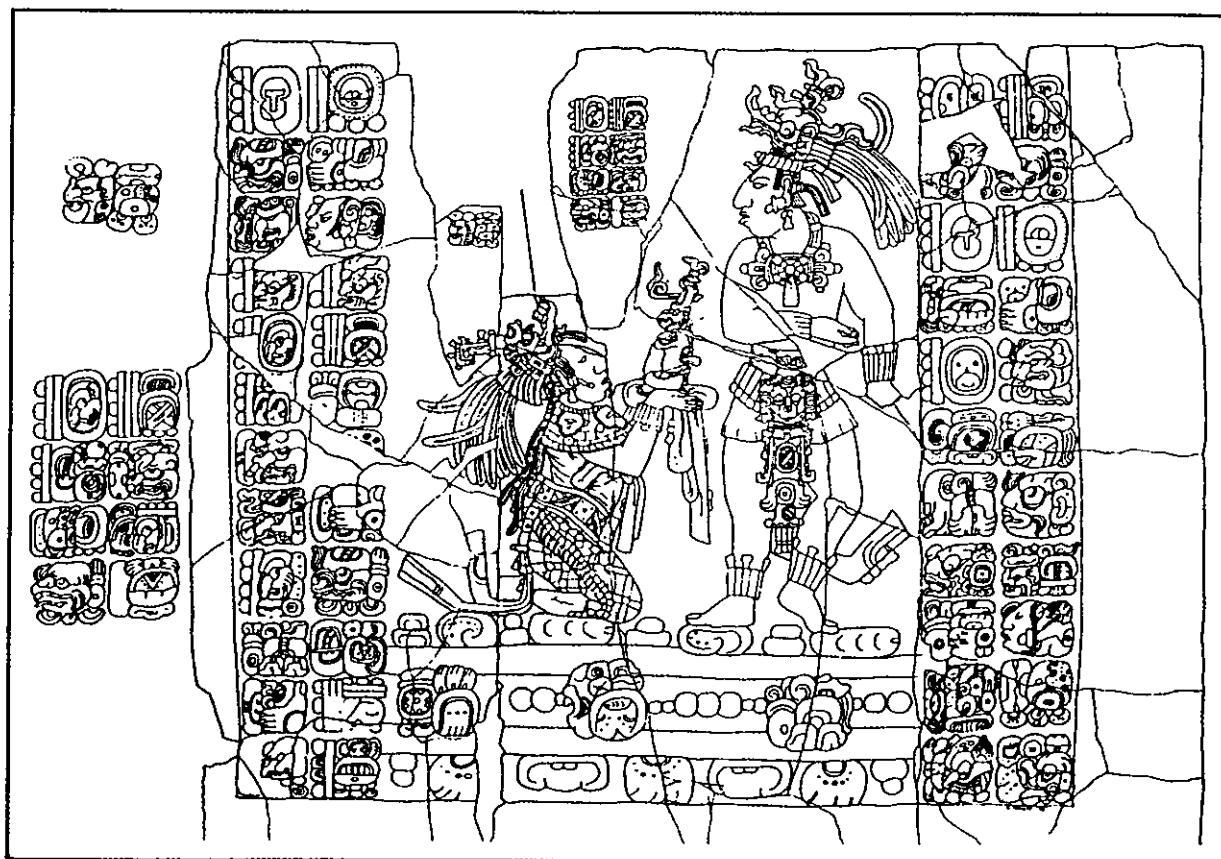


39 Posturas convencionales de danza entre los mayas estudiadas por Coe y Benson, en Schele, 1993: 259



40 Postura convencional de pies en figuras que bailan, en distintas culturas antiguas  
Ilustración de Paul Shao, *Asiatic influences in Pre-Columbian American Art-Iowa State, University Press, Iowa, 1976: 176*

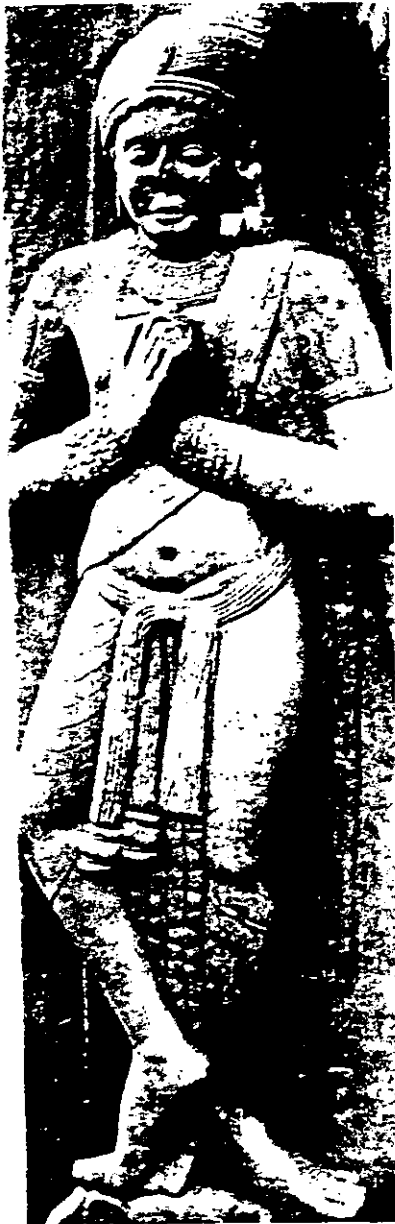




41 Chan Balun, en postura de danza, "Danza de la apoteosis".  
Lápida en relieve del Templo XIV de Palenque, Chiapas.  
Schele, 1986



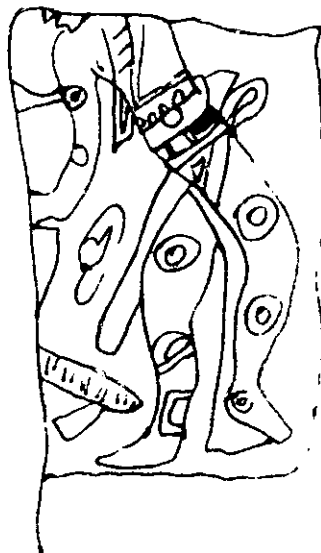
42      Figura humana de estuco en relieve, en postura de danza.  
Corredor externo del Palacio.  
Palenque, Chiapas, en Shao, 1976: 293



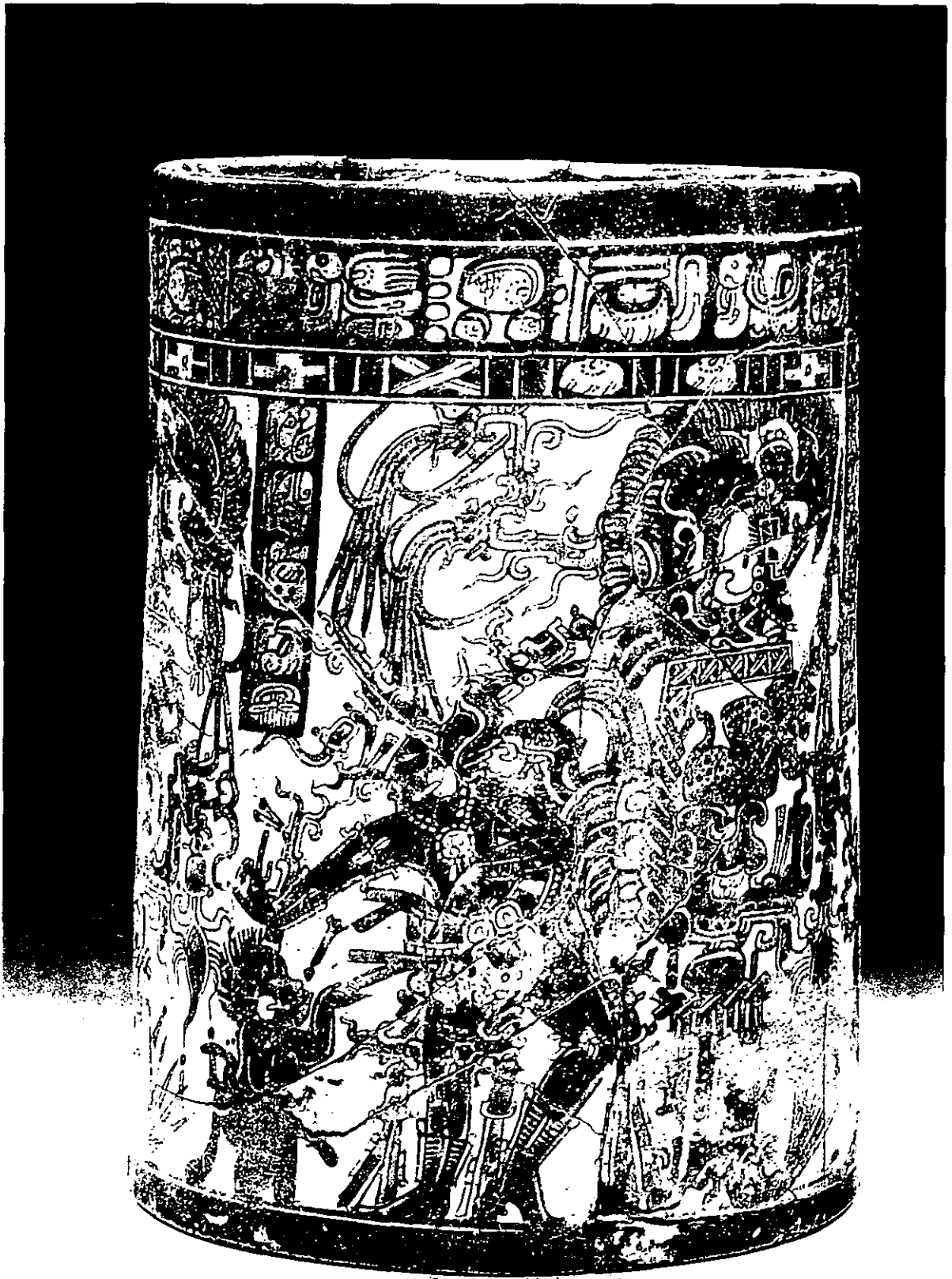
43 Figura humana en postura de danza. "Rey de los Yakshas"  
Bharhut-India , periodo Sunga, en Shao, 1976: 293

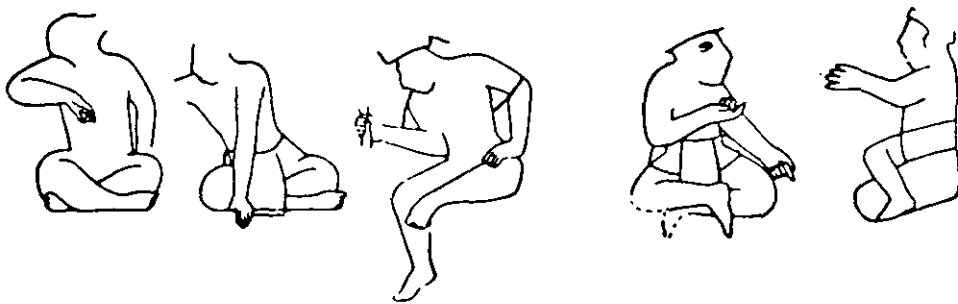
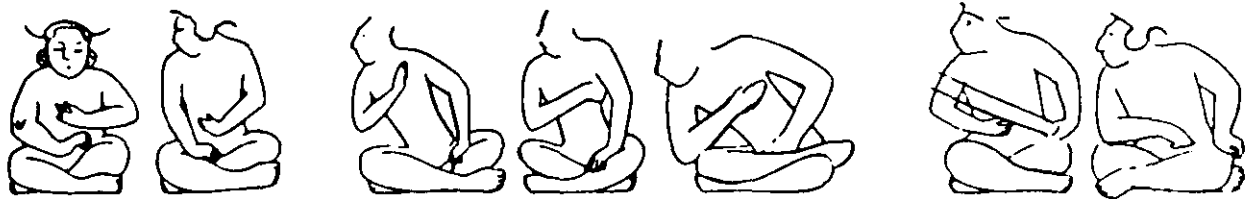
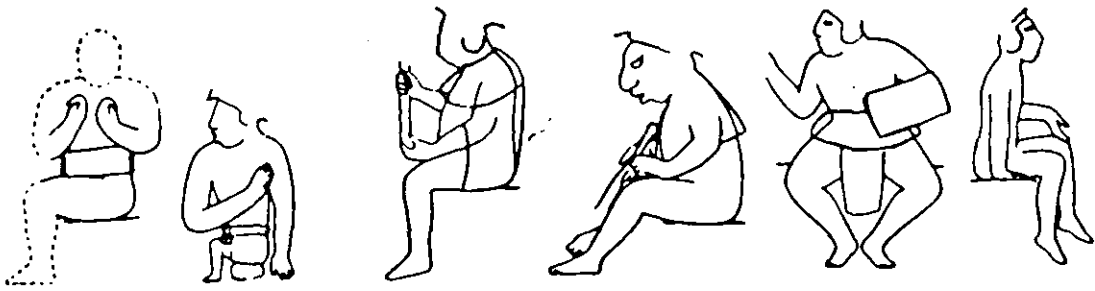
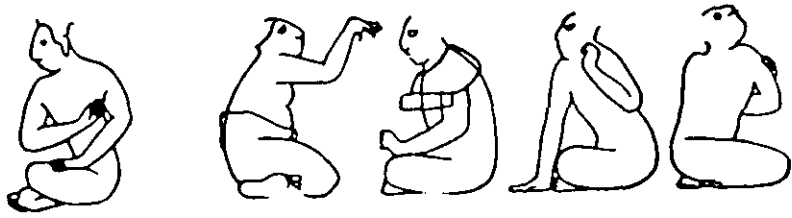


44      Figura humana en postura de danza.  
Relieve de piedra en la Cueva de Tien Lung Shian, China, en Shao, 1976: 296



45 Postura convencional de danza  
Copia de los dibujos de Frans Blom (Cerámica de Moxviquil).  
Archivo fotográfico de Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas Chiapas





**TERCERA PARTE: Propuesta metodológica**  
**Análisis de figuras de danza en pintura mural**  
**Estructura 1 de Bonampak**  
**Gesto, actitudes en movimiento y parafernalia**  
**en los danzadores (Cámara 3).**



## **Técnicas de análisis del movimiento aplicadas a las figuras de danza en los murales de Bonampak**

En la relación del cuerpo con el espacio en torno se establece un vínculo que no puede ser impreciso, para lograr el equilibrio, el desplazamiento, la gesticulación, etc.

Para que ésto sea posible es necesario el conocimiento individual de cada parte de la estructura corporal y de las capacidades de cada una en cuanto a fuerza, extensión, motricidad, etc. A pesar de que este conocimiento no se tenga concientemente, actúa una especie de intuición corporal para que con la ayuda de la gravedad podamos mantenernos de pie, sin caernos o correr sin tropezar.

Esta intuición se aprecia en la manifestación plástica, en los equilibrios espaciales, la armonía de la composición y los ritmos y dinámicas que siguen las líneas de cada figura en una escena determinada.

Analizar parte por parte las proporciones, dimensiones y líneas en general en los cuerpos nos da como resultado la intención gestual de la figura completa.

Para entender este proceso analítico hemos apoyado nuestro trabajo en las teorías de análisis de movimiento de la Escuela Laban (Rudolf Von Laban, Arquitecto alemán, estudioso de las proporciones eurítmicas en el cuerpo, su transitar por los espacios arquitectónicos y creador del primer método de notación para registrar coreografías a través del análisis del movimiento), además de introducir elementos de análisis en las proporciones corporales, tratados en la *Euritmia (estudio de las proporciones y armonía en la música y la arquitectura)*. Esta última disciplina detonó una escuela de danza libre, como la llamó Isadora Duncan que fue una de las principales seguidoras del método, documentado por el danés Jaques Dalcroze, en la primera mitad del siglo XX. Posteriormente la Escuela dancística del expresionismo alemán difundida por Marie Wigman (una de las precursoras de la danza moderna universal), también retoma principios eurítmicos para lograr la manifestación de las emociones en el gesto corporal más que en el movimiento, de igual modo que era planteada la propuesta de danza en los ballets rusos con los montajes de Nijinsky.

Los personajes citados, todos involucrados en la creación dancística, abordan el estudio del cuerpo humano desde el espacio físico individual, hasta los espacios externos (espacios arquitectónicos y al aire libre) por los que transita el hombre en el cotidiano. Aún

cuando los intereses de estos creadores se proyectan en las vanguardias artísticas de principio de siglo hay una preocupación constante por la recuperación de los espacios sagrados (que caracterizan a las culturas de la antigüedad), también como parte de la vida cotidiana.

A este respecto el análisis que aquí se realiza tiene fundamento en preocupaciones similares que consideramos vivieron un abandono con el desarrollo de técnicas sofisticadas de entrenamiento físico (en los bailarines) que hicieron olvidar la importancia de la creación y el carácter ritual de la danza aún cuando ésta se conciba en términos de espectáculo.

Como apoyo en materia de análisis formales en la obra plástica se retoman los estudios de iconografía de Erwin Panofsky y sus análisis de las artes visuales, además de los tratados de percepción visual de Rudolf Arnheim( 1954) y Ernst Gombrich (1979, 1982).

### **Propuesta metodológica de análisis de las figuras de danza**

Para facilitar el seguimiento de la metodología utilizada en el desarrollo de esta investigación se abordó un planteamiento deductivo, desde la ubicación general del contexto de los danzantes en las pinturas murales de Bonampak , posteriormente la representación de la escena de danza en la Cámara 3 de la Estructura 1, hasta abordar a cada uno de los danzadores (10) en sus particularidades de gesto corporal y parafernalia.

### **Documentación previa al análisis de las figuras de danza**

#### Investigación y documentación sobre el contexto histórico y geográfico del sitio

Esta parte se desarrolla en el primer apartado de esta Tesis y es importante para ubicar cronológica y estilísticamente el objeto de estudio.

Cabe destacar que uno de los sitios mas importantes para llevar a cabo la investigación bibliográfica fue el Centro Cultural Na- Bolom (San Cristobal de las Casas, Chiapas), de donde se obtuvo material inédito (manuscritos, artículos y fotografías) elaborado por Frans Blom, fundador de dicho centro, arqueólogo y explorador de las Tierras mayas, principalmente de Chiapas.

Revisión de copias de los murales:

a) Tejeda, Antonio

Carnegie Institute of Washington – 1947 (Reimpresión hecha para las publicaciones sobre Bonampak de Miller, 1986 y Najera, 1991).

b) Villagra Calletí, Agustín

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1947

c) Lazo, Rina

Museo Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia , 1964.

d) Pincemín, Sofía

Calcas del sitio para la Escuela Nacional de Restauración, Exconvento de Churubusco, 1985.

e) Dávalos , Felipe y Kees Grootenboer

Museo de Gainesville, Florida , 1986-87.

f) Adams y Aldrich

Universidad de Texas, 1978.

Trabajo de campo

- a) Registro fotográfico y de video del sitio arqueológico
- b) Registro fotográfico y de video de las pinturas murales

- c) Entrevistas a investigadores y pobladores de la zona.
- d) Primeros dibujos in situ, de los personajes conocidos como danzantes en la Cámara 3.

### **Análisis formal de las pinturas**

#### **Ubicación de las cámaras 1, 2 y 3, de la Estructura 1, de Oeste a Este**

Se hizo la división de la Estructura 1 de Oeste a Este, dividiendo los espacios arquitectónicos internos por cuerpos:

- Muros al norte, correspondientes a los accesos
- Muros al Oeste, ubicados hacia el extremo izquierdo de la Estructura 1 mirándola desde la Plaza Central.
- Muros al Este, ubicados hacia el extremo derecho de la Estructura 1 mirándola desde la Plaza Central.
- Muros al Sur, correspondientes a las paredes del fondo del edificio.

(Consultar descripciones de los cuerpos por cámaras en el primer apartado dedicado a la descripción de la Estructura 1)

#### **Ubicación de las escenas pictóricas por registros,**

En un orden de abajo hacia arriba, desde el arranque de las banquetas en la Estructura 1 hasta la bóveda (del 1 al 4), se dividieron los espacios de las escenas pictóricas que se veían claramente delimitadas por líneas horizontales en color naranja, suponiendo una lectura similar a la de los códices.

#### **Ubicación de los 10 "danzadores" en la 3a. cámara,**

Se identificó el espacio dedicado a la ceremonia don danzas en el muro sur de la tercera cámara (registros 1 al 3), en una gráfica en la que se identifica cada personaje por coordenadas, con un número del 1 al 10, de izquierda a derecha, entre

los registros y los cuerpos (ver esquema basado en los diseños de Adams y Aldrich, 1979).

Dicho esquema tuvo como finalidad:

- a) Elaboración primaria de dibujos de los "danzadores" (escala ¼)
- b) Realización de dibujos de silueta de cada personaje, respetando los espacios que se observaron deteriorados en las pinturas originales.
- c) Realización de dibujos de cada personaje con parafernalia y atributos o elementos que complementan el vestuario.

### **Técnica de Análisis del movimiento de las figuras de danza**

En esta parte se plantea el análisis del movimiento capaz de ser realizado mecánicamente por el cuerpo humano y en especial por cuerpos entrenados para bailar. Dicho análisis está basado en distintas pruebas de movimiento registrado bidimensionalmente (en dibujos y diseños) y posteriormente en la recreación tridimensional (en vivo) de gestos y posturas corporales extraídas de las posiciones fijas del cuerpo de los danzantes en Bonampak.

### **Análisis sobre planos bidimensionales (esquemas y diseños de los danzadores)**

Aquí se justifica la realización de los esquemas, diseños y dibujos que se llevaron a cabo en el procedimiento de análisis de las figuras de danza, de las cuales posteriormente se presenta su ejemplo particular con las ilustraciones respectivas a los puntos que se explican en este apartado.

#### Diseños de la silueta de los danzadores.

Siguiendo los diseños elaborados en base a las pinturas originales de los danzadores, en el rubro anterior, en esta ocasión se realizaron las calcas de los contornos corporales de las figuras de danza, hechas sobre las reproducciones de Tejeda, con la finalidad de precisar

en el aislamiento del gesto corporal y de parafernalia de nuestros personajes y con ésto dar inicio al análisis del movimiento (sobre planos bidimensionales), presentado por cada personaje.

### Estructura ósea

Los dibujos que se hicieron para lograr la definición de espacios corporales de cada danzador, en base a las líneas proporcionadas de los distintos segmentos (en relación a la columna vertebral), sirviéron para ubicar la posibilidad de manipulación del esqueleto y determinar si era factible o no la ejecución del movimiento observado en las figuras de danza (de acuerdo a las posibilidades de movimiento que permiten las articulaciones, en términos fisiológicos).

### Puntos de correspondencia y proporción entre distintos segmentos corporales

Se realizaron trazos de líneas convergentes a las articulaciones ( tobillos, rodillas, coxofemorales, cintura, codos, hombros, cuello), para observar la correspondencia armónica que existe entre las articulaciones de los cuerpos de las figuras de danzadores, con la intención de dedinir el grado de proporción en las mismas y por lo tanto el grado de representación realista.

### Análisis según dimensiones y profundidad del movimiento en el gesto de los danzadores (Técnica Laban)

Los dibujos que se hacen en este inciso responden a las dimensiones y profundidad que se observa en el gesto corpóreo de cada personaje determinado por tres planos espaciales. Estos vienen descritos por Rudolf Laban (1956), ejemplificando un cubo en el que se representa la tridimensionalidad en planos bidimensionales.

#### Plano vertical

Este determina la postura del eje del cuerpo (en la columna vertebral) y su capacidad de extender sus dimensiones o espacialidad con respecto arriba-abajo (plano bidimensional).

## Plano horizontal

Se refiere a la amplitud de movimiento o dimensión capaz de realizar por un cuerpo en sus laterales, derecha-izquierda (plano bidimensional).

## Plano sagital

Este plano se compone de los dos anteriores y es el que determina la profundidad que permite acceder al plano tridimensional y por lo tanto a las posibilidades de movimiento en cada figura de danza.

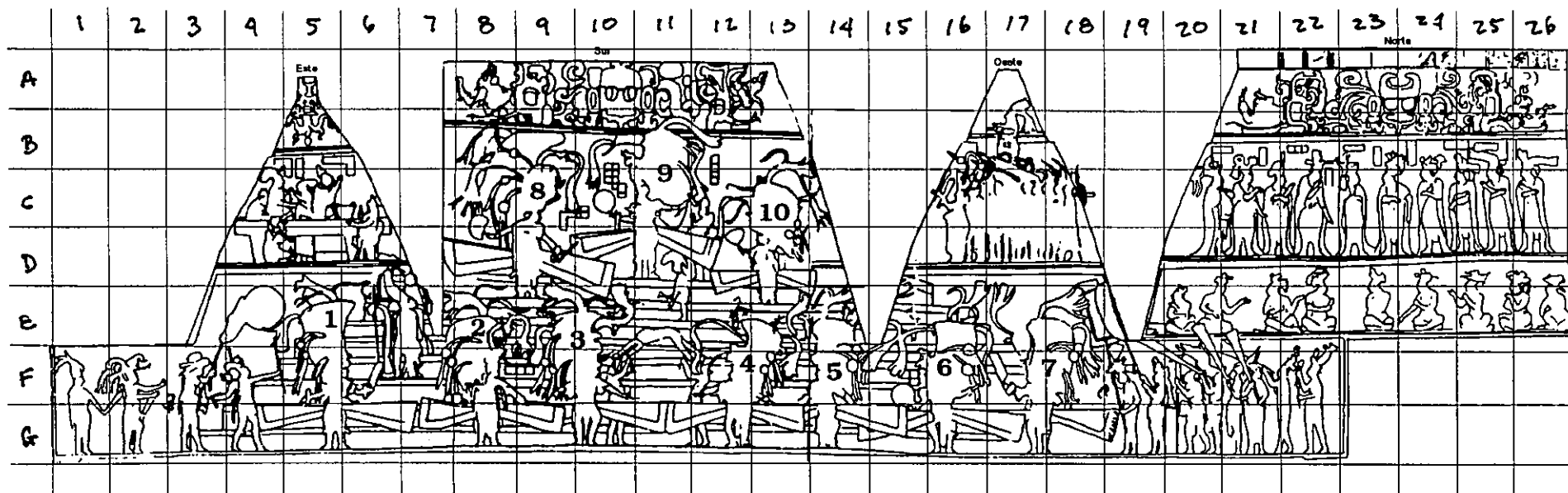
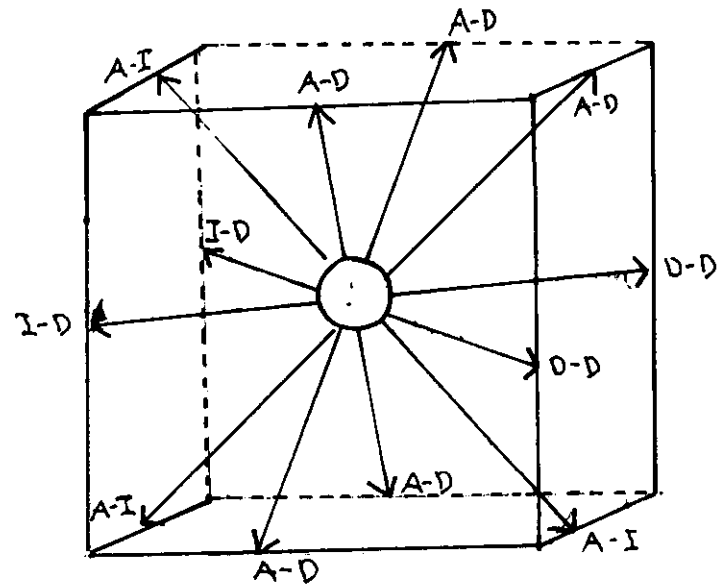
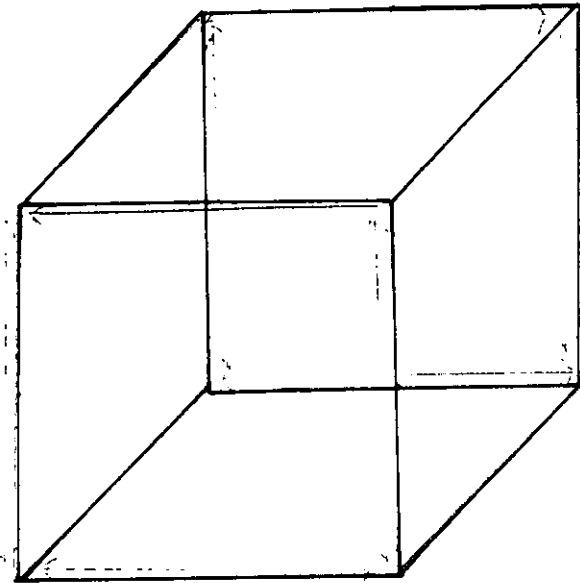


Figura 1	coordenadas	4, 5, 6-E, F, G
Figura 2	"	7, 8, 9-E, F, G
Figura 3	"	9, 10, 11-E, F, G
Figura 4	"	11, 12, 13-E, F, G
Figura 5	"	13, 14, 15-E, F, G
Figura 6	"	15, 16, 17-E, F, G
Figura 7	"	16, 17, 18-E, F, G
Figura 8	"	8, 9, 10-B, C, D
Figura 9	"	10, 11, 12- B, C, D
Figura 10	"	12, 13-C, D, E





49      Figura 6 de los danzadores de Bonampak



50

Cubo elaborado por Rudolf Laban para indicar los planos vertical, horizontal y sagital, indispensables para el análisis del movimiento en el plano tridimensional.



51      Figura 6 de los danzadores  
Dibujo de silueta (contorno)

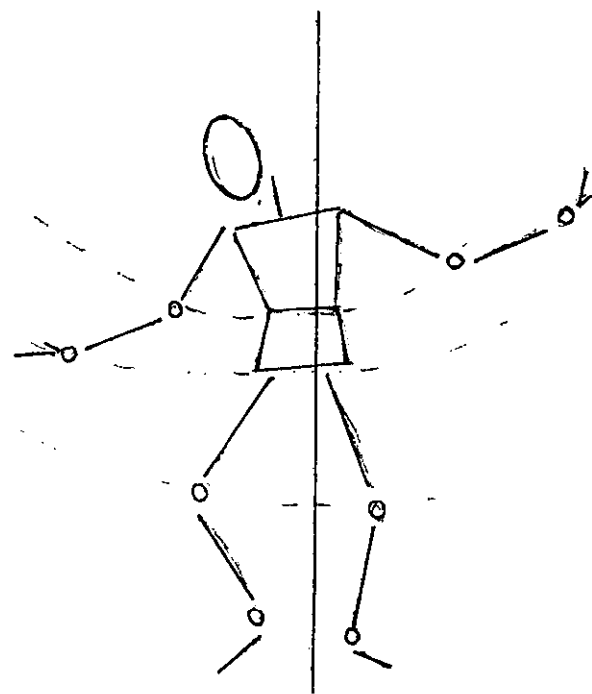
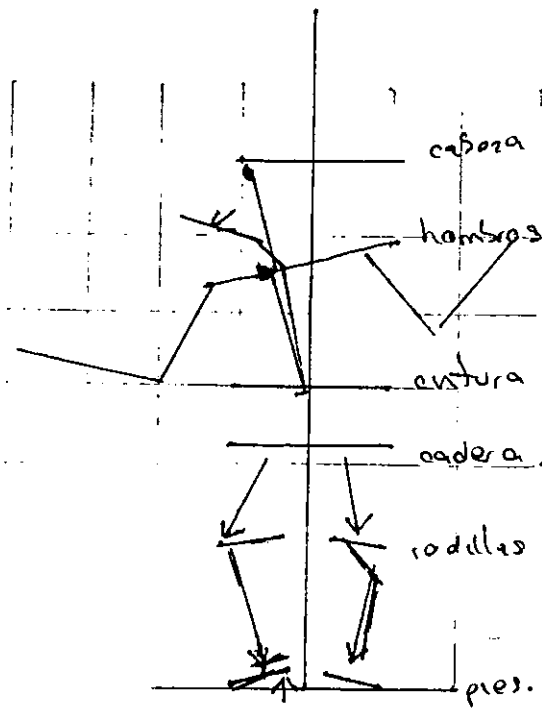


Figura 6 de los danzadores de Bonampak  
Estructura ósea y líneas correspondientes en articulaciones

## **Proceso de animación (tridimensional) de las actitudes gestuales y recreación del atuendo en las figuras de danza de Bonampak (registro fotográfico y video).**

### **Taller práctico para reconstruir los gestos corporales de los danzadores**

Con el apoyo de Oscar Campos, bailarín y diseñador, dedicado al estudio y entrenamiento de las posibilidades expresivas del cuerpo, se planteó un taller de trabajo corporal, utilizando técnicas de movimiento y composición en la danza, que facilitarían el análisis por segmentación ( de extremidades, torso y cabeza) para reproducir, de la manera más precisa, las posturas que nos sugerían las figuras estudiadas.

Luego de realizar una especie de calistenia por segmentos, que nos permitiera fluidéz en las articulaciones y provocar mayor libertad a la manifestación del movimiento, se procedió a reproducir físicamente las posturas de nuestros 10 personajes.

Se analizó el gesto que se advierte en ellos, revisando la coherencia mecánica en el modo de ser representados, basandonos en los puntos de análisis del movimiento sobre planos bidimensionales. [Existe una lógica anatómica que permite realizar ciertos movimientos y otros que resultan imposibles si no van en la misma lógica de las articulaciones corporales. No es lo mismo representar un movimiento, tridimensionalmente y en un cuerpo vivo, que hacer su representación plástica en la bidimensión. En ésta última se pueden idealizar y transformar las posibilidades reales de manipulación del cuerpo, a través de ciertas técnicas de composición plástica, que tienen que ver con efectos visuales y con suposiciones volumétricas (de dimensiones y profundidad), que pueden alterar la representación realista, idealizando formas y dimensiones]

Esta parte práctica de la investigación fue el único modo de entender las opciones mecánicas reales y virtuales del movimiento del cuerpo en la representación plástica del mismo. Sólo si el cuerpo humano experimenta el equilibrio, en espacios y tiempos vivos (en

la práctica corporal), será capaz de entender hasta dónde se pueden ejecutar, o no, cierto tipo de dinámicas en desplazamiento o movimientos congelados.

Por cuestiones de aproximación a calidades y cualidades de movimiento, en la realización de nuestro taller preferimos trabajar en vivo las "actitudes" de nuestras figuras.

Posteriormente se procedió a la calendarización del taller en sesiones no regulares (aproximadamente en un lapso de seis meses, de 6 a 8 horas por semana), en el que pudimos experimentar en vivo las posturas de los personajes de danza representados en Bonampak.

#### Rutina practica en el taller de exploración del movimiento.

En este taller se logró una rutina de exploración de movimientos, como si se tratara de una secuencia de concientización corporal y reconocimiento anatómico. Realizamos en cada sesión un trabajo de calistenia previa a la exploración de los segmentos, enfatizando en sus posibilidades de Independización muscular y soltura en las cavidades óseas (articulaciones). Para facilitar la secuencia de ejercicios a realizar en el taller se planteó un orden de análisis del movimiento (tridimensional) de cabeza a pies logrando una lectura similar para los 10 danzadores:

##### 1 Cabeza

- Ojos
- Nariz
- Boca
- Orejas
- Cuello

##### 2 Cintura escapular

- Hombros
- Homóplatos

##### 3 Extremidades superiores

- Brazo
- Codo
- Antebrazo
- Manos (muñecas, palmas, dedos)

#### 4 Torso

- Espina dorsal
- Región lumbar (cintura)

#### 5 Región pélvica

- Cadera
- Región sacra

#### 6 Extremidades inferiores

- Articulaciones coxo-femorales
- Rodillas
- Pies (tobillos, empeines, plantas, dedos)

Se exploraron todos los segmentos con ejercicios de torsión, flexión y rotación (cualidades básicas del movimiento permitido por las articulaciones), además del diseño, equilibrio y actitud corporal de cada personaje, elementos más cercanos con la calidad y las intenciones del movimiento (suave, fuerte, ligero, pesado, etc).

#### Elementos de análisis en la composición del gesto corporal. (intencionalidad del movimiento)

Al hacer la revisión de cada personaje, por segmentos, concluimos en que el diseño, el equilibrio y las actitudes de nuestros personajes serían los elementos a los que recurriríamos para lograr la recreación de sus gestos corporales.\*

Estos 3 elementos compositivos (básicos en la conformación de una obra plástica) nos ayudaron a determinar el tipo de calidades de movimiento, además del movimiento

---

\* Martínez (1991: 112), Estos elementos son el punto de inicio para lograr la composición de una danza y a su vez derivan de la ampliación del movimiento del cuerpo en las acciones cotidianas tales como: caminar, correr, saltar, inclinarse, girar, rodar, etc.

mecánicamente posible de realizar en los segmentos corporales y los espacios externos al cuerpo (desplazamientos).

## Diseño

Referido a las formas o líneas que determinan una composición. Se tratan el contorno y los volúmenes creados en el espacio que a su vez conforman figuras (Consultar técnicas de composición coreográfica: Humphrey, Wigman, Limón y Lynton).

- Oposiciones; Líneas (rectas) de encuentro que permiten el equilibrio en la tensión.

*Radica en contraponer dos o más miembros del cuerpo en distintas direcciones. El efecto visual que provoca es de fuerza, "combate" (Martínez, 1991: 113).*

- Sucesiones; Líneas (curvas y espirales) que no convergen a un centro y permiten la continuidad perenne.

*Las diferentes partes del cuerpo siguen una misma línea con un destino común. Su efecto visual es de continuidad (Ibid.)*

- Simetrías; Líneas (rectas) especulares que se equilibran en un centro y permiten equilibrios simples.

*El cuerpo siempre se ve de frente con dos caras idénticas, posibles de dividir en su simetría especular. El efecto visual que causa es de estaticidad (Ibid.)*

## Equilibrio

Se manifiesta como una lucha contra la gravedad para mantener una postura determinada en balance (ver proporciones y ritmos en Dalcroze).

- Equilibrio simple o cotidiano

Sin alto grado de dificultad que puede parecerse al equilibrio cotidiano para mantener la postura erecta, desplazarse caminando o corriendo.



- Equilibrio precario o extracotidiano

Tiene un mayor grado de dificultad y se realiza generalmente fuera de la práctica cotidiana con fines espectaculares o de adecuamiento de porturas y gestos simbólicos que requieren de prácticas dicitiplinadas para lograr el virtuosismo en la ejecución. (Consultar Barba y Savaresse, 1989).

## Actitud corporal

Esta se basa en el espacio (campo de acción limitado) que proporcionan los planos, dimensiones y profundidad en la composición de las figuras.

- Actitud corporal estática

Se refiere a la intención del movimiento en las figuras, intuída a partir del diseño y el equilibrio, en los planos vertical y horizontal. O sea el movimiento virtual que potencialmente es capáz de realizar una figura (representada bidimensionalmente) dependiendo de la distribución de espacios y dinámicas en los que fue creada.

- Actitud corporal dinámica

Se determina por el análisis de los planos vertical, horizontal y sagital, en los que se ubica la figura, provocando idea de desplazamiento hacia arriba, abajo, laterales y diagonales  
- ver cubo diseñado por Laban y planos de locomoción -.

## Planos de locomoción:

a) En el espacio corporal individual de cada "danzador":

Se define en este inciso cómo se crea el volúmen a partir de los tres planos citados, provocando la idea de la tridimensión en cada personaje analizado.

Cada plano se ilustra con líneas superpuestas al diseño de estructura ósea, con los colores que se indican en los perentesis, planteando las posibilidades mecánicas de movimiento en cada figura.

- Vertical (rojo)
- Horizontal (azul)
- Sagital (amarillo)

b) En el espacio escenográfico-cooreográfico (generado por la distribución espacial de todos los danzadores).

En el caso de una recreación coreográfica se podría partir del análisis de los planos de locomoción en las estructuras individuales, para recrear una idea del movimiento y los espacios generados por la totalidad del conjunto que baila.

El punto anterior daría una idea del movimiento colectivo, creado a partir de la disposición conjunta de los 10 personajes, ubicados entre elementos escenográficos que les da un sentido específico en su ubicación espacial y a los atributos y vestimenta individuales.

Aunque no se pretenda la recreación de la escena de danza verificada en los murales de Bonampak, se describe de cualquier manera la propuesta de análisis del movimiento, en la "coreografía" presentada por la totalidad de las figuras de danza que conforman este areito. De este modo se puede ilustrar otra de las posibilidades que nos brindaba el proceso de investigación dirigida hacia la creación coreográfica.

b.1) Se identifica con una línea de colores el espacio dedicado al "diseño coreográfico", en la cámara 3 de la Estructura 1, siguiendo la continuidad de las líneas entre cada figura identificada como danzante, atendiendo a los ritmos, dimensiones, direcciones y colores que hacen la composición plástica del muro sur de este recinto.

b.2) Sobre un almanaque que reproduzca la posición y espacios de los danzadores en la cámara 3a. se trazarían las líneas de movimiento que inferimos en base al cubo Laban en el plano sagital para observar las direcciones y espacios colectivos en los que se distribuyen nuestros personajes y así poder idear el desplazamiento conjunto de éstos.

b.3) Se superponen los trazos realizados en el inciso b.1 con los del b.2 para ver la lógica del movimiento en las figuras individuales y la del conjunto de danzadores.

b.4) Se presenta en un acetato la superposición de líneas de colores obtenidas en los incisos b.1 y b.2, que nos permitirán distinguir entre las posibilidades mecánicas reales de movimiento de nuestros personajes y los alcances virtuales de éstas para la conformación de ideas que sugieran lo que pudo ser la escena de danza descrita en el capítulo anterior como danza de guerra, Okot batel o baile del Colomché (ver conclusiones del segundo apartado).

Ya sea en el caso del análisis de figuras individuales como del conjunto de figuras de danza, el proceso de analítico tuvo inicio en la descripción de cada uno de los personajes que conforman la escena de danza, aplicando las técnicas apenas descritas.

## **Descripción los danzadores (figuras 1- 10)**

Con la idea de ser lo más certeros en la imitación del gesto corporal de nuestras 10 figuras, se hizo un registro fotográfico de la postura y gestos derivados del taller práctico antes descrito, en los planos:

- a) Frontal
- b) Lateral izquierdo
- c) Lateral derecho
- d) Posterior

Primero se hizo un registro fotográfico del gesto corporal sin parafernalia y luego se hizo la prueba de tomar los movimientos y gestos corporales en nuestros personajes vistiendo la parafernalia, que recreamos del vestuario del personaje 6 (ver esquema de identificación de personajes por coordenadas), para ver hasta que punto el peso del atuendo determinaba los movimientos y el gesto.

Posteriormente el trabajo descriptivo de las figuras estuvo dividido en :

- Descripción del gesto corporal de los danzadores (1-10)
- Descripción de atributos y vestido de los danzadores (1-10)

### **Descripción del gesto corporal de los danzadores (1-10)**

En este proceso se aplicaron las técnicas de análisis del movimiento, propuestas para hacer la lectura de la representación plástica de figuras de danza, planteadas en el desarrollo de la metodología descrita en este apartado de la tesis.

#### Figura 1

##### **Cabeza**

Se encuentra pronunciada hacia el objeto que sostiene en la mano.

### Cintura escapular

La postura de este segmento se observa ligeramente hacia atrás en los homóplatos (hombros presionados en anteversión), empujando el pecho al frente (hacia su lado izquierdo). La presión que ejercen los codos hacia abajo, o sea viendo al piso, determinan una postura desgarbada de los hombros y en consecuencia de toda la cintura escapular.

### Brazos

#### Izquierdo

Forma una semicurva lateral con el codo presionado hacia el plano posterior de su propio eje. Esta postura de la articulación del codo le permite manipular el movimiento en la muñeca para sostener en la mano la base del estandarte o bandera que está agarrando.

#### Derecho

En este caso el codo se observa en una ligera flexión hacia el piso prolongando una línea que llegando a la muñeca también se flexiona simulando levantar el aspa o faldón con los dedos (el pulgar se ve claramente presionado contra los dedos anulares sobre el aspa).

