



21.

**DUALIDADES SINGULARES: IDENTIFICANDO
PAREJAS DE ESCULTORES Y ESCULTURAS
EN KAMINALJUYU, GUATEMALA, A TRAVÉS
DE LA ILUSTRACIÓN ARQUEOLÓGICA**

Lucia R. Henderson

XXVI SIMPOSIO DE INVESTIGACIONES
ARQUEOLÓGICAS EN GUATEMALA

MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA
16 AL 20 DE JULIO DE 2012

EDITORES
BÁRBARA ARROYO
LUIS MÉNDEZ SALINAS

REFERENCIA:

Henderson, Lucia R.

2013 Dualidades singulares: identificando parejas de escultores y esculturas en Kaminaljuyu, Guatemala, a través de la ilustración arqueológica. En *XXVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2012* (editado por B. Arroyo y L. Méndez Salinas), pp. 249-262. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

DUALIDADES SINGULARES: IDENTIFICANDO PAREJAS DE ESCULTORES Y ESCULTURAS EN KAMINALJUYU, GUATEMALA, A TRAVÉS DE LA ILUSTRACIÓN ARQUEOLÓGICA

Lucia R. Henderson

PALABRAS CLAVE

Guatemala, Tierras Altas, Kaminaljuyu, Iconografía, Esculturas, Preclásico Tardío, Ilustración Arqueológica.

ABSTRACT

Creating accurate illustrations of the bas-relief sculptures of Kaminaljuyu has revealed a pattern of both monument pairings and artist pairings. In some cases, two sculptors appear to have been involved in the carving of a single monument. In other cases, sculptures appear to have been conceived of as sets, displaying closely related iconography but differing in details and carved by two different artists. These patterns of paired monuments and paired artists, along with an apparent “playing with” the relationship between dualities and singularities, suggest that monuments at Kaminaljuyu represented materializations, manifestations, or moments of sociability, interaction, and exchange. Just as monument pairs appear to have interacted across and articulated space, the production of single monuments by artista pairs was a transactional process, a choreography of human bodies and their movements in relation to stone.

INTRODUCCIÓN

Esta publicación considera nuevas formas de pensar acerca de la escultura de Kaminaljuyu. Dado que estas ideas son preliminares y todavía están en progreso, esta es una publicación de ideas en vez de ser una con argumentos concluyentes. Aunque mucho de este trabajo se ha enfocado en la iconografía de monumentos, las esculturas eran, claramente, más que los mensajes inscritos en sus superficies. Esta ponencia mira más allá de esas superficies al referirse al diálogo que parece haber tomado lugar entre humanos y los agentes de piedra en el paisaje monumental de Kaminaljuyu.

Después de una breve revisión teórica que enfatiza la relación activa entre humanos y objetos en el ámbito social, este artículo tratará con ideas sobre el diálogