

Kaplan, Jonathan

1996 El Monumento 65 de Kaminaljuyu y su ilustración de ritos dinásticos de gobierno del Preclásico Tardío. En *IX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1995* (editado por J.P. Laporte y H. Escobedo), pp.404-412. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (versión digital).

29

EL MONUMENTO 65 DE KAMINALJUYU Y SU ILUSTRACIÓN DE RITOS DINÁSTICOS DE GOBIERNO DEL PRECLÁSICO TARDÍO

Jonathan Kaplan

En su estudio de 1986 sobre las esculturas de Kaminaljuyu, Parsons dedicó varios párrafos al desarrollo socio-político del Preclásico Tardío en Kaminaljuyu. Allí, él propone que dos linajes, el de *Miraflores* y el de *Arenal*, representados por dos diferentes estilos de arte, compitieron por el control de la entidad política. Sin embargo, sabemos que el mayor interés de Parsons era la historia del arte y no estaba interesado en *aspectos de antropología más amplios*, por lo que no buscó interpretar *el significado y proceso social* en Kaminaljuyu (1986:107-108).

De la misma forma que inferimos a los gobernantes y sus actos y las políticas e ideologías a través de la escultura Clásica Maya, también podemos inferir cargos e instituciones de autoridad central formados alrededor de las figuras representadas en los monumentos de Kaminaljuyu. Algunos de estos monumentos revelan aspectos específicos del gobierno Preclásico Tardío de esta ciudad.

Parsons (1986:58) observó que la iconografía de este monumento, el cual él describió no solo como una *pedra muy importante* sino también como la escultura más grande de la ciudad, no podía *aún ser interpretada completamente* (Figuras 1 y 2). Parsons presentó un análisis que incluye un estudio de la escena en el lado reverso del cual tenía conocimiento, pero que no pudo ver durante el tiempo en que realizó su estudio, debido a la forma en que el monumento estaba almacenado. Considero que al observar al Monumento 65 con respecto a otros de Kaminaljuyu, éste provee la primera evidencia Preclásica sobre la complejidad de las instituciones político-religiosas y de la ideología programática de una dinastía de gobierno que data de varios siglos antes de las primeras fechas de Cuenta Larga Mayas.

GEOLOGÍA Y DIMENSIONES

El Monumento 65 es una enorme piedra volcánica de color amarillo pálido la cual no fue completamente cortada sino aplanada de la piedra original, mide 290 cm de alto, 200 cm en su parte más ancha y 33 cm de grosor. La base está astillada. Originalmente, el panel era mucho más grande, más de 40 cm de alto.

PROCEDENCIA Y FECHAMIENTO

Fue encontrada en 1983, unos niños en la esquina de la 30 avenida y 6 calle de la zona 7, cerca del parque arqueológico de Kaminaljuyu. Esto coloca al monumento a 400 m al suroeste de la Acrópolis de Kaminaljuyu y a aproximadamente 500 m del punto cerca de la esquina de la 6 calle y 14 avenida donde fueron descubiertos los fragmentos de la Estela 10 en 1956.

Parsons atribuyó el Monumento 65 a la fase Arenal temprana, ca. 200 AC - 1 DC (1986:58,127), con base a los patrones de características de estilo deducidas de su ampliamente aceptada cronología con respecto al arte de las Tierras Altas del sur y la Costa Pacífica. Una revisión reciente de la secuencia cerámica de Kaminaljuyu empuja el principio de la fase Arenal a ca. 300 AC (Shook y Hatch 1992). Basado en asociaciones estilísticas, un marco revisado de 300 AC - 1 DC cubre el tiempo probable de su creación, con una fecha aproximada que sugiere 150 AC.

Yo he asignado arbitrariamente *A* al lado cuyo tallado ha sido conocido y reproducido hasta ahora y *B* al otro lado, reproducido aquí y disponible para análisis por primera vez.

LADO A

En el lado A, el cual es el mejor preservado, el escultor talló tres figuras en tres filas. Dos de las tres figuras están sentadas con las piernas cruzadas sobre lo que tradicionalmente se han llamado *altares* o *altares-mesas* que tienen cuatro patas con la parte superior de los bloques biselada, a las que yo (Kaplan 1995) he llamado tronos formales para los gobernantes de Kaminaljuyu. En el registro en el extremo inferior, abajo y hacia la derecha de la tercera figura, el tallado está perdido debido a una fractura. Sin embargo, posiblemente esta figura también fue ilustrada reposando en un asiento de cuatro patas. Señalando con su dedo índice hacia la izquierda de la composición, cada una de las figuras sentadas más en alto parecen estar dando una orden a dos figuras desnudas o casi desnudas, quienes, con los brazos sostenidos en alto y las muñecas atadas, rinden homenaje a cada una de las figuras sentadas. A la derecha de la más baja de las tres figuras sentadas probablemente fue tallada otra.

Parsons observó que los *tres cautivos parecían estar desnudos y mostrando sus falos, mientras lo que los otros tenían eran características ropas de algodón* (1986:58). La condición erosionada de la talla hace difícil determinar si las líneas talladas en las ingles de las figuras representan genitales distendidos, de la forma en que se ha visto el arte de otras partes de Mesoamérica e indicando humillación y vergüenza, o vestigios de cinchos o fajas, los cuales parecerían ser su única ropa.

Los tocados característicos de las figuras arrodilladas los identifican como miembros de una elite extranjera. Parsons describió al cautivo a la izquierda en el registro superior como que tuviera *una llama como tocado*, y el de la derecha como un *turbante con cuentas*. Él describe al cautivo a la izquierda en el registro medio como que *tenía un tocado tripartito emplumado*. El cautivo de la derecha lleva *un pájaro de pico largo con un ala enmarcada detrás de la parte inferior de su oreja*. El último cautivo visible en el registro inferior tiene un *peinado tripartito coronado por un tocado con el perfil de un dragón* (1986:58). En muchas escenas Clásicas Mayas las personas nobles llevan tocados adornados por un ave acuática (garza, cuervo marino u otro). El tocado de pájaro de uno de ellos indica que es un cautivo noble y, debido a la asociación acuática del pájaro ilustrado y la creencia Maya que los límites acuáticos separaban el mundo humano del inframundo (Hellmuth 1987), el tocado puede tener una implicación de muerte.

Una interpretación sobre eventos tales como traer parejas arrodilladas ante los señores es constante en temas conocidos en el arte Mesoamericano, es que fueron capturados en batalla y representan el triunfo de sus captores en lo que los Aztecas llamaban *xochiyaotl*, la *guerra florida*; la antigüedad de la representación de cautivos es evidenciada por las figuras *danzantes* del ca. 500 AC de Monte Albán.

La importancia de los rituales que involucran cautivos es clara como propaganda e historia. Además, si considerásemos a las víctimas de sacrificio en rituales de gobernantes, en el contexto de la extensa literatura antropológica sobre castas gobernantes, éstas parecerían representar ritualmente lo siguiente:

1. Contaminación y deshonor
2. Desorden (el orden errado del inframundo-cosmológicamente orientado)
3. El rompimiento del orden del inframundo, purificación y exaltación
4. La importancia de la muerte por sacrificio para el rey o gobernante; éste a cambio representa la fertilidad sacra de la tierra y/o el renacer solar (Fortes 1967:12; Heesterman 1993:27; Wilson 1959:91; Beidelman 1966; Feeley-Harnik 1985; Lienhardt 1961; Turner 1969).

El tocado de las tres figuras sentadas parece identificar a individuos particulares. El tocado de la figura en la parte superior contiene un signo erosionado que de alguna forma se parece al glifo Maya para *CHAN* o *CAAN*, cuyo significado es *cielo* o *serpiente*. En el tocado de la figura del centro hay un cartucho con tres volutas y cuatro cuentas, el cual contiene lo que parece ser un signo *K'IN*, aunque también podría ser un signo de bandas cruzadas conocido tanto en el arte Olmeca como Zapoteca. Lo que parece ser una hoja grande de cacao está colocado al frente del tocado de la figura en la parte inferior (Parsons 1986:58). Yo propongo que la figura en la parte superior puede ser llamada *Señor CHAN/ Serpiente o Cielo*, la que se encuentra en medio *Señor K'IN/Sol* y la de la parte inferior *Señor Cacao*.

A pesar de las características distintivas de los tocados, los tres dignatarios sentados están vestidos en forma similar. Sin embargo, el espacio entre cada uno de ellos parece representar una diferencia temporal. Además, debido a que cada gobernante en su propio tiempo debe haber estado solo tanto en el ejercicio del poder como en la representación de su sustancia espiritual, resalta la cercana uniformidad emblemática de su atuendo, gestos y de la escena de cautivos. Todo esto debe haber sido dictado por convenciones de cargo y ritual y contradicen la interpretación del tallado como la representación de una sola ocasión histórica o como un trío de ocasiones cercanamente relacionadas en tiempo.

Si los tocados de las figuras representadas contienen nombres, considero que los individuos allí referidos son personajes históricos mostrados llevando a cabo la misma ceremonia de presentación de cautivos requerida durante sus respectivos periodos de gobierno y que la razón principal para registrar sus nombres era para proclamar un derecho de asociación a un linaje dinástico particular. El lado A proporciona mayor apoyo para la identificación de las figuras sentadas como gobernantes históricos, cronológicamente diferenciados con un *status* oficial principal en la comunidad, el cual es proporcionado por las descripciones de sus asientos, que pertenecen a una larga tradición Mesoamericana de *tronos*. Anteriormente sugerí (Kaplan 1995) que hay una separación entre el significado y uso del término *trono* por los historiadores de arte Mesoamericano por un lado y el uso tipológico del término *rey* por los arqueólogos Mesoamericanos (Flannery 1972).

Sin tomar aquí este tema de la manera global que lo amerita, parece prudente asumir que algunos monumentos Mesoamericanos pueden ser clasificados por ciertos elementos comunes formales y/o descriptivos encontrados en esculturas del antiguo Viejo Mundo. He propuesto que ciertas *mesas-altares* de cuatro patas con bordes biselados y una rica iconografía del inframundo, llenan el papel de los asientos formales de líderes religiosos y políticos en el Preclásico Tardío del área sur (Kaplan 1995).

A pesar que las descripciones de las figuras sentadas en los asientos de cuatro patas por sí mismas son insuficientes para poder identificar a las figuras como gobernantes, lingüísticamente es claro que estos asientos representados fueron tomados consciente y muy formalmente para representar gobierno-poder entre los Mayas Clásicos. Los epigrafistas han identificado los glifos para los verbos

CHUM-wan (locativo) y *CHUM-lah* (pasivo completativo) que significan *sentado* y *fue sentado [en gobierno]* y que ilustran parte de la figura humana sentada de perfil (Figura 3).

LADO B

Parsons únicamente describió el lado A debido que la pesada y masiva escultura estaba almacenada sobre piedras con el lado A hacia arriba cuando él lo vio, por lo que no pudo estudiar el lado reverso. Aún con la escultura colocada de pie, pero sin crear condiciones especiales para observar todo lo que puede ser de interés en el lado B, hay una serie curiosa de agujeros de aproximadamente 10 cm de ancho en el área central e izquierda. Al notar que casi toda escultura Preclásica de Kaminaljuyu encontrada hasta el momento ha sido víctima de daño intencional, Edwin M. Shook (comunicación personal 1993) cree que estos agujeros pueden representar intentos antiguos para destruir este enorme monumento.

El tallado poco profundo y erosionado del lado B es visible únicamente cuando de lado se enfoca una luz fuerte. Se puede ver entonces una figura de perfil a la derecha del observador, quien originalmente se veía sentado y señala en dirección de un grupo vertical mucho más erosionado, un elemento central rectangular que tiene señales de unos pocos bloques jeroglíficos. Parsons se preguntaba si el tallado de ambos lados había sido hecho al mismo tiempo (1986:58). Después de haber visto ambos, la cercana similitud de la línea plástica, forma, tema y acción indican que los lados A y B fueron tallados por el mismo artista como parte del mismo proyecto. El gesto de la figura principal en el lado B, puede ser claramente relacionado a los gestos similares que las figuras sentadas hacen a sus respectivos cautivos en el lado A del monumento, ya que parece estar haciendo una señal a una figura más pequeña arrodillada debajo de él; la postura del último es muy similar a aquella de los cautivos arrodillados en el lado A.

La descripción del lado B del Monumento 65 originalmente enfatizaba una organización vertical, así como horizontal o lateral, para lo que presumiblemente circulaba una totalidad cosmológica. Los escultores Preclásicos de los sitios de las Tierras Altas del sur y de la Costa, tales como Izapa, típicamente arreglaban diseños dentro de tres partes verticales representando (rústicamente en nuestros términos) convenciones del cielo, tierra e inframundo. El elemento más hacia la parte superior, una barra con volutas, se parece a un signo de cielo de Izapa, pero tiene otros referentes iconográficos. El borde del objeto es similar al del objeto central de bandas cruzadas en el bloque glífico del Trono Izapa 1, al cual Norman (1976:253-254) describió como una concha. También se parece a la forma del borde en el registro superior arriba de una figura sentada y encima de la columna en la Estela 8 de Izapa. Apoyados por evidencia etno-histórica muchos estudiosos han observado que la concha pudo haber sido usada junto con conchas (o *Spondylus*) para recoger sangre durante el auto sacrificio. Las connotaciones del derramamiento de sangre son resaltadas por las asociaciones del inframundo acuático de la concha.

Los signos de bandas cruzadas aparecen primero con los Olmecas del Preclásico Temprano y Medio, donde son agrupados en el estudio de Joralemon (1971), como Motivos 62, 67 y 99-104. Merle Greene Robertson se refirió a las observaciones de Lounsbury sobre bandas cruzadas en los códices, señalando que en los textos de los códices *las bandas cruzadas aparecen como una quinta dirección después que los cuatro marcos previos le llevan [sic] a través de las cuatro direcciones* y concluyó que *el signo de bandas cruzadas [puede significar] una quinta dirección* (1974:80, n.7). Aunque claramente el posible borde de concha, icono de banda cruzada en la parte superior del Monumento 65, representa algo central y de gran valor universal en la religión tanto de Kaminaljuyu como de Izapa, más allá de posibles alusiones a una quinta dirección y el inframundo, un significado más preciso de esto, aún permanece incierto.

Shook (comunicación personal 1993) me sugirió que otra figura en el lado B del Monumento 65, perdida por la erosión, originalmente había sido colocada simétricamente con respecto a la figura al lado derecho, flanqueando y de frente a la columna de glifos de la izquierda. Si hubiera habido una segunda

figura de frente a un jeroglífico del lado opuesto, el tallado del lado B es comparable a la Estela 5 de Tak'alik Ab'aj y también al de la escultura de Kaminaljuyu conocida como Altar 1.

En el fragmentado Altar 1, es probable que en el ahora faltante lado derecho del monumento, originalmente haya habido una figura reflejando a la figura grande existente. En un documento anterior identifiqué (Kaplan 1995) el acto ritual descrito en la parte superior del bloque de la escultura, inicialmente un trono de cuatro patas, como un auto sacrificio genital. Muchos estudiosos han observado que el propósito del auto sacrificio entre los Mayas antiguos era convocar ancestros deificados o mitológicos para poder legitimar la legalidad o derecho de una persona o linaje particular de gobernar.

Correspondientemente, la descripción del Altar 1 es una indicación que Kaminaljuyu tuvo gobernantes sacros cuyo derecho a gobernar era ideológicamente relacionado en el auto sacrificio y sacrificio de cautivos, los cuales eran similares a la figura alrededor de la cual giraban los Mayas Clásicos y otras sociedades Mesoamericanas, aparentemente llamados por los Mayas Clásico el *ch'ul* o *k'ul ahau* o, simplemente, *señor de la sangre sagrada* (Stuart 1993). El auto sacrificio, especialmente el derramamiento de sangre de los genitales, ampliamente practicado a través de la antigua Mesoamérica, era, para el periodo Clásico Tardío en las Tierras Bajas, un rito que convocaba a los *Dioses Remeros*, nacido de la *señora Sangre*, quienes en otra manifestación fueron los Héroes Gemelos, que representaron a los destructores triunfantes de los dioses del inframundo y los redentores de su padre, el dios de la fertilidad y del maíz, de Xibalba.

Entre las dos figuras del Altar 1, una columna doble de glifos estuvo una vez tallada. Una tercera parte de la organización espacial en el cual una superficie había sido dividida en áreas laterales por dos personajes que flanquean un elemento central, normalmente una columna glífica o un gobernante, era usada para expresar una variedad de temas de gobernantes en la escultura de varios sitios del periodo Clásico. Por ejemplo, en la Tableta del Palacio de Palenque, la cual lleva una fecha de ascensión, *Kan Xul* está flanqueado por su padre, *Pacal* y su madre, la *Señora Ahpo Hel*, ambos ofreciéndole regalía de gobernante. En el dintel 2 de La Pasadita, están ilustrados dos personajes, uno principal que ejecuta un rito de esparcimiento y uno secundario. En medio de los dos hay una columna glífica pequeña. En el tardío Altar L, fechado al 822 DC, hay dos figuras sentadas flanqueando y mirando a una sola columna de glifos de gran tamaño que describe la ascensión de *u Cit Tok*. La figura a la izquierda sería probablemente el final y muy incierto gobernante de Copan después de la muerte de *Yax Pac*, la figura a la derecha (Fash 1991:177-178, fig.109). Sugiero que en el lado B del Monumento 65 una figura flanqueaba el objeto columnar central de la izquierda como en el Altar L de Copan y que cinco gobernantes de un solo linaje estuvieron una vez representados en el monumento; el presunto par de figuras en el lado B contiene al gobernante que precedió inmediatamente y al gobernante del momento. Puede ser que a medida que el gobierno Maya ganó fortaleza y autoridad en los tiempos Clásicos, el elemento central de estas escenas esculpidas simétricamente diseñadas y divididas tripartidamente se desarrollaron de objetos y columnas jeroglíficas a personas. Esta tendencia fue reemplazada a su tiempo por una pieza central más neutral, una columna jeroglífica, a medida que el poder de los gobiernos en los sitios de las Tierras Bajas Mayas palideció o fue rota en el siglo IX.

Conclusión

A pesar de la persistente creencia sobre el temprano e influyente papel de la antigua ciudad de las Tierras Altas, Kaminaljuyu, en contextos mayores de Mesoamérica y específicamente de la civilización Maya y a pesar del conocimiento creciente de naturaleza compleja del área Preclásica del sur y de los muchos centros mayores que ahora parece haber tenido, los investigadores no han podido describir con completa satisfacción la historia cultural de la ciudad y las instituciones políticas y religiosas y su ideología.

Más allá de mencionar los temas, pero tocando los que tienen que ver con algunas características de gobierno divino y de las variedades de *complejidad* cultural y socio-política que han

existido, propongo que ahora podemos identificar en Kaminaljuyu para aproximadamente 150 AC el desarrollo de un poderoso complejo de gobernantes dinásticos, de *señores de sangre sagrada* que corresponde con la evidencia de una expansión mayor de la ciudad y su comercio.