### Torso

Este se pronuncia ligeramente hacia el plano frontal izquierdo, sobre su propio eje. Destaca la contraposición de fuerzas entre los costados del cuerpo y la cara posterior que da la impresión de ejercer un gran esfuerzo para mantenerse de frente al observador (las líneas de oposición eran extremadamente bien ejecutadas por los pintores prehispánicos).

### Cadera (región pélvica)

Mantiene una postura equilibrada en el centro de su eje, ligeramente desplazada hacia su izquierda siguiendo la línea de la cabeza, los hombros y el torso.

### Extremidades inferiores

En las dos piernas existe una correspondencia con la línea de la pélvis, las articulaciones de rodillas y tobillos que se aprecian con una abertura girada hacia los laterales, alineándose con los dedos de los pies (a esta postura la llamaremos en adelante rotación externa).

### Rodillas

Se ven absolutamente relajadas, en una ligera flexión soportando el balance del personaje y siguiendo la línea de rotación que se inicia desde la articulación coxofemoral.

#### Pies

Se encuentran apoyados totalmente en el piso con dirección de tarsos y metatarsos hacia la línea de las rodillas, en rotación externa, determinada por la articulación de tobillos.

#### Diseño proyectado

La línea que se dibuja es de sucesión hacia la izquierda del personaje con atención evidente hacia el punto central de la escena pictórica (ubicada en el momento de sacrificio humano).

#### Equilibrio

El personaje se encuentra en un equilibrio simple, en posición erecta.

#### Actitud estática

El gesto nos recuerda a las posturas de presentación (acto de presencia, de poder).

#### Actitud dinámica

El plano horizontal nos indica la posibilidad de desplazamiento hacia el extremo izquierdo del personaje, siguiendo la línea dominante del torso fuera de eje .

El plano vertical indica la posibilidad de movilidad de extremidades hacia el plano superior, pensando en la manipulación del faldón o aspa que lleva este personaje en la mano derecha.

Sobre el plano sagital las posibilidades de movimiento de vuelven en un carácter circular con las extremidades superiores, hacia arriba, hacia abajo y hacia los laterales, lo que implicaría una libertad total de movimiento con todo y la manipulación de los objetos que esta figura lleva en ambas manos.

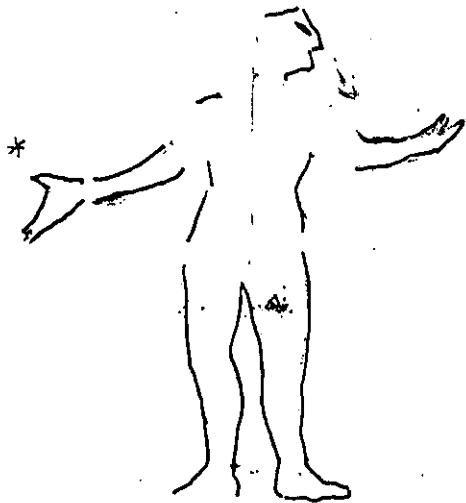
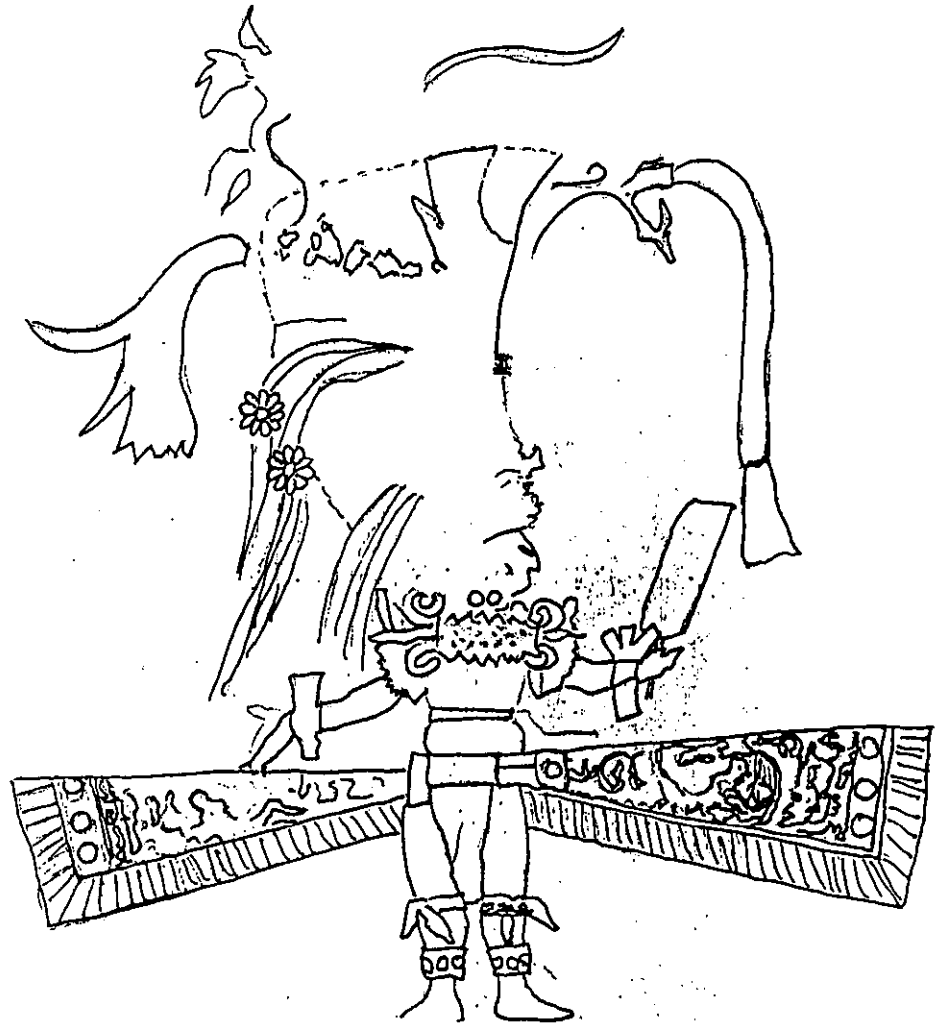


Figura 1 a



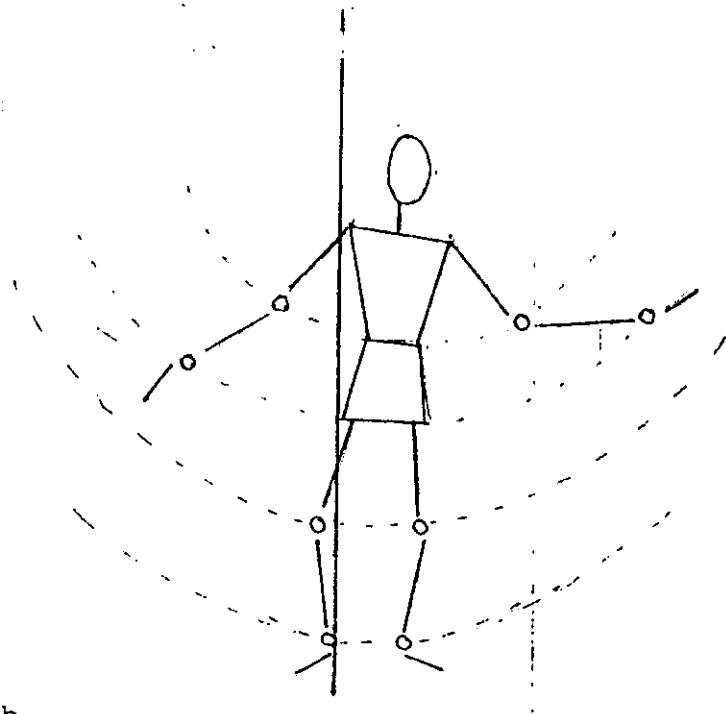
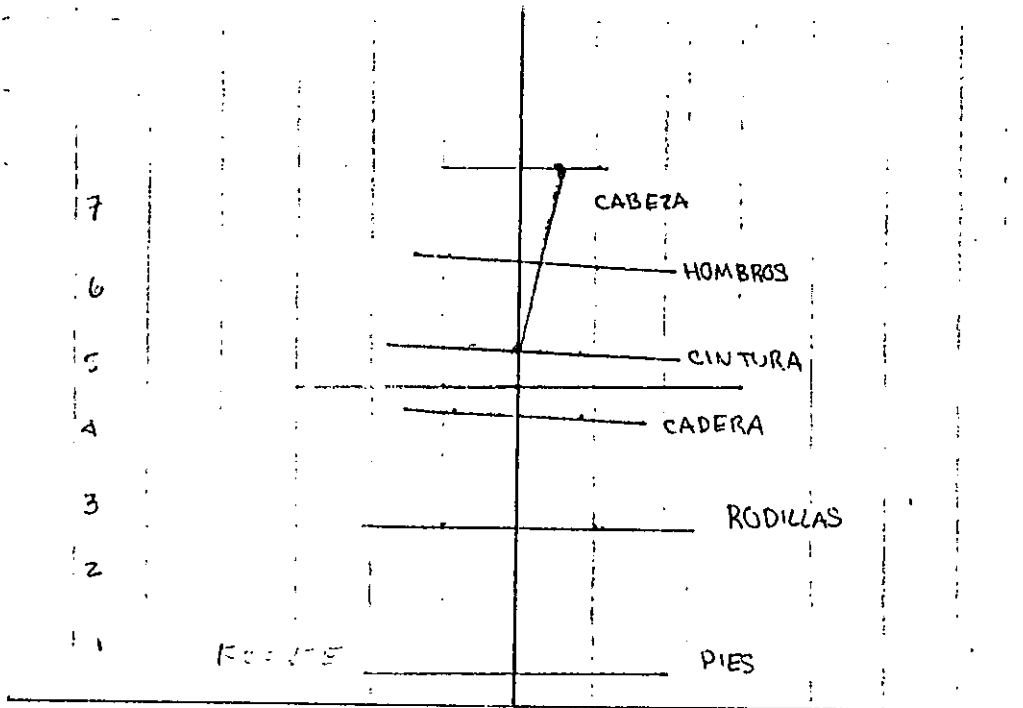


Figura 1 b



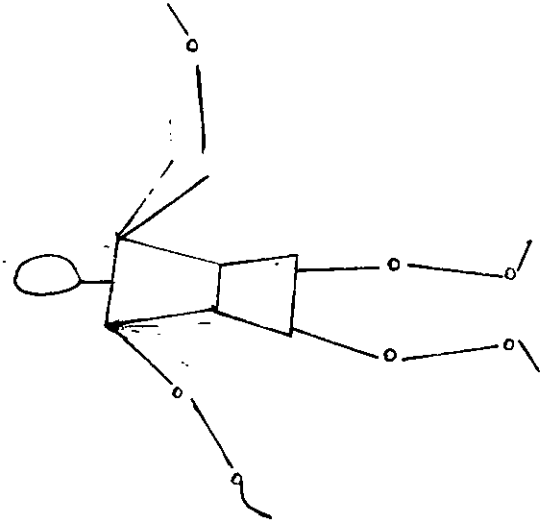
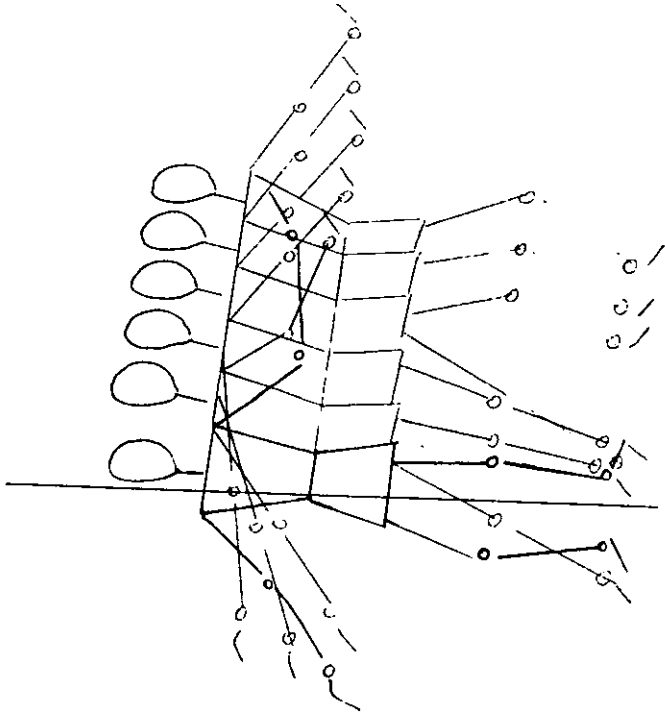
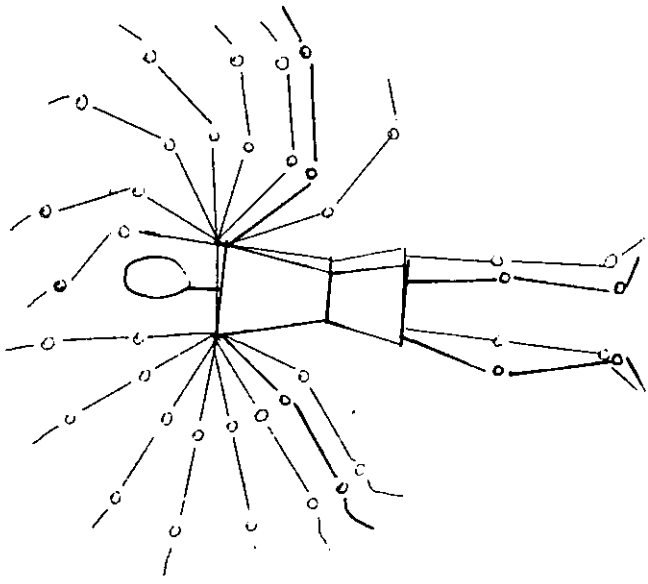


Figura 1 c



Figura 1 d

## Figura 2

### Cabeza

Se puede ver el segmento completamente de perfil y con una leve flexión pegando la barbilla casi con el hombro izquierdo. Como en la figura 1, el segmento sobresale ligeramente al eje central del personaje.

### Cintura escapular

Los hombros dan la impresión de estar hacia adelante prolongando la elevación de los codos hacia arriba. Puede ser debido a la corpulencia del personaje que este efecto destaque considerablemente.

### Brazos

#### Derecho

Aquí el homóplato se voltea hacia adelante en una especie de torsión. El codo repercute hacia arriba como consecuencia de la postura del hombro, formando una línea curva. Hay una flexión completa en la mano presentada en anteversión, completando la idea de una torsión total del brazo, que termina con la postura del pulgar hacia arriba y los dedos anulares en oposición a éste. La postura de rotación interna de este brazo lo lleva a tomar el aspa en una postura sofisticada pero bastante lógica y orgánica en el desarrollo de movimiento.

#### Izquierdo

Se dirige en línea recta hacia el aspa que viene sostenida con la totalidad de la mano. El dedo pulgar sigue la línea recta del brazo enfatizada desde el perfil del rostro del personaje. Es posible pensar la disposición del hombro hacia el frente como si se cerrara el brazo en línea semirecta.\*

### Torso

Da la impresión de contraerse en la parte alta de la espalda por lo cual la reacción de los hombros es de una ligera elevación. Las abundantes dimensiones de la figura, como se dijo, no permiten distinguir líneas de desplazamiento fuera del eje central del personaje, en

cambio de ve un exceso de carne que se desborda por el cinturón que sujeta las espas en la cintura y cadera. El plano que predomina en este segmento es el frontal.

#### Región pélvica (cadera)

Se observa en equilibrio frontal permitiendo la apertura de las extremidades inferiores desde la articulación coxofemoral.

#### Extremidades inferiores

Ambas piernas siguen una línea recta relajada en las rodillas pronunciadas hacia afuera como en la mayoría de los personajes que danzan siguiendo la línea de pies, tobillos, rodillas y articulaciones coxofemorales.

#### Rodillas,

Se observan en una ligera flexión, con rotación exterior coincidente a la línea de los pies.

#### Pies

Los podemos ver girados en rotación externa apoyados completamente sobre el piso, alineados con rodillas y articulaciones de tobillos .

#### Diseño proyectado

Es una secuencia de líneas en sucesión hacia el extremo izquierdo del personaje que fácilmente podrían permitir el impulso de un giro promovido por la torsión que se presenta en todo el cuerpo.

#### Equilibrio

Se trata de un equilibrio precario sin un alto grado de dificultad, deducido de la postura de la cadera y el sostén del peso sobre una sola pierna.

#### Actitud estática

Se nota un gesto de precisión que da seguridad en el personaje y lo hace ver en estado constante de alerta.

---

\* Es importante hacer notar que existía un gran conocimiento y control en la segmentación del cuerpo, verificado en las divisiones de las masas musculares representadas con detalle en cada danzador.

Actitud dinámica

El plano horizontal muestra una secuencia de desplazamiento hacia el extremo izquierdo del personaje que podría desarrollarse en una caminata simple.

El plano vertical hace ver las posibilidades de movimientos de brazos hacia arriba y hacia abajo con cambio de posturas de codos y rotaciones desde la clavícula. En el caso de tomar las aspas con las manos las opciones de movimiento de éstas vienen enriquecidas del mismo modo que en la manipulación de brazos.

En el plano sagital se presentan posibilidades de torsión y oposición de extremidades inferiores y superiores para lograr el desplazamiento haciendo innumerables combinaciones con los brazos y manipulación de manos que parecen entrenadas para gesticular independientemente de los brazos.

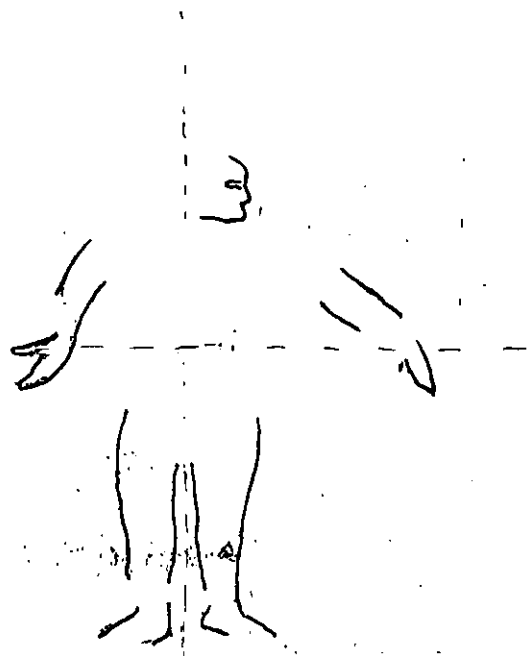
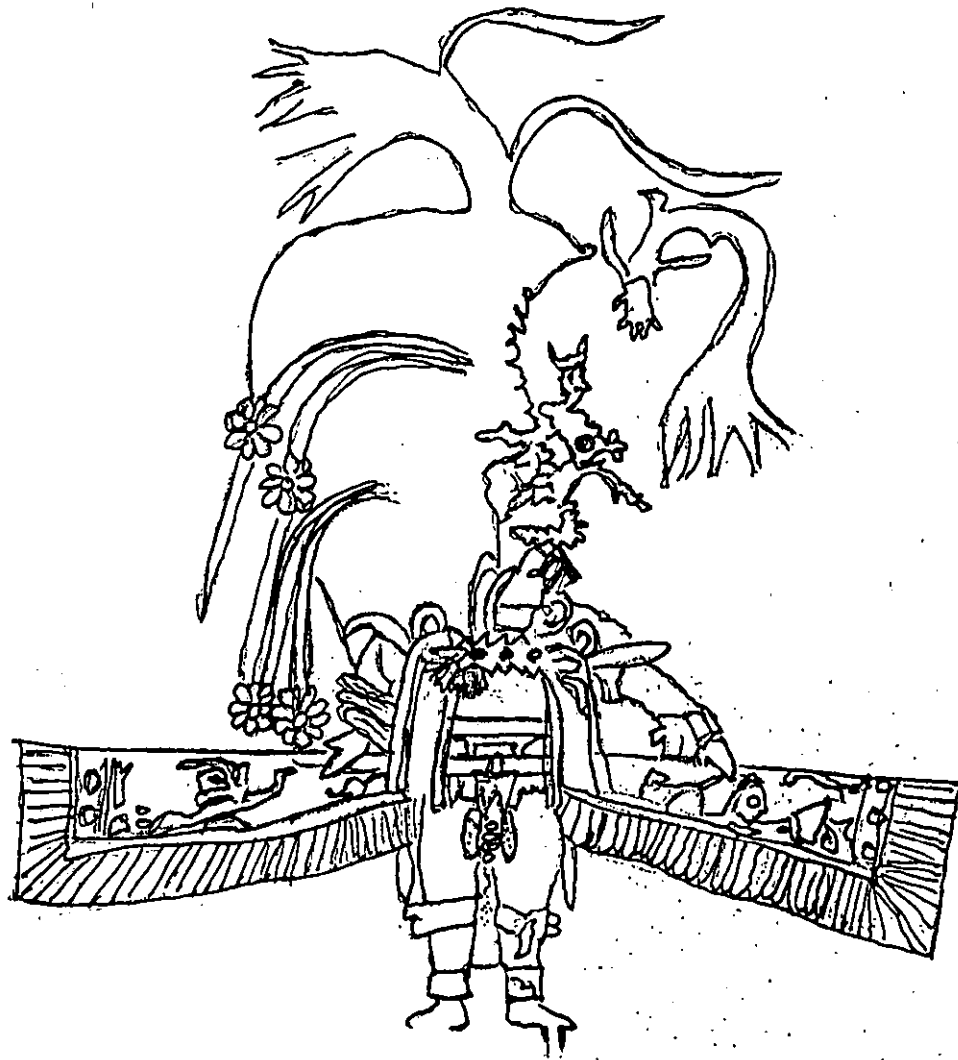


Figura 2 a



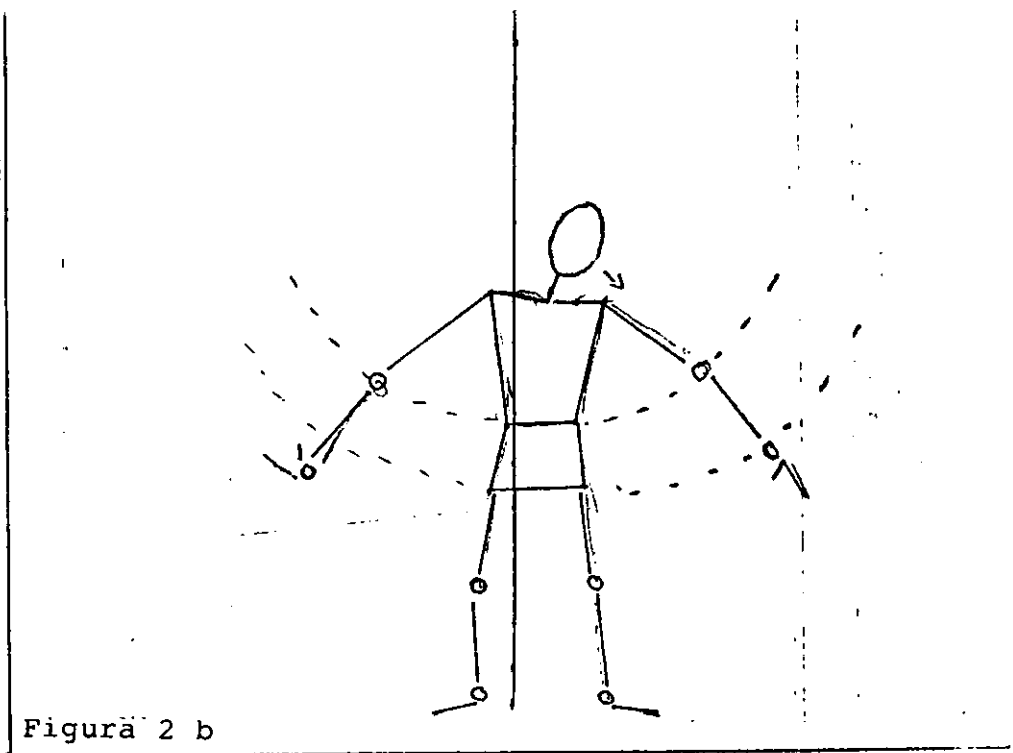
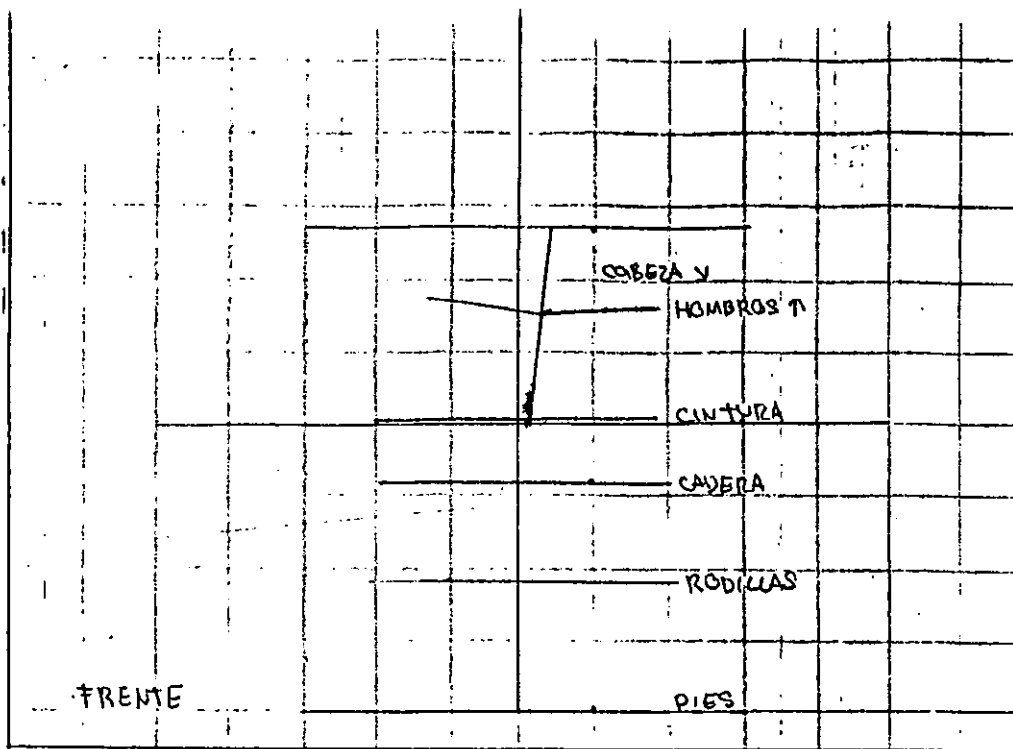


Figura 2 b

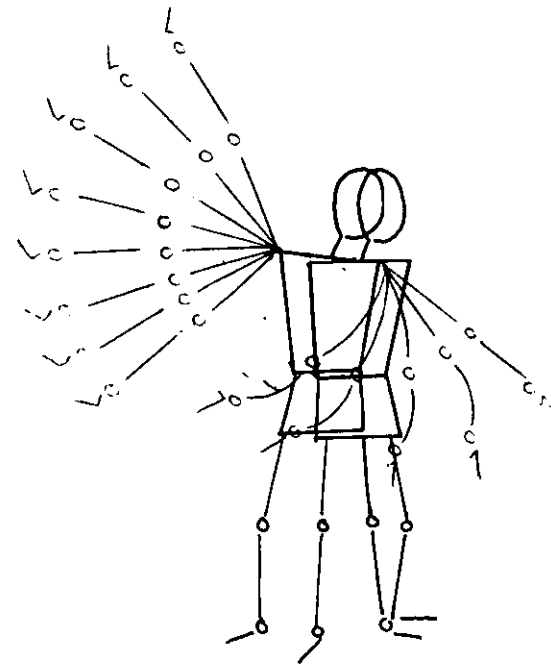
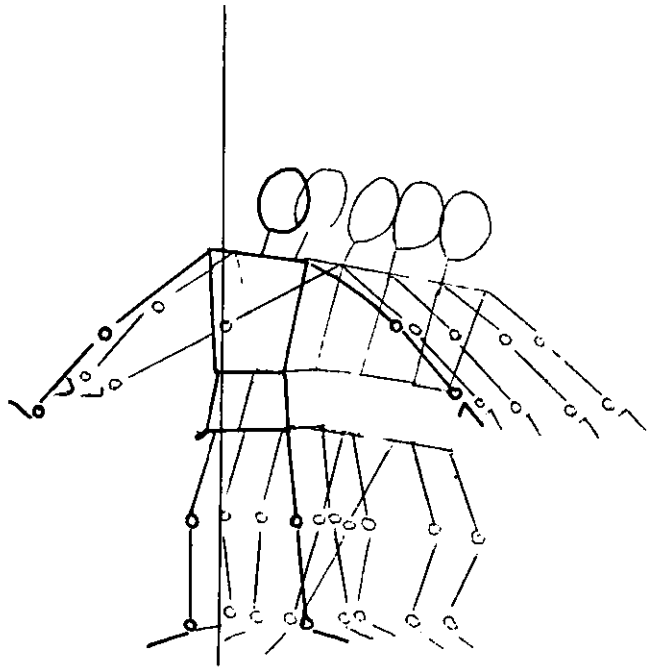


Figura 2 c

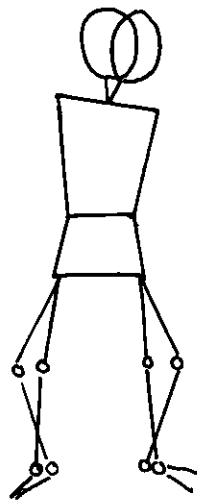


FIG:2



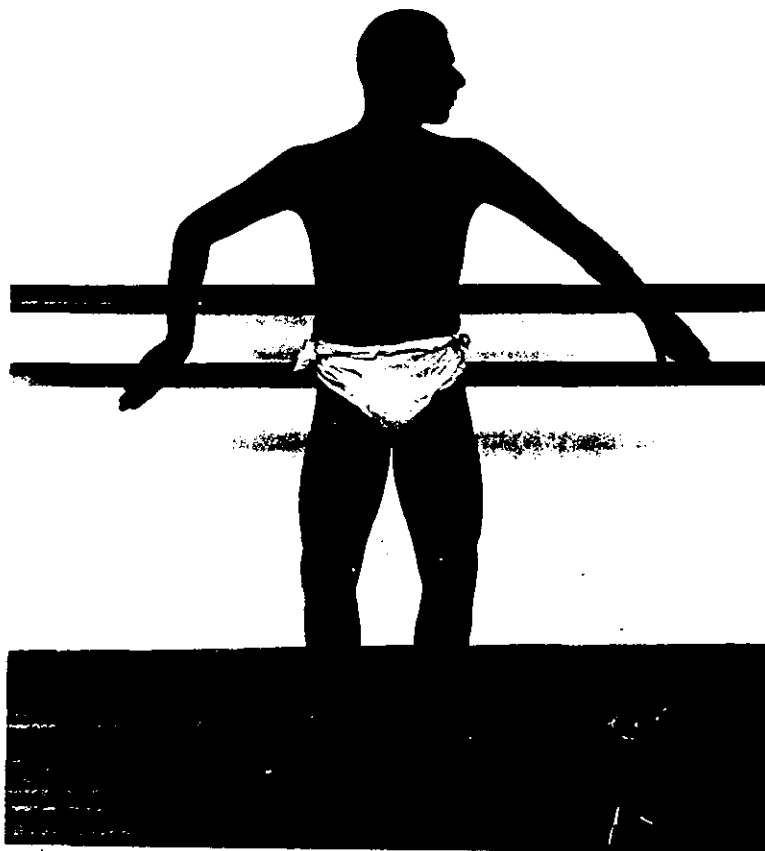


Figura 2 d

### Figura 3

#### Cabeza

Este segmento se distingue en torsión en su extremo izquierdo, provocando un perfil muy preciso, dirigiendo la atención a la parte central de la escena de danzadores, (donde dos personajes casi desnudos sostienen de las manos y los pies el cuerpo de un *cautivo*). La dirección de la mirada coincide con la del personaje No. 4 que se encuentra de frente a la figura 3, enmarcando entre ambos la escena de sacrificio humano.

#### Cintura escapular

Los hombros se vierten hacia el frente tal vez como efecto de la posición de rotación en ambos brazos.

#### Brazos

##### Derecho

Forma una línea recta, en rotación hacia afuera con el dedo pulgar evidenciando la terminación de la línea. Hay una leve flexión de la muñeca con la mano dirigiéndose hacia el faldón como si lo fuera a levantar, reproduciendo un gesto similar al que hace el personaje número 2.

##### Izquierdo

Diseña también una línea recta, alargada, como si quisiera aproximarse a un plano delantero. La mano se encuentra en tal gesto de tensión que simula algún *mudhra* (gesto de las manos con un simbolismo codificado, difundido principalmente a través de las danzas de la India) o simplemente un momento de esfuerzo extracotidiano\*, en el que se pronuncia una rotación completa del brazo hacia adelante y hacia adentro. Existe oposición entre los dos brazos provocando la idea de que la figura se presenta en un plano de tres cuartos en disposición de desplazamiento hacia el frente.

---

\* Los esfuerzos extracotidianos se refieren en términos kinéticos a los movimientos que se realizan fuera de la cotidianidad (rutinas de trabajo) con el fin de obtener un resultado específico de virtuosismo o intención comunicativa.

## Torso

Aunque pareciera estar en un plano frontal, la disposición de los brazos contradice esta postura, a menos que el torso estuviera realizando una contrefuerza de extrema dificultad para provocar algún giro (hacia la izquierda) a través de la cadera.

## Región pélvica.

Presenta una anteversión pronunciada por la posición en flexión de las piernas. Su postura dinámica reafirma la idea de giro o por lo menos un desplazamiento en fuera total del eje del torso.

## Extremidades inferiores

### Pierna derecha

Recibe todo el peso del cuerpo sin estar flexionada totalmente. Puede ser que esté recibiendo el peso de la planta del pie, en un equilibrio simple que permita la manipulación total de la pierna izquierda.

### Pierna izquierda

Se encuentra liberada del peso. Ejerce una flexión muy evidente en la articulación de la rodilla, apoyándose sobre el metatarso del pie con el talón elevado. La capacidad de segmentación del cuerpo es notable en el gesto que reproduce este personaje.

## Pies

El pie izquierdo se observa delante del derecho lo cual facilita la recepción del peso de cualquiera de los dos pies para ejecutar desplazamientos hacia cualquier dirección.

## Diseño proyectado

Se diseña un gesto de contaposiciones desde las extremidades superiores, cabeza y torso. Parece que toda la idea de movimiento se corta o se interrumpe en cada segmento del cuerpo.

### Equilibrio

Este es el caso de un equilibrio precario, en el que hay un esfuerzo mínimo para mantenerse en la posición que nos da el diseño del gesto corporal. A diferencia de los otros dos personajes analizados éste sale de su eje principal, desplazado completamente hacia su izquierda, completamente fuera del centro.

### Actitud estática

Se percibe una tensión constante en todos los segmentos a causa de las oposiciones lo que permite observar una intención asechante y dinámica en el personaje.

### Actitud dinámica

En el plano horizontal se observa el equilibrio precario en disposición de desplazamiento hacia el extremo izquierdo del personaje. La disposición del torso y cabeza evidencian ésta actitud.

El plano vertical sugiere la movilidad del brazo izquierdo hacia arriba por el codo, y del brazo derecho hacia abajo como si la intención fuera tomar el faldón con la mano. Ambos brazos pudieran intercambiar la secuencia de movimientos hacia arriba y hacia abajo.

El plano sagital nos daría la posibilidad hasta de una realización de giro por la disposición de piernas con posibilidades de juegos de peso y equilibrios. En los brazos se tendría la posibilidad de una rotación completa del segmento por clavícula, hacia arriba y hacia abajo.

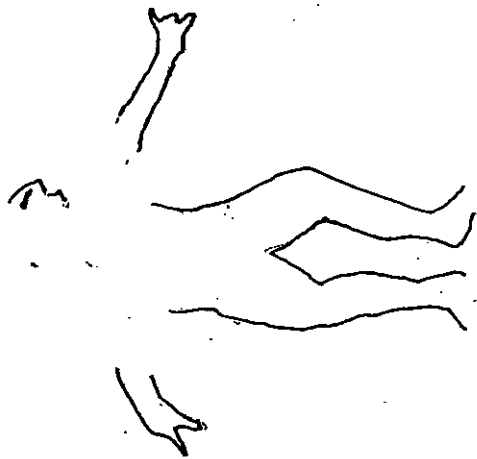
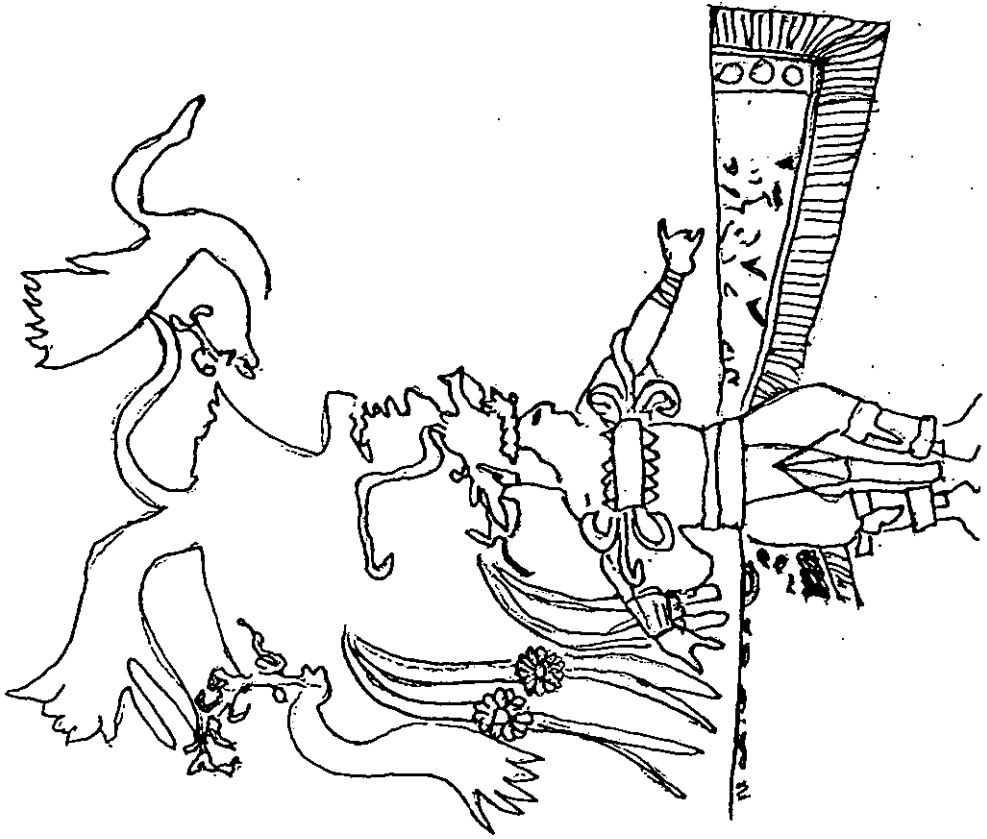
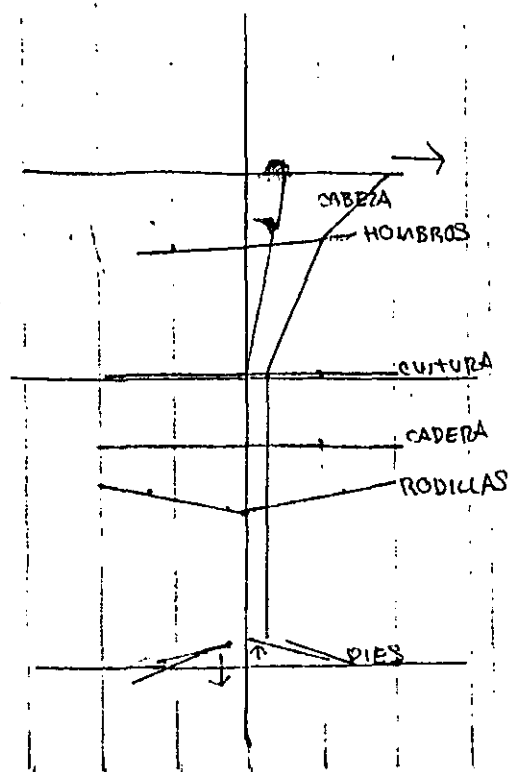


Figura 3 a



curso  
"3/4"

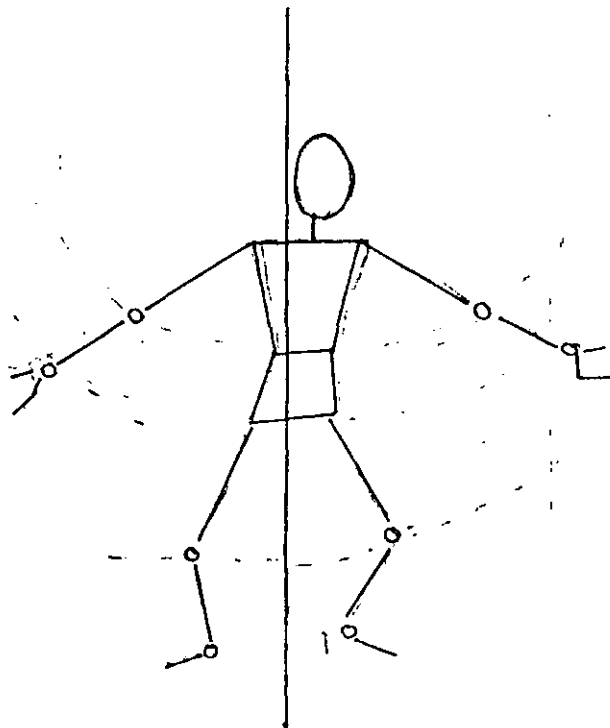


Figura 3 b

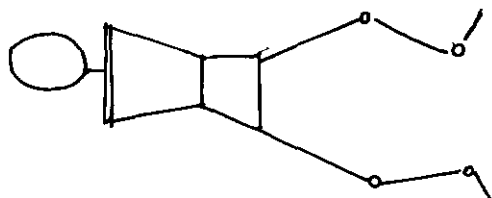
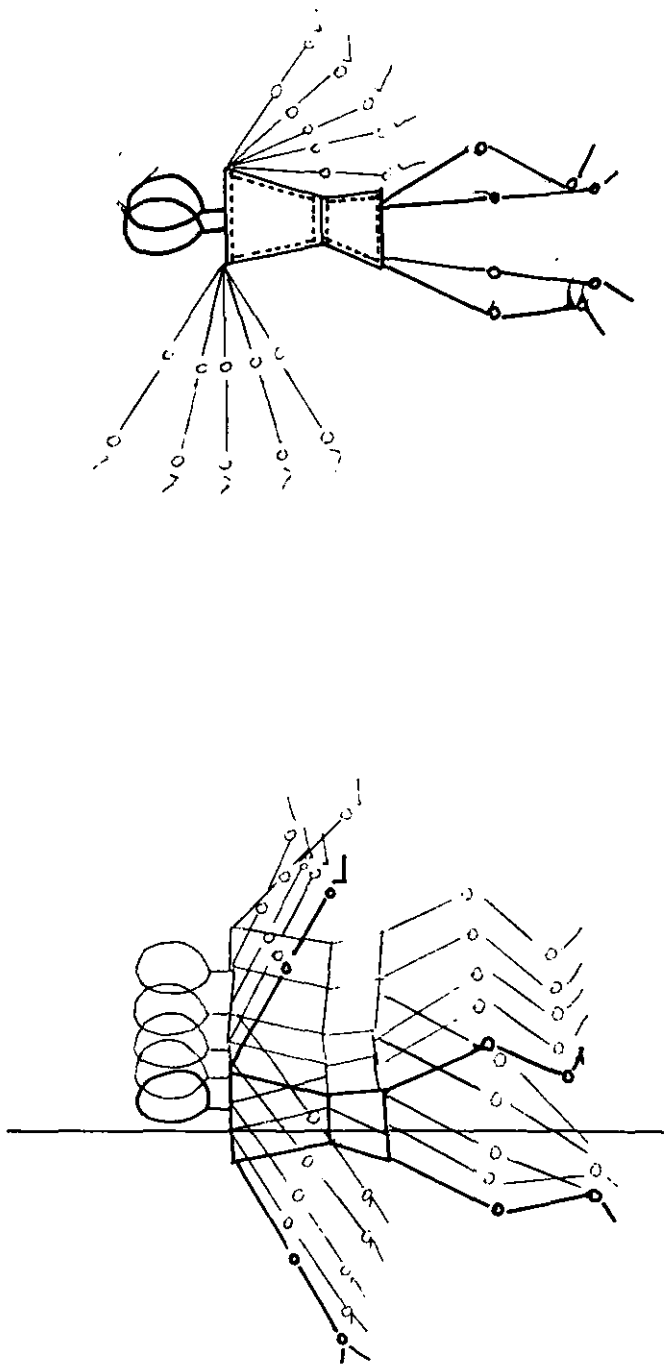


Figura 3 c

FIG 3

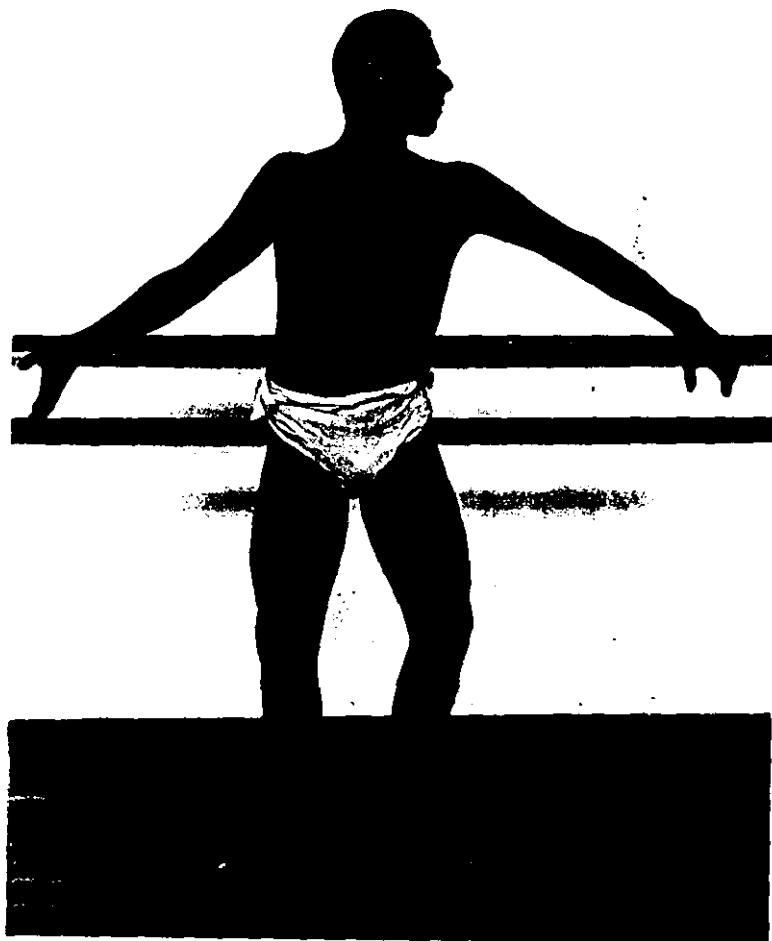


Figura 3 d



## Figura 4

### Cabeza

Hace una torsión completa hacia su derecha con la mirada hacia el frente en dirección de la figura 3. Su eje corresponde a todo el cuerpo en el centro.

### Cintura escapular

Se dirige hacia el plano frontal con una discreta elevación de los hombros.

### Extremidades superiores

#### Brazo derecho

Se observa extendido lateralmente haciendo una leve flexión en el codo (hacia atrás). La mano no se distingue claramente por lo cual planteamos dos posibilidades en cuanto al gesto de este segmento:

Puño cerrado en línea con el brazo, viendo hacia el plano inferior. Mano extendida con una intención de alargamiento con la palma hacia abajo.

#### Brazo izquierdo

Se dispone extendido en diagonal hacia el aspa o faldón, con una rotación interna que hace ver el brazo un tanto cuervo, apoyando el gesto de tomar el faldón con la mano completa. En esta se observan los dedos por detrás del aspa con el dedo pulgar prensandola como si hubiera una intención de manipular el elemento.

### Torso

Se ve completamente de frente formando una línea con la cabeza y el centro de las piernas.

### Cintura pélvica

En este segmento se presenta una inclinación hacia la izquierda del personaje y hacia el plano inferior del mismo al mismo tiempo que se ubica una rotación discreta de la cadera hacia su extremo derecho

## Extremidades inferiores

### Pierna derecha

Se ve tocando el piso con apenas el metatarso y en flexión obvia de la rodilla, en disposición de desplazamiento.

### Pierna Izquierda.

Parece llevar el total apoyo del cuerpo en una postura de rotación externa , absolutamente relajada casi con flexión en la rodilla. La inclinación de la cadera es evidente en la articulación coxofemoral.

## Pies

### Izquierdo

Se adelanta al pie derecho en una semirrotación externa permitiendo la rotación de la cadera. Toda la planta del pie está en el piso.

### Derecho

Se encuentra apoyado en el metatarso en postura de desplazamiento.

## Diseño proyectado

Se observan líneas continuas en sucesión que parecieran dar continuidad al movimiento iniciado en la cabeza a manera de espiral. Tal vez el único momento de oposición se da en los brazos como si fuera el caso de utilizar las contrafuerzas para un impulso de giro.

## Equilibrio

Representa un equilibrio precario sin alto grado de dificultad, deducido de la posición de la cadera y el sostén del peso sobre una sola pierna.

## Actitud estática

Se advierte seguridad en el movimiento y mucha precisión en la postura de cada segmento representando un estado de alerta en el cuerpo.

## Actitud dinámica

El plano horizontal deja ver una descarga del peso del personaje hacia su extremo derecho con la posibilidad de prolongar la flexión de rodilla derecha y tener un alcance más próximo a la escena de sacrificio, evidenciándola en la composición plástica.

En el plano vertical también la postura de brazo indica movilidad en homóplatos hacia arriba y abajo, intercambiando la postura de los segmentos que varían también el segmento de las manos.

El plano sagital nos dá la posibilidad de lograr rotaciones continuas en homóplatos y ampliación de alcance especialmente en el hombro derecho que se extiende fuera del eje central en un equilibrio extracotidiano sin alto grado de dificultad.

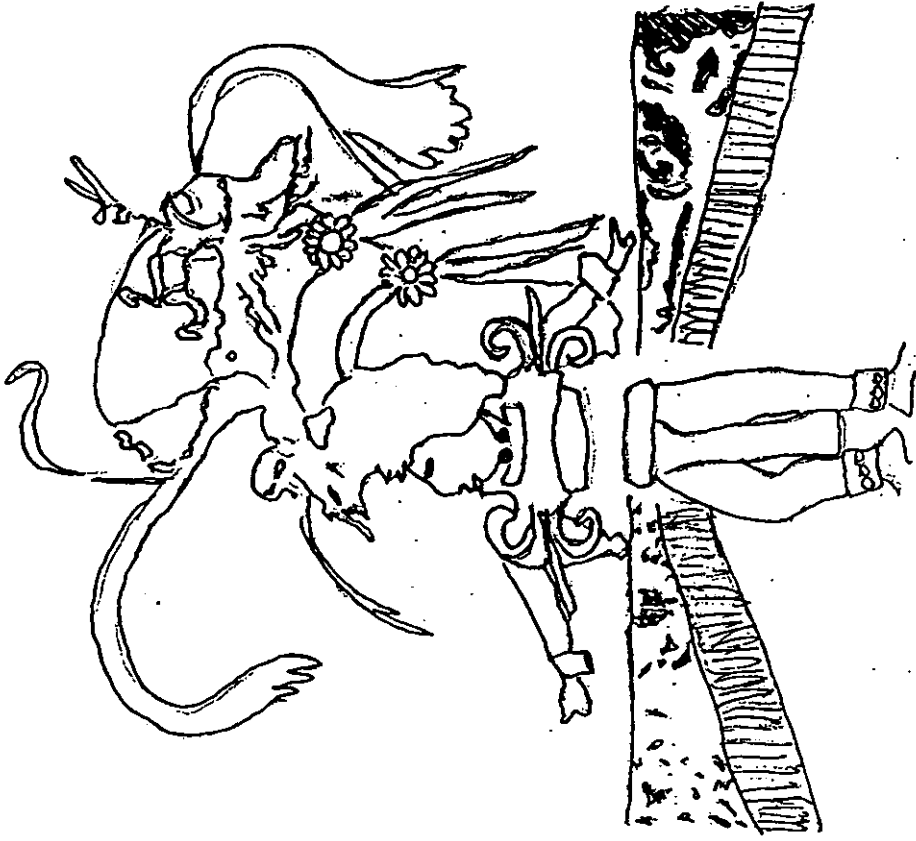


Figura 4 a

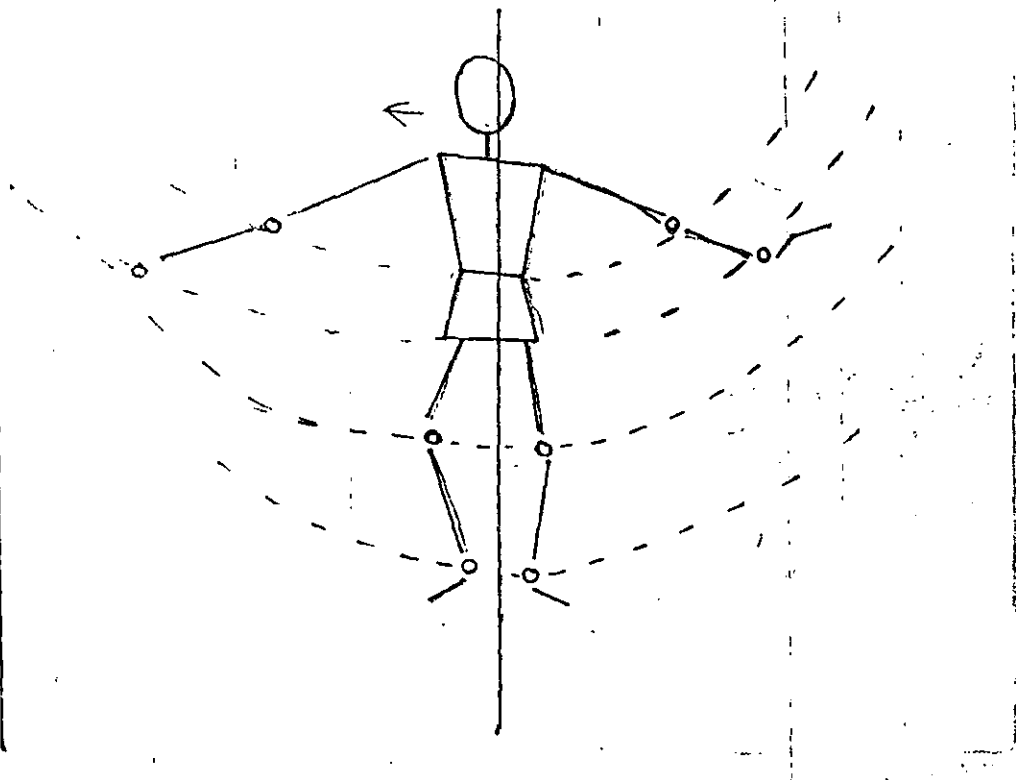
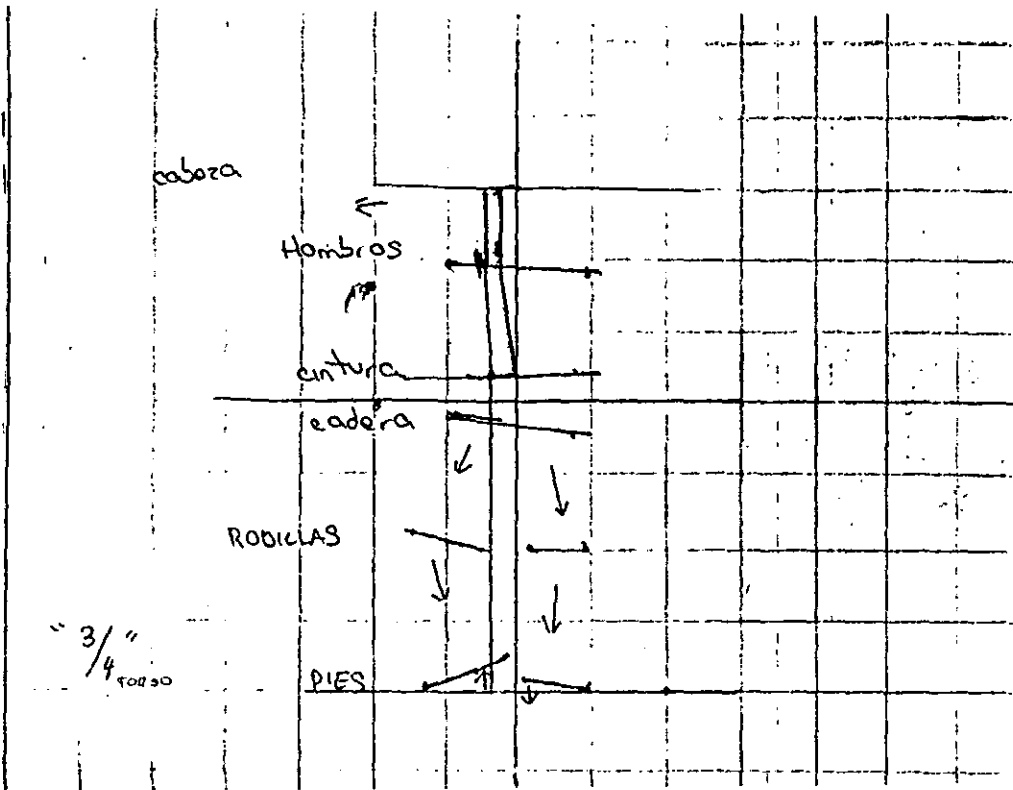


Figura 4 b

# FIG. 4

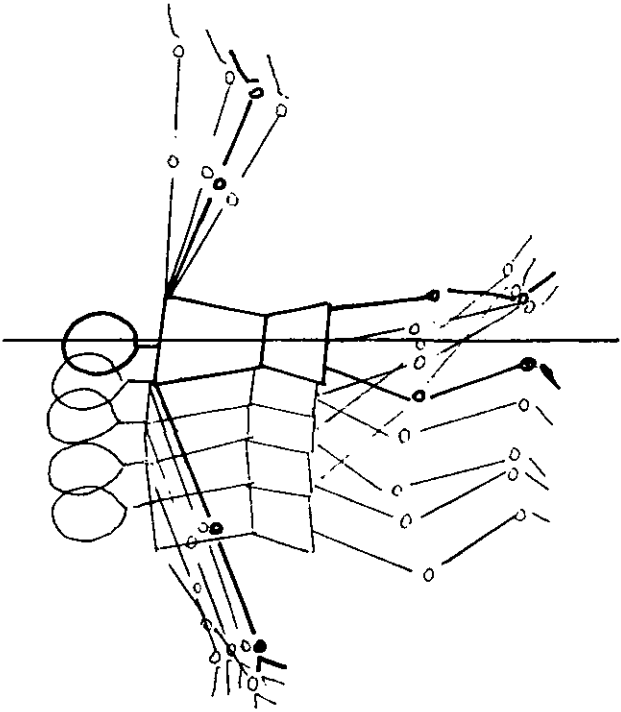
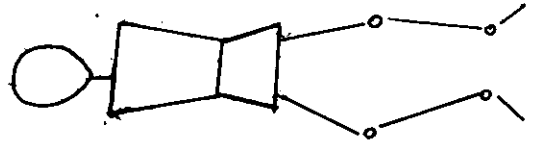
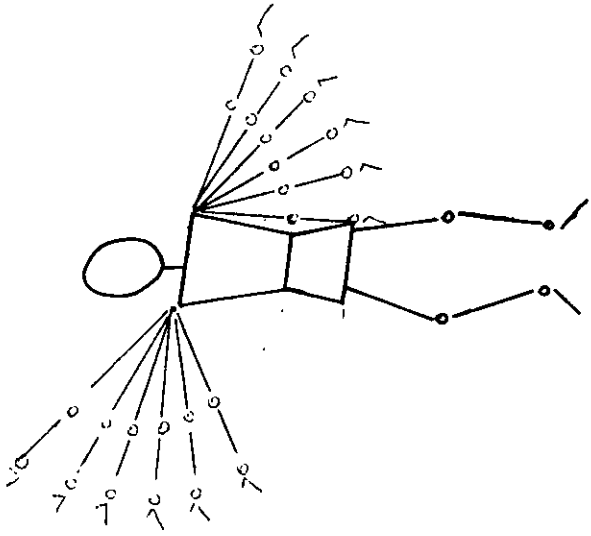


Figure 4 c



Figura 4 d

## Figura 5

### Cabeza

Realiza una torsión hacia su perfil derecho un tanto inclinado hacia el hombro con un ligero fuera de centro hacia el frente. La mirada se dispone diagonalmente siguiendo la dirección de la cabeza.

### Cintura escapular

Los hombros se encuentran ligeramente levantados fuera del eje central, hacia la derecha, siguiendo también la línea de la cabeza en diagonal.

### Extremidades superiores

#### Brazo derecho

Se presenta ligeramente curvado con el codo hacia abajo en flexión con la palma de la mano hacia arriba.

#### Brazo izquierdo

La línea del brazo se mira casi recta hacia el aspa que se toma con la mano llevando el dedo pulgar hacia el frente y el codo hacia el plano posterior, en consecuencia de la postura de la mano.

### Torso

El diseño general se observa de frente inclinado un poco hacia el extremo derecho, como si se aproximara al personaje que tiene enfrente. En la cintura se nota una oposición interesante de fuerzas que permiten al torso verse hacia el frente y a la cadera no salir del eje central.

### Cintura pélvica

Se encuentra completamente de frente reproduciendo una idea de equilibrio y base de apoyo de toda la estructura ósea.



### Extremidades inferiores

Ambas piernas se encuentran en flexión de rodillas rotadas hacia afuera, haciendo coincidir el eje de las articulaciones coxofemoral, rodillas y tobillos, siguiendo una línea muy precisa con la cadera. El peso del cuerpo está repartido entre las dos piernas.

### Pies

Los dos pies se observan apoyados completamente sobre el piso, en una rotación externa.

### Diseño proyectado

Las líneas que forma el cuerpo tienen predominantemente características de sucesiones continuas hacia el extremo derecho del personaje con disposición de desplazamiento en la parte alta del cuerpo y una interesante oposición en la idea de resistencia en las piernas que se quedan firmes sobre el piso sin rebasar la línea del eje central, lo que provoca una idea clara de contrafuerzas entre los miembros superiores e inferiores.

### Equilibrio

Se percibe un tipo de equilibrio común con las dos plantas de los pies al piso. Su grado de dificultad radica en la contrafuerza que existe en la cintura con el desfase del segmento torso hacia su extremo derecho, siguiendo la línea del brazo y llevándose con el peso a la cabeza.

### Actitud estática

Este gesto parece reproducir una actitud de espera con atención, listo para cambiar de postura en cualquier momento, partiendo de una posición neutral que siempre sirve como momento de transición.

### Actitud dinámica

En el plano horizontal se deriva una intensión de salir del eje hacia el extremo derecho de nuestra figura, continuando una misma línea con el personaje anterior. La cabeza es el segmento que determina esta idea.

El plano vertical tiene menos fuerza que el horizontal y sólo nos proporciona una evidencia de las posibilidades de movilidad del brazo derecho como si el codo de este segmento dirigiera una dinámica hacia arriba y hacia abajo. Con la evidencia del vestido se observa la estaticidad del brazo izquierdo.

Las líneas que nos indican el plano sagital mandan el homoplato izquierdo hacia el plano frontal como si la torsión por cintura fuera el resultado de una intención de movimiento hacia la figura 4, desde el extremo izquierdo del personaje 5, en tal caso podríamos hablar de una intención de giro por la disposición del torso, cabeza y distribución de pesos en las piernas.

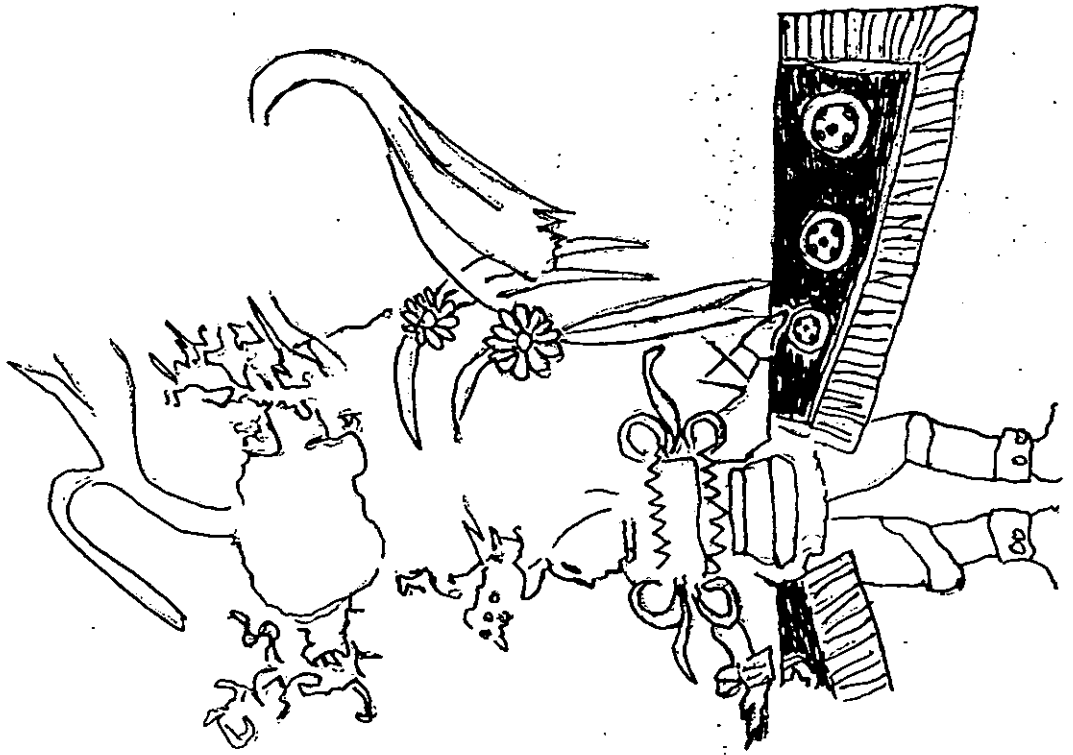


Figura 5 a



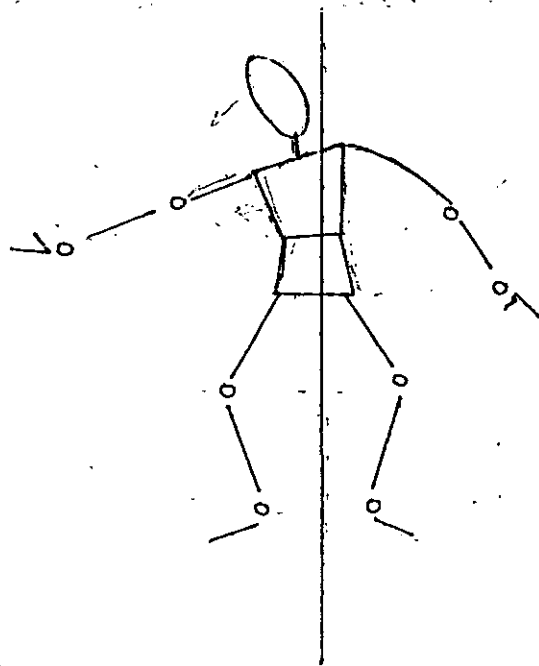
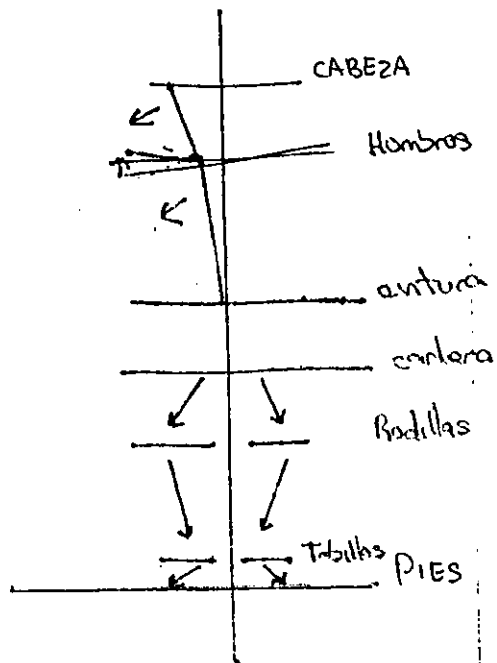


Figura 5 b

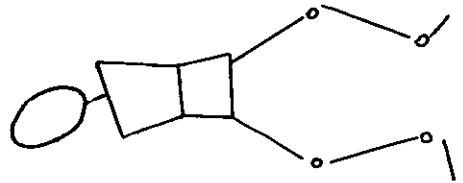
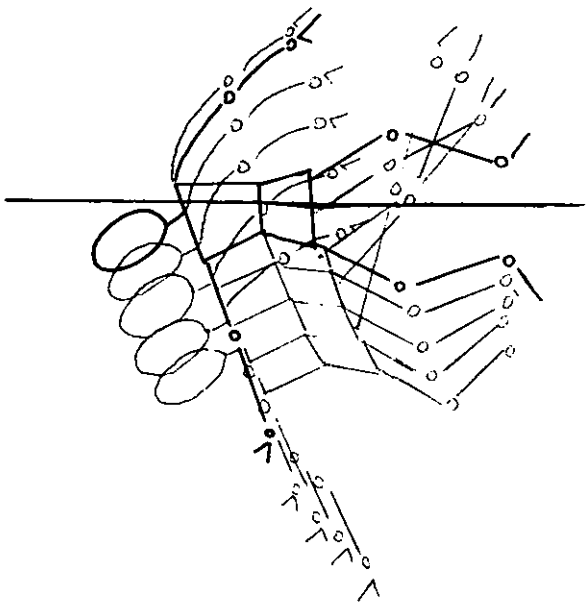
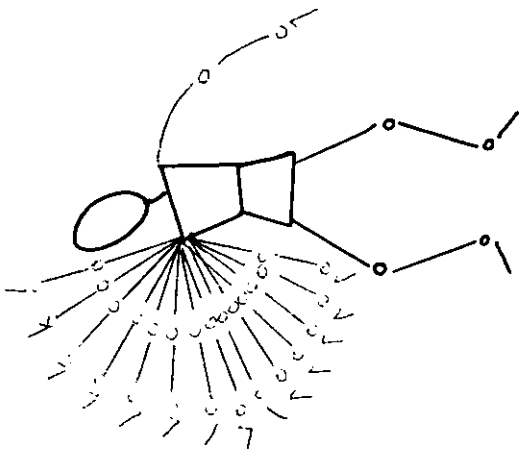


Figure 5 c

FIG 5

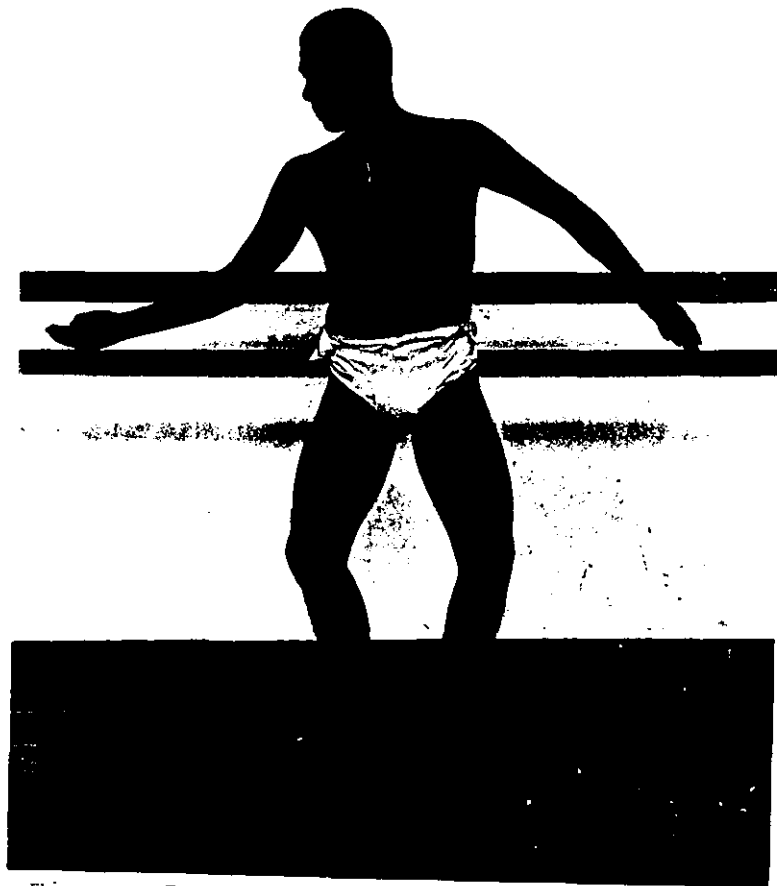


Figura 5 d

## Figura 6

### Cabeza

Se prolonga de perfil en una torsión total del cuello hacia el extremo derecho del personaje. El fuera de eje es sobresaliente, como si la barbilla dirigiera la movimiento.

### Cintura escapular

Hay una inclinación de hombros en una diagonal descendiente hacia el mismo extremo derecho de la figura. Con respecto a la cabeza los hombros quedan exageradamente detrás pero dentro del eje central, lo cual implica una capacidad virtuosa de segmentación de cada parte del cuerpo.

### Extremidades superiores

#### Brazo derecho

Se presenta extendido con una leve flexión en el codo que lo hace ver en una especie de semi curva con el codo hacia el plano posterior. Esta postura ayuda al relajamiento del hombro para poder disponerlo igualmente hacia el plano posterior y liberar la cabeza hacia el frente. En la mano el personaje sostiene por el mango, con el puño cerrado, un abanico o estandarte que a su vez reproduce la figura de una mano.

#### Brazo izquierdo

Hace una flexión total del codo que se prolonga hacia el plano superior siguiendo la línea de la mano con la palma hacia abajo, que apunta hacia una diagonal muy precisa enfatizada en la rectitud de los dedos.

### Torso

Se observa casi en el centro con una pequeña prolongación del pecho hacia el extremo derecho del personaje y sobre un plano totalmente frontal..

### Cintura pélvica

Sigue el mismo plano frontal del torso siguiendo a la columna que se puede trazar en una línea ligeramente inclinada a la derecha desde la cabeza hasta la cadera. Esta

se ve desplazada un poco hacia el extremo izquierdo como consecuencia de la disposición del torso y la liberación de la articulación coxofemoral de la pierna derecha.

### Extremidades inferiores

De acuerdo a los dibujos de Tejeda la pierna derecha parecería carecer de peso pero de acuerdo al análisis de la figura original por escaneo en computadora, en el ejemplo que se presenta posteriormente, hemos visto que la disposición de las piernas en esta reproducción es incorrecta y que corresponde de manera más cercana a las copias de los murales que realizó Villagra (1947), en la que se ven las piernas del personaje casi en postura axial de frente con el peso repartido entre ambos segmentos (ver ejemplo de análisis de movimiento por escaneo- figura 6).

### Pies

Los pies responden a una ligera flexión en los metatarsos sobre los que se eleva toda la figura.

### Diseño proyectado

Es un gesto extremadamente dinámico desde la cabeza hasta la cadera, en oposiciones constantes que hacen tener una atención especial en la actitud *agresiva* de estas formas. El diseño general de la figura, sin embargo, podría describirse como una sucesión por la concordancia de las líneas de las piernas enfatizando hacia las direcciones que marcan el torso y la cabeza hacia el extremo derecho del personaje.

### Equilibrio

La fuerza máxima de este tipo de equilibrio extracotidiano radica en la cadera que nuevamente se vuelve el centro del peso y el punto de ruptura entre los segmentos superiores llenos de oposiciones y los segmentos inferiores, sirviendo de soporte aparentemente estático, haciendo contrafuerza al torso.

### Actitud estática

Podríamos hablar de una situación de desarticulación en los miembros superiores que provocan la idea de asecho o una especie de atención guerrera, enfatizada en las oposiciones constantes que dan tal riqueza en el dinamismo del personaje. A pesar de esta exagerada manifestación de dinamismo se observa una concordancia armónica en todo



el cuerpo dirigido hacia un solo extremo, sin salir del orden de la composición la escena en general, con los demás personajes.

### Actitud dinámica

En el plano horizontal observamos la capacidad de flexión de la rodilla derecha del personaje, extensión del torso hacia el frente, acompañado de la cabeza y la posibilidad de extensión de ambos brazos.

En el plano horizontal hay un equilibrio de oposiciones de direcciones entre cabeza y cadera (formando una diagonal interesante que dá el equilibrio en el plano sagital).

El plano sagital tiene infinidad de posibilidades de movimiento hacia arriba, atrás , adelante, abajo, detrmnado por la ruptura o segmentación que se aprecia en las articulaciones. Esta capacidad de segmentación del cuerpo habla de la capacidad de manipulación de la anatomía humana en la ejecución de las danzas entre los mayas antiguos.

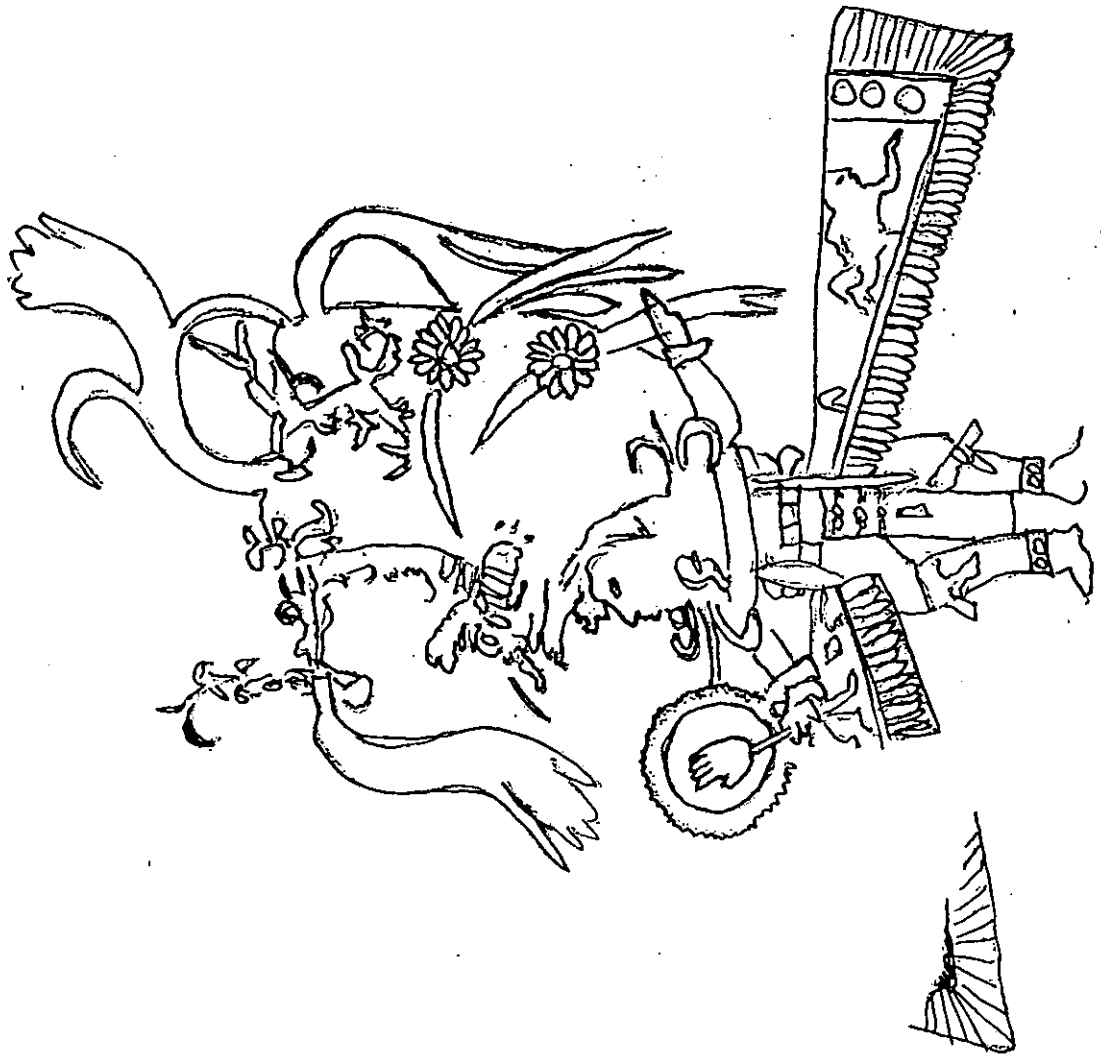
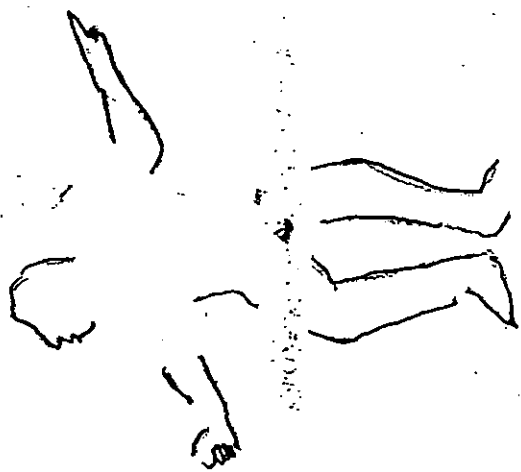


Figura 6 a



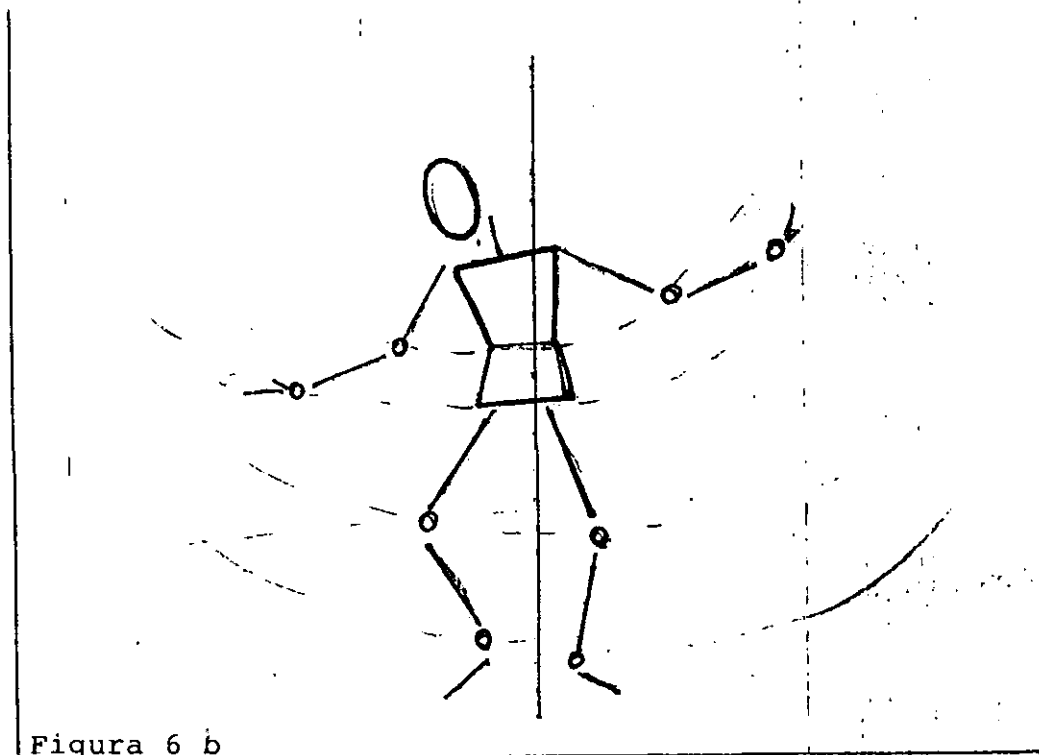
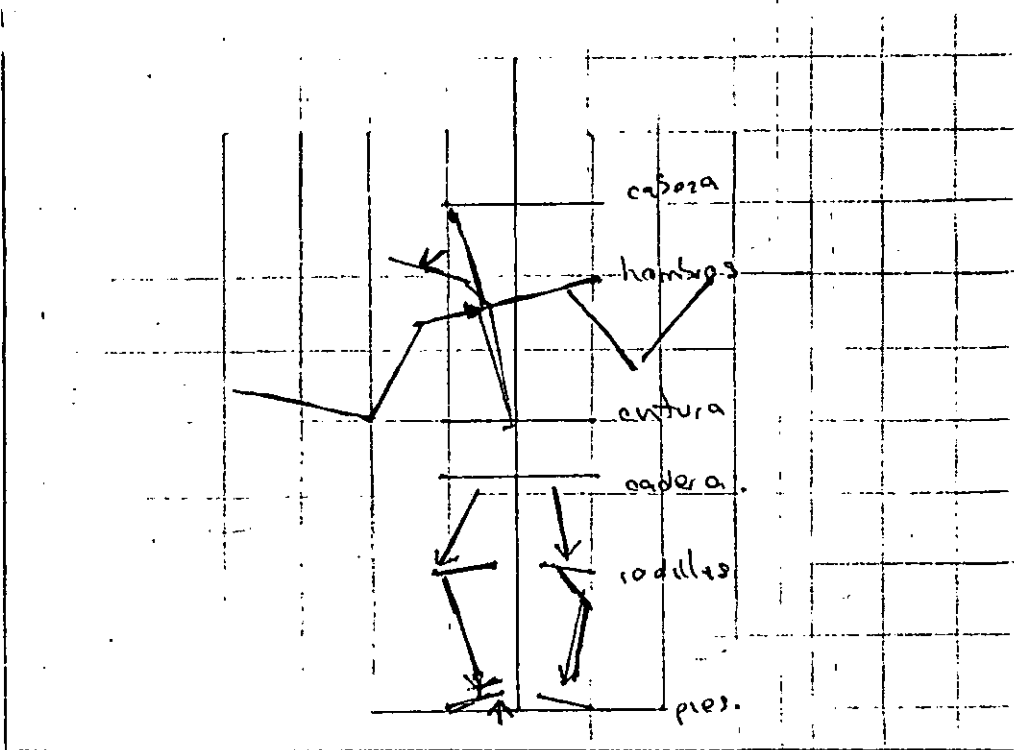


Figura 6 b

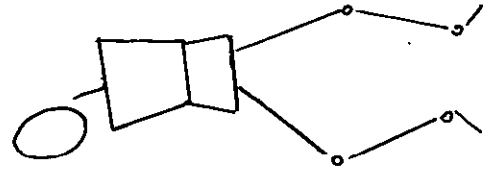
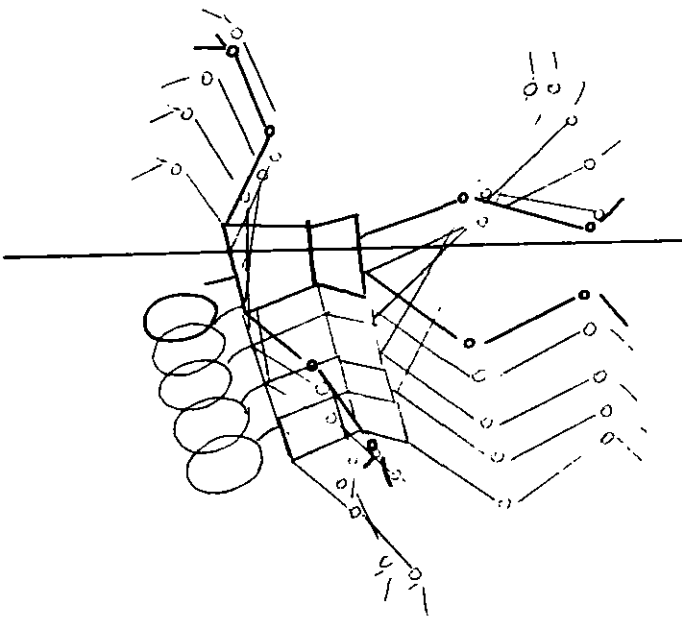
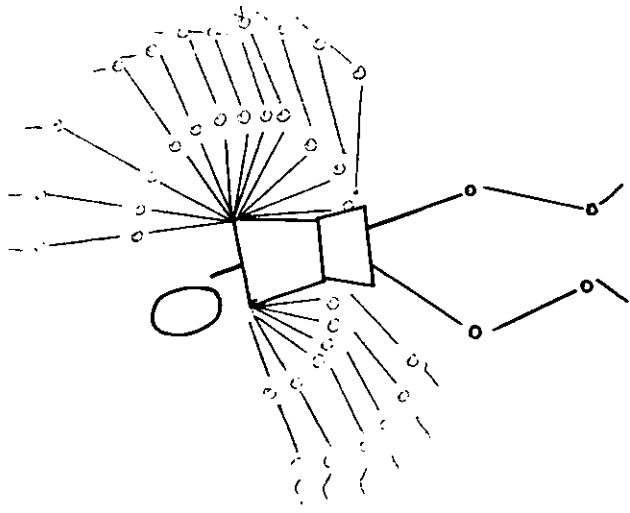


Figura 6 c

FIGG



Figura 6 d

## Figura 7

### Cabeza

Se dispone de perfil hacia el extremo derecho del personaje con una inclinación hacia abajo y un ligero fuera de eje evidenciado en la barbilla.