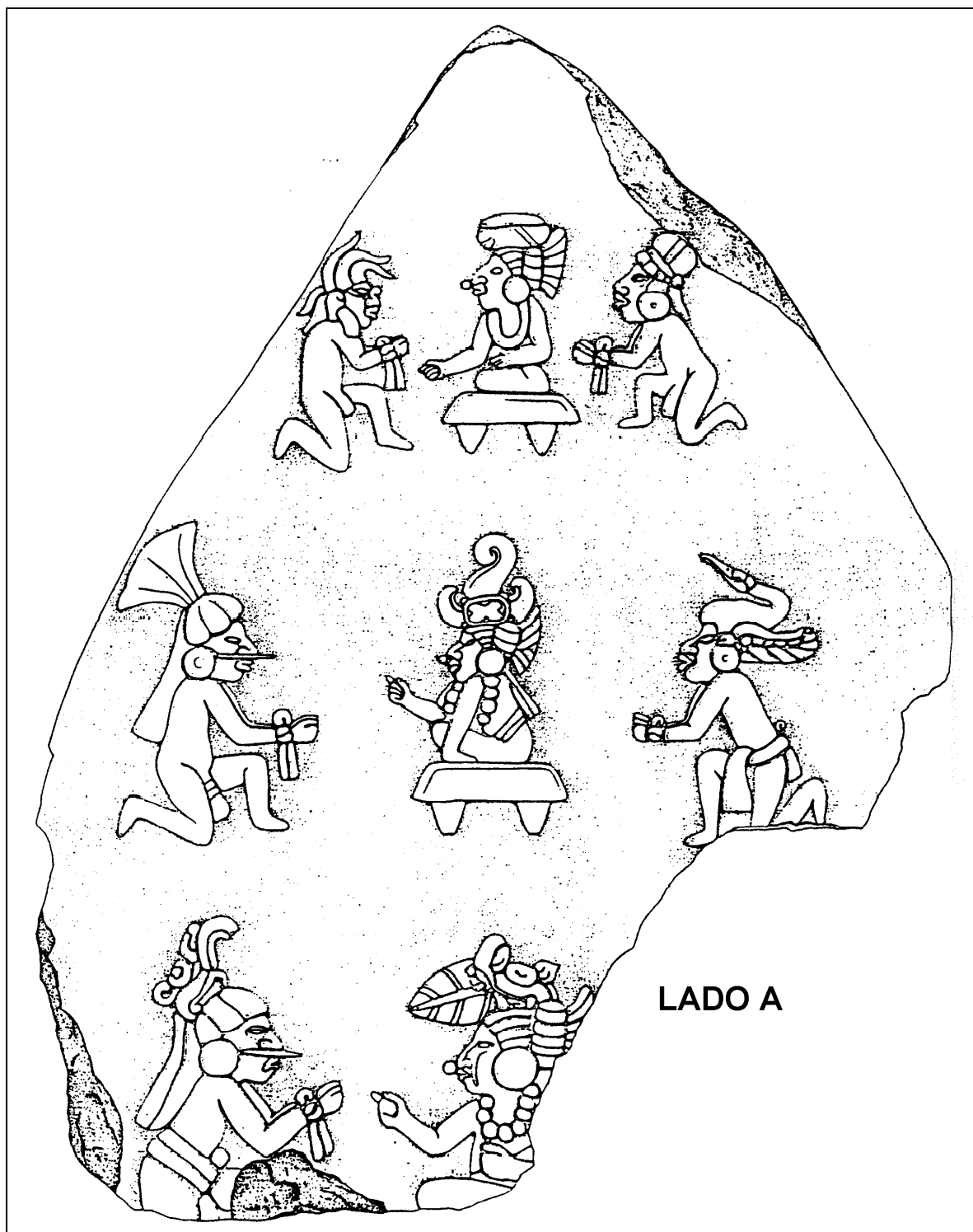


Figura 1 Monumento 65, Kaminaljuyu

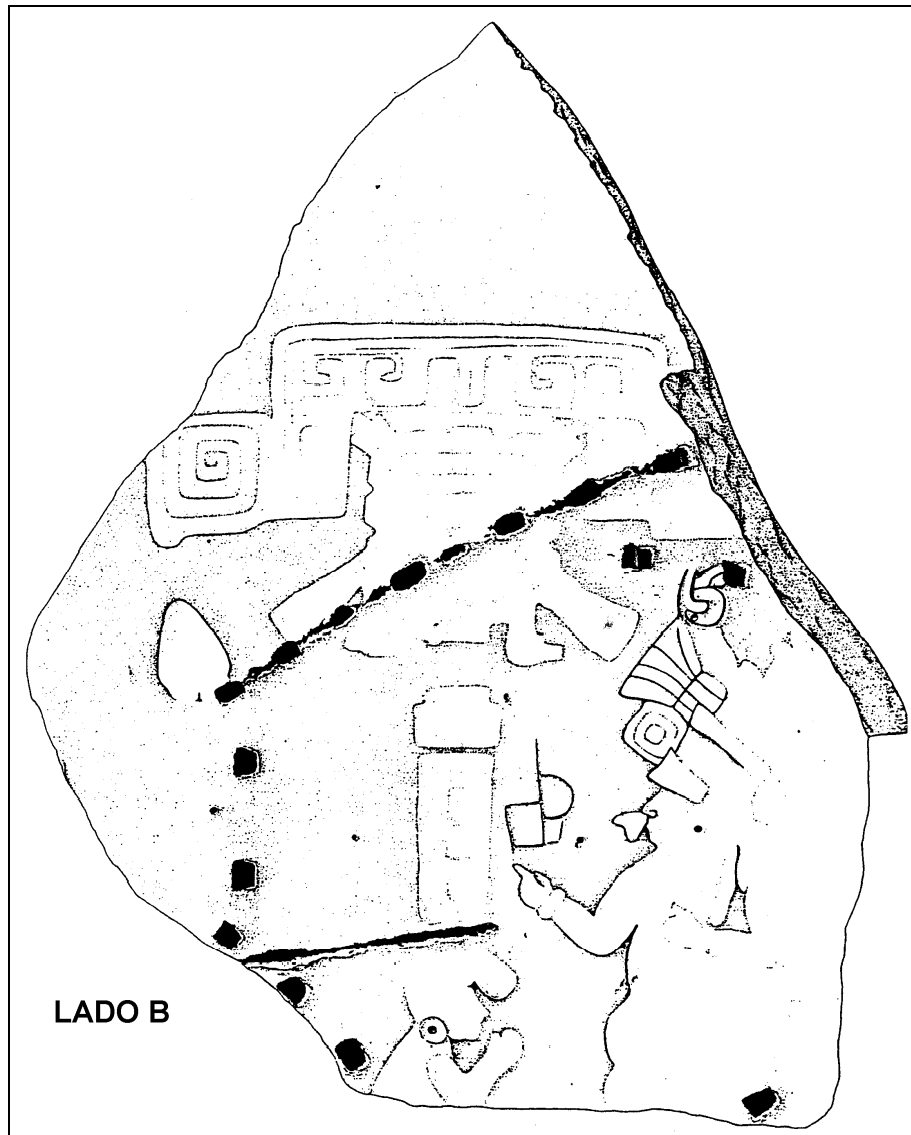


Figura 2 Monumento 65, Kaminaljuyu

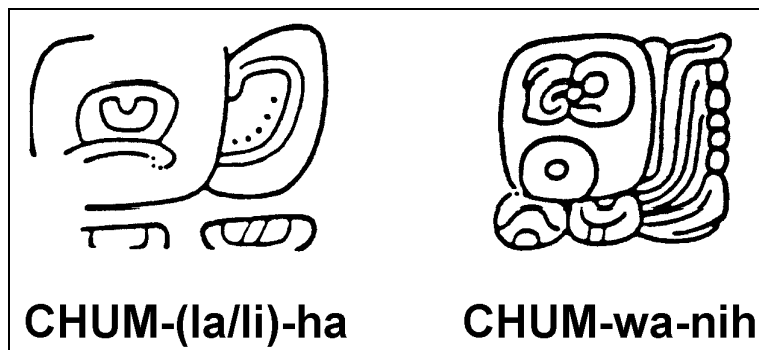


Figura 3 Glifos de "sentarse" para los gobernantes del Clásico Maya

REFERENCIAS

- Beidelman, T.O.
1966 Swazi Royal Ritual. *Africa* 36:373-405.
- Flannery, Kent V.
1972 The Cultural Evolution of Civilizations. *Annual Review of Ecology and Systematics* 3:339-426
- Fortes, Meyer
1967 Of Installation Ceremonies. *Proceedings of the Royal Anthropological Institute*, pp.5-20.
- Fash, William L.
1991 *Scribes, Warriors, and Kings: The City of Copan and the Ancient Maya*. Thames and Hudson, London.
- Feeley-Harnik, Gillian
1985 Issues in Divine Kingship. *Annual Review of Anthropology* 14:273-313.
- Greene Robertson, Merle
1974 Terrestrial/Celestial Polymorphs as Narrative Frames in the Art of Izapa and Palenque. En *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part 1* (editado por M.G. Robertson):49-56. Precolumbian Art Research Institute, San Francisco. The Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach.
- Heesterman, J.C.
1993 *The Broken World of Sacrifice*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Hellmuth, Nicholas
1987 *The Surface of the Underwaterworld: Iconography of the Gods of Early Classic Maya Art in Petén, Guatemala*. 2 Vols. Foundation for Latin American Anthropological Research, Culver City.