### Cintura escapular

Hay una inclinación del hombro izquierdo elevado y rotado hacia el plano frontal en respuesta a la postura del brazo derecho.

### Extremidades superiores

#### Brazo derecho

Se extiende elevándose con una flexión en el codo haciendo resistencia entre brazo y antebrazo para levantar el estandarte que agarra con la mano. Toda la atención del cuerpo alto se dirige hacia el objeto, especialmente en el torso.

#### Brazo izquierdo

Hace una línea diagonal, descendiente que se tensiona en la articulación de la muñeca que hace una anteversión presionando los dedos hacia el plano superior como en una especie de mudhra (todos los dedos en hiperextensión).

### Torso

En este segmento se observa que la ubicación del torso es fuera de eje y que responde a una rotación de  $\frac{3}{4}$  de giro por la cintura, que lo hace no estar dispuesto en un plano frontal.

### Cintura pélvica

En cuardatura con el torso también se proyecta en un ángulo de  $\frac{3}{4}$  de giro, haciendo una resistencia interesante para no perder del todo el plano frontal. La cadera se encuentra en un equilibrio axial y hacia el plano del frente como punto de referencia importante para toda la línea corporal.

## Extremidades inferiores

### Pierna derecha

Se encuentra en flexión de rodilla, en rotación desde la articulación coxofemoral y al parecer con poco peso distribuido en el segmento.

### Pierna izquierda

Aunque se ve en una postura relajada se advierte la flexión constante de la rodilla y la recepción mayoritaria del peso corporal.

### Pies

#### Derecho

Hace una apertura en línea con la cadera y el torso, apoyándose en el metatarso y levantando el talón.

#### Izquierdo

Este se ve apoyado completamente sobre el piso dirigiéndose al plano frontal y permitiendo la rotación del segmento derecho.

### Diseño proyectado

Se observa una gran armonía de líneas en secuencias que podrían permitir un giro hacia el plano posterior en vista de las rotaciones de cintura cadera y segmento pierna.

### Equilibrio

Se determina un equilibrio simple que recibe el peso en la pierna izquierda, compensándolo con la cadera y el torso dirigidos hacia el extremo derecho.

### Actitud estática

Puede identificarse una actitud de asecho (guerrera) por la precisión de los movimientos que representa. Ningún gesto contradice el diseño general del cuerpo.

### Actitud dinámica

El plano horizontal es parecido, en la disposición de flexión de rodilla derecha y extensión de brazos, al personaje 6.

El plano vertical tiene posibilidades de variación en los brazos, intercambiando los hacia arriba y abajo utilizando el objeto (bandera) que lleva esta figura en la mano derecha.

En el plano sagital se ven menos evidencias de movimiento que en la figura anterior, sin embargo la capacidad de movilidad en los homóplatos podría determinarse por la postura de los codos, en movimientos circulares por rotaciones en la clavícula.



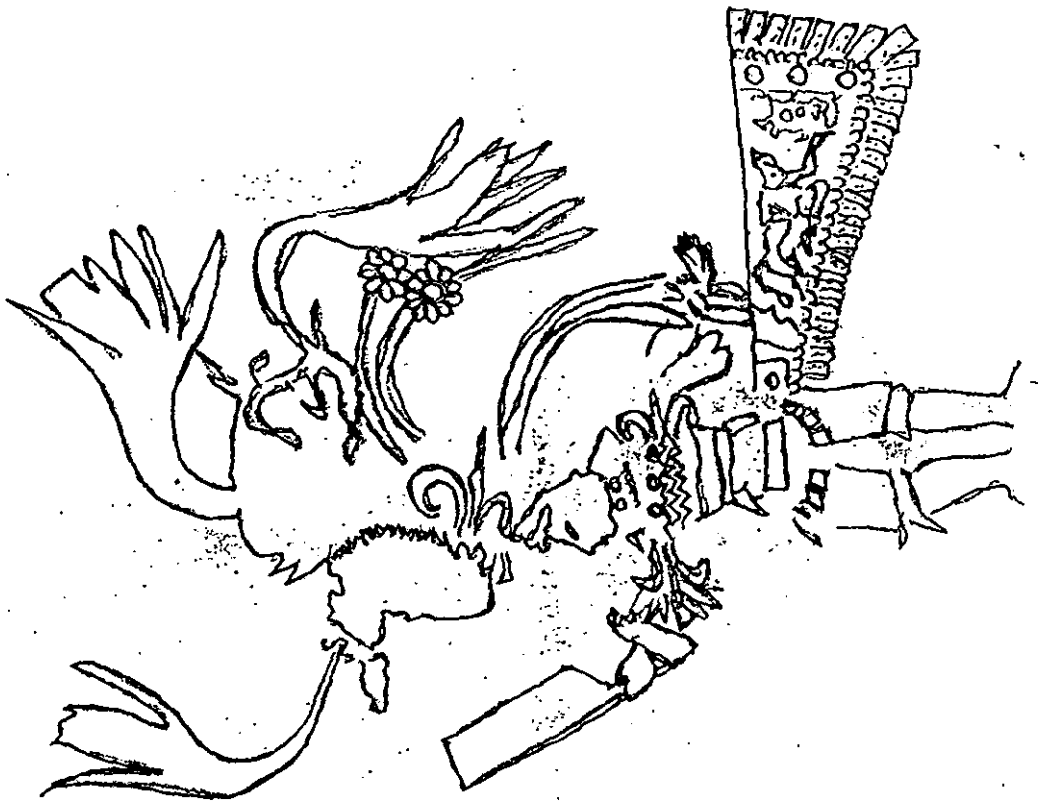
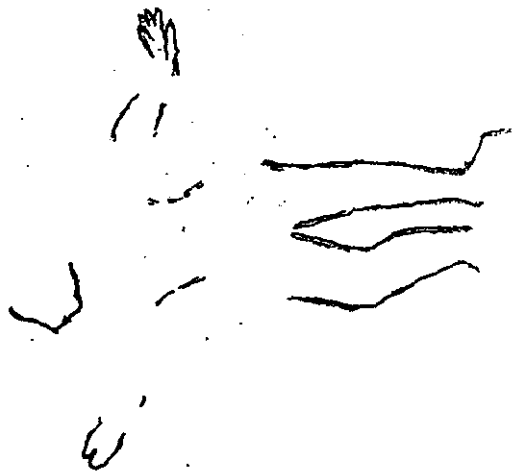
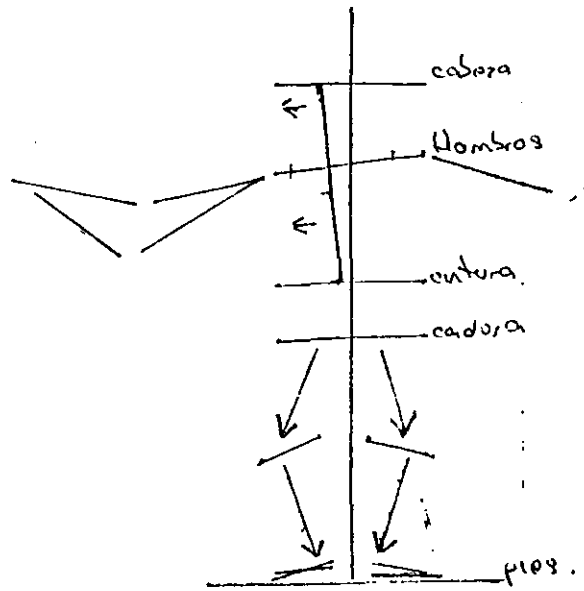


Figura 7 a

(7)





1000 3/4 \*

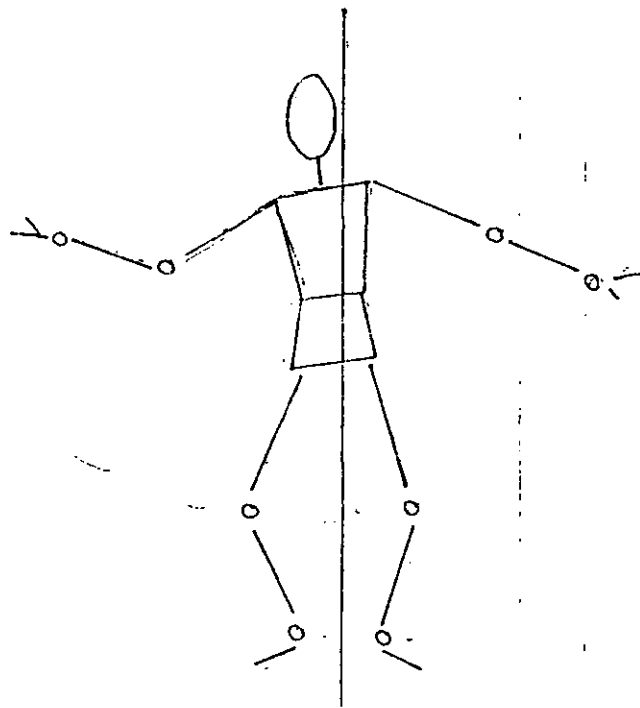


Figura 7 b

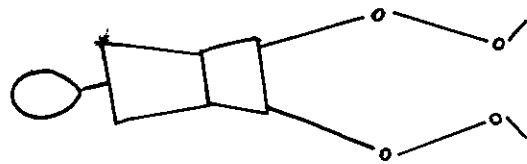
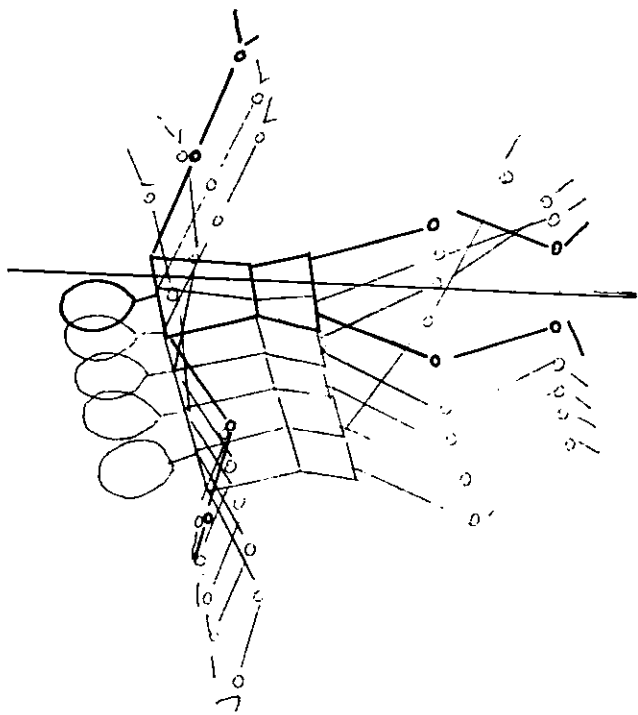
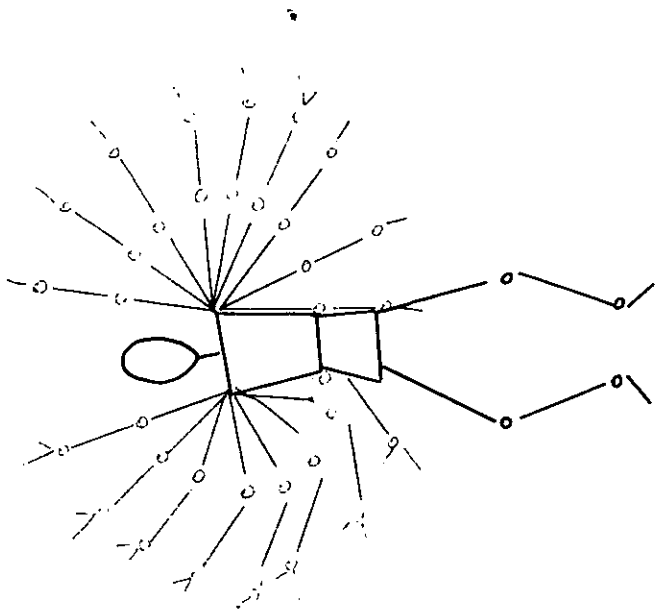


Figure 7 c

FIG. 7



Figura 7 d

## Figura 8

### Cabeza

Se observa hacia su perfil izquierdo, en flexión hacia abajo y fuera de eje. Crea una línea diagonal con el torso.

### Cintura escapular

Realiza un movimiento de los hombros en inclinación hacia el extremo izquierdo. En consecuencia el hombro derecho se nota elevado y el izquierdo además de inclinado hacia abajo, con una ligera rotación hacia atrás.

### Extremidades superiores

#### Brazo derecho

Se extiende hacia afuera con el codo hacia el plano superior, en una línea casi recta en un ángulo de 45°, respecto al torso. La mano se ve rotada en la articulación de la muñeca, hacia adentro con el puño cerrado tomando un abanico.

#### Brazo izquierdo

Se prolonga en una línea recta hacia abajo empuñando un cuchillo y tomando con la mano al mismo tiempo el aspa o faldón izquierdo.

### Torso

Corresponde al plano frontal con la cintura y con la cadera. Sigue la línea de la cabeza pronunciándose un tanto fuera de eje hacia el extremo izquierdo.

### Extremidades inferiores

Ambas piernas se ven relajadas por las rodillas en una rotación externa, provocando libertad en el torso.

### Pies

Los dos pies se ven apoyados sobre el piso con determinación.

### Diseño proyectado

Las diferentes líneas dibujan un diseño de sucesión suave hacia el extremo izquierdo.

## Equilibrio

Existe un equilibrio simple en la figura que carga todo el peso visual hacia el extremo izquierdo sobre todo debido a la pronunciación de la cabeza y el torso.

## Actitud estática

La actitud del personaje muestra una suavidad extraordinaria en la manipulación del cuerpo que parece dirigirse al personaje que tiene enfrente (9). Los atributos que porta en las manos y el llevar el faldón en la mano refuerzan la actitud de acción .

## Actitud dinámica

Se distingue una línea dominante en el plano horizontal que hace salir del eje centra al personaje, dirigiéndose con el torso hacia la figura 9 (personaje principal), como si se tratara de una actitud reverencial.

En el plano vertical se pierde un poco de fuerza y sólo se determina la posibilidad de movilidad de los brazos hacia arriba y abajo conjuntamnete sin demasiadas dinámicas de interacción.

En el plano sagital tampoco se advierte muchas posibilidades de dinámicas en los segmentos, comenzando por la disposición axial de las piernas y la inclinación lateral del torso sin intensiones de rotación que es el movimiento liberador de las articulaciones.

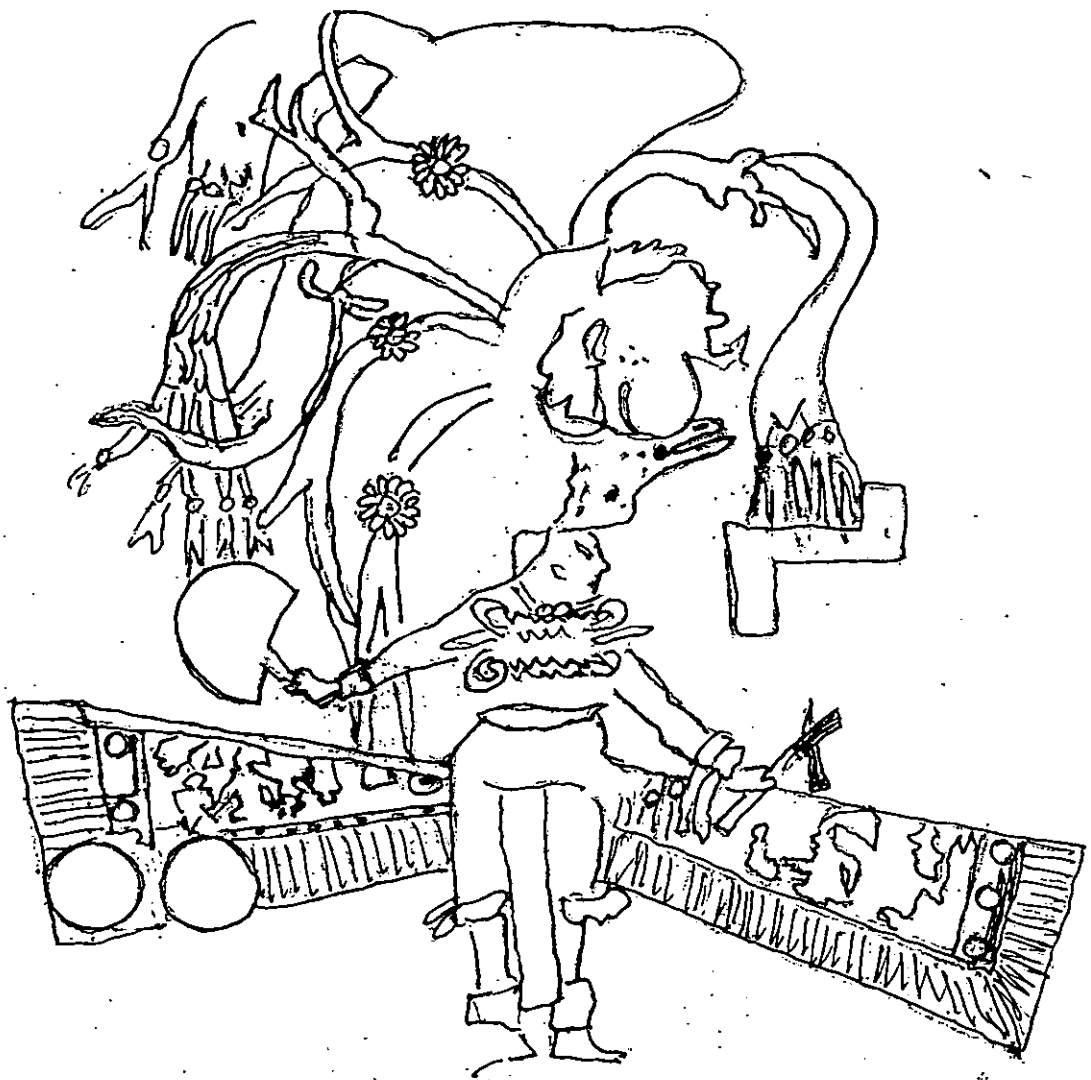


Figura 8 a

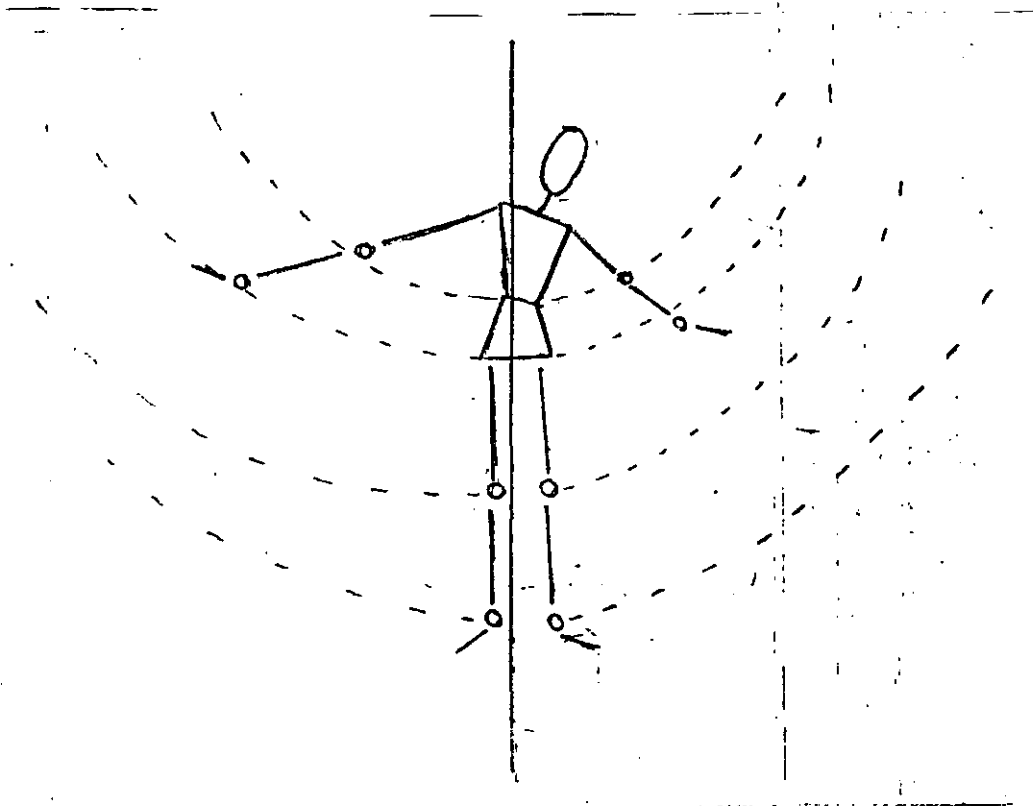
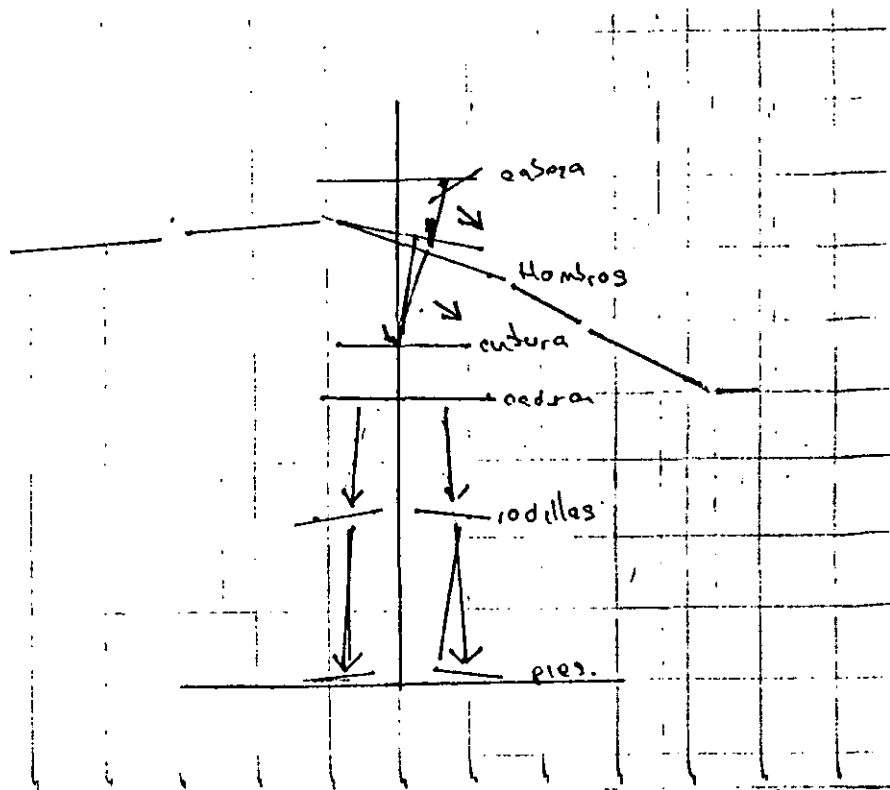


Figura 8 b



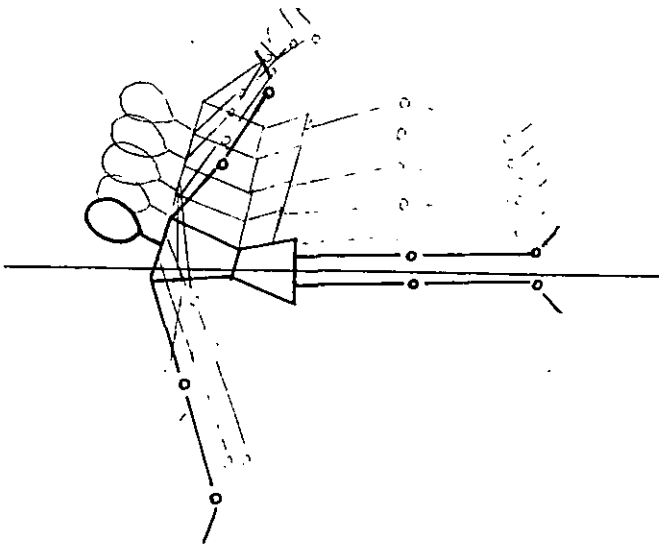
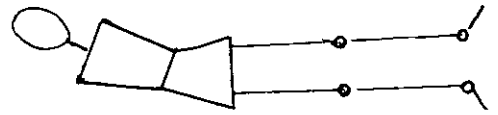
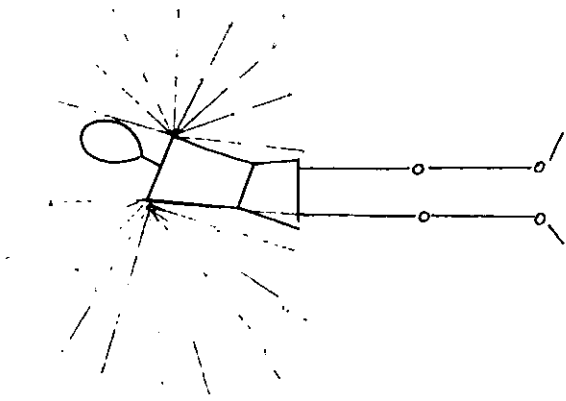


Figura 8 c

FIG 8



Figura 8 d

## Figura 9

### Cabeza

Se observa hacia su perfil derecho en un ligero fuera de eje por la inclinación lateral de la cabeza (oreja hacia el hombro).

### Cintura escapular

La rotación del hombro izquierdo hacia atrás provoca la rotación completa del brazo extendido lateralmente. El hombro derecho ejecuta una presión del homóplato hacia abajo y hacia atrás.

### Extremidades superiores

#### Brazo derecho

Hay una flexión en el codo relacionada con la manipulación del homóplato hacia atrás, llevando todo el segmento a tocar al torso. El antebrazo se ve levantado en una línea ascendente en diagonal, sosteniendo en el puño un abanico o pequeño estandarte.

#### Brazo izquierdo

Forma una línea horizontal extendida a la altura del pecho llevando en la mano, en el puño, un hacha ritual.\*

### Torso

Se ve ubicado en el plano frontal, aunque si se toma en cuenta la rotación del hombro izquierdo, el torso tendría que estar desplazado en una ligera torsión hacia el extremo izquierdo del personaje llevando el extremo derecho hacia el frente, hacia el personaje 8.

### Cintura pélvica

Puede verse la segmentación entre el torso y la cadera a causa de la oposición de los segmentos en la torsión del tronco. La cadera tiene que tener una colocación en eje

---

\* El hacha ritual solo es un elemento alegórico en la ceremonia sacrificial ya que el elemento que cumple con la función de decapitación, deshollamiento o extracción del corazón, eran los cuchillos de pedernal que en esta escena se observa en el personaje 8.

sobre el plano frontal o con una leve rotación siguiendo la misma del torso, sin embargo es difícil precisar la postura porque la pintura está muy deteriorada.

#### Extremidades inferiores

Ambas piernas se observan extendidas en rotación externa tal vez la derecha pronunciando un poco más una flexión de rodilla.

#### Pies

Se presentan apoyados casi totalmente en el piso, con excepción del pie derecho que se eleva un poco sobre los dedos o simplemente recibe más peso en los metatarsos.

#### Diseño proyectado

Hay seguimiento de líneas en sucesión predominantemente hacia el extremo derecho del personaje en una intención dialogante entre el personaje 8 y 9.

#### Equilibrio

Se trata de un equilibrio simple en balance erecto. El equilibrio visual radica en el área del torso, el brazo y la cadera.

#### Actitud estática

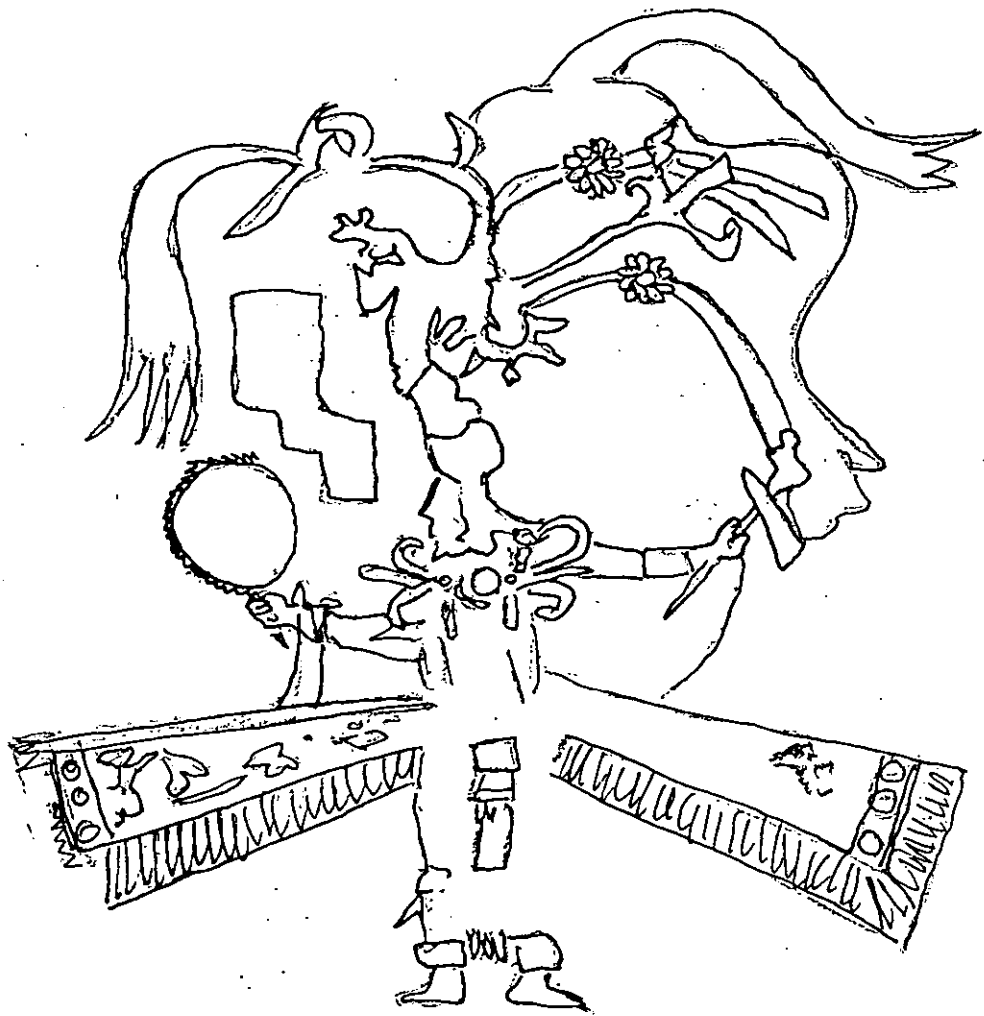
Denota una fuerte seguridad y aplomo en la postura, además de ser evidente una especie de diálogo corporal con el personaje que tiene enfrente (8).

#### Actitud dinámica

Esta vez el plano horizontal es más débil concentrándose como línea horizontal sobresaliente la de los brazos, ambos sujetando objetos en las manos, siguiendo la disposición del torso hacia el personaje 8.

En el plano vertical se tiene la línea más fuerte en este personaje, lo que quiere decir que mantiene una postura estática equilibrada en el centro con una ligera inclinación de torso hacia la derecha de la figura. Las piernas bien apoyadas al piso y extendidas determinan la línea vertical del personaje a pesar de que la cabeza se prolongue en el plano horizontal, fuera del eje central, hacia su derecha.

El plano sagital está con la dinámica más evidente en los brazos que podrían realizar juegos de flexión en los codos hacia arriba y hacia abajo acentuando el plano vertical. No se observa intención de desplazamiento en las piernas.



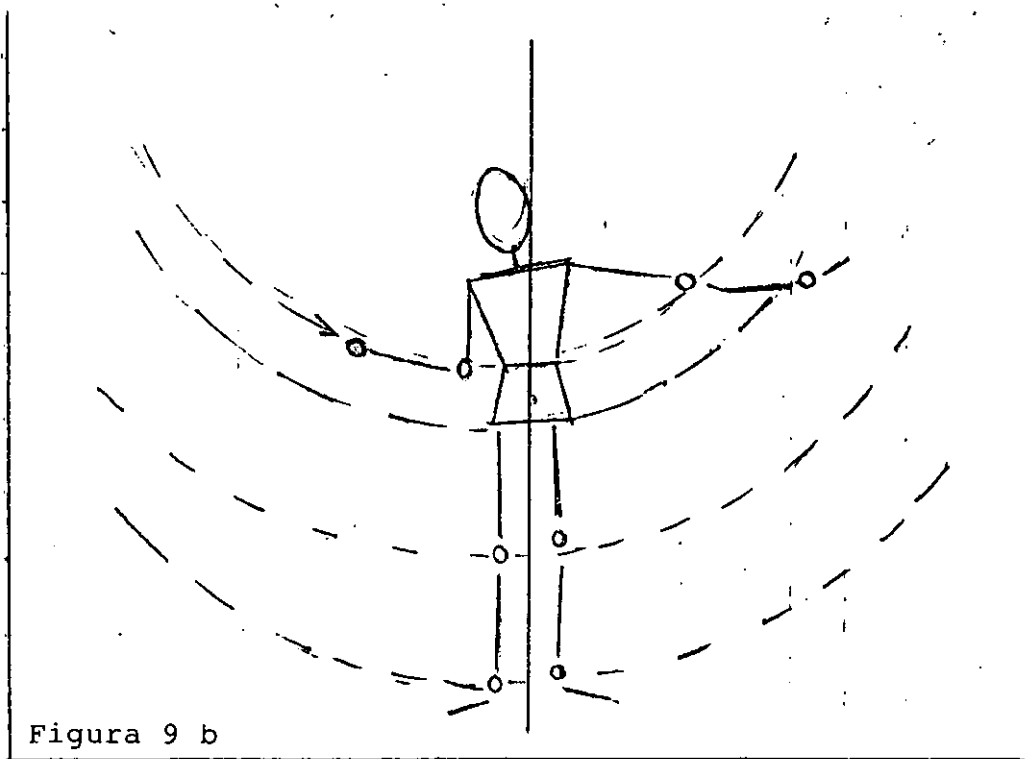
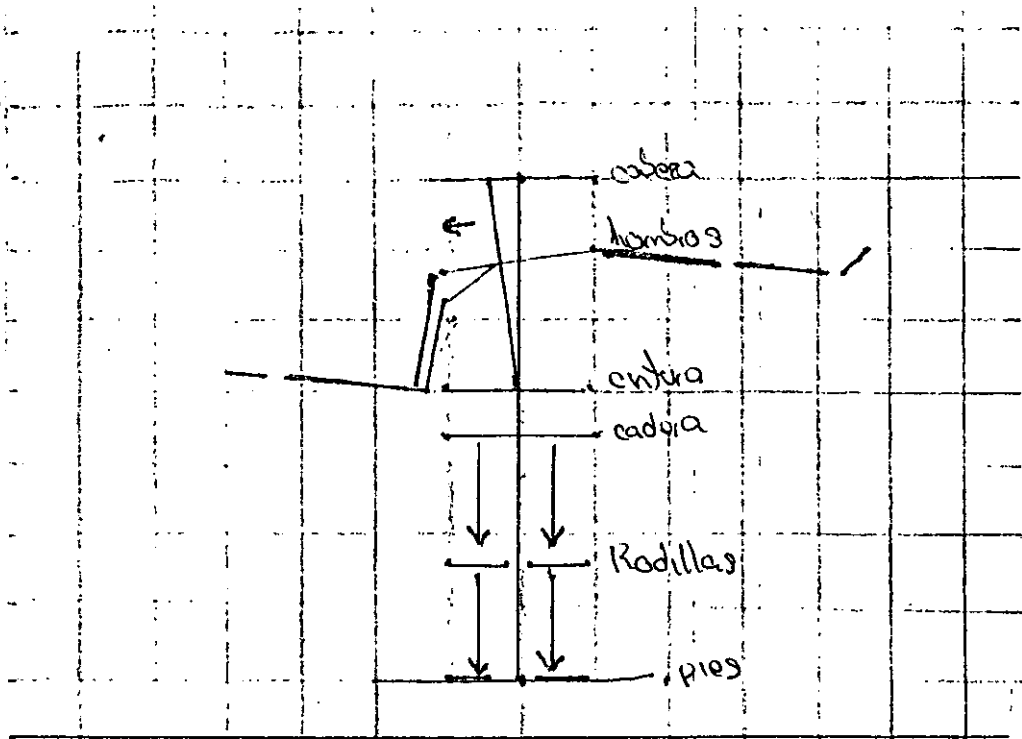


Figura 9 b

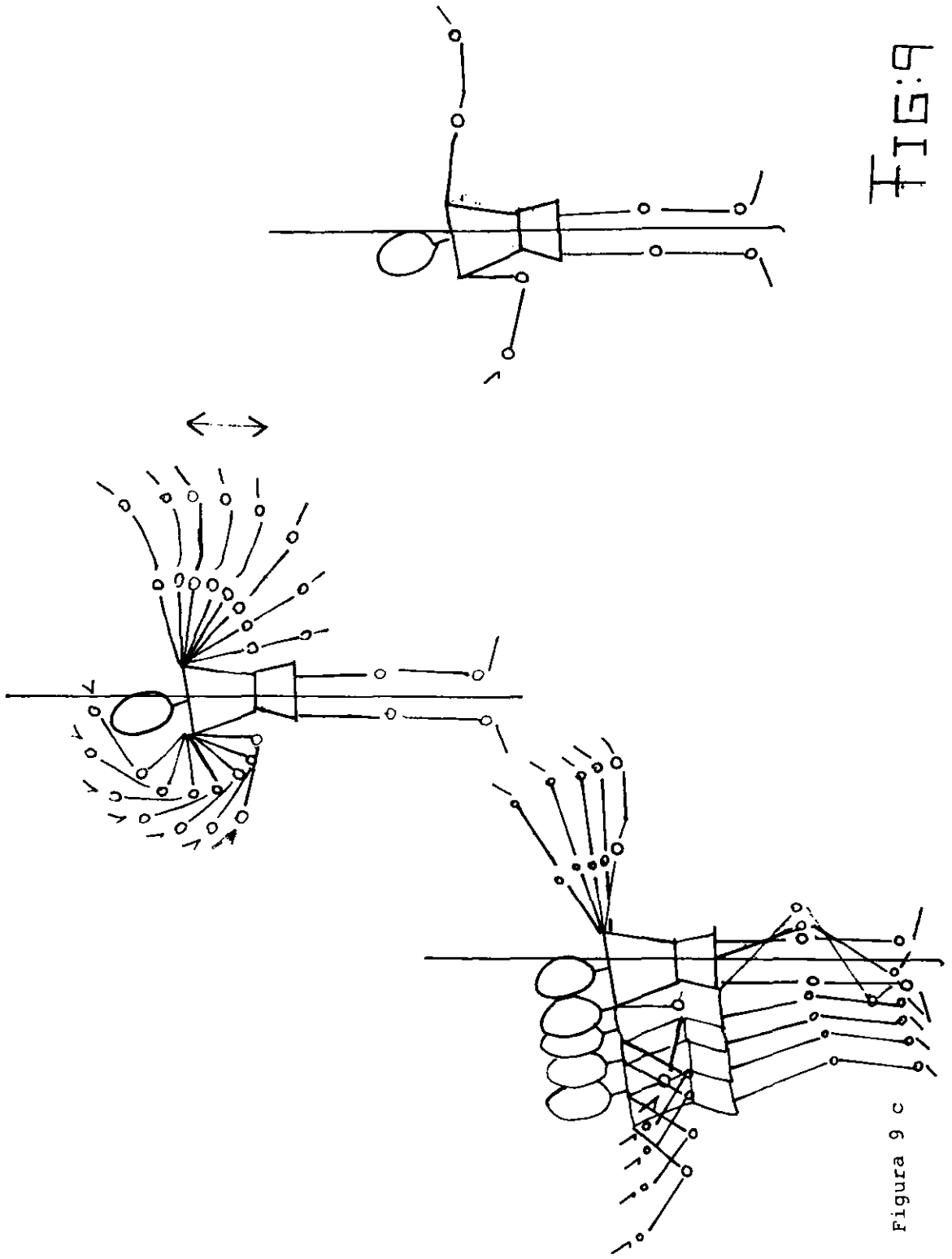


FIG. 9

Figure 9 c





Figura 9 d

## Figura 10

Esta figura es la única que no reproduce el esquema general del cuerpo en la escala de siete cabezas y media, de altura. Sus proporciones son aproximadamente de cinco y media a seis cabezas de altura.

### Cabeza

Se dirige hacia su perfil derecho con una inclinación ligera hacia abajo y fuera del eje.

### Cintura escapular

Se ve una inclinación de hombros hacia la derecha del personaje, pronunciando la elevación del hombro izquierdo hacia arriba, con la clavícula decendiente hacia el hombro derecho que resulta considerablemente más abajo que el izquierdo.

### Extremidades superiores

#### Brazo derecho

Este brazo está casi en escuadra con una flexión del codo que lleva el antebrazo hacia arriba, tomando con la mano un abanico en el que a su vez se encuentra reproducida una mano como en el caso del personaje 6.

#### Brazo izquierdo

Está extendido hacia una diagonal con el codo hacia el plano superior y presionando hacia atrás con una ligera flexión en la muñeca que repercute hasta la tensión de los dedos.

### Torso

Se observa en un plano frontal con una ligera rotación e inclinación hacia la derecha.

### Cintura pélvica

Se ve de frente equilibrada entre las dos piernas como soporte predominante.

### Extremidades inferiores

Ambas piernas se presentan paralelas, relajadas y extendidas con una rotación externa.

### Pies

Están apoyados totalmente en el piso siguiendo la línea de rotación de las piernas llevando todo el peso del cuerpo.

### Diseño proyectado

Se ve una sucesión de líneas, en todo el cuerpo, que llevan la atención del personaje hacia las otras dos figuras con las que conforma una trilogía sobre la composición de la escena de danza.

### Equilibrio

Está determinado un equilibrio simple con atención en la cadera que permite un ligero desplazamiento del torzo, a partir de la postura de los brazos, hacia la derecha del personaje.

### Actitud estática

A diferencia de los demás personajes se observa una especie de rigidez en esta figura que la hace ver un tanto pasiva, siguiendo a los personajes que tiene enfrente.

### Actitud dinámica

El plano horizontal es débil como en la figura anterior. Se distingue apenas el desplazamiento de la cabeza en este eje, fuera del centro, hacia la derecha, como si la figura se dispusiera hacia el personaje central. Los brazos que son la línea horizontal más fuerte dan más posibilidades de movimiento en el plano vertical.

Es en este plano vertical donde radica la fuerza de la postura de esta figura. Las piernas se observan extendidas y evidenciando la pose firme del cuerpo. Los brazos tienen posibilidades de movimiento en este plano a través de la movilidad de los codos, hacia arriba y hacia abajo.

En el plano sagital se observa debilitada la posibilidad de desplazamiento de la figura que inclusive en el torso permanece en su eje vertical (central). El juego más evidente que podría tener lugar en este plano se ubica en el Homóplato izquierdo que provoca la idea de torsión hacia el personaje 9.

Los personajes 8, 9 y 10 forman una trilogía en la que se estarían personificando, según otras descripciones pictóricas de ceremonias de danza con sacrificio humano, el sacerdote, el representante de la divinidad (ahau) y tal vez un batab de guerra.

Los tres personajes están ligados a las actividades de sacrificio humano y al acontecimiento dancístico.

Es interesante como en la composición pictórica la disposición del cuerpo de los tres personajes forma un triángulo, siguiendo la línea diagonal del brazo izquierdo del personaje 10 y la del brazo izquierdo del personaje 8, unidas en la punta del penacho de la figura central que ocupa el puesto mas alto.

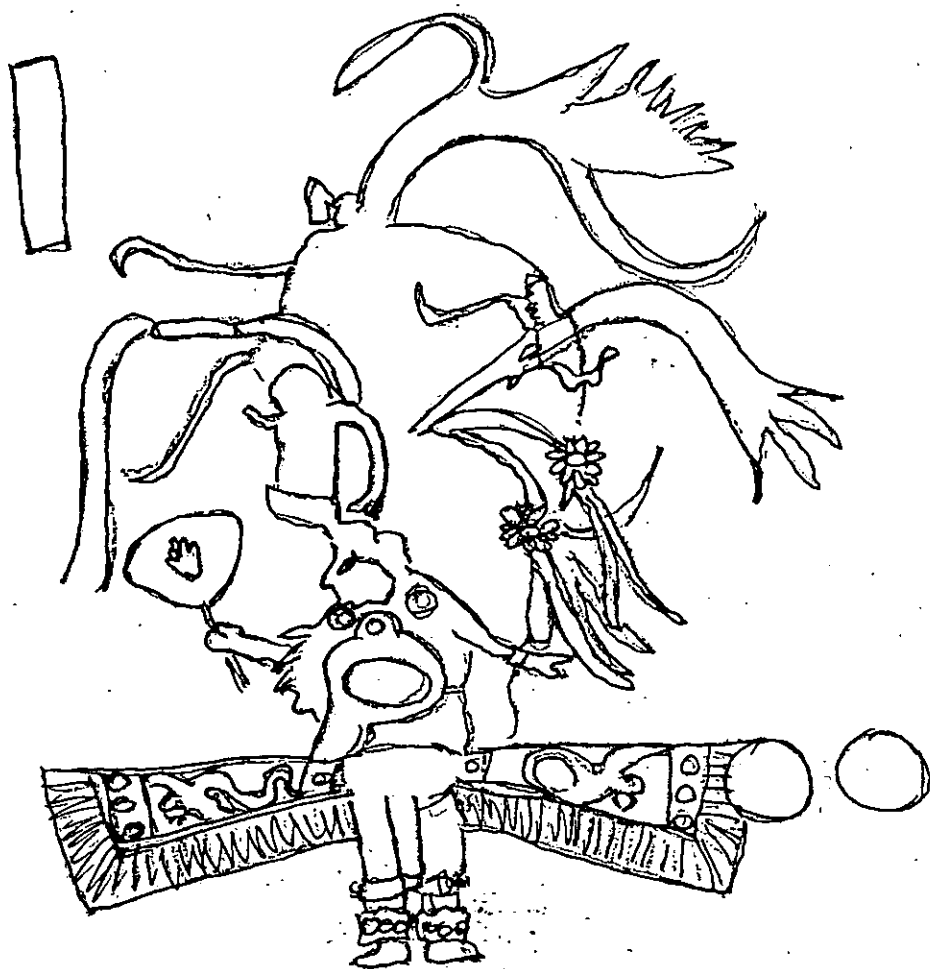


Figura 10 a

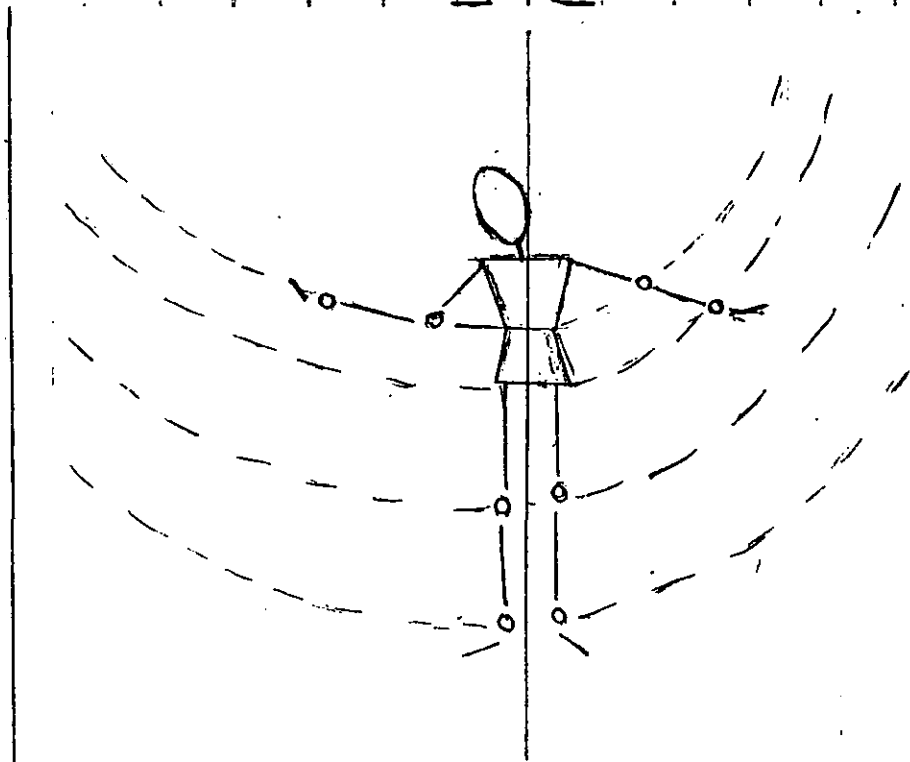
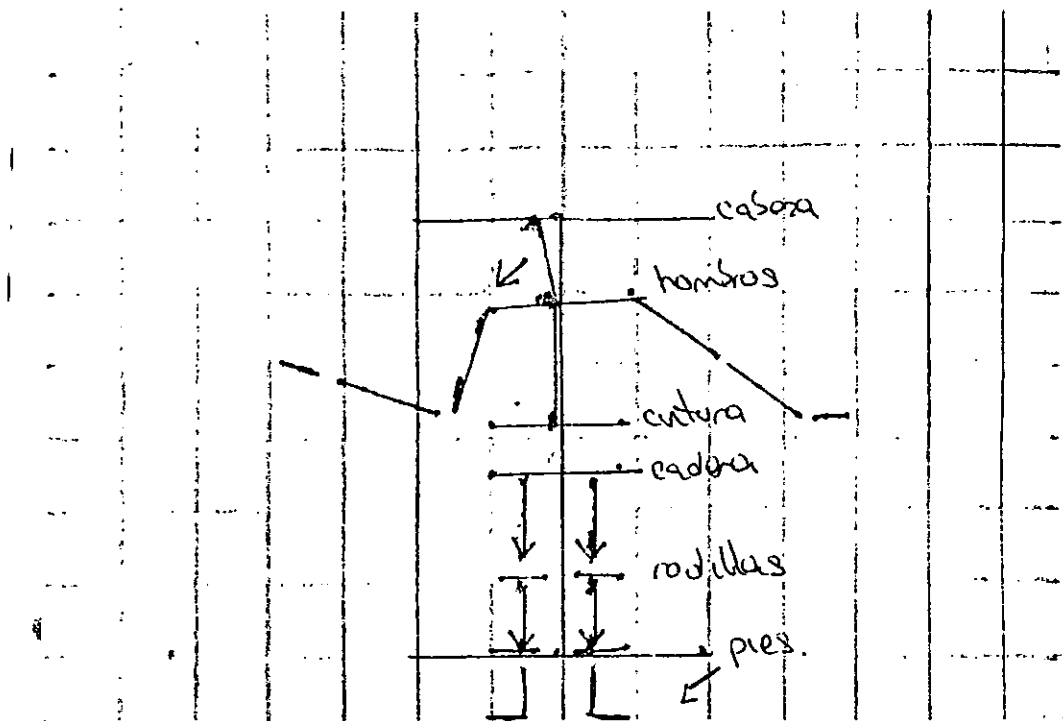


Figura 10 b

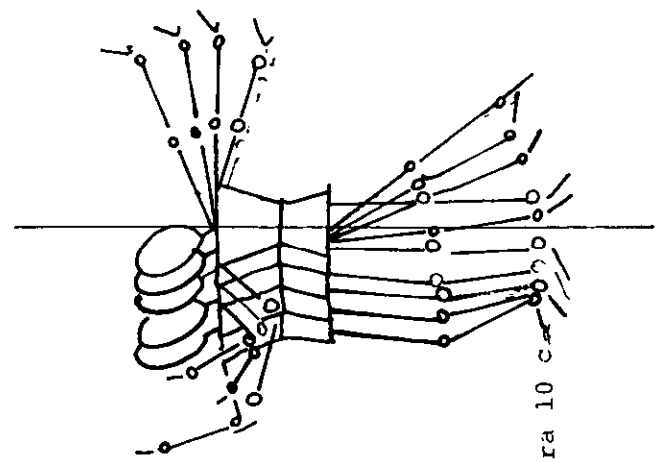
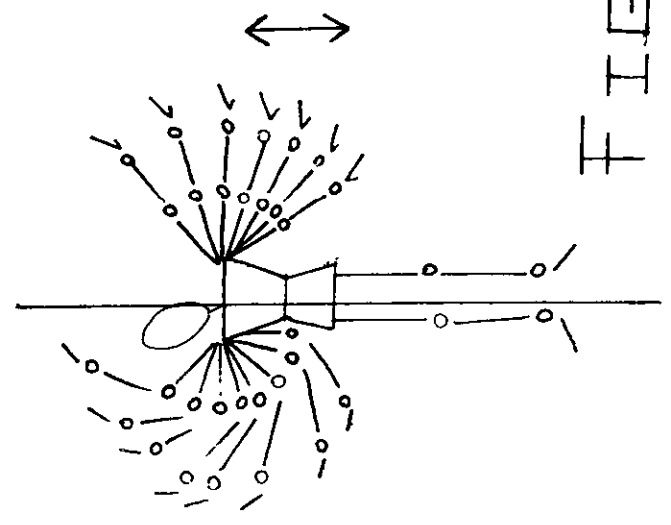
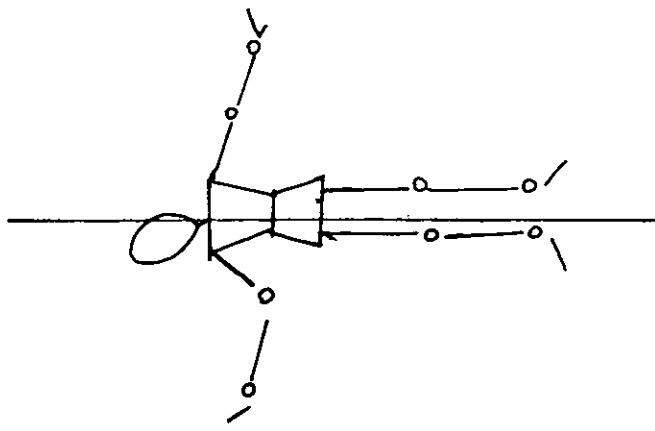


Figura 10 c

FIG. 10



Figura 10 d





Conjunto de figuras 8, 9 y 10, correspondientes al inciso "a" de análisis de línea de contorno.

No se presentan de manera independiente como en los demás casos, para evidenciar el diálogo corporal que existe entre los tres personajes - considerados como una trilogía importante en toda la composición de la escena de danza.

## Descripción de atributos y vestido de los danzadores (figuras 1- 10)

La descripción del atuendo y atributos de cada personaje considerado como danzante en la cámara 3, ha sido importante para determinar de qué manera es utilizado el vestido como un complemento del ritual en el ceremonial dancístico. Ya hemos visto en las descripciones de los cronistas que el vestuario y los elementos que lo conforman responden a distintos tipos de danza anteriormente clasificadas por sus formas y funciones. El vestido siempre manifiesta ambas situaciones; la situación formal de la danza viene reforzada por la parafernalia que lleva alegorías y símbolos identificantes del personaje que baila y gracias a las cuales, en ocasiones, es posible identificar su rango, cargo y tal vez su función en la escena.

La función de la danza viene enfatizada en el carácter del vestido, dependiendo de su sobriedad o simpleza, lo que nos permiten intuir la dificultad del baile y la libertad que deja al movimiento del cuerpo en la ejecución del ceremonial.

El vestido se vuelve una prolongación del cuerpo integrado al gesto en sus movimientos y su intención comunicativa. Por esta razón nos hemos detenido a describir los elementos que conforman el vestido de los danzadores de la Cámara 3, similares entre cada danzador, pero a la vez diferentes en las alegorías y atributos aislados indicadores de rango (y tal vez de procedencia).

En este ejemplo, la danza recreada en la Cámara 3, de la Estructura 1 de Bonampak, presupuesta de tipo procesional, ejecutada por guerreros, ha sido revelada con estas características también gracias al análisis iconográfico de elementos y alegorías del vestuario relacionadas con la guerra. Existen, como en el gesto dancístico, prototipos de vestido para los señores de alto rango, que asu vez son guerreros ataviados casi siempre con los elementos y parafernalia que observamos en las figuras de danza de los murales de Bonampak.

El hacer el análisis del vestuario de estos danzadores, nos ha servido para poder lanzar nuevas hipótesis sobre los personajes que participaron en esta importante ceremonia de fuego nuevo (ver conclusiones del segundo apartado), como es el caso del conocido "fat cacique" de la Dinastía *Ik* (que creemos está personificado por la figura dos en esta escena dancística).

Para lograr una descripción mas certera de los elementos que componen el vestuario de estas figuras danzando recurrimos, como ya se mencionó, a la elaboración (reconstrucción) del atuendo de nuestros personajes. Oscar Campos (diseñador y bailarín) diseñó una copia de los distintos elementos que aparecen en cada danzador (penacho, tocado, pectorales, cinturón y ex, aspas, sandalias, muñequeras, tobilleras y rodilleras) en proporciones lo más cercanas posible a las que se dedujeron de las pinturas originales.

La altura total de la parafernalia nos dio aproximadamente tres metros en concordancia a las dimensiones de hanchura, tomando en cuenta las dos aspas laterales con 1.5 m. de cada lado, lo cual conforma un círculo proporcionado para guardar equilibrio de pesos y hacer posible un desplazamiento frontal, lateral o posterior. Dichas dimensiones hablan de la imposibilidad de grandes libertades de movimiento y dinámicas de salto o de alto grado de dificultad en los equilibrios precarios. También manifiestan la sobriedad en el carácter de la danza que es un punto importante para determinar la solemnidad del acontecimiento.

Nuestras referencias para la elaboración del vestuario y su descripción fueron fotografías de las pinturas originales, (tomadas entre los años 1995-1996), además de las fotos publicadas por la revista National Geographic (publicadas en el vol. 182, No 2), los almanaques de las reproducciones de Tejeda y Villagra, las fotografías de la reproducción de los murales elaborados por Rina Lazo; las fotografías de las reproducciones de Dávalos y Grootenboer, y fotografías del archivo fotográfico de Frans Blom que complementaron detalles importantes de los elementos que componen la vestimenta de las figuras que bailan.

La descripción que a continuación se presenta está basada también en la recreación material del vestido de las figuras de danza, analizadas hasta este momento en su pura intención gestual.

### Penachos

Todos los danzadores llevan un gran penacho de plumas verdes muy largas, casi siempre descritas como plumas de quetzal, ave de la región, salientes de una estructura, posiblemente de carrizo, sujeta en la cabeza con una especie de bendaje, ajustado al tocado, que también forma parte de esta estructura monumental.

De acuerdo a las dimensiones que se observan en la composición pictórica, el penacho debía haber medido un mínimo de 1.50 m. de altura por 75 cm. de cada lado a lo ancho, rebasando las dimensiones corporales de las figuras humanas.

De la misma estructura del penacho penden tiras de plumas de colores rojizos, probablemente similares a las del quezalpatzactli, localizado en la zona del Altiplano Central (Arqueología Mexicana No.17, pag.63).

En las mismas tiras se observan rosetones amarillos con centros verdes, que según Piña Chan (entrevista, 1995), se refieren a los chalchihuites o jade; "piedras de agua, de la vida y de la muerte, piedras preciosas incrustadas en rosetones de papel y flores" (menciona que son anuncio de la influencia del Altiplano Central entre los Totol - Xiues, ubicados en la zona selvática del área maya, posteriormente migrantes a tierras Itzaes).

El soporte de dicha estructura tuvo que haber sido de algún carrizo (material maleable), según Villagra (1949: 22), de mimbre o madera, en la que se pudieran fijar las plumas tejiéndolas en el tocado para evitar su desprendimiento en la ejecución de las danzas.

En todos los penachos se observan ramificaciones curvadas que se asoman entre las plumas verdes, partiendo de los tocados, como base, elementos que rinden la composición del atuendo mucho más espectacular, resaltando las figuras de las máscaras representadas en los tocados.

La única excepción en la representación de los penachos se encuentra en el personaje 8. En este ejemplo las dimensiones del penacho parecen más amplias que en todos los demás casos. En lugar de dos tiras largas de plumas rojas aparecen tres que además se diferencian del plumaje de los demás personajes porque en vez de llevar un centro verde (chalchihuites) llevan una cruz central, que no aparece en ninguna otra figura. De igual modo aparecen nuevos elementos, como una tira larga de plumas amarillas, saliendo de una especie de carrizo, hacia el centro del gran penacho (con soporte en el tocado) y pequeños anillos (negros) en las puntas del plumaje verde y amarillo (que dan una terminación especial a la parafernalia). Tal diferenciación de las otras figuras hace evidente que se trata de un personaje de rango superior que puede ser el sacerdote planteado por Piña Chan (Com. personal 1995), dirigente de la ceremonia sacrificial, quien por cierto porta el cuchillo de pedernal utilizado para las decapitaciones.

## Tocados

Estos van colocados directamente sobre la cabeza y son una especie de máscaras (antropozoomorfos) que recrean animales que posiblemente tengan que ver con el nombre o dinastía del personaje que los porta. La mayoría de los casos están prácticamente borrados por el mal estado de las pinturas así que la descripción que se hace de este elemento en los diferentes personajes es poco abundante.

### Figura 1

Apenas se distingue el bendado base para colocar el tocado. Imposible hacer un reconocimiento del tocado que de cualquier manera cumple con las mismas proporciones del de los otros personajes.

### Figura 2

Lleva una máscara, especie de ave serpiente que devora un reptil o pez:

*En estos voluminosos penachos encontré dos cabezas de garza en cullos picos se aprecia sujeto un anfibio anuro en evidente estado de metamorfosis. A pesar de que tan sólo cuenta con parte del cuello y la cabeza, se puede decir que se trata de una garza por la fisonomía del cuello largo, mismo que al volar pliegan ahacia atrás de tal manera que forman una S rígida acercando la cabeza al cuello. Además el pico es largo, recto, estrecho y agudo como lanza constituyendo una poderosa arma de caza que les ayuda a atrapar peces usando el pico como una pinza que es, en mi opinión lo que vemos ilustrado aunque no se pueda llegar a la identidad taxonómica específica (Navarrijo, 1995:320).*

### Figura 3

Este tocado es una especie de reptil de grandes fauces en el que se puede reconocer al *zipactli* o cocodrilo, animal sagrado entre los mayas símbolo de Tierra y de agua, habitante de los pantanos (ver descripción de Thompson (1955) en el apartado 1-Estructura 1, Registro 1).

### Figura 4

De las distintas reproducciones que se hacen de este personaje sólo en las de Tejada se observa una especie de cabeza de mono (mash o max) , figura determinante todavía en

las celebraciones de los pueblos de los Altos de Chiapas, en el que se llevan disfraces de piel y cabezas de monos como vestido principal

#### Figura 5

Las alegorías que aparecen en este tocado son de aves que según Navarrijo (Ibid.) pudieran ser de colibríes específicamente:

*Se ha llegado a la conclusión de que se trata de la representación de un colibrí fantástico creada en base a la concepción que se tenía de ellos y utilizando como modelo a dos especies en particular, esto es el colibrí ermitaño cuyo nombre científico es "phaethornis longuemareus" y el colibrí tijereta esmeralda "chlorostilbon caniveti".*

La misma autora menciona que también esta avecilla se representa en el mural de los sacrificadores de Mulchic en Yucatán (en la parte central alta del muro). En estas pinturas, aunque pertenecen a la región Itzae, se presentan rasgos característicos similares a los de los murales de Bonampak tales como: tratamiento de la figura humana, presencia de rosetones con chalchihuites en los enormes penachos de largos plumajes, temáticas de guerra y sacrificio humano( ver Staines, 1984).

#### Figura 6

Este es un tipo de mascarón antropozoomorfo que presenta un rostro de perfil en el que se observan ojos, nariz, boca y un mentón pronunciado en una especie de tira verde que sale de la barba. Este tipo de mascarones son frecuentes en la imaginería escultórica de toda la zona de la región maya de la cuenca del Usumacinta. En Palenque se pueden ver, en el museo del sitio variedades de tocados reproducidos en barro con estas mismas características asociados a los dioses creadores (del sol y la tierra)

#### Figura 7

Se observa un cuerpo largo adosado al penacho en forma vertical descendente, tal vez se trata de una serpiente pero la imagen es demasiado confusa, para poder identificarla.

#### Figura 8

El tocado en esta figura es de dimensiones más amplias que en los demás. Se deduce un gran mascarón de felino por la piel de jaguar que se advierte en el tocado, como si la cara del personaje saliera de las fauces del animal.

### Figuras 9

En esta figura es en la que se aprecia mejor el amarre del tocado a la cebeza y cuello, sosteniendo el peso completo del penacho. Aquí la representación del tocado es irreconocible.

### Figura 10

El tocado que lleva este personaje parece más antropomorfo, aunque sería aventurado hacer una descripción más extensa. De cualquier manera sus dimensiones son considerables.

### Pectorales

En general la manera de representación de estos elementos no varía demasiado en cada personaje. Todos visten una banda (especie de manta) atada por el cuello y la espalda cubriendo la parte alta del pecho. Se adapta a la anatomía desde los hombros cubriendo todo el diafragma y las costillas altas. Puede ser que la atadura de este elemento estuviera entre la cintura escapular y la parte baja de las axilas o en la parte posterior del cuello.

De cada pectoral, con excepción de las figuras 2, 6 y 10, se observa un lienzo blanco terminado en picos en las definiciones de contornos superiores e inferiores. Salen por los extremos laterales unas plumas rojas haciéndolas volutas y enroscadas hacia los lados. También se observan mechones de plumas verdes, en los extremos, con las cuales se confunden las rojas. En casi todas las figuras se observan collares de piedras verdes (chalchihuites posiblemente), unidos a la parte del cuello de los pectorales.

En la figura 2 se puede apreciar una variación formal evidente en el tratamiento del pectoral en este personaje, hecho de tres rosetones amarillos (flores solares) con centros verdes y tiras largas que penden de las mismas flores hasta la cintura del danzador asociado con el "fat cacique" de la dinastía Ik. Esto se debe a su similitud en proporciones y atributos florales (flores amarillas) que lo acompañan en otras representaciones pictóricas en vasijas

correspondientes a la misma cronología y circuito comercial de la cultura maya del Usumacinta que lo hacen coetáneo a Chaan Muan II y Escudo-Jaguar II .\*

En la figura 6 el pectoral coincide con las características descritas en la mayoría de los personajes solo que en éste se incrementa una banda de plumas amarillas en el borde inferior, de las cuales se desprenden dos tiras (tal vez amarillas) en los extremos laterales.

El pectoral que se lleva la figura 10 se acerca a las formas de capas cortas que lejos de ajustarse al cuerpo cubren desde el cuello, los hombros y la parte alta de los brazos, con tres motivos circulares al frente.

### Cinturones

Son un atado a la cintura de los personajes que danzan que no varía en ninguno de los personajes. Es parecido a la protección que utilizan los jugadores de pelota. No se alcanza a distinguir el tipo de nudo ni la cantidad de vueltas de la tela (manta blanca), pero se observa como parte del *Ex* y como sostenedor de las aspás, elementos que se describen a continuación.

### Ex o "taparrabo"

Generalmente es nombrado como "taparrabo" (maxtlatl para los nahuas), en una forma despectiva utilizada por los castellanos en la Conquista.

Este elemento del vestido maya es una tira de tela que se confunde con el cinturón y que pende desde la cintura hasta las pantorrillas aproximadamente, cubriendo los órganos sexuales. Es de uso exclusivo en los hombres.

---

\* Este es el personaje "gordo" que en la descripción del gesto de los danzadores, en este estudio, viene enfatizado por sus enormes dimensiones. La dinastía o señorío de los *IK* presenta en diferentes vasijas de Altar de Sacrificios y el Naranjo, figuras identificadas como Cacique-Gordo emprendiendo danzas (de la apoteosis, según Scelle, en notas de Reents y Budet, 1994) a finales de la Fase Tepeu II en el periodo Clásico Tardío



En ninguno de los casos, entre los danzadores, el *Ex* está representado del mismo modo, aunque en los personajes 1,3,4, 8 y 10 se trate solo de una tira blanca (anudada de maneras distintas).

#### Figura 2

El *Ex* de esta figura lleva distintos nudos que lo hacen diferente de los otros. La particularidad que se observa son pequeñas manchas coloradas que según Pincemín (com. Personal, 1997) tienen que ver con el acto de autosacrificio en el que los nobles perforaban sus órganos sexuales, como acto ritual, en ofenda de los dioses.

#### Figura 5

En esta figura no se alcanza a distinguir el *Ex* del personaje sino únicamente el calzón blanco un poco más sobresaliente que en las otras figuras.

#### Figura 6

El *Ex* en este personaje lleva diseños simétricos desde la cintura hasta las rodillas.

#### Figura 7

En este danzador sobresale un faldellín ( que recuerda los faldellines de los guerreros representados en los 3 dinteles de la Estructura 1 de Bonampak) , sobre el cual pareciera venir atado el *Ex*.

#### Figura 9

Los motivos que decoran el *Ex* en este personaje son distintos de los demás. Llevan plumaje verde y ataduras sofisticadas que permiten pensar que los atributos que conforman este elemento están ligados al rango. En este caso las plumas verdes de quetzal únicamente utilizadas para el atavío de los señores.

### Aspas

Estos elementos también descritos como alas (wings), con forma de aspas o “alas de mariposa” (Piña Chan, entrevista, 1995), son un lienzo de tela de tejido cerrado (Walter F.

Morris, Com. Personal, 1997), con terminaciones de plumaje en los extremos, pigmentado con colores vegetales, animales y minerales. Se sostienen desde la cintura con el atado del cinturón y del *Ex*.

Sería bastante probable que la estructura que sostiene el lienzo de las aspas fuera de carrizo, por la utilización constante de éste en la zona, su maleabilidad y flexibilidad en la manipulación del movimiento en direcciones circulares y diagonales.

Creemos que las varas que sostienen los lienzos son dos y que se articulan, una articulación por la espalda, y la otra por el frente, a la altura del ombligo, independiente cada elemento, en una articulación que permite movimientos rotatorios como si se tratara de la articulación de los hombros.

La dimensión de estos atuendos tiene una medida aproximada de 1.50 m. de cada lado más la articulación central de aproximadamente 20 cm, conformando una línea horizontal que equilibraría un peso de alrededor de 5 kilos.

Cuando elaboramos estos elementos con las dimensiones citadas y sin el brocado de plumas el peso en cada aspa fue de casi 4 kilos entre las dos. Efectivamente su manipulación rotatoria era posible, por la ligereza del carrizo, lo cual provocaba una idea de transformación del personaje cada vez que elevaba o giraba los faldones. Por desgracia fue imposible hacer una reproducción textual de estos elementos del vestido de los danzadores en Bonampak, pero la intención era únicamente experimentar con las dimensiones y aproximación a los pesos reales de la estructura que formaba parte del vestuario pero principalmente de las posibilidades expresivas del cuerpo, en alcances espaciales mas amplios.

En cuanto a las posibilidades expresivas no olvidemos que en el apartado sobre las danzas ceremoniales iniciáticas, se hablaba de la capacidad de transformación del hombre en animal (*totem*), siendo la danza el espacio de trasgresión de los límites humanos para establecer el contacto con las divinidades, por esta razón ninguno de los elementos que conformaron la parafernalia de los ejecutantes de danzas ceremoniales fue puramente decorativo. Al respecto tenemos que cada danzador lleva diseños distintos en la decoración

de las aspas, en su mayoría figuras humanas reclinadas, incadas o realizando alguna actividad de ricas dinámicas.

#### Figura 1

En este personaje se observan diseños simétricos, idénticos en ambas aspas, con formas orgánicas de tiras o ramajes que enmarcan una figura humana reclinada apuntando (con un arco) hacia una máscara que parece ser un viejo. La figura humana está enrollada por tiras verdes como si se tratara de un personaje real. Hacia los extremos de las dos aspas se ven tres motivos circulares en rojo, que pudieran ser números.

#### Figura 2

También en este se advierten figuras humanas menos delineadas, con los mismos motivos circulares a los extremos solo que en esta ocasión en vez de ser tres círculos en el faldón derecho del personaje sólo aparecen dos (tal vez se trate del número 7, si se toma en cuenta la línea que apenas se distingue bajo los dos puntos rojos).

#### Figuras 3 y 4

En ambos casos es imposible reconocer las figuras que se dibujaron en los faldones, aunque en el personaje 3 se repiten los motivos de puntos rojos en el aspa izquierda del personaje.

#### Figura 5

En este personaje hay una diferencia importante en el tipo de motivos que decoran las aspas. Se trata de tres círculos que contrastan con el fondo oscuro (negro) en el que están representados. Las dimensiones de dichos círculos se incrementa de la cintura del personaje hacia afuera causando un fuerte efecto óptico de movimiento. Los círculos son similares a símbolos de movimiento presentados en algunos juegos de pelota que cuentan con un centro y cuatro puntos externos (representando los 4 puntos cardinales). Este es el único ejemplo de plumaje rojo que marca los límites de ambas aspas; en los otros casos los colores varían entre amarillos y verdes.

### Figura 6

Aquí encontramos nuevamente la representación de figuras humanas recostadas, cumpliendo con una simetría axial si empalmamos un aspa sobre la otra. Desde la figura 3 ya se observaba que el faldón izquierdo del segundo personaje cubría el aspa derecha del tercero pero hasta la figura 6 se hace evidente este uso de planos para dar la idea de los espacios intercalados que ocupa cada danzador, reforzando con esto la idea de movimiento. A pesar de que el aspa del quinto personaje cubre el aspa derecha del sexto, se ve con claridad parte de la representación corporal recostada, con una rodilla flexionada. Se continúa con los motivos circulares, en rojo, a los extremos.

### Figura 7

Este danzador lleva representado en sus aspas una figura humana, en posición similar a la del personaje anterior, con enredos de cintas verdes a las articulaciones igual que en el personaje 1. La dinámica de esta representación humana parece ofrendar algo con el brazo izquierdo. A los extremos del faldón se repiten los tres motivos circulares rojos.

Sobre las plumas que rematan los faldones se observan puntos rojos que se pueden ver en algunas de las representaciones de danzadores en vasijas provenientes de Altar de Sacrificios y de otros sitios mayas, ilustrando el rito de decapitación (ver Reents y Budet 1994. pp. 270-271).

Es relevante hacer notar que en varias representaciones pictóricas de personajes guerreros se observan una especie de tiras laterales que penden de la cintura (que pueden confundirse con los *Ex*), decoradas con estos puntos rojos. Tal es el caso de los guerreros de Cacaxtla que bien podrían ser además de guerreros, danzadores. En esta circunstancia podríamos atrevernos a lanzar como hipótesis que existe la posibilidad de que estos elementos que penden de la cintura (que no son el *Ex*, ni prolongaciones del cinturón, ni los bastones que portan los jugadores de pelota), podrían ser elementos que nos ayudaran a identificar figuras danzando. Otro ejemplo se ubica en las "figuras humanas danzando", del patio de Atetelco que muestran elementos similares a las aspas de nuestros personajes de Bonampak, inclusive con los motivos circulares a los extremos, con la diferencia de que en las pinturas de Atetelco estos elementos no se observan extendidos como se observan excepcionalmente en los murales de Bonampak.

### Figura 8

En este personaje se repite la representación de figuras humanas en una actitud reverencial (incadas), con el respectivo diseño de los círculos rojos a los extremos de los faldones que en esta ocasión son tres en el aspa izquierda del personaje y solo dos en la derecha.

### Figura 9

En ésta es prácticamente imposible observar los diseños en las aspas aunque si se pueden distinguir los tres puntos rojos de los extremos de las faldones.

### Figura 10

Este personaje lleva en sus aspas la representación de ciertos animales parecidos a las mantarrayas (seres acuáticos) con colmillos prominentes, que se diferencian notablemente de los otros motivos presentados en las aspas de las demás figuras.

### Atributos aislados del vestido

Cada atributo o motivo presentado en los diseños formas y colores del atuendo tuvo que tener alguna relación simbólica que remitiera a los convocados a entablar una comunicación estrecha entre el movimiento, derivado de los gestos corporales y las formas manifestadas en el vestido de cada participante (reconocible seguramente por los asistentes del ceremonial). En ese sentido no sólo la vestimenta sino también los atributos aislados en cada personaje le daban un rango y una actividad específica en la comunidad ,organizada por un sistema de cargos. A este respecto confiere importancia describir los elementos que lleva consigo cada personaje como complemento de la parafernalia.

### Figura 1

El elemento que lleva en la mano izquierda este personaje corresponde es una pequeña bandera o estandarte.

#### Figura 6

Esta figura lleva en la mano derecha como elemento aislado un abanico, con la impronta de la palma de la mano, en color rojo.

#### Figura 7

Este último personaje al extremo derecho de la composición, cierra la escena con un estandarte similar al de la primera figura, en la mano derecha.

#### Figura 8

Este personaje lleva dos objetos distintos, uno en cada mano, al igual que la figura central. En los dos casos los atributos para cada elemento son los mismos con la diferencia de que en este ejemplo, no solo tienen un carácter alegórico sino práctico. Ya se había explicado que este danzador (sacerdote), podría ser el ejecutante de la decapitación que se ve bajo los pies del señor (Ahau) principal por la función sacrificial del cuchillo que lleva en la mano izquierda. El abanico o aventador que sostiene en la mano derecha no nos permite distinguir ninguna alegoría.

#### Figura 9

En este gesto evidente de comunicación con el personaje precedente, este ahau porta en la mano derecha un abanico redondo parecido en dimensiones al del danzador 6. En la mano izquierda sostiene una especie de hacha de hueso de fémur, que según Piña Chan (com. personal, 1995), solo se utilizaba simbólicamente ya que no cumplía con la función decapitatoria. En la danza del *Tum teleché*, se describe cómo los huesos de los sacrificados sirven como símbolos de poder en las ceremonias de guerra (ver clasificación de danzas según su función y eventos por los que se conmemora).

#### Figura 10

Este personaje también lleva un abanico (en la mano derecha), con la impronta de la palma de una mano, en rojo.

Esta imagen es común desde testimonios de pintura rupestre hasta representaciones en bordados de pluma, como en el caso de la figura 6. Puede ser que la interpretación más adecuada para este tipo de símbolos sea la del acto de representación jerárquica o presencia relacionada con el poder y la divinidad. En vista de que es reiterante la representación de

este elemento aislado se puede suponer que los abanicos formaban parte del areito, utilizándose para distinguir la dinastía de cada señor participante de la ceremonia. Es interesante como la composición pictórica nos muestra a los dos personajes con banderas en los extremos, como si se tratara de concentrar la escena hacia el centro, de lo cual es posible pensar que los danzadores anunciaban el inicio y el final de la procesión de danzadores, establecidos luego al pie de la estructura piramidal (tal vez la que se encuentra frente a la Estructura 1 de Bonampak), delimitando un espacio para el sacrificio.

### Muñequeras, rodilleras y tobilleras

Estos son elementos que tal vez tuvieron una función práctica de protección del cuerpo, además de hornamentales. Pensando en que su ubicación está en las articulaciones, su función podría haber sido la de presión sobre las mismas para tener buenos apoyos que permitieran soportar el peso completo de la parafernalia (que tuvo que haber sido de no menos de 15 kilos).

#### Muñequeras

Son una especie de bendaje (de manta) que se anuda precisamente en la articulación de las muñecas, dejando en ocasiones tiras que cuelgan y son posiblemente parte del hornamento del vestido, como una prolongación de las manos.

#### Rodilleras

Estas son igualmente, tiras (de manta) que se anudan apenas abajo de las rodillas presionando la parte alta de los gemelos, aparecen casi siempre como atributo de guerreros.

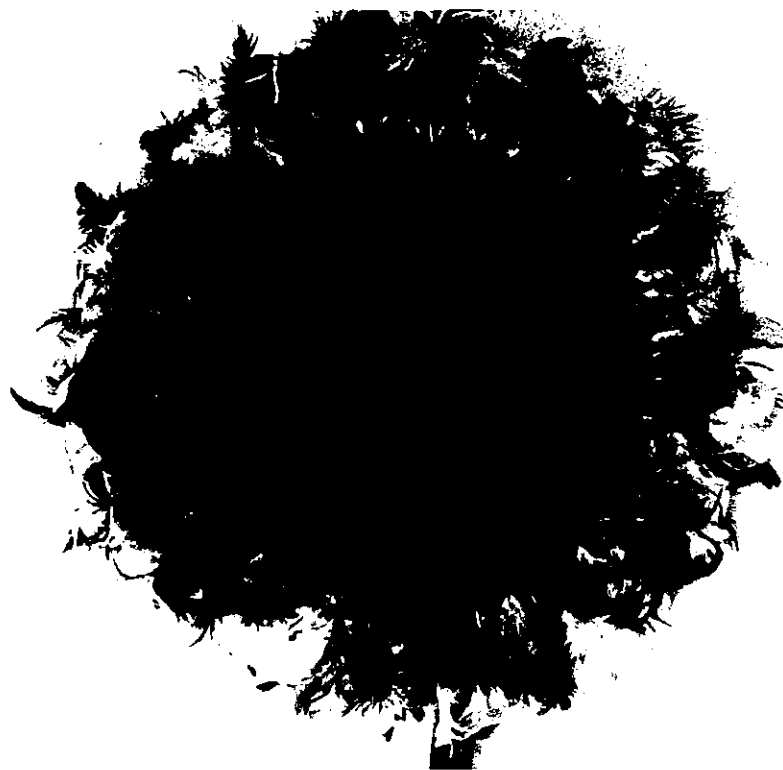
#### Tobilleras

Se observan variaciones en el colorido de y hornamento de estos elementos. Con excepción de las figuras 2 y 3 que se observan en color verde, los demás personajes visten rodilleras de color claro, con hornamentaciones pequeñas de piedras verdes (circulares). Puede tratarse de chalchihuites o jades como en el caso de los collares que sostienen los pectorales ya descritos.



\*\*\* Recreación del vestuario de la Figura 6 de los danzadores de Bonampak.  
Oscar Campos copiando los dibujos de los faldones sobre manta de cielo (punto cerrado), montada sobre carrizo.  
Foto. Ian Holligshead





\*\*\*\* Recreación de los atributos de la figura 6 de los danzadores de Bonampak.  
Abanico elaborado por Oscar Campos con plumas (de gallo) teñidas con tintes naturales y base de  
papel y carrizo. Foto I. Hollingshead

## Conclusiones sobre las lecturas del gesto y vestido de los danzadores

La caracterización del vestido en un personaje que danza será representativa del acto por el cual se ejecuta la danza, como cuando se evidencia en los códigos de movimiento (gestos) en una danza figurativa, la imitación de los movimientos de algún animal.

De acuerdo al planteamiento que hace Kubler (1969:13) sobre la representatividad del vestido de los danzadores en Bonampak, es factible identificar personajes que danzan a partir de los elementos que conforman la parafernalia de señores guerreros, ejecutantes de los areitos que hacen parte del acto ceremonial.

*Los vestidos de los danzadores en el Cuarto 3 (son) muy representativos de eventos y conmemoraciones de grandes eventos bajo la alegoría de un funeral que convoca a una asamblea de personajes del mismo linaje en la celebración de los funerales de un gobernante.*

Así, la escena de danza considerada por Kubler (Idem) con motivo funerario, podría hacernos pensar en los funerales del último gobernante de Bonampak, del cual hay muchas posibilidades de encontrar sus restos y ofrendas (considerando las pinturas murales como ofrenda), bajo la misma Estructura 1.

Tovalín (1997), reporta que en las distintas estructuras de Bonampak existen altares con una función de marcadores de tumbas. En el Edificio de las pinturas este altar se encuentra al límite de la terraza que converge a la Gran Plaza por medio de una escalinata de nueve niveles (representada en las cámaras 2 y 3). De ser así, habrían muchas posibilidades de que la danza representada en los murales correspondiera a las danzas del inframundo, dedicadas a *Bolon D'zacab* (variación del *Tum Teleché*), no con motivo de la celebración del fuego nuevo (cada 52 años), sino como la conclusión de un periodo, correspondiente a la última dinastía de Bonampak.

Como parte de las mismas ceremonias funebres, observamos que las representaciones de danza vistas en los platos de Tikal y Vasijas de otras procedencias (correspondientes al área del Usumacinta), coinciden siempre en contextos de presentaciones, funerales o celebración de batallas de distintos gobernantes. No es entonces casual la temática tratada en vasijas como la que decora el famoso vaso de Altar de

Sacrificios (vaso de los siete dioses), que representa una ceremonia histórica asistida por dignatarios de Yaxchilán y Tikal en la ocasión de los funerales de una mujer (Schele, 1980: 294). Aquí aparece entre las figuras principales *Pájaro Jaguar* de Yaxchilán, con otras figuras de danzadores que repiten el cánón de las posturas en figuras de danza.

Si la función de la cerámica era un modo de intercambio (de mensajes pictográficos, previos a la invención de los códices), además de ofrendas divinas, entonces la decoración de platos y vasijas con figuras de danza hablarían de códigos en un lenguaje corporal estructurado a partir de movimientos reconocibles por los señores mayas (gestos), utilizados como discurso para lograr alianzas, intercambios comerciales y dominios sobre otras poblaciones.

Tal vez el auge de este tipo de representaciones (también en pintura mural) se dio en el Clásico tardío por la sofisticación a la que llega la cultura maya en cuanto al modo de elaboración de lenguajes (pictóricos, corporales y verbales), que facilitan las intensas relaciones comerciales y políticas entre las distintas entidades de este periodo correspondiente a la cerámica tardía de la Fase Tepeu II, previa al colapso maya.

Quisiera destacar que ya sea en los actos funerarios o en la conclusión de un ciclo agrícola, ambos aspectos coincidían en una misma modalidad de ceremonia con danzas sacrificiales, como la que aparece en los murales de Bonampak . En esta circunstancia no existiría contradicción cuando nos referimos a las danzas del inframundo, coincidentes en los días *Wayeb (wayob)*”, aludiendo al ciclo de vida en la naturaleza y en los hombres-dioses, capaces de transformarse en el *totem* (animal) correspondiente a su dinastía, como se caracterizan los diez personajes en la tercera Cámara del Edificio de las pinturas en Bonampak.

*Kingdoms transformed in to their wayob (Ibid. 1993: 261)*

Son también interesantes las analogías en el vestido y en el gesto corporal de los danzadores de Bonampak con otras figuras de danza en el área maya como la representación de *Chan Balum* en Palenque (Templo XIV), quien curiosamente lleva una advocación del

llamado dios K, que coincide con las representaciones de *Bolon D'zacab* y los nueve señores del inframundo, citados por Tompson (1955, pp.71-73) como *Bolon Tiku*.