- Joralemon, P. David
1971 *A Study of Olmec Iconography*. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- Kaplan, Jonathan
1995 The Incienso Throne, and Other Thrones from Kaminaljuyu, Guatemala: Late Preclassic Examples of a Mesoamerican Throne Tradition. *Ancient Mesoamerica* 6:185-196.
- Lienhardt, Godfrey
1961 *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka*. Oxford University Press, Oxford.
- Parsons, Lee A.
1986 *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No.28. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- Norman, V. Garth
1976 Izapa Sculpture, Part II: Text. *Papers of the New World Archaeological Foundation*, No.30. Brigham Young University, Provo.
- Shook, Edwin M. y Marion Popenoe de Hatch
1992 Los periodos Preclásico y Clásico en las Tierras Altas Centrales. En *Historia General de Guatemala*, Vol.1. Sociedad de Amigos del País, Guatemala. En Prensa.

Stuart, David

1993 Historical Inscriptions and the Maya Collapse. En *Lowland Maya Civilization in the Eighth Century A.D.* (editado por J.A. Sabloff y J.S. Henderson):321-354. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Turner, Victor

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. University of Chicago Press, Chicago.

Wilson, Monica

1959 *Communal Rituals of the Nyakyusa*. International African Institute/Oxford University Press, London.