La representación de *Chan Balum* según Schele (1980, pp 300-303), muestra la postura de danza (con una pierna en flexión de rodilla y talón levantado del piso, torso de frente y rostro de perfil), que hemos encontrado en las descripciones del gesto en los danzadores de Bonampak, similar a la de algunas otras figuras de danza, en cerámica, que llevan elementos de jugadores de pelota y portan en la mano la imagen del dios K (*Chichan-ahau* serpiente)\*. Existe también la posibilidad de que los elementos que hemos descrito como *aspas o faldones*, manipulados con las manos por los danzadores de Bonampak, sean lo que esta misma autora llamó *blood splattered belts* (cinturones salpicados de sangre). Estos serían elementos equivalentes a los *faldones* de las figuras de danza antes descritas, interpretando de forma integral (en el cuerpo y el vestido) la idea de los personajes que se transforman en animales y dioses, en una danza que Schele hubiera llamado la *danza de la apoteosis*, ejecutada por gobernantes, guerreros, personificadores del universo (luego de haber derrotado a los dioses de la muerte).

---

\*\* *Wayob*. Lugar donde mora uno, lugar de descanso (Consulta Profesor Antonio Gómez, Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica en Chiapas, San Cristobal de Las Casas, 1997)

\* En lengua maya-tzotzil, *Chi'ch* es sangre (humana), *ch'icchel* (animal), *ch'u'ulchi ché* (de sacrificio), que puede estar relacionada con *chicchan*, en cuanto a que no es sangre viva humana, ni animal, sino vertida. O sea fuera el cuerpo y que solo tiene relación con *ahau*, en la medida de los autosacrificios y sacrificios que se ofrendan por parte de la nobleza a los dioses, en los ritos de sangre (Idem).

## **Análisis de la figura 6 por escaneo**

El análisis de esta figura fue importante como ejemplo concreto de la aplicación del método propuesto para analizar figuras de danza en el gesto y en atuendo.

Antes de realizar la descripción de esta figura es importante mencionar que al principio de la investigación se planteaba la recreación virtual (por computadora) de al menos un personaje y posteriormente de toda la escena, para tener un diseño coreográfico, parecido al que se explicó en el capítulo de la descripción del gesto de los danzadores (escenografía y coreografía). Por falta de recursos técnicos, presupuesto y equipo capacitado en el programa *life forms*\* (que parecía ser el único utilizable para hacer este tipo de análisis del gesto, en figuras que danzan, sobre pintura mural), fue imposible integrar este material en la investigación.

A pesar de no haber utilizado el programa citado se logró un análisis de la figura 6 de los danzadores (Cámara 3, Estructura 1, en Bonampak) escaneando al personaje y reproduciendo su imagen desde la forma que se presenta en las pinturas originales, hasta obtener únicamente el contorno de su gesto corporal. Se despojó a la figura de cada uno de los elementos que conformaban su parafernalia tal y como se hizo en el proceso descriptivo a través de los dibujos hechos a mano ( ver ilustraciones precedentes).

[Esta parte del trabajo estuvo apoyada por el Ing. Sergio Sanchez (Area Técnica del Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica en Chiapas) quien elaboró los escaneos y las reproducciones de la figura 6 (por Villagra, 1947), en una escala cromática a 256 tonos de grises (blanco y negro), y rayos infrarrojos, para poder identificar con mayor claridad los detalles de postura, gesto y composición de parafernalia de nuestro personaje].

Como era imposible realizar los escaneos sobre la figura original, utilizamos las copias de Villagra (que fueron las que mejor captaron la sutileza de las actitudes corporales) para realizar el escaneo de cada elemento del vestido hasta evidenciar el gesto corporal de nuestro personaje.

---

\*Este programa es utilizado por Merce Cunningham (coreógrafo contemporáneo), en la composición coreográfica.

Fue interesante la confrontación de detalles con los elementos que son poco visibles en las pinturas originales y en ocasiones variables entre las reproducciones, de esta escena, hechas por distintos autores.

Escaneos:

Estos se realizaron en distintas fases con la finalidad de obtener una mayor fidelidad de la imagen de cada elemento que componía la parafernalia del personaje.

#### Imagen 1

Escaneo de la figura 6 con la parafernalia completa. Se dejó encimada la imagen del aspa de la figura precedente (5).

#### Imagen 2

Se hizo un pequeño ajuste a la posición de la pierna izquierda del personaje ya que no correspondía del todo con los diseños originales y de acuerdo a los análisis precedentes sobre el gesto, tampoco correspondía a la mecánica de movimiento presentada por el personaje en los murales.

#### Imagen 3

Se eliminó el aspa del personaje 5 y se recreó la imagen i de los diseños que aparecían en el aspa izquierda (sin reconstruir más que la pierna flexionada de la figura humana que se observaba claramente).

- (a) Se observa la imagen del danzador con un trazo sobrepuesto que marca los límites de su faldón izquierdo aún sin borrarse.
- (b) Se dejó la figura del danzador sin ningún otro elemento superpuesto.

#### Imagen 4

Se desprendió el tocado del penacho y pudimos definir que se componía de un mascarón y una base (de carrizo) de donde seguramente se enganchaban las plumas verdes del gran penacho.

La ampliación nos dejó ver con mayor claridad que el mascarón puede estar reproduciendo la forma del monstruo terrestre (Bolon Tikú, - ver conclusiones sobre descripción de gesto y parafernalia).

La base del tocado, tipo ramificación, termina con un mechón de plumas largas al frente, compuesto de otras varias ramificaciones más pequeñas de donde seguramente se fijaban los demás elementos componentes del penacho.

#### Imágen 5

Esta imagen reproduce la figura del danzador sin el tocado para dar una idea de las proporciones del mismo con respecto del penacho completo.

#### Imágen 6

Se destacaron las flores o rosetones que consideramos como elementos independientes en el penacho. Estos penden de tiras de plumas rojas como puede observarse en la reproducción de los dibujos de Tejeda en el capítulo dedicado a la Estructura 1.

#### Imágen 7

Se presenta nuevamente la imagen del danzador sin los atributos de los llamados "rosetones solares".

#### Imágen 8

En esta imagen se presenta únicamente el diseño del penacho que se desprendió del tocado y del cuál se hizo una suposición de las dimensiones (con un trazo gris). Creemos que la base de carrizo de donde se sostenía el plumaje tuvo que llegar hasta la cintura mientras que las plumas hasta las rodillas de los danzadores. Consideramos que éstas bases de madera venían incrustadas en la estructura del tocado y que estaban distribuidas una de cada lado para equilibrar el peso del penacho completo que entonces se formaba del tocado, rosetones sobre plumas rojas y el abundante plumaje verde montado sobre dos bases de carrizo, incrustadas en el tocado. Haciendo una comparación con las imágenes que describen la preparación de la ceremonia y de los *Ahau* en la Cámara 1, donde aparece un

siervo acomodando el penacho en la cabeza del *ahau*, se puede ver el diseño del penacho, de perfil, correspondiente a la descripción que se hizo luego del escaneo.

#### Imágen 9

Al despojar al personaje del penacho completo, luego de varios filtros cromáticos, se pudo apreciar una especie de amarre (del tocado seguramente), en la cabeza de nuestro danzador, pasando por la frente y anudado en las cervicales. En esta manera se observó mejor también que existe deformación craneal en los diseños de los danzadores (aunque Tovalín, com. personal, 1998, afirma que no se han encontrado evidencias de deformaciones craneales en la tumbas excavadas).

#### Imágen 10

Se extrajo del vestuario el pectoral del danzador en el cual se evidenció la terminación punteada en el extremo superior con una línea gris. La ampliación de este elemento también nos permitió distinguir con más claridad los rosetones con centros verdes y el plumaje amarillo en el extremo inferior y en las tiras largas que caen hasta abajo de la cintura del personaje.

#### Imágen 11

Esta imagen muestra la figura del danzador sin pectoral, definiendo con una línea punteada, el espacio corporal ocupado por este elemento.

#### Imágen 12

Esta imagen corresponde al cinturón de nuestro personaje y se aprecia como un elemento similar a los protectores que llevan los jugadores de pelota. Se trata de un atado a la cintura con varias vueltas donde se tuvieron que inserir las bases de las aspas. Las líneas en grises mas claros son una reconstrucción hecha a partir de las líneas que se derivan de las pinturas originales.



### Imágen 13

En este caso se puede observar el cinturón y el *Ex*, componiendo un elemento, que como se explicó en la descripción del vestido, tenía un amarre conjunto en la cintura. Con la ampliación de la imágen se pudo observar una clase de faldellín con flecos rectangulares, saliendo entre el cinturón y encima del *Ex*.

### Imágen 14

Aquí se muestra al personaje sin el cinturón y con líneas grises (reconstruídas) dándo la idea del contorno del cuerpo del danzador.

### Imágen 15

Esta imágen hace ver las aspas como elementos independientes al amarre de la cintura. Se retiró la imágen de la mano derecha tomando el abanico por el mango para que no interfiriera con el espacio de las aspas. Cuando se despoja al personaje de las aspas nos restan líneas sugiriendo el gesto corporal mucho más evidenciado como podrá verse en la siguiente figura.

### Imágen 16

Se presenta en esta imágen la figura del danzador sin faldones o aspas, con el hueco que dejaría entre cinturón y *Ex* para dar una idea de cómo viene insertado entre ambos elementos. Además se alcanza a ver el espacio que ocupan las bases de carrizo en el amarre que permite la manipulación de los faldones.

### Imágen 17

Se presenta de nuevo el diseño del danzador sin aspas y sin cinturón, apreciando de mejor modo el gesto corporal, destacado por líneas grises que nos ayudaron a reconstruír la figura en el escaneo.

### Imágen 18

Esta imágen presenta el abanico que lleva el personaje como elemento aislado, en el que se pudo ver evidenciada, en la ampliación de la imágen, la superposición de plumaje amarillo sobre la base circular que contiene el diseño de una mano. Este último, por desgracia, fue un diseño que no se pudo rescatar en el escaneo por no existir el suficiente contraste entre la mano y los colores de fondo del abanico.

### Imágen 19

Destaca con más fuerza el gesto del personaje en esta imágen, en la que también se reconstruyó, con líneas grises, el contorno del cuerpo del danzador, sin los elementos de la parafernalia superpuestos.

### Imágen 20

Aquí se hace ver el desprendimiento de los amarres de la figura, en las aticulaciones de las manos (a), las rodillas (b) y los tobillos (c). En este último caso se apreció, con la ampliación de la imágen, en vez de un amarre, una cinta con piedras adosadas o al gún tipo de tenábares (cascabeles de semillas), que complementara los ritmos de los instrumentos musicales, en la danza.

### Imágen 21

Esta es la imágen que hace ver la totalidad del gesto corporal de nuestro personaje sin ningún atributo que distraiga la vista y en base a la cual se hizo un filtrado inarrojo para contrastar el fondo blanco con las líneas de contorno del cuerpo del danzador.

### Imágen 22

Por último tenemos la imágen de la figura 6 de los danzadores de Bonampak, contrastando la línea del contorno del gesto corporal con un fondo oscuro, obtenido luego de un filtrado infrarrojo.

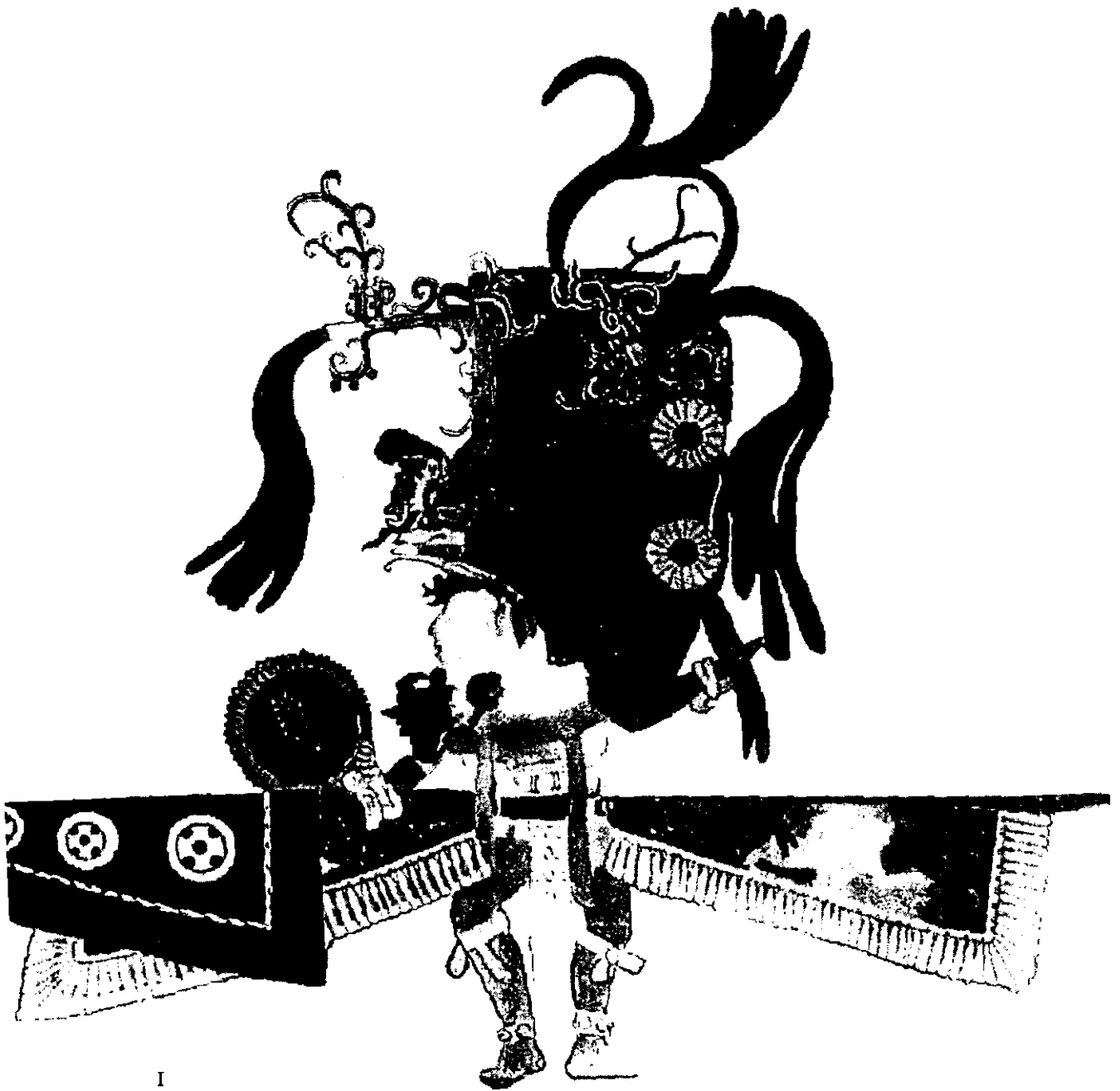
Este procedimiento nos sirvió para evidenciar la intención del movimiento en el personaje y para observar si había coincidencia con el “convencionalismo de figuras de danza”, planteado en el inciso de la descripción del gesto de los danzadores.

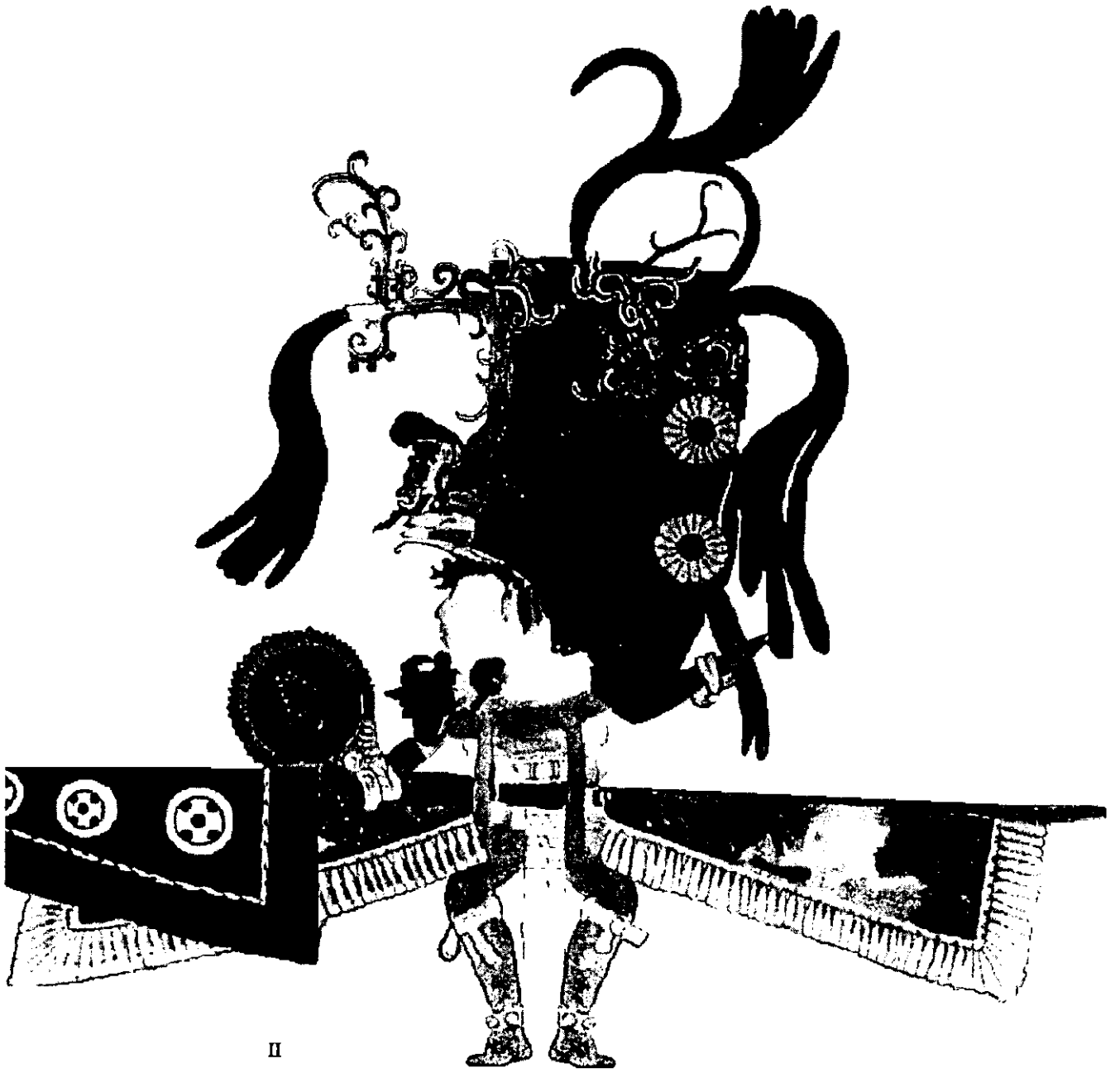
### Imágen 23

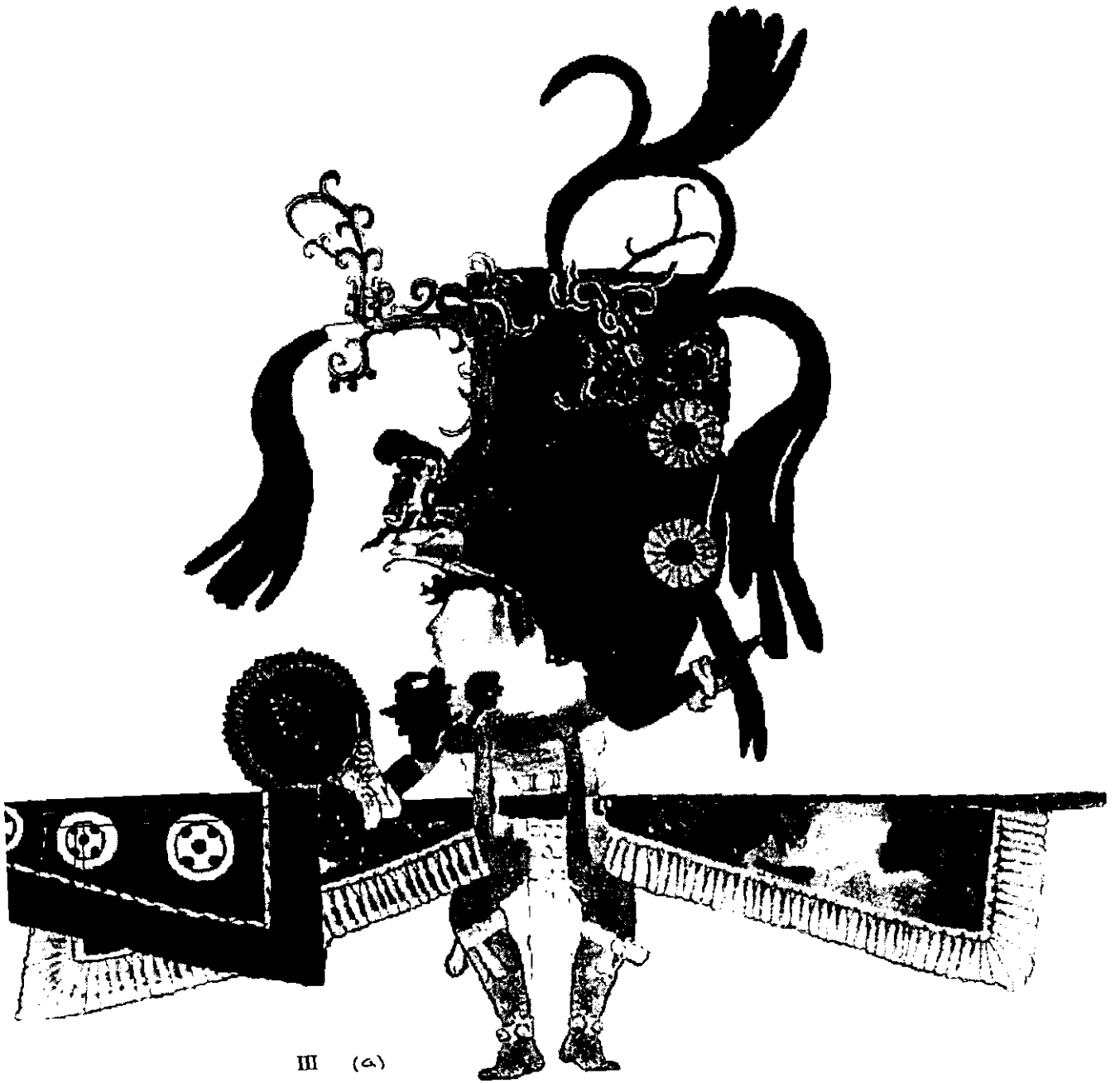
Para cerrar con esta parte del proceso de análisis del movimiento, se presenta con esta imágen la ampliación de la figura 6 como una muestra de que efectivamente existen coincidencias en el prototipo del gesto corporal (evidenciado en el proceso de escaneo), con otras figuras de danzadores en vasos como los de Holmul, Naranjo, Tikal pero especialmente en Altar de Sacrificios. En la cerámica proveniente de este sitio se encuentran diseños de silueta de los personajes que bailan respondiendo no solo al mismo tipo de gesto sino a la misma dinámica en la intención de movimiento.

Luego de practicar este proceso es comprensible la importancia de la utilización de métodos y programas computalizados para lograr la restauración de documentos y monumentos históricos ya que sólo así es posible recrear con sutileza formas y coloridos que de otra forma se perderían completamente.

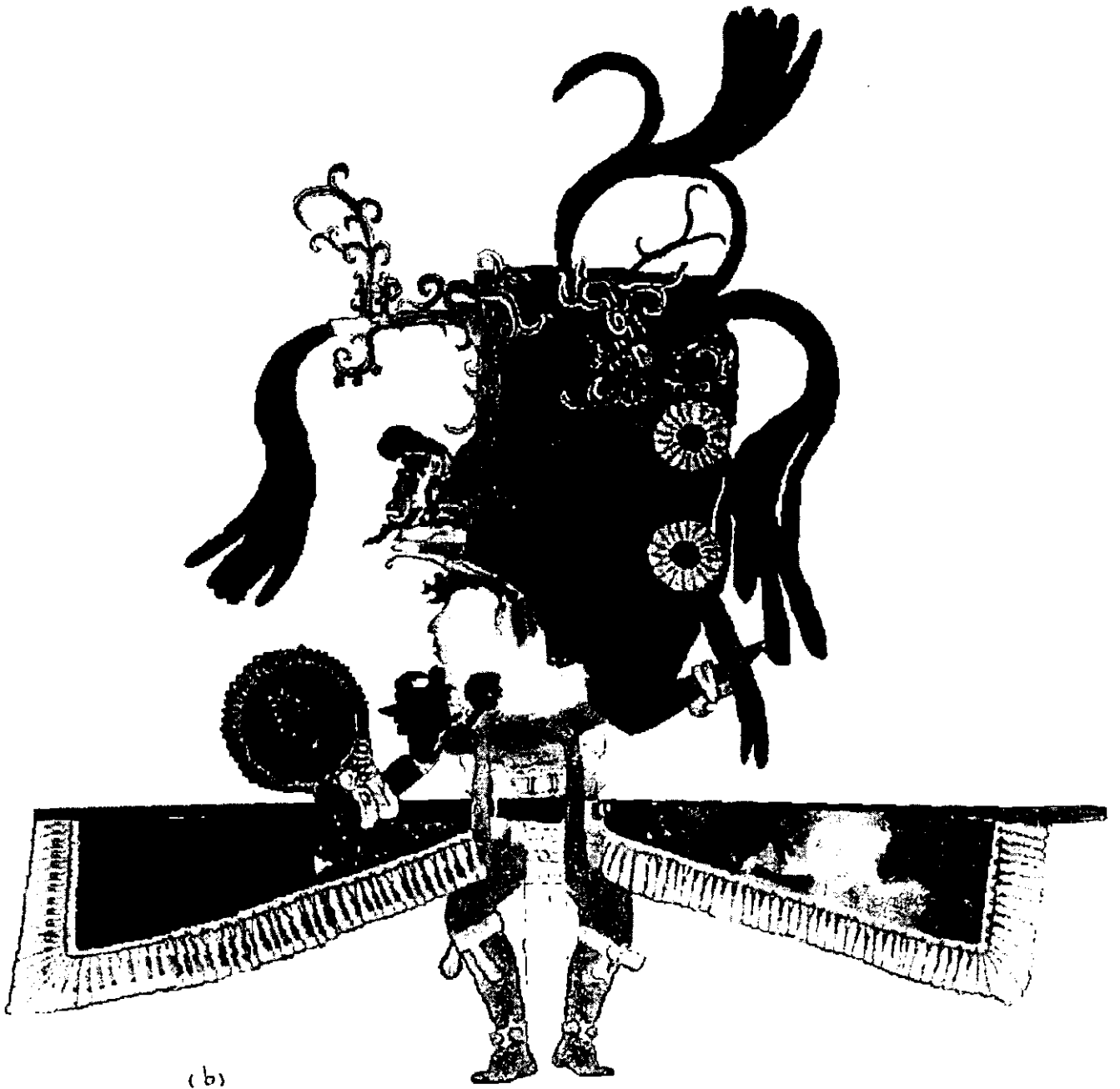
Los murales de Bonampak, desde su descubrimiento han sido motivo de estudio y de inspiración para crear desde obras de danza (Ana Mérida, Ballet Bonampak, 1955) hasta recreaciones multimedia (Miller, 1998, Bonampak, *Web pages*). De los procesos creativos en este tipo de reconstrucciones de los murales, se han derivado análisis sofisticados de los cuales se han obtenido resultados sorprendentes que permiten la lectura de formas, figuras y colores que a simple vista no es posible distinguir. La historia de Bonampak sigue resultando fascinante por su infinita posibilidad de lecturas que ahora se incrementan gracias a los avances tecnológicos. Ante esta ventaja científica la única advertencia que estaría por hacer sería tener atención en definir claramente hasta dónde llega el trabajo de restauración y hasta dónde el trabajo de recreación o reconstrucción. Sólo así será posible guardar el debido respeto a los discursos de los hombres de la antigüedad que no podremos recrear más que a partir de su propio lenguaje.







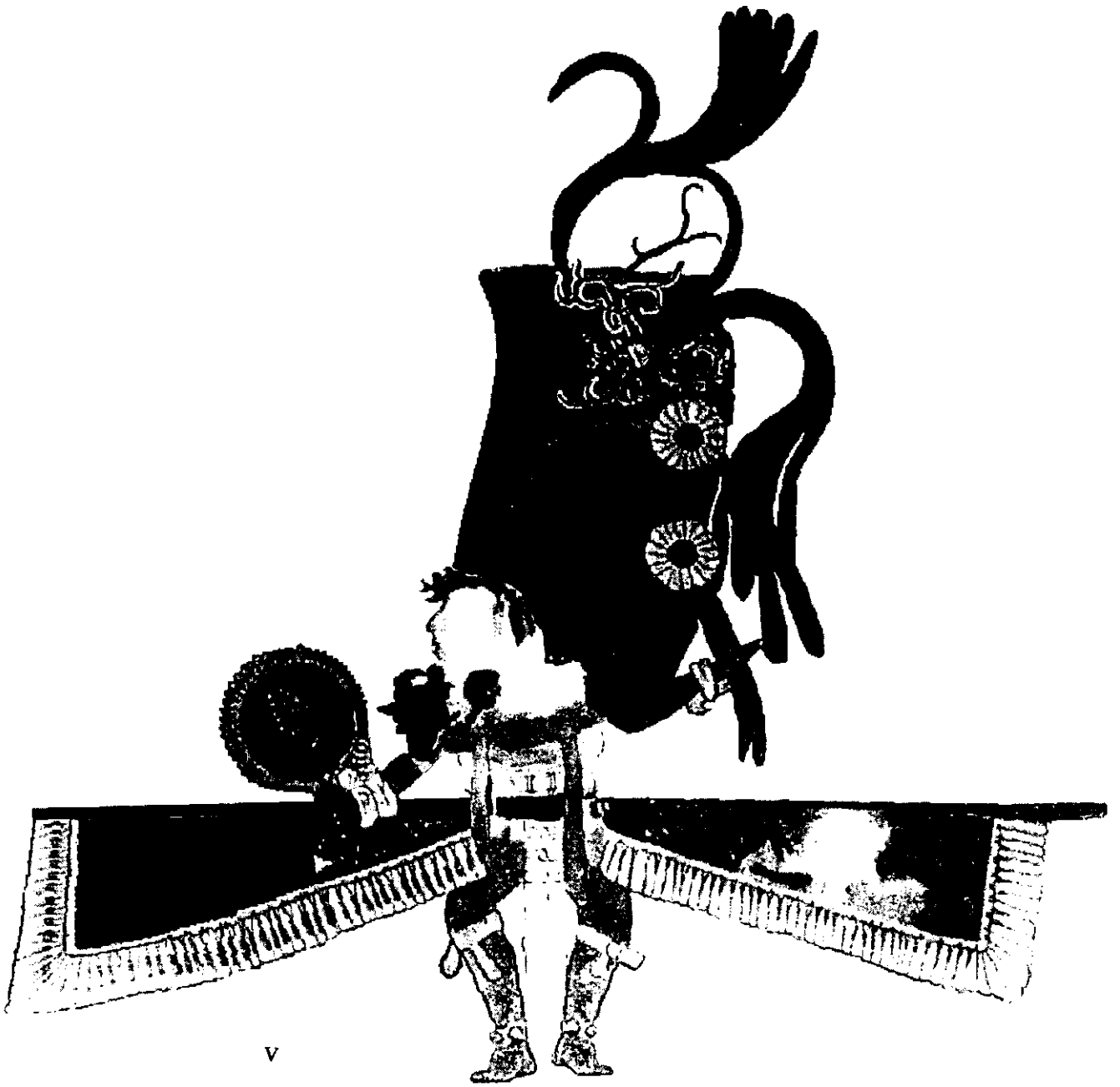
III (a)

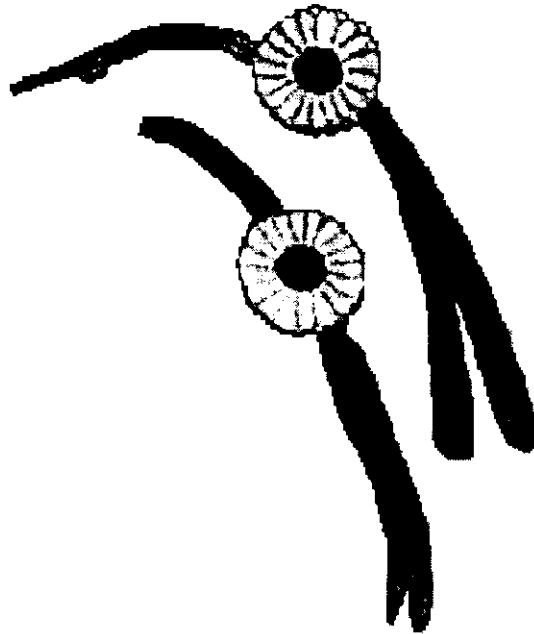


(b)









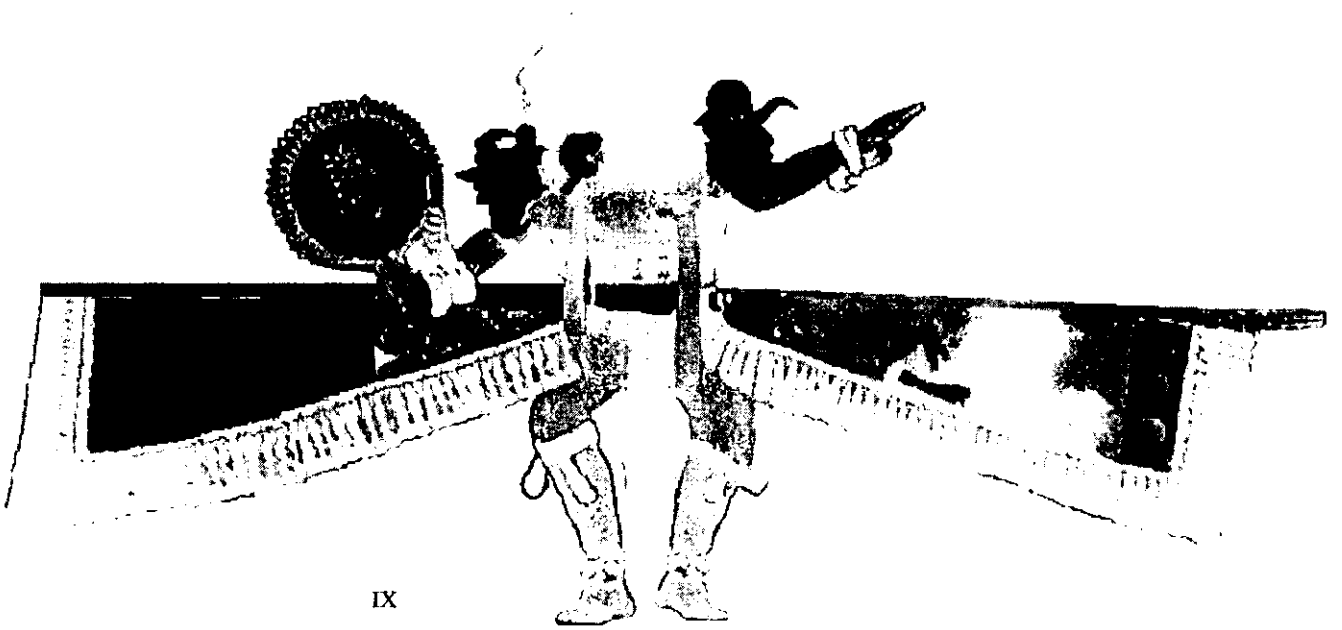
VI



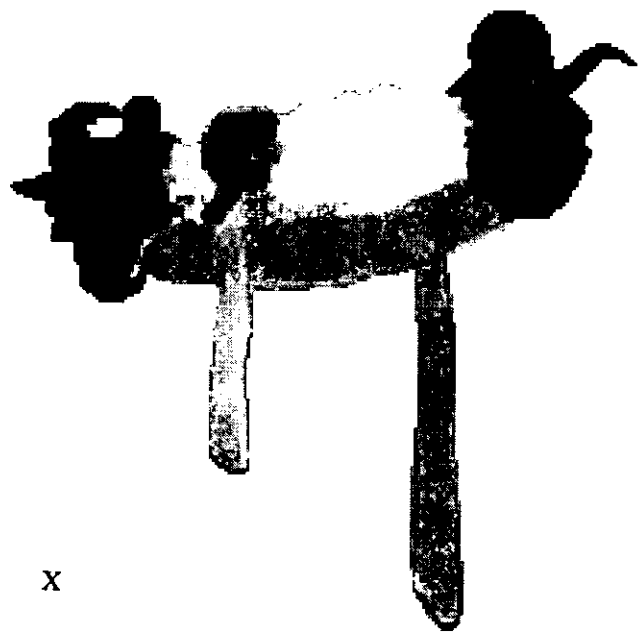
VII



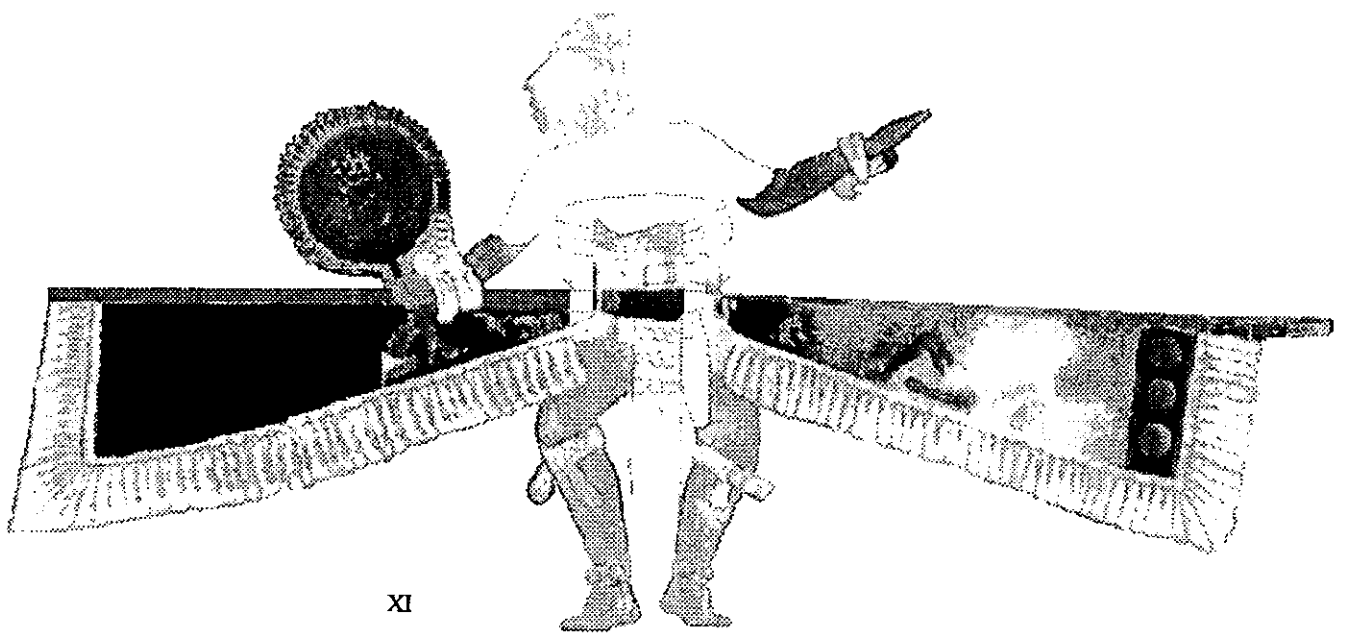
VILT



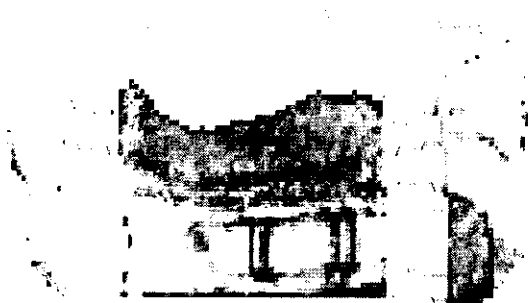
IX



x

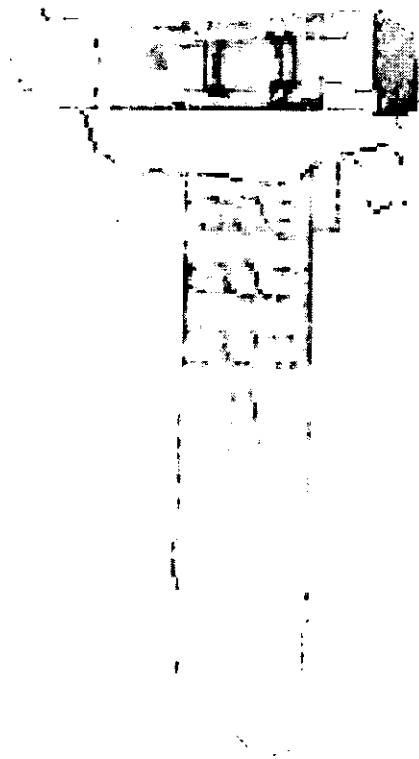


XI

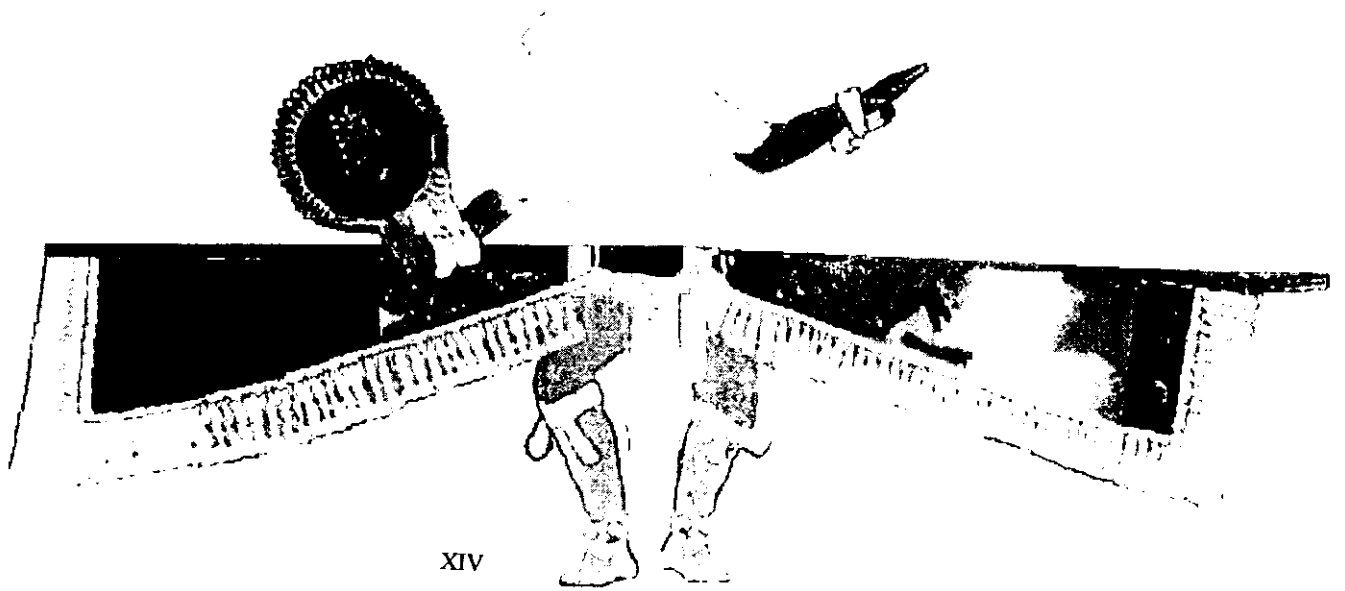


XII

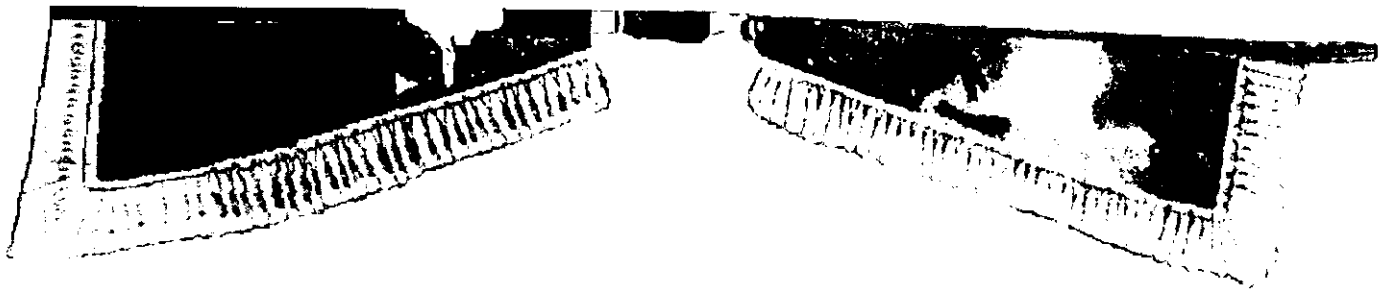


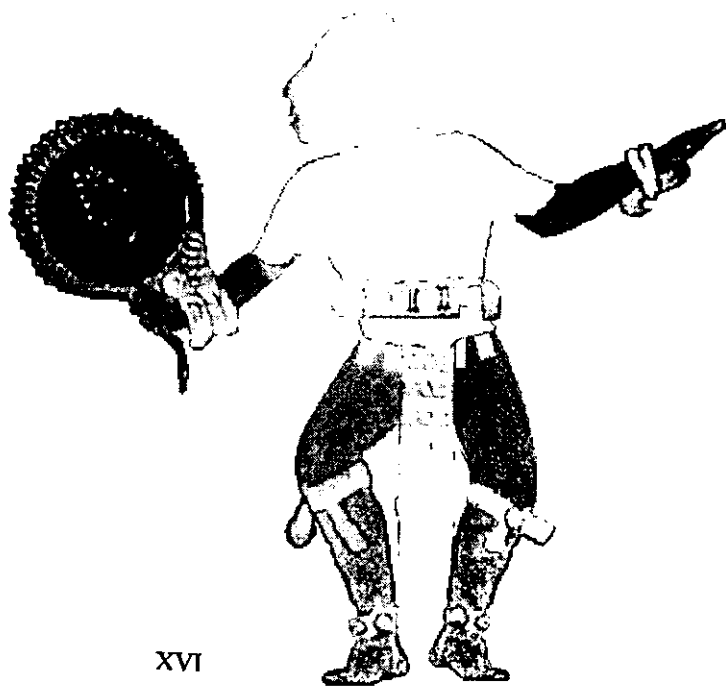


XIII

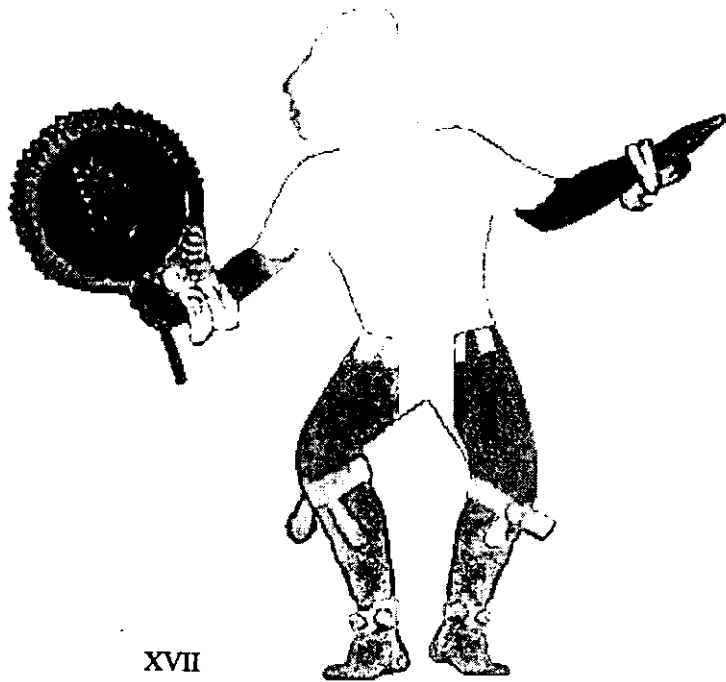


XIV

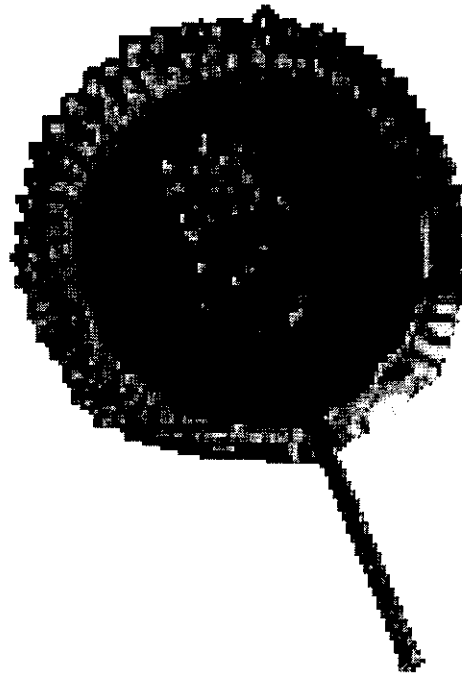




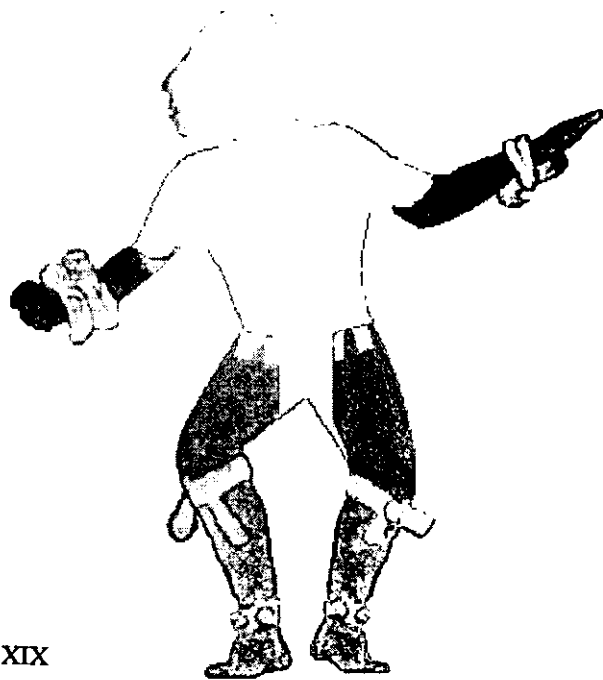
XVI



XVII



XVIII



XIX



5'



6'

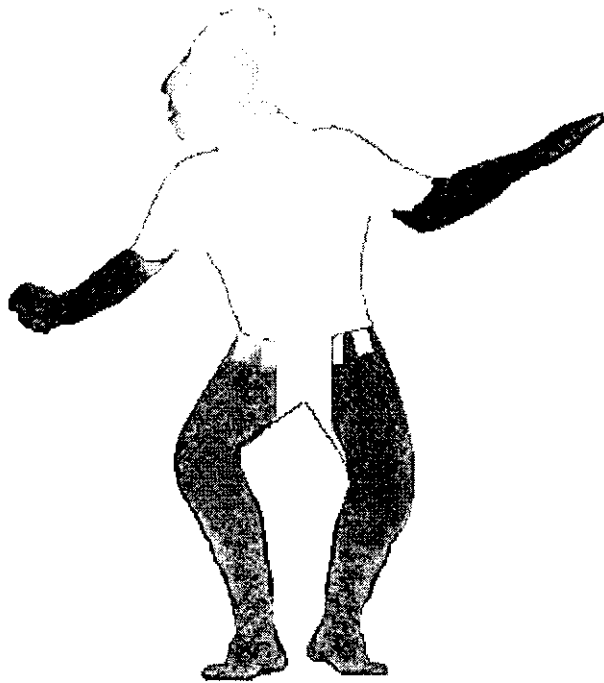


7'

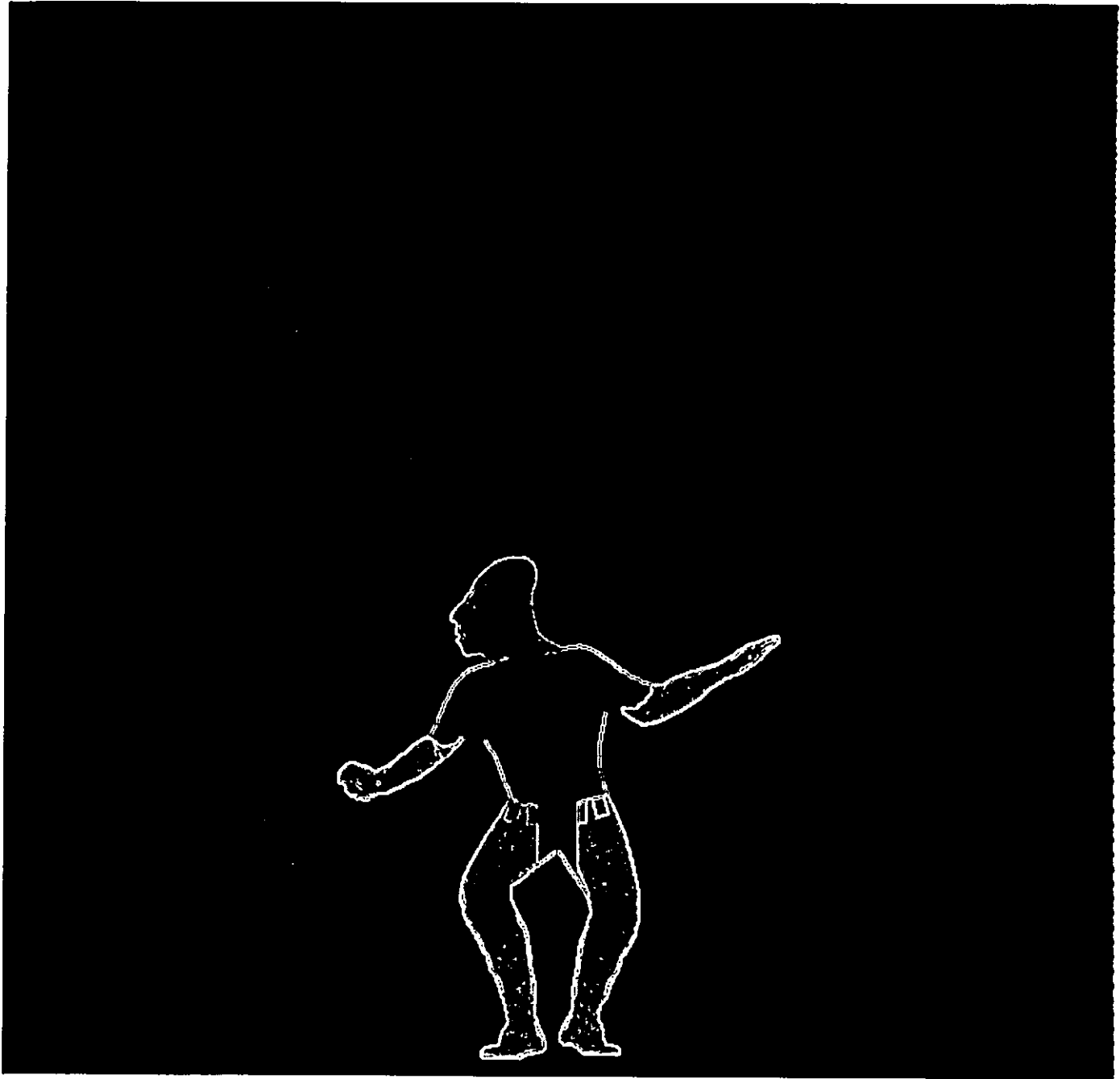


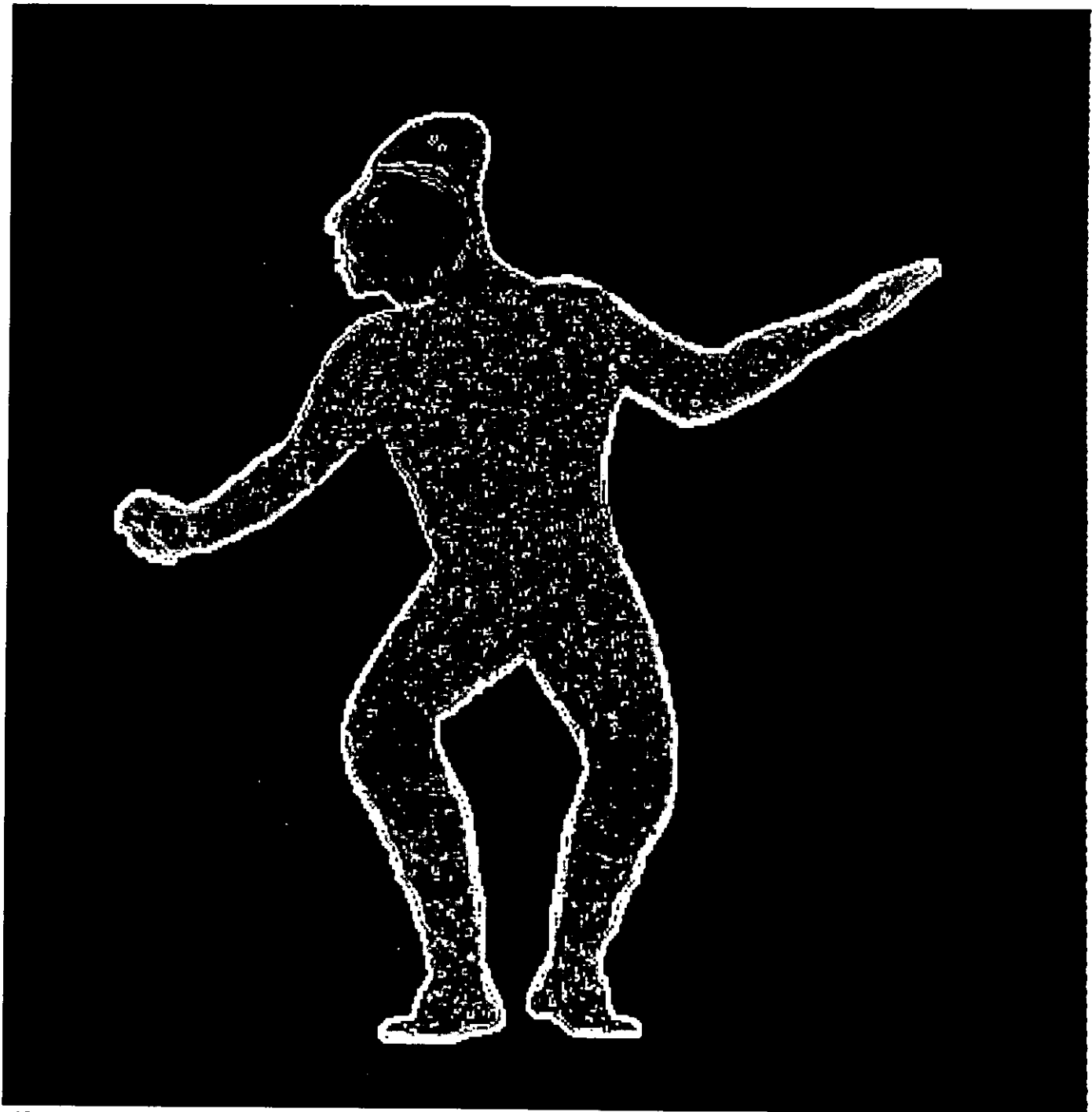
XX





XXI





XXIII

## Consideraciones finales

Pensando en la danza como actividad del cuerpo y de la mente, del alma, *chulel* (término con el que se designa al alma generadora de vida en el cuerpo para las distintas culturas mayences), en la que se disponen todas las fuerzas del universo para integrarse con el cosmos, en la vida, que es por la que se investiga, por la que se sigue día con día un recuento interminable de experiencias, de emociones y de pensamientos.

Esta tesis que en principio pretendió ser una investigación que apoyara a la recreación de una serie de movimientos mecánicos que reprodujeran posturas y formas de danzas de la antigüedad, se volvió a lo largo de cuatro años un modo de integración con la forma de vivir y de sentir, con personas de los pueblos indígenas de la zona en la que se ubican los murales de Bonampak y de otros sitios en los Altos de Chiapas. La gente del lugar y los acontecimientos históricos a lo largo de este tiempo no permitieron que hubiera distancia entre lo que significaba la investigación y mi deseo por revivir el rito de la danza.

Quizá en los tiempos prehispánicos las ceremonias fueron ese festejo místico del que podemos imaginarnos muy poco y del que pretendemos hacer muchas explicaciones racionales sin entender la existencia de los *Chuleles* (almas generadoras de vida) de las que carecemos en la concepción del mundo occidental y que ahora nos lleva a límites de entendimiento culminantes en una guerra. Esta también me ha tocado vivirla de cerca entre hombres mujeres y niños que se juntan todavía al banquete cotidiano y a las danzas del recuerdo, de la memoria y el encuentro de cada día, que no tiene nada que ver con las danzas folklóricas que muchas veces son nuestra última referencia de los pueblos indígenas del pasado y del presente, con principios carentes de identidad y de veracidad.

Se trata de reconocer en la danza una posibilidad comunicativa a niveles de intuición y de movimiento, que explica ritmos distintos del entendimiento del mundo y del respeto al espacio individual y colectivo. Igualmente se trata de generar estados anímicos de recuperación a través del baile, en los que la conciencia trabaja creativamente y no entiende la destrucción de estructuras sino su renovación constante, en un continuo escuchar con modestia y discreción al viejo sabedor del baile, que muchas veces hace la función del *ilol*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Personaje importante en la comunidad, médico sabio que cura las enfermedades del alma, que nace con 13 nahuales, que lo protegen y guían para que este a su vez sea protector y guía de su gente.

Por desgracia los estudios sobre danzas de la antigüedad los hemos reducido al de danzas anacrónicas para solicitar el sol y la lluvia, sin mirar la conjunción del cielo y el inframundo en el cuerpo, microcosmos que sirve a los hombres para mantener las posibilidades de ser dioses.

*Es cantando y bailando que el hombre de anahuac accede a la plenitud del ser (cuerpo del hombre-cuerpo del mundo). El cuerpo del mundo epifanía formal igual a ríos, montes, arquitectura. El cuerpo del hombre: (no baila sino que el mundo vivra en él). Es la coextensión fisiológica de la tierra "(Johansson, 1995: 39).*

Si fuera posible aproximamos a la importancia del término bailar en analogía al término trabajar (usado todavía en comunidades Tarahumaras), para hablar de merecimiento y obligaciones, entonces se entendería que no estamos hablando del fenómeno dancístico como un acto decorativo intrascendental, ni puramente catártico en la historia del hombre:

*Comprende la danza los aspectos más trascendentales de la vida de la comunidad, siendo por esto importante como los mismos hechos y como la significación de la palabra con la que la designan, MOLAVOA (trabajar). Han hecho de ella un rito que tienen que practicar todos desde pequeños, siendo reprendidos por los ancianos diciéndoles ¡porqué no vas a trabajar? Cuando permanecen sin bailar mientras tiene celebración una danza (Saldivar, 1934: 48).*

Por tal razón el hecho del merecimiento era el mismo acto de la danza que proporcionaba una razón de ser y de existir al que bailaba, sin teñir la añoranza de un espacio o un tiempo distinto al que se baila en un tiempo y un ritmo determinado:

*El principal nombre de la danza se llama mecehualiztli, que propiamente quiere decir merecer, tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes hechas por buen fin. (Motolinía, Trad. 1971, cap. 27: 386).*

El proceso de análisis de mi objeto de estudio, las figuras de danza en las pinturas murales de Bonampak, concluye en la incapacidad de dar una teoría de lectura de danza en pintura mural sin antes tener la experiencia de la creatividad corporal. Digamos que el resultado de este proceso de investigación sustenta entonces lo que es en el proceso en donde se encuentra una conclusión, siempre momentánea, de propuesta metodológica, para seguir desarrollando técnicas y propuestas que respondan coherentemente, en la teoría y en la práctica, a los fines para los que son creadas.

Así, las conclusiones de esta investigación respondiendo a los objetivos iniciales, de análisis de las figuras consideradas como danzantes, quedan resumidas en un planteamiento metodológico (apartado tercero) que podría permitir una recreación (coreográfica) de la escena de danza en la cámara 3 de la Estructura 1 de Bonampak, definida como *Batel okot* o areito guerrero, conocido como *baile del Tum teleché o Loj tun*. Su contexto es de sacrificio humano por decapitación, y su nombre se transforma de acuerdo a las poblaciones en las que se llevan a cabo y a las modificaciones (sincretismos) a las que se someten luego de la conquista española, como es el caso de las danzas de Rabinal, tratadas en el apartado segundo de esta tesis.

De estos dos tipos de danzas mayas se encontraron analogías importantes con las representaciones que se observan en los murales de Bonampak, como se explicó en el último capítulo. Se trata de ceremonias que se refieren a la conclusión de un periodo calendárico. Presumiblemente coincide el cambio de *totem* (animal sagrado) que pudo haber sido de felino (*bolom*) a murciélago (*tzotz*), identificando este último a *Chaan Muan II*, gobernante de Bonampak hasta antes del colapso maya (800 d.C), de quien aparece un texto epigráfico en la Estela 1 identificándolo con *Tzotz* y los señores del inframundo (Milbrath. Com. Personal).

Pensando en la lectura de los murales en los que Houston (en Miller, 1997:37) descifra glifos (Cámara 3), en los que aparece el nombre de Escudo Jaguar II, último gobernante de Yaxchilán (ver capítulo de Estructura 1), y en la posición central que ocupa este mismo personaje en el Dintel 2, será importante considerar la relevancia de este personaje entre los de Bonampak. Quizás no sólo se trate de una alianza política entre Yaxchilán y Bonampak, confirmada por el matrimonio de *Chaan Muan II* (de Bonampak) con la señora *Yax -Conejo* (de Yaxchilán), como se explica en la descripción de la Cámara 1 (Registro. 2), sino que finalmente Bonampak haya corrido suerte parecida a la de Lacanjá (sometida por Jaguar Ojo Anudado- Dintel 3 -, en el año 746 d.C - descripción de Cámara 3), quedando bajo el dominio de los señores de Yaxchilán hacia finales del Clásico tardío. En este caso se explicaría de algún modo la posición central de Escudo Jaguar II en el Dintel 2 de la Estructura 1 y su aparición constante en las escenas pictóricas, que nos hablan de la historia de Bonampak, y que no lograron concluirse.

Como se trató en el Registro 2 de la Cámara 1, tal vez los de Bonampak no vienen sometidos con prácticas de guerra, como la que se observa en los pictogramas de la Cámara 2, debido a las alianzas de parentesco sanguíneo que se establecieron por la vía del matrimonio entre los personajes apenas citados. Se puede pensar inclusive en la adopción de un nuevo *totem*, por parte de los señores de Bonampak, como forma de sometimiento.

Posiblemente algún cambio de deidad solar a deidad terrestre que daría lógica a la presencia obsesiva de personajes acuáticos y de tierra, además de los *batables* de guerra (danzadores) que Thompson (1955: 48) relacionó con *Bolon Tikú*, los nueve señores o monstruos de la tierra.

Estos personajes de la Cámara 1, con máscaras fantásticas en sus tocados en una lectura cronológica de izquierda a derecha en los murales, sin espacios definidos de tiempo (pero sí de acciones en movimiento circular, o sea que se pueden retomar desde cualquier punto), podrían ser los mismos que bailan en la Cámara 3 la danza del *Tum teleche*, danza guerrera o de batalla (*batel Okot*), asociada con *Bolon D'Zacab*.

Como se pudo ver en la descripción de danzas dedicadas a esta deidad terrestre, *Bolon D'Zacab* baila y libra batallas interminables en el inframundo, permitiendo la continuidad del universo, tal y como se conceptualiza en el juego de pelota ritual el enfrentamiento entre los astros y las danzas mágicas de trasfiguración de los hermanos gemelos *Hun Hunahpú* e *Ixbalanqué* en la mitología Quiché.

Retomando las conclusiones concernientes a la parte de análisis de las figuras de danza, consideramos que existe una presentación convencional de la figura humana que baila, utilizada por los mayas del Usumacinta como un cuerpo estilizado en proporción de 7 a 7.5 cabezas de altura con características corpulentas, músculos desarrollados en el cuello, brazos, hombros espaldas y muslos especialmente delineados.

No sólo las diez figuras analizadas en los murales de Bonampak responden a las características mencionadas, también en dinteles y estucos de Palenque, Yaxchilán, Lacanjá, Piedras Negras, Altar de Sacrificios, y sitios como Holmul, Naranjo y Tikal, pudimos identificar las mismas proporciones corporales y detalles del vestido que proporcionaban elementos similares para hablar de figuras que pueden considerarse como danzantes o por lo menos que se encuentran participando en una ceremonia con danzas.

La postura del cuerpo en su representación pictórica se ve en un plano frontal básicamente, aunque en ocasiones exista la intención de crear un efecto de rotación en el torso que obliga técnicamente a los pintores a dar perspectivas tridimensionales de giro a la parte alta de los hombros utilizando efectos ópticos con el dibujo de la cabeza, en vez de en perfil completo, en tres cuartos, o de la cadera ligeramente inclinada hacia algún ángulo lateral.

La figura de los que bailan puede verse en variadas dinámicas de movimiento en el torso pero la cabeza nunca está representada de frente sino que hace oposición a este segmento frontal que permite gran libertad de segmentación a las extremidades superiores en sus articulaciones: hombros, codos, muñecas, dedos. En las manos se reconoce un alto nivel técnico expresivo parecido al de técnicas orientales de danzas y movimientos similares a los mudras utilizados en las danzas sagradas de la India (Baratha Natyam, Odissi y Katakali).\*

La postura de la cadera se ubica de frente, a veces inclinada más hacia algún ángulo lateral enfatizando la postura de las extremidades inferiores que cumplen con una función de soporte, más que de expresividad, contrariamente que en el caso de los brazos (nos referimos únicamente a la convención de la postura de danza ya que en diversos tipos de danzas abstractas, en las que no se cuenta con enorme parafernalia como en el caso de las danzas procesionales iniciáticas, en las que las piernas tienen un alto grado expresivo).

Las articulaciones coxofemoral (que une cadera y piernas), rodillas, tobillos y las de los pies permiten las rotaciones exteriores a las piernas, que por lo general van flexionadas, en particular una de las dos rodillas que sostiene el peso y deja elevar a la punta el otro pie modificando la postura regular de equilibrio (cotidiano o simple), sobre las dos plantas de los pies, sin perder el balance para cargar la parafernalia. La flexión de rodillas y la elevación sobre las puntas de los pies mantienen al cuerpo en un estado constante de alerta para desplazarse o modificar la postura en cualquier momento (ver análisis de la figura 6 por escaneo).

Entre los elementos del vestido se observó que los grandes penachos de plumas de quetzal verdes y rojas con rosetones de flor (que llamamos flores solares), piedras de chalchihuites y elementos como las aspas que portan los danzantes-guerreros de Bonampak, atadas entre la cintura y la cadera, descritas en el capítulo de la parafernalia, pueden ser

---

\* Danzas ceremoniales que narran la vida de los dioses a los que son dedicadas, por medio de gestos preestablecidos (en mudras), en las manos y en la totalidad del cuerpo.



elementos que lleven los danzadores para ampliar su rango expresivo (como se explicó en la descripción de éste elemento), además de ser característicos de la parafernalia ritual en el caso de danzas conmemorativas de guerra. Planteamos que en algunos casos, como en las vasijas policromas de Holmul, Naranjo y Tikal, las aspas de los danzadores aparecen como parte del vestido de los personajes que bailan pero no extendidos como en los de Bonampak. Repetidas veces se presentan moteadas de rojo, significando las manchas de sacrificio, colgando lateralmente por las piernas de los bailadores. Esta especie de alas de mariposa, tienen la facultad de extenderse y ser manipuladas por los personajes que las llevan, proporcionando efectivamente la idea de transformación (de ser animal a humano). Aquí reside el espacio que se trasgrede, en la danza, en la posibilidad que permite la mascarada, de hacer parecer lo que no es, utilizando recursos como el vestuario para expandir espacios físicos e imaginativos que hacen vivir la experiencia de la transformación de la realidad.

Estos faldones que toman los danzantes de Bonampak con sus manos recuerdan a los vestidos de los actores en el teatro *kabuki* con máscaras enormes de animales (felinos) y faldones gigantes detrás de los cuales se esconde la figura humana que emerge de dicha vestimenta como si saliera de las fauces del animal. En este sentido es fácil imaginar las narraciones plásticas de los antiguos mayas, sobre el nacimiento de los hombres de las fauces de las serpientes, de los jaguares, de sus monstruos fantásticos, de la tierra.

Es interesante hacer notar que cerca de cada personaje que aparece con las características antes descritas casi siempre existe un texto epigráfico como *Uh Batik akot* (el que va a bailar), o uno de los textos glíficos que se han clasificado entre los que significan baile o danza (*akot, okot*, - ver ilustración de glifos de danza por Nicolai Grube).

Como ejemplos mencionamos la famosa imagen de *Pakal* en Palenque (estucos del Palacio), de quien se argumentaba fuera un personaje con pie equino o deforme, en vez de considerar la posibilidad de que su modo de estar representado correspondiera a una convención de movimiento. De este mismo sitio se habló del Templo XIV, de la representación de *Chan Balum* en el inframundo que acompañado de un texto epigráfico anunciando "su danza en el inframundo" se salva de ser catalogado entre los personajes deformes que fueron resueltos en estas posturas "extrañas", quizás por la intención de ubicar la intención del movimiento o la figura en un plano tridimensional, respondiendo a convencionalismos técnicos para ilustrar areitos o el simple movimiento en el cuerpo.

Este convencionalismo no se presenta como una idea nueva ya que Proskouriakoff (1950) Coe y Benson (1966) habían trabajado en el análisis de distintas posturas del cuerpo humano como parte del proceso de sus estudios epigráficos sobre la cultura maya. También Schele (1993) había hecho propuestas sobre convencionalismos en el tratamiento de la figura humana presentada en actitud de danza, pero en ninguno de los casos se hizo el análisis bajo parámetros dancísticos o bajo técnicas de fisiología y mecánica. Como los intereses de los investigadores no eran específicamente sobre danza se entiende que no hubo un estudio más profundo en el análisis del movimiento de las representaciones plásticas, de figuras consideradas como danzantes, ni una explicación metodológica de cómo se definía el convencionalismo representativo de las mismas.

Se podría cuestionar la aplicación de un método como el elaborado en esta tesis, (basado en teorías de análisis del movimiento como la de Laban; la composición coreográfica, retomada de las propuestas de Humphrey, Wigman, Limón y las teorías eurítmicas de movimiento estudiadas por Dalcroze), que responde a soluciones de mecánica y estudios del espacio, planos, dimensiones y profundidad desde una óptica occidental estructural para hacer un estudio de arte prehispánico. Sin embargo los resultados obtenidos en este experimento revelan una coincidencia armónica en la resolución compositiva de los mayas para crear efectos de movimiento en la representación de la figura humana. La representación plástica de las figuras de danza, entre los mayas del clásico tardío (600-800 d.C), manifiestan un logro realista con un conocimiento profundo de los ritmos armónicos en el cuerpo (estudiados por la euritmia y las teorías de análisis de movimiento y composición citadas), que determinan las posibilidades (mecánicas) de movimiento en un cuerpo vivo entrenado para bailar.

Se presume que los antiguos pobladores del Usumacinta eran diestros en el arte de las representaciones plásticas del cuerpo humano de realismo sorprendente, por sus amplios conocimientos de la anatomía, proporciones del cuerpo y sus posibilidades expresivas de cada segmento. Lo dicho confirma la existencia de escuelas dedicadas a la enseñanza de la danza y a la creación de cantares (cantos bailados) para festejos ceremoniales, descritas por los cronistas.

Se llegó a la conclusión de que en el cuerpo se tuvo que entender un microcosmos similar a la organización del macrocosmos universal, para poder relacionarse con él y comprenderlo. A este respecto fue interesante recordar que la antropóloga física Josefina

Butista (Museo Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Antropología Física) consideraba factible, en sus estudios de clasificación de cráneos, que aquellos con deformación tabular oblicua( en el área maya) estuvieran en sección aurea, lo cual nos remitiría a pensar que los métodos utilizados por los mayas en la deformación craneal (entre la nobleza, sacerdotes y guerreros) no era como una convención estética de belleza sino parte de una simulación del universo. Es decir que las deformaciones craneales se pudieron relacionar con un modo de representar las proporciones armónicas del universo y no solamente las formas de cabezas de los animales sagrados o *totems* (como es el caso del jaguar), bajo los cuales se regían las distintas dinastías mayas. La posibilidad de que los cráneos deformados tuvieran que ver con una concepción de armonía universal (correspondiente con las proporciones de la composición armónica en el arte clásico) implicaría abrir un panorama diverso en la concepción del mundo antiguo, no clásico, en este caso el prehispánico maya, que mostraría estar menos alejado de lo que se piensa, de los avances de occidente, en cuanto a técnicas desarrolladas en el conocimiento, de la anatomía, de la fisiología y otras disciplinas que facilitaron su conocimiento y participación con el cosmos.

Al comparar el actual proceso de análisis de movimiento con la experiencia de análisis, que llevé a cabo en la investigación Hacia una metodología para el estudio de las danzas antiguas: Etruria (en Tarquinia, Italia), en el que se logró la recreación de una "danza antigua", me hizo reconocer que este tipo de métodos de análisis de movimiento no van más allá que a una resolución formal de creación de figuras hieráticas o conmemorativas.

El límite del método radica en no encontrar ningún tipo de cercanía al contenido simbólico de la danza analizada exclusivamente en su parte mecánica.

En la revisión práctica de la postura corporal de las figuras que danzan en la Cámara 3 de los murales de Bonampak (realizada con el apoyo de Oscar Campos, bailarín y dibujante) comprobamos que el virtuosismo que permite un cuerpo entrenado puede dar grados de precisión muy altos en la reproducción de figuras hieráticas (sin movimiento). Pero no existe certidumbre en la intensión de los desplazamientos u otras formas de locomoción de los personajes analizados. Por lo tanto no es posible lograr una recreación dancística de los pictogramas, como el evento ceremonial significativo, a menos que sea recreada en un espacio y contexto similar que responda a necesidades participativas y no contemplativas. Hacer este tipo de análisis de figuras de danza y pretender recrear las escenas de los

pictogramas conduce a la reproducción de momentos fotográficos secuenciados que dan una nueva versión de formas y dinámicas de movimientos, que difícilmente logran captar la esencia del evento dancístico desde el momento de ser presentada a un público contemplativo. A este respecto hubo un montaje monumental bajo la dirección y coreografía de Ana Mérida, en los años cincuenta, en los que se caracterizaron los personajes de la Cámara 1 de los murales de Bonampak y se produjeron algunas escenas representativas de la historia descrita de los pictogramas de la Estructura 1 del mismo sitio. El resultado formal tuvo que ser sorprendente a juzgar por la documentación fotográfica del espectáculo (archivo hemerográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas), pero es seguro que nos resta un gran vacío en cualquiera de los intentos de reproducir formas sin entender el contexto en el que son creadas. Ante tal dificultad sólo queda a los creadores contemporáneos reconocer las limitaciones de nuestros métodos para acercarnos a cosmogonías (en las culturas antiguas) distantes de nuestra concepción del mundo y tratar de escuchar las analogías existentes en el espíritu humano. Por fuerza éste tendrá que acercarnos a manifestaciones similares del alma, en cualquier tiempo histórico, a través de la abstracción de imágenes poéticas (del arte), sin fines de ser fieles reproducciones narrativas de la historia.

*Entendamos un estudio del fenómeno de la imagen poética (del arte) cuando la imagen surge de la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad (Bachelard, 1968: 9)*

Pensando entonces en la necesidad de aproximación a las imágenes poéticas de los mayas en el discurso plástico de la danza en los murales de Bonampak, desistimos del intento de reconstruir una danza y dejar el análisis técnico del movimiento de los danzantes como un registro de posturas y posibilidades de locomoción para ser recuperado en otro momento con intensiones de lograr una creación coreográfica.

En todo el desarrollo de la investigación cada vez existían más cuestionamientos sobre los análisis técnicos, racionalistas sobre manifestaciones artísticas que preveen un resultado como el de las ciencias duras. Desde un inicio se pretendió abordar desde otra perspectiva (análisis del movimiento en figuras de danza) la lectura de las pinturas de Bonampak y complementar de algún modo otros estudios que han abierto panoramas diversos para el entendimiento de la cultura maya.

Pasaron al menos un par de años después del comienzo de la investigación para acercarnos a las imágenes de danza con ojos menos "analíticos" sobre los objetos de estudio que se comenzaron a manifestar como imagen poética en el intuir la intensión por la que fueron logrados y el reconocer principios constantes de las emociones y acciones humanas.

Era importante que se reconociera la importancia del pictograma como otro código de escritura que ve nacer su discurso en el cromatismo y las líneas que conforman a cada personaje representado en la pintura mural prehispánica. Sin embargo fue determinante observar las escenas de danza como imágenes poéticas que nos hicieron pensar en la posibilidad de una lectura del chulel.

A través de esta lectura era más factible superar la idea de reproducción obsesiva de formas para entrar en la dimensión humana del discurso plástico de los antiguos mayas.

Dedujimos que el pasado nos parece incomprensible en ocasiones por la incapacidad de reconocer diferentes estructuras compositivas, modos de regular y satisfacer las necesidades de subsistencia que se plantean en la vida para vivirla.

En la concepción del espíritu maya (chulel) radicó la unión del cuerpo con el universo, entre la cabeza, el estómago y el corazón, centros de generación energética donde se concentraban la vida y las enfermedades. Solo estaban en armonía si había acorde con las reglas determinadas por el modo de organización comunitario, por la naturaleza y la búsqueda de trascendencia (ciclo agrario, vida-muerte: calendarios agrícola y ritual en los que tuvieron lugar el tiempo y espacio para la danza).

Así se abordó a través de la fenomenología, lo que Bachelard (Ibid.) llamó imagen poética para poder mirar a los hombres de otro tiempo reconociendo las limitaciones de contexto pero no por eso desconociendo coincidencias importantes con los hombres en el seno de la modernidad.

Lo más importante de este planteamiento fue reconocer la conciencia de creación en los antiguos pobladores de Mesoamérica, del pueblo maya. Contribuir al entendimiento de que aunque las técnicas y métodos que se utilicen para el descubrimiento y conocimiento humano sean rudimentarias, no significa la invalidez de éstas si obtienen resultados coherentes con las metas planteadas en la investigación y las soluciones prácticas que incrementen el conocimiento sobre el universo y el hombre (en las facetas materiales y espirituales que lo conforman).

De esta manera los principios planteados por la fenomenología fueron indispensables para confiar que el arte tendría que ser algo más que las representaciones. En esta manifestación poética tendría que ser reconocida también la manifestación del ser que no pretende el reconocimiento técnico, formal, virtuoso sino que dichos elementos los utiliza para constituirse eternamente y poder irradiar experiencias y conocimiento. No tendría que justificar su existencia a partir de estructuras lineales comprobables por métodos en los cuales no se constituye. Ciertamente es determinante el compromiso de involucrarse con el discurso de la obra artística pero esto no se logra por medio de parámetros contrapuestos a los principios de creación en los que ésta se ve concebida. En ese espacio se reconoce la conciencia de creación, del chulel, del espíritu humano rescatado de las imágenes poéticas, con efectos verdaderamente trascendentales.

*Las imágenes poéticas se encuentran un campo innumerable de experiencias donde se aprovechan las observaciones que pueden ser precisas porque son simples, porque no tienen consecuencias, a la inversa de lo que sucede con los pensamientos científicos, que son casi siempre pensamientos enlazados. La imagen (arte) en su simplicidad, no necesita un saber (Bachelard, 1968:11)*

La recreación de posturas y enlaces de movimiento (que nos proporcionaba el análisis técnico), antes que contribuir a la recuperación de la memoria histórica nos hubiera confundido "entre la tradición y el olvido". Así pasa en muchas ocasiones cuando se logra un espectáculo de las almas que no logramos entender y que vienen expuestas como parte de una identidad que no nos conmueve. Jamás reivindicaría el ejercicio del sacrificio humano, ni el reconocimiento de la conciencia en la creación prehispánica, ni la distancia al entendimiento de los actos y la "concepción ética moral" de los antiguos, que a la sociedad contemporánea nos hace negar la violencia relacionada con lo sagrado (Girard, 1986).

A fuerza de visitas a Bonampak y a otros sitios cercanos en el área (en los que tuvieron que haber infinidad de escenas pictóricas como las de Bonampak) vivimos la experiencia del recuento vivo (historia oral) elaborado por los viejos que vivieron el descubrimiento del sitio y las anécdotas de algunos jóvenes que tratan de reconocerse todavía en ese espacio.

De esta forma las consideraciones finales que se hacen de este estudio tienen que ver con un cuestionamiento sobre las técnicas adecuadas para reconocer el alma de los

creadores de discursos poéticos, en la plástica de cualquier tiempo histórico. Quedo convencida de que los métodos racionalistas no responde a las necesidades de aproximación al espíritu humano creativo.

*El eje del racionalismo activo, el eje del racionalismo creciente de la ciencia contemporánea, debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación filosófica si quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética ( Ibid. p. 7).*

Al mismo respecto se hace el cuestionamiento de redefinición del concepto de arte para ampliar su capacidad de asumir que la creación artística responde a una visión (tal vez más romántica), que nos permite como afirma Hegel "encontrar un fondo sustancial de las acciones", construyendo sólidos puentes entre antigüedad y modernidad.

*En el arte antiguo la imaginación necesita un fondo sustancial como centro de sus acciones, necesita pasiones que tengan el carácter moral... La manera de representar el objeto está más o menos determinada por el objeto mismo ,conserva éste su carácter esencial y positivo... Es cierto que son imágenes de la fantasía pero de tipo fijo e invariable... igual sucede en los epigramas, son éstos descripciones de objetos reales de pensamientos sueltos de flores muy conocidas que el poeta recoge donde puede y que reunepor un sentimiento por una idea profunda que constituye el lazo de unión (Hegel, 1946: 193).*

Esta no se vuelve una demanda actual si se toma en cuenta que las vanguardias del siglo XX abogaban por la interdisciplinariedad, en especial modo la Escuela Bauhauseana y las Vanguardias rusas. De estas últimas, con los Ballets Rusos de Diaghilev, se manifestó la polémica figura de Nijinsky, conjugador de la plástica corporal con análisis importantes acerca del movimiento y el espacio, y las posibilidades comunicativas de las emociones a través de éstos, en el cuerpo. Sus propuestas coreográficas (sin secuencias narradas) causaron escandalos tales como el del estreno de la Consagración de la Primavera, en París (1913), obra que confiere a la modernidad la importancia del rito, del regreso del tiempo, a mirar la tierra, las ideas transformadas en líneas, curvas, circunferencias como era una vez en el inicio de la abstracción del universo, en las cuevas primitivas y en los palacios antiguos.

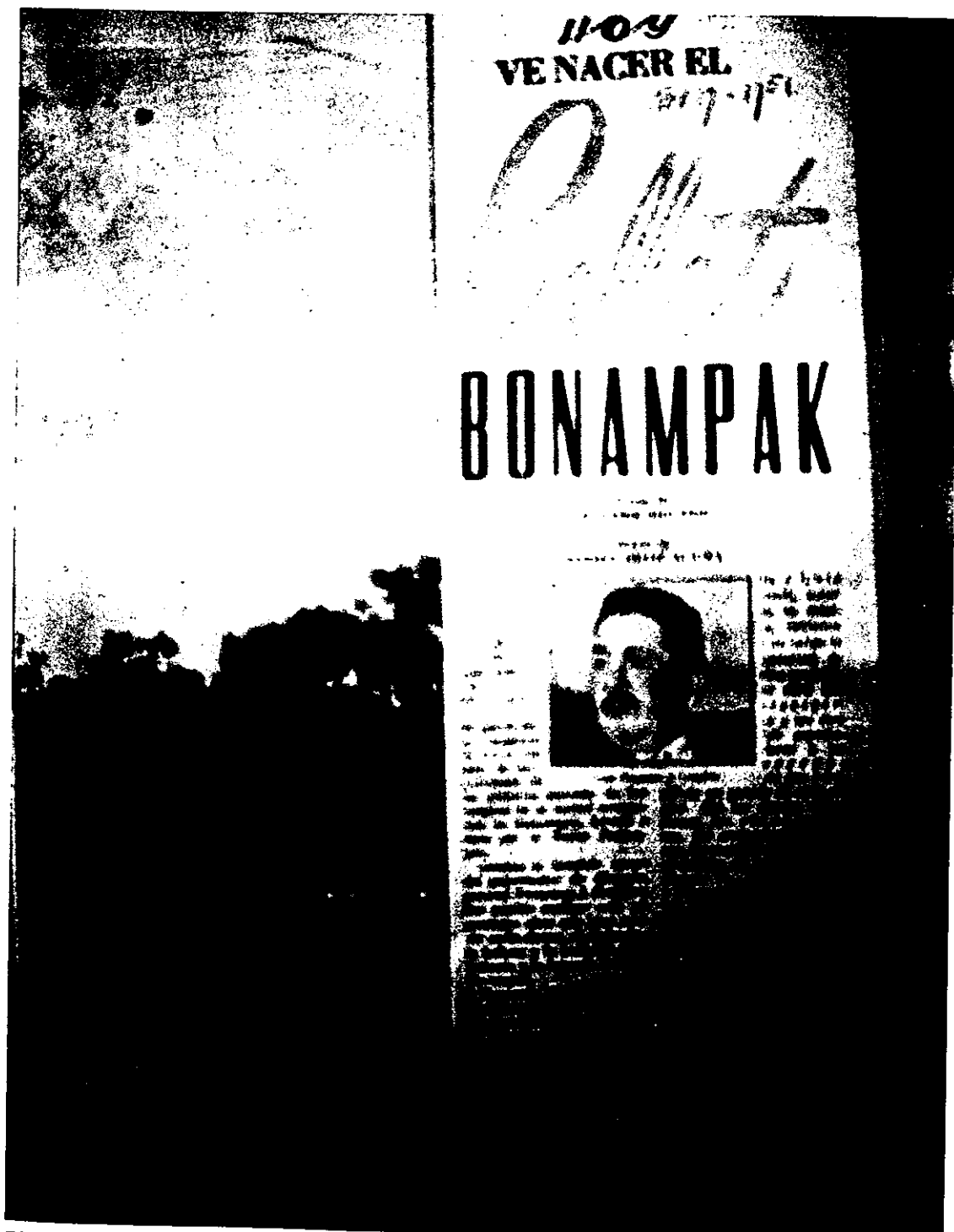
De este modo, reconociendo de la antigüedad y de la modernidad la trascendencia, más que de la representación, de la participación humana, la plástica se vuelve parte de la vivencia y del rito, del cuerpo capaz de transitar los espacios sagrados, de los que nos quedan todavía la carrera del fuego (Momostenango y Chamula), algunos bailes tradicionales

y documentos pictóricos que, como los murales de Bonampak, han conservado la poesía del alma (del arte) de los antiguos mayas.

*Puede parecer poco a la distancia, pero ya ven que el reconocer al otro, el respetarlo y el escucharlo, produce cosas tan tremendamente trascendentales como un baile.*

S. I. M.  
Diario La Jornada 21 de enero,  
México, 1998





RN14 Reproducción de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951.  
Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas,  
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



### SACERDOTES

La antigua postal de los sacerdotes en la  
 cumplido ha nacido un príncipe hijo del  
 de Bonampak, que será su padre que subyugará a todos los  
 En el este parca la esperanza de un pueblo. Con  
 y la leyenda han sido llevadas a la escena por el ballet  
 que Jorge Fernández Wagner.



### PROFETAS

En el este adorno del pueblo que cultiva el  
 a la belleza y las ciencias y a las artes. Su  
 de guerra atemoriza a los que ven en el cielo el signo de  
 la victoria. Mas de diez mil personas presenciaron en Tuxtla Gutiérrez la escena  
 con hablado de una de las más bellas historias de los mayas.

RN20 "Sacerdotes y profetas", personajes de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*,  
 de Ana Mérida, 1951.

Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom,

Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



RN18 "Ofrenda de una vírgen", personajes de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951.  
Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



El Bonampak, que así son guineas, que sobreviven a toda la  
 ... En el arte guineas la expresión de un pueblo, con  
 ... y la leyenda fue esta: Bonampak y la historia por el hecho  
 que dirige Fernando Wagner

... de guerra ...  
 la historia: Mas de diez mil personas participaron en Tuxtla Gutierrez la obra  
 ...

... que para las guineas expresan del  
 ... y como resultado que también en la  
 ... de mujer guineas, que en las  
 ... en el arte  
 ...

**TOTEMICAS** ...  
 ... en el Ballet Bonampak, que se creó  
 ... Fernando Wagner Carlos Mérida Ana Mérida Esteban  
 ... del gobierno ... la vida ...  
 ... de aquel pueblo ...

RN21 "Máscaras totémicas", personajes de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951. Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



**LA BATALLA**

Una escena de la batalla. Los bailarines representan a los guerreros mayas que lucharon por la libertad y a los conquistadores españoles que los derrotaron. El baile es una danza de guerra que se baila en honor a los dioses de la guerra.

**EL TRIUNFO**

Una escena del triunfo. Los bailarines representan a los guerreros mayas que han vencido a los conquistadores españoles. El baile es una danza de triunfo que se baila en honor a los dioses de la guerra.

**OFRENDA**

Una escena de la ofrenda. Los bailarines representan a los guerreros mayas que ofrecen a los dioses el fruto de su victoria. El baile es una danza de ofrenda que se baila en honor a los dioses.

**OFRENDA**

Una escena de la ofrenda. Los bailarines representan a los guerreros mayas que ofrecen a los dioses el fruto de su victoria. El baile es una danza de ofrenda que se baila en honor a los dioses.

RN17 "La batalla, el triunfo, el drama, ofrenda". Escenas del *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951. Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



**GUERREROS ALADOS**

Personajes de la danza, con elementos que son el resultado de un trabajo de investigación, algunos con rasgos indígenas, pero otros de origen más que de la Chiapas, son los de los personajes del teatro y el mundo de los indígenas. En algunos de ellos se ven rasgos de personajes de guerra, vestidos de guerra, pero que son los que aparecen en la danza de la Chiapas.

RN16 "Guerreros alados", personajes de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951. Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



# Bonampak

- 
- + · Recreación virtual de una escena del Ballet Bonampak de Ana Mérida, 1951,  
Internet, Web pages.  
Uni..Col.Mex, 1997



T771 "La carrera del fuego"  
Danzas y ceremonias tradicionales conservadas en el Carnaval de San Juan Chamula  
Archivo Fotográfico de Gertrude Duby, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas





RN\* "Batic ta Ch'on"  
Taller de movimiento y creación colectiva como apoyo a la educación y a la salud (para niños) en tiempo de guerra. Chiapas-México, 1998.

## ***Agradecimientos***

### **Asociación Cultural Na Bolom**

#### Fototeca

Ian Hollingshead

#### Coordinación de Museos

Fabiola Sanchez Balderas

### **Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica en Chiapas (CIMECH)**

#### Area Técnica

Sergio Sánchez

Antonio Gómez

### ***Comunidad de Lacanjá***

Aurelio Chan K'in

Celestino K'in Bor

Lucas Chan K'in

### **El Colegio de La Frontera Sur (ECOSUR)**

#### Departamento de Difusión y Multimedia

Jose Luis Mixchaelena

Oscar Campos

Taller práctico de danza, dibujos y realización de vestuario

Anadel Lynton

Talleres de movimiento (bailando en comunidades)

Rafael Sámano Roo,

Discusión teórica

Doris Heyden

Dirección de proyecto

### ***Facilitación de materiales y asesorías***

Dra. Maria Areti Hertz

Dr. Alfredo López Austin

Mtra. Susana M. Ekholm

Dra. Susan Milbrath

Arqlgo. Alejandro Tovalín

Dra. Sofia Pincemin

Dr. Román Piña Chan

Lic. Leticia Staines Cicero

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE BONAMPAK

Adams, R.E.W. y Robert C. Aldrich

- 1978 *A Reevaluation of the Bonampak Mural: A Preliminary Statement on the Paintings and Texts*, en **Third Palenque Round Table, Part 2, Volume V**, pp. 45-59, edited by Merle Greene Robertson, University of Texas Press, Austin.

Anguiano Valadéz, Raúl

- 1959 **Expedición a Bonampak: diario de un viaje**. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Blom, Frans y Gertrude Duby

- 1957 *Notas sobre Bonampak*, en **La Selva Lacandona. Andanzas Arqueológicas**, segunda parte, pp. 137-147, Editorial Cultura T. G., México.

Espinoza, Agustín, Mauricio Rosas, Beatriz Sandoval y Alberto Venegas,

- 1988 **Bonampak**, Citicorp, Citibank, Ediciones Luis Lagarto, México.

Fournier García, Patricia, Alejandro Pastrana, Mario Pérez y Jorge Quiroz.

- 1987 **Bonampak, aproximación al sitio a través de los materiales cerámicos y líticos**. Cuaderno de Trabajo, 4. Dirección de Monumentos Prehispánicos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Franco Torrijos, Enrique

- 1950 **Odisea en Bonampak**. Talleres de Artes Gráficas, México.

Garcés Contreras, Guillermo

- 1972 **Bonampak una visión sincrónica**. Editorial Arena, México.

Gendrop, Paul

- 1971 **Murales prehispánicos**. Artes de México, No. 144, México.

Greene Robertson, Merle

- 1978 *The Giles G. Healey 1946 Bonampak Photographs*, en **Third Palenque Round Table, Part 2, Volume V**, edited by Merle Greene Robertson, University of Texas Press, Austin.

Lipschutz, Alexander

- 1971 **Los muros pintados de Bonampak. Enseñanzas sociológicas**. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

Lombardo de Ruíz, Sonia

- 1976 *Análisis formal de las pinturas de Bonampak*, en **Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas**, Vol. II, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Margain, Carlos

1950 *Los mayas ayer y hoy: Bonampak, en México en el Arte*, Vol. 9, pp. 37-54, 3 lám. a colores. Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México.

1972 **Los lacandones de Bonampak**. Secretaría de Educación Pública, México.

Magaloni Kepler, Diana Isabel

1999 *El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak*, en De la Fuente, Beatriz (dir), **La pintura mural prehispánica en México, Vol. II: Area Maya. Bonampak**, Tomo II: Estudios, pp. 59-80, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Mathews, Peter

1978 *Notes on the Dynastic Sequence of Bonampak*, Part 1. pp. 61-73, en Green Robertson, Merle (ed), **Third Palenque Round Table**. Part 2. Volume V, University of Texas Press, Austin.

1988 **The Sculpture in Yaxchilan**: Disertación doctoral, Yale University Press. Yale.

1997 *Epigrafitas de la región del Usumacinta*, en **Arqueología Mexicana**, Vol. IV, No. 22, pp. 14-21, México.

Meave del Castillo, Jorge Arturo

1983 **Estructura y composición de la Selva Alta Perennifolia en los Alrededores de Bonampak, Chiapas**, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias (Biología), Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Milbrath, Susan

1998 **Star Gods of the Maya: Astronomy in Art, Folklore, and Calendars**. University of Texas Press, Austin (in Press due unt. Spring, 1998).

Miller, Mary Ellen

1980 *The Boys in the Bonampak Band*, en Benson, Elizabeth y Gillett G. Griffin, **Maya Iconography**, pp. 318 -330, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

1986 **The Murals of Bonampak**, Princeton University Press, Princeton.

1995 *Maya Masterpiece Revealed at Bonampak*, en **National Geographic**, Vol. 187, No. 2, pp. 50-69, portada, National Geographic Society, Washington D. C.

1997 *Virtual Bonampak. Imaging Maya Art*, en **Archaeology**, Volume 50, No.3, pp. 34-40, portada, Official Publication of the Archaeological Institute of America, New York.

Nájera Coronado, Martha Ilija

1991 **Bonampak**, Gobierno del Estado de Chiapas y Espejo de Obsidiana Ediciones, México.

Paillés, H., María de la Cruz

- 1987 *El nuevo mapa topográfico de Bonampak, Chiapas*, en **Memorias del Primer Coloquio Internacional de mayistas**, pp. 277-303, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Pérez Campa, Mario y Daniel Juárez

- 1992 **Bonampak, guía del sitio**, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 1995 *Exposición sobre glifos de Bonampak*, en **Seminario de epigrafía**, Area de posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez Campa, Mario y Mauricio Rosas K.

- 1987 *Dos nuevas piedras labradas en Bonampak*, en **Memorias del Primer Coloquio Internacional de mayistas**, pp 749-774, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Piña Chan, Román

- 1961 **Bonampak**, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Proskouriakoff, Tatiana

- 1950 **A Study of Classic Maya Sculpture**, Carnegie Institution of Washington, Publication 593, Washington.

Reyes Valerio, Constantino

- 1993 **De Bonampak al Templo Mayor; El azul maya de Mesoamérica**, Editorial Siglo XXI, México.

Ruppert, Karl, J.Eric S. Thompson y Tatiana Proskouriakoff

- 1955 **Bonampak, Chiapas, México**. Carnegie Institution of Washington, Publication 602, Washington.

Ruz L., Alberto

- 1981 *Pintura de Bonampak*, en **El pueblo maya. Historia**, Salvat Editores, México.

Schele, Linda y Mary Ellen Miller

- 1986 **The Blood of Kings, Dynasty and Ritual in Maya Art**, Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Thompson, J. Eric S.

- 1950 **Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction**, Carnegie Institution of Washington, Washington.
- 1954 **The Rise and Fall of Maya Civilization**, The Civilization of the American Indian Series, Volume 39, University of Oklahoma Press, Norman.
- 1962 **A Catalog of Maya Hieroglyphics**, University of Oklahoma Press, Norman.

Tovalín, Ahumada, Alejandro y José Adolfo Velázquez de León

1995 *Arquitectura y patrón de asentamiento en Bonampak*, en **Tercer Congreso Internacional de Mayistas**, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Tovalín, Ahumada Alejandro y Victor Manuel Ortiz Villarreal

1997 *Extensión y delimitación del asentamiento prehispánico de Bonampak, Chiapas*, en **XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala**, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Guatemala.

Valdiosera, B. Ramón

1981 **Bonampak, una historia novelada de la vida real**, Editorial Diana, México.

Villagra Calletí, Agustín

1949 **La ciudad de los muros pintados**, Preliminar de Salvador Toscano, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL SOBRE CULTURA PREHISPÁNICA

Arzápalo Marín, Ramón

1995 edición de *Calepino de Motul. Diccionario Maya-Español*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Aguilera, Carmen

1985 **Flora y fauna mexicana; mitología y tradiciones**, Editorial Everest, Madrid.

Alvarez del Toro, Miguel

1971 **Las aves de Chiapas**, Departamento de zoología, Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla.

Angulo, Jorge

1996 *Teotihuacán. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica*. en De la Fuente, Beatriz (coordinadora), **La Pintura Mural Prehispánica en México. Vol. I: Teotihuacán**, Tomo II, pp. 65-187, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Arellano Hernández, Alfonso

1995 *Las dos caras de la moneda*, en **La pintura prehispánica de México**, Boletín informativo, No. 3, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Barrera Vázquez, Alfredo

1965 **Libro de los cantares de Dzilbalché**, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Benavente, Fray Toribio de "Motolinía"

1971 **Memoriales o Libro de Las Cosas de La Nueva España y de los naturales de ella**, edición preparada por Edmundo O'Gorman, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Berlin Neubart, Heinrich

1971 **Signos y significados en las inscripciones mayas**, Instituto Nacional del Patrimonio Cultural de Guatemala, Guatemala.

Blom, Frans y Olivier La Farge

1926 **Tribes and Temples**, Vol. 1, Tulane University, New Orleans.

Boucher, Silvine

1996 *Indumentaria guerrera maya*, en **Arqueología Mexicana**, Vol. III, No. 17, p. 74, México.

Castañeda Paganini, Ricardo

- 1959 **La cultura Tolteca Pipil**, Editorial del Ministerio de Educación Pública "José Pineda de Ibarra", Guatemala.

Charnay, Désiré

- 1863 **Cités et Ruines Américaines; Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itzá, Uxmal**. Gide Editeur, Paris.

Chevalier, Jean y Alain Gheebrant

- 1991 **Diccionario de símbolos**, Editorial Herder, Barcelona.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo

- 1992 *El juego de pelota en la escritura y el arte maya clásico: interpretaciones recientes*, en **El Juego de Pelota en Mesoamérica; Raíces y Supervivencia**, Editorial Siglo XXI, México.

De Vos, Jan

- 1985 *La conquista de América. un desastre demográfico. II. Vida y muerte de los antiguos lacandones*, en **Econoticias**, No. 7, Tercera Epoca, Publicación del Centro de Investigaciones Ecológicas del Sureste, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

- 1992 *Una Selva herida de muerte, historia reciente de la selva lacandona*, en Vásquez Sánchez Miguel Angel y Mario A. Ramos Olmos, **Reserva de la Biósfera Montes Azules, Selva Lacandona. Investigación para su Conservación. Publicaciones Especiales Ecósfera**, No. 1, pp. 267-286, Centro de estudios para la Conservación de los Recursos naturales, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas,

Del Paso y Troncoso, Francisco

- 1936 **Crónica de La Nueva España**, Tomo I y II, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México.

Durán, Fray Diego de

- 1990 **Historia de Las Indias de La Nueva España**, Tomo 1, Banco de Santander, España.

Ekholm, Susanna M.

- 1992 *Aspectos arqueológicos de la Reserva de la Biósfera Montes Azules*, en Vásquez Sánchez Miguel Angel y Mario A. Ramos Olmos, **Reserva de la Biósfera Montes Azules, Selva Lacandona. Investigación para su Conservación. Publicaciones Especiales Ecósfera**, No. 1, pp. 253-265, Centro de estudios para la Conservación de los Recursos Naturales, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Foncerrada de Molina, Martha y Sonia Lombardo de Ruíz

- 1979 **Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico**, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Fuente, Beatriz de la

- 1965 **La Escultura de Palenque**, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.



1985 *Peldaños en la conciencia, rostros en la plástica prehispánica*, Colección de Arte, 39, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

1995 **La pintura Mural Prehispánica en México, Vol. I: Teotihuacán, Tomo I y II**, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Garza, Mercedes de la

1980 Edición de **Libro de Chilam Balam de Chumayel**, Secretaría de Educación Pública, México.

1990 **Sueño y alucinación en el mundo Nahuatl y Maya**, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

González Torres, Yólotl

1985 **El sacrificio humano entre los mexicas**, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Fondo de Cultura Económica, México.

1991 **Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica**, Editorial Larousse, México.

Herscovits, Melville J.

1950 **Man and His Works. The Science of Cultural Antropology**, Alfred A. Knopf, New York.

Heyden, Doris

1973 *La Diosa Madre; Izpapálotl*, en **Boletín INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia**, 2a. Epoca, Octubre-diciembre, México.

1983 **Mito, simbolismo e iconografía en la fundación de México Tenochtitlán**, Tesis Doctoral en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

1989 *Posibles antecedentes del glifo de México Tenochtitlán*, en **Los códices pictóricos en la tradición oral. I Coloquio de documentos pictográficos de tradición Nahuatl**, pp. 211-227, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México

Heyden, Doris y Fernando Horcasitas

1971 **Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar of Fray Diego Durán (a translation)**, University of Oklahoma Press, Norman.

Horcasitas, Fernando

1954 **El Teatro Nahuatl, época novohispana y moderna**, Capítulos I, II y III, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Houston, Stephen D.  
1989 **Maya Glyphs**, University of California Press-British Museum, Berkeley-Los Angeles.
- Joyce, Rose Mary A.  
1994 **Tatiana Proskouriakoff, Historia Maya**. Editorial Siglo XXI. México.
- Knorosov, Yuri V.  
1967 **Selected Chapters from the "Writing of the Maya Indians. Russian Translations, Series of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Vol. 4**, Harvard University, Cambridge.
- Kubler, George  
1967 **The Iconography of Teotihuacán**. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No. 4, Washington.  
1969 **Studies in Classic Maya Iconography**, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, Vol. XVIII, Archon Books, Connecticut.
- Landa, Diego de  
1946 **Relación de las cosas de Yucatán**, Editado y traducido por Angel Ma. Garibay Editorial Hermanos Porrúa, México.
- Lechuga, Ruth D.  
1983 **El traje indígena de México**, Panorama editores, México.
- Lee, Thomas A. (Jr)  
1985 **Los Códices Mayas**, edición conmemorativa X Aniversario, Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas.
- Leyva, Xochitl y Gabriel Ascencio Franco  
1996 **Lacandonia al filo del agua**, Fondo de Cultura Económica, México.
- Lombardo de Ruíz, Sonia  
1982 **La pintura mural maya en Quintana Roo**. Gobierno del Estado de Quintana Roo, Colección Fuentes Públicas, Miller, México.
- López Austin, Alfredo  
1986 **Cuerpo Humano e Ideología**. Tomo I y II, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.  
1994 **El conejo en la cara de la luna**, Colección Presencias, Instituto Nacional Indigenista, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- López Suárez, Patricia  
1996 **Los misterios del azul maya**, en **Investigación y Desarrollo**, p. 5, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Magaloni Kepler, Diana Isabel  
 1994 **Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el templo rojo de Cacaxtla**, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Mendieta, Fray Gerónimo de  
 1945 **Historia Eclesiástica Indiana**, Libro I, editado por Chávez Hayhoe, México.
- Morley, Sylvanus G.  
 1947 **La civilización maya**, revisada por George W. Brainerd, Fondo de Cultura Económica, México.
- Morris, Walter F.  
 1996 *Diseños e indumentarias mayas*, en **Arqueología Mexicana**, Vol. III, No. 17, p. 48, México.
- Nájera Coronado, Martha Iliá  
 1987 **El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas**, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Navarijo, Lourdes  
 1995 *Metodologías científicas en la búsqueda de conocimiento prehispánico*, en **Cantos de Mesoamérica, Coloquio 2**, p. 320, Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- Parsons, Lee Allen  
 1986 **The Origins of Maya Art. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology**, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.
- Pincemin, Sofía  
 1997 *Los colores mayas*, en **Mundo maya, Maya world**, Año 5, No. 10, pp.42-53, México.
- Piña Chan, Román  
 1963 **Ciudades Arqueológicas de México**, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Pohlenz, Juan  
 1997 **Entrevista sobre el proceso de ocupación en la Selva Lacandona**, Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica en Chiapas, San Cristóbal de Las Casas.
- Proskouriakoff, Tatiana  
 1968 **Graphic Designs on Mesoamerican Pottery**, Washington.
- Recinos, Adrian  
 1964 **Edición de Popol Vuh. Las Antiguas Historias del Quiché**, Fondo de Cultura Económica, México.

- Reents, Dorie y Durham Budet  
1994 **Painting the Maya Universe**, Duke University Museum of Art, London.
- Romano, Arturo  
1974 *Entierros directos e indirectos y deformación cefálica intencional*, en **Antropología física, época prehispánica, México: panorama histórico y cultural**, Vol. III, coordinado por Ignacio Bernal, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Roys, Ralph, L.  
1933 Edición de **The Book of Chilam Balam de Chumayel**, Carnegie Institution of Washington, Publication 438, Washington.
- Ruz, Alberto  
1986 **Costumbres funerarias de los antiguos mayas**, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Sahagún, Fray Bernardino de  
1951 **Historia General de las Cosas de La Nueva España**, tomo I, edición e introducción por Angel Ma. Garibay, Hermanos Porrúa Editores, México.
- Schellhas, Paul  
1904 **Representations of deities of the Maya Manuscripts**, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Vol. IV, No. I, Harvard University, Cambridge.
- Smith, Robert E.  
1955 **Ceramic Secuence at Uaxactún, Guatemala**, Middle American Reseach Institute, Publication, No. 20, 2 Vol., New Orleans.
- Spinden Herbert, Joseph  
1957 **Maya Art and Civilization**, The Falconis Win Press, Colorado.
- Staines, Leticia  
1984 **Las pinturas de Mulchic, Yucatan**, Tesis de Licenciatura, Universidad Iberoamericana, México.
- Thompson, J. Erik S.  
1936 **La civilización de los mayas**, Secretaría de Educación Pública, México.
- Tozzer, Alfred M.  
1941 Edición de **Landa's Relación de Las Cosas de Yucatán**, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Vol. 9, Harvard University, Cambridge.
- Uriarte, Ma. Teresa,  
1992 **El juego de pelota en Mesoamérica. Raices y Sobrevivencia**. Difocur, Culiacán.

Vázquez de Espinoza, Antonio

1948 **Compendio y descripción de las Indias Occidentales**, Publication by The Smithsonian Institution, (original escrito en 1628-1929, transcrito por Upson Clark), Washington.

Villacorta C., J. Antonio

1976 **Codices Mayas**, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 2a. Edición, Antigua (Guatemala).

Winning, Hasso Von

1992 *Pintura y Escultura*, en Premm Hamns J. y Ursula Dykerhoff, **El antiguo México, Historia y cultura de los pueblos mesoamericanos**, pp 313-346. Plaza y Janés Editores, Barcelona.

Ximénez, Francisco

1929-1931 *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapas y Guatemala*, Vol. I, II, III, Guatemala.

## BIBLIOGRAFÍA DE APOYO TEÓRICO

Arnheim, Rudolf

1954 **Art and Visual Perception**, Berkeley University of California, Berkeley.

Bachelard, Gaston

1986 **La poética del espacio**. Fondo de Cultura Económica, México.

Barthes, Roland

1986 **Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces**. Editorial Paidós, Barcelona.

Baschet, Jérôme

1998 *Mundos de aquí, mundos de allá. Confrontation des mondes*, en *Trace*, No.34, pp. 74-78, Centre Français d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines.

Betro, María Carmela

1995 **Hieroglyphics, the writings of ancient Egypt**, Abbeville Press Publishers, New York.

Calabrese, Omar

1987 **El lenguaje del Arte**, Editorial Paidós, Barcelona.

Croce, Benedetto

1982 **Estética como ciencia de la expresión y lingüística general**, Edición de la Universidad Autónoma de Sinaloa, México.

Dorfles, Gillo

1968 **Artificio e Natura**. Einaudi Editori, Torino.

Eco, Umberto

1976 *El hombre como animal simbólico*, en **El Signo**, Editorial Labor, Barcelona.

Escalante Gonzalbo, Pablo

1996 **El trazo, el cuerpo y el gesto: los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI**, Tesis de Doctorado (Doctorado en Historia), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Folgarait, Leonard

1997 *Orlan's Body of Art*, en **La abolición del Arte. X Coloquio Internacional de arte**, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Fromm, Erich

1995 **El miedo a la libertad**, Editorial Paidós Mexicana, México.

Girard, René

1986 **La violencia y lo sagrado**, Alianza Editorial, Barcelona.

Gisbert, Teresa

1980 **Iconografía y mitos indígenas en el arte**, Gisbert Editorial, La Paz, Bolivia.

Gombrich, Ernst, H. J.

1979 **Arte e ilusión**, Gili Editores, Barcelona.

1982 **The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**, Phaidon Press, Oxford.

Hegel, Friedrich

1946 **De lo bello y sus formas (estética)**, Colección Austral, Editorial Espasa Calpe, Madrid.

Nietzsche, Friedrich

1973 **El origen de la Tragedia**, Editorial Alianza Forma, Madrid.

Panofsky, Erwin

1970 **El significado en las artes visuales**, Ediciones Infinito, Buenos Aires.

1972 **Estudios sobre iconología**, Editorial Alianza Forma, Madrid.

Sartre, Jean-Paul

1968 **El ser y la nada**, Editorial Alianza Forma, Madrid.

Van Gennep, R.

1960 **The Rites of Passage**, University of Chicago Press, Chicago.

Winckelmann, Johann

1821 *Saggio sull' Allegorie, particolarmente per le arti*, en **Opere Complete**, Tomo VII, Fratelli Gianchetti, prima edizione italiana, Roma.

Worringer, Wilhelm

1953 **Abstracción y naturaleza**, Fondo de Cultura Económica, México.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE DANZA

- Acuña, René  
1975 *Introducción al estudio del Rabinal Achi*, en **Cuaderno 12**, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Barba, Eugenio y Nicola Savaresse  
1989 **La anatomía del actor**, Centro Nacional de Investigación y Documentación de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Bode, Barbara  
1961 **The dance of the Conquest of Guatemala**, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.
- Beaumont, Cyril W.  
1932 **Vaslaw Nijinsky**, C. W. Beaumont, London.
- Bourcier, Paul  
S.F. **Historia de la danza en occidente**, traducción del Centro Nacional de Investigación y Documentación de la Danza José Limón, México.
- Castañeda Paganini, Ricardo  
1959 **La cultura Tolteca Pipil**, Editorial del Ministerio de Educación Pública "José Pineda de Ibarra", Guatemala.
- Chinchilla Aguilar, Ernesto  
1951 *La danza del Tum-Teleché o Loj-Tum*, en **Antropología e Historia de Guatemala**, Vol. III, No. 2, pp. 17-20, Ministerio de Educación Pública de Guatemala, Guatemala.
- Griffin, Joan  
1988 **Humphrey, Wigman, Limón, Técnicas de composición coreográfica**, (apuntes), Centro Nacional de Investigación y Documentación de la Danza José Limón, México.
- Johansson K., Patrick  
1995 *En el principio era la danza*, en **Universidad de México, Revista de La Universidad Nacional Autónoma de México**, No 532, pp. 39-42, México.
- Kealiinohomoku, Joann  
1973 *Culture Change. Funtional and Dysfuntional Expressions of Dance. a Form of Affective Culture*, en **IX International Congress of Antropological and Ethnological Sciences**, Chicago.
- 1974 *Dance Culture as a Microcosm of Holistic Culture*, en **New Dimensions in Dance Research: Antropology and Dance (The American Indian)**, Tamara Comstok Edit., New York.



- Laban, Rudolf Von  
 1956 **Principles of Dance and Movement Notation**, Dance Horizons, New York.
- 1960 **The Mastery of Movement**, The Whitefriars Press, London.
- La Fontaine, J. S  
 1972 **The Interpretation of Ritual**, Travistock Publication. London.
- Lynton, Anadel  
 1987 **Técnicas de composición y creación coreográfica (apuntes)**, Centro de Investigación y Documentación de la Danza José Limón, México.
- S.F. **Bailando en comunidades**. Tesis doctoral en curso, Universidad de Filadelfia, Filadelfia.
- Lothrop, S. K  
 1927 *Indian Notes*, en **Further Notes on Indian Ceremonies in Guatemala**, Vol. IV, No.1, Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.
- 1930 *Uajxaquip vats, The Festival of Eight Thread*, en **Further Notes on Indian Ceremonies in Guatemala**. Vol. VI, No. 1, pp. 14-20. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.
- Martínez G., Rocio Noemí M.  
 1991 **Hacia una metodología para el estudio de las danzas antiguas: Etruria**, (Tesis), Universidad Iberoamericana, México.
- Martí Samuel  
 1986 **Manos simbólicas**, Editorial Geodesa, México.
- Monterde, Francisco  
 1955 *Rabinal Achí. Editado en Teatro indígena prehispánico*, Biblioteca del estudiante universitario, No. 71, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Neumayer, Erwin  
 1997 *Bodies in motion*, en *Archaeology*, Vol. 50, No. 1, pp. 56-60, enero- febrero.
- Padial Guerchoux, Anita y Manuel Vázquez-Bigi  
 1991 **Quiché Vinak. Nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado " Rabinal Achí "**. Fondo de Cultura Económica, México.
- Prudhommeau, Germaine  
 1965 **La Danse Grecque Antique**, Centre National de la Recherche Scientifique, Tomo I. Paris.
- Royce Peterson, Anya  
 1977 **The Antropology of Dance**, Indiana University Press, Bloomington.

**Saldivar, Gabriel**

1934 **Historia de la música en México**, Publicaciones de la Secretaría de Educación pública, Depart. De Bellas Artes, México

**Schele, Linda**

1980 *The Xibalba Scuffle. A dance after Death*, en Benson Elizabeth y Gillett G. Griffin (eds), en *Maya Iconography*, pp. 318 -330, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

**Schele, Linda**

1993 *Across the Abyss; Maya Festival and Pageant*, en Schele, Linda, David Freidel y Joy Parker, **Maya Cosmos, Three Thousand Years on the Shaman's Path**, pp 257-292, W. Morrow, New York.

**Sechan, Louis**

1930 **La Danse Grecque Antique**, De Boccard Editeur, Paris

**Thuillier, Jean-Paul**

1984 **Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque**, Ecole Francaise de Rome, Palais Farnese Publication, Roma.

**Westeim, Paul**

1953 **La danza macabra**, Traducción de Mariana Frank, Editorial Robredo, México.

**Zárate, Alberto**

1986 *Donde las mujeres son diosas, la danza como elemento religioso*, en **Tercer Encuentro Nacional de Investigación sobre la Danza**, Universidad de Xalapa, Xalapa, Veracruz.

## Índice de ilustraciones

### Primera parte

- 1 Mapa del Estado de Chiapas.  
"Ciudades, pueblos y sitios arqueológicos", reducción del mapa, en Morris, *Presencia Maya*, 1991: 15
- 2 Mapa del sitio arqueológico de Bonampak: Acrópolis y Gran Plaza.  
Elaborado por Rupert y Stronsvik; Corregido por Blom, en Ruppert, Thompson, Proskouriakoff, 1955: 12
- 3 Mapa de sitios arqueológicos de la Selva Lacandona, Chiapas, elaborado por Ekholm y March en Ekholm, Susana M. 1992 Aspectos arqueológicos de la Reserva de la Biósfera de Montes Azules, pp. 253-265
- 4 Camino de brecha para entrar al sitio arqueológico de Bonampak.  
Foto, Rocío Noemí Martínez, 1995
- 5 Apertura de la carretera de acceso a Bonampak, aún inconclusa.  
Foto de R. N. Martínez, 1997
- 5 (a) Carretera desde el cruce San Javier donde se desvía el camino hacia Bonampak y Lacanjá.
- 6 Hallazgo de Estructura (No. ?) arquitectónica en Bonampak, 1948.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de las Casas
- 7 Estructura 1 de Bonampak apenas desmontada en el primer cuerpo.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas
- 8 Cabeza de estuco hallada frente a la Estructura 1 de Bonampak.  
Muestra la deformación craneal tabular-oblicua. Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas
- 9 Estructura 1 o Edificio de las pinturas en Bonampak, reconstrucción de la fachada.  
Dibujo basado en Ruppert, 1955: 15
- 10 Estela 1 de Bonampak, encontrada en tres pedazos, 1948.  
Muestra al último gobernante de Bonampak.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- 11 Piedra labrada No.2, 1948.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- 12 Documento que ilustra la llamada "Bonampakitis" por Frans Blom.  
Archivo hemerográfico, en la Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.
- 13 Área declarada como monumento natural en el sitio arqueológico de Bonampak  
Dibujo proporcionado por el arqueólogo Alejandro Tovalín.
- 14 Proyecto Bonampak.  
Plano topográfico tomado de Paillés (1987), modificado por Tovalín (1995).  
Cortesía de Alejandro Tovalín
- 15 Edificios de la Acrópolis y parte de la Gran Plaza en Bonampak.

Foto de R.N. Martínez, 1997

- 16 Estela 1 de Bonampak, después de la limpieza del monumento, 1997.  
Foto R.N. Martínez, 1997
- 17 Estela 2 de Bonampak, después de la limpieza del monumento, 1997.  
Foto R.N. Martínez, 1997
- 18 Estela 3 de Bonampak, después de la limpieza del monumento, 1997.  
Foto R.N. Martínez, 1997
- 19 Edificio de las pinturas en Bonampak visto desde la Gran Plaza, 1997.  
Foto R.N. Martínez, 1997
- 20 Dintel 1.  
Edificio de las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- 21 Cámara 1.  
Edificio de las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.  
Reproducción de Antonio Tejeda, 1948
- 22 Detalle de los músicos en los muros Este y Sur de la Cámara 1.  
Foto R.N. Martínez, 1996
- 23 Dintel 2.  
Edificio de Las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de las Casas
- 24 Cámara 2.  
Edificio de las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.  
Reproducción de Antonio Tejeda, 1948
- 25 Detalle del cautivo en el muro Norte.  
Muestra las habilidades técnicas de los antiguos mayas en el manejo de la perspectiva por el uso de planos para lograr el efecto de *escorzo* observado en este personaje.  
Foto R.N. Martínez, 1996
- 26 Dintel 3.  
Edificio de las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.  
Archivo fotográfico de Frans Blom, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- 27 Cámara 3.  
Edificio de las pinturas o Estructura 1 de Bonampak.  
Reproducción de Antonio Tejeda, 1948
- 28 Detalle de los danzadores en los muros Este, Sur, Oeste, en grave deterioro.  
Foto. R.N. Martínez, 1996

Consultar video: *La danza en los murales de Bonampak, una danza viva* (primera parte)

## Segunda parte

- 29 Postura corporal y parafernalia de las figuras que danzan en contexto sacrificial.  
Figura 6 de los danzadores en la Cámara 3 de la Estructura 1 de Bonampak.  
Escaneo en blanco y negro.
- 30 Danzador  
Murales de Cacaxtla. Pórtico A, jamba Sur
- 31 Danzas ceremoniales en el Códice Borgia, p.13  
Los personajes aparecen como animales en algunos casos y en otros se observan realizando cantos en contexto sacrificial
- 32 Figuras humanas danzando, dibujadas por Villagra.  
Pies que giran en todas direcciones tal vez indicando ritmos y movimientos de la danza.  
Atetelco, Patio Blanco, pórtico 3, murales 1-4
- 33 Danza ¿de la transfiguración o de Xibalbá?  
*Fat cacique* con pintura corporal montado sobre un jaguar.  
Vasija maya estilo *Ik*, grupo 1, según Reents y Budet, 1994. pp.166-167
- 34 "Ritual de danza y sangre en conmemoración de un evento histórico donde aparece *Fat cacique*".  
Reents y Budet, 1994, p. 170
- 35 "Escena de preparación para un rito de danza".  
Recuerda a las escenas presentadas en la Cámara 1 del Edificio de las pinturas de Bonampak.  
Vasija maya, estilo *Ik*, grupo 3, según Reents y Budet, 1994: 172
- 36 Danzadores (según Schele y Miller, 1986)  
Identificados también como jugadores de pelota en el catálogo de figuras de Reents y Budet, 1994  
Aparecen frente a una estructura piramidal, ataviados con pintura corporal y faldones como en la escena de los danzadores de Bonampak
- 37 "Rito de danza sacrificial por autodecapitación"  
Recuerda al pasaje del Popol-Vuh en el que Hun Hunahpú e Ixbalanqué bailan la danza mágica de auto decapitación para cautivar a los señores de Xibalbá y hacerlos que se sometan a la misma práctica, pero sin ser capaces de recobrar la vida. Los que danzan llevan los mismos faldones utilizados por los danzantes de Bonampak, que en este ejemplo se presentan desarticulados, cayendo por los costados exteriores de las piernas de los personajes.
- 38 Glifos mayas para describir danzas, según Nikolai Grube (1990) en Schele, 1993: 259
- 39 Posturas convencionales de danza entre los mayas estudiadas por Coe y Benson, en Schele, 1993: 259
- 40 Postura convencional de pies en figuras que bailan, en distintas culturas antiguas  
Ilustración de Paul Shao, *Asiatic influences in Pre-Columbian American Art*-Iowa State, University Press, Iowa, 1976: 176
- 41 Chan Balun, en postura de danza, "Danza de la apoteosis".  
Lápida en relieve del Templo XIV de Palenque, Chiapas  
Schele, 1986
- 42 Figura humana de estuco en relieve, en postura de danza.  
Corredor externo del Palacio.

- Palenque, Chiapas, en Shao, 1976: 293
- 43 Figura humana en postura de danza. "Rey de los Yakshas"  
Bharhut-India , periodo Sunga, en Shao, 1976: 293
- 44 Figura humana en postura de danza.  
Relieve de piedra en la Cueva de Tien Lung Shian, China, en Shao, 1976: 296
- 45 Postura convencional de danza  
Copia de los dibujos de Frans Blom (Cerámica de Moxviquil).  
Archivo fotográfico de Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas Chiapas
- 46 Postura convencional de danza  
Vasija maya estilo Holmul, del Naranjo en Reents y Budet, 1994, PP.63-64
- 47 "Evolución de asanas y mudrâ mayas" tomadas por Martí, de Proskouriakoff, 1950: 31

### Tercera parte

- 48 Gráfica de coordenadas y ubicación de las figuras de danzadores.  
Cámara 3 de la Estructura 1 o Edificio de las pinturas en Bonampak
- 49 Figura 6 de los danzadores de Bonampak
- 50 Cubo elaborado por Rudolf Laban para indicar los planos vertical, horizontal y sagital, indispensables para el análisis del movimiento en el plano tridimensional.
- 51 Figura 6 de los danzadores  
Dibujo de silueta (contorno)
- 52 Figura 6 de los danzadores de Bonampak  
Estructura ósea y líneas correspondientes en articulaciones
- \* Figuras 1 a la10 de los danzadores de Bonampak analizadas bajo los siguientes preceptos:
- a) Silueta
  - b) Estructura ósea
  - c) Aplicación de la Teoría Laban en el análisis del movimiento
  - d) Recreación en vivo de las posturas de cada figura, registradas fotográficamente (Diagramas y dibujos elaborados por Oscar Campos)

#### Figura 1

- a
- b
- c
- d

#### Figura 2

- a
- b
- c
- d

Figura 3

a  
b  
c  
d

Figura 4

a  
b  
c  
d

Figura 5

a  
b  
c  
d

Figura 6

a  
b  
c  
d

(Consultar video de esta figura, elaborado en base al análisis y enlace de movimientos descritos en los incisos precedentes)

Figura 7

a  
b  
c  
d

Figura 8

a  
b  
c  
d

Figura 9

a  
b  
c  
d

Figura 10

a  
b  
c  
d

\*\* Descripción del proceso de escaneo ejemplificado en la figura 6 de los danzadores de Bonampak  
Ilustraciones I a XXIII

i

II  
III  
IV  
V  
VI  
VII  
VII  
IX  
X  
XI  
XII  
XIII  
XIV  
XV  
XVI  
XVII  
XVIII  
XIX  
XX  
XXI  
XXII  
XXIII

- \*\*\* Recreación del vestuario de la Figura 6 de los danzadores de Bonampak.  
Oscar Campos copiando los dibujos de los faldones sobre manta de cielo (punto cerrado), montada sobre carrizo.  
Foto. Ian Holligshead
- \*\*\*\* Recreación de los atributos de la figura 6 de los danzadores de Bonampak.  
Abanico elaborado por Oscar Campos con plumas (de gallo) teñidas con tintes naturales y base de papel y carrizo. Foto I. Hollingshead

### Conclusiones

- RN14 Reproducción de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951.  
Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- RN20 "Sacerdotes y profetas", personajes de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951.  
Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom,  
Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- RN18 "Ofrenda de una virgen", personajes de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951.  
Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- RN21 "Máscaras totémicas", personajes de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951.  
Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas



- RN17 "La batalla, el triunfo, el drama, ofrenda". Escenas del *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951. Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- RN16 "Guerreros alados", personajes de la creación coreográfica *Ballet Bonampak*, de Ana Mérida, 1951. Archivo hemerográfico "Bonampakitis" de Na Bolom, Biblioteca Fray Bartolomé de Las Casas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- + Recreación virtual de una escena del Ballet Bonampak de Ana Mérida, 1951, Internet, Web pages. Uni..Col.Mex, 1997
- T771 "La carrera del fuego"  
Danzas y ceremonias tradicionales conservadas en el Carnaval de San Juan Chamula  
Archivo Fotográfico de Gertrude DUBY, Na Bolom, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
- RN\* "Batik ta Ch'on"  
Taller de movimiento y creación colectiva como apoyo a la educación y a la salud (para niños) en tiempo de guerra. Chiapas-México, 1998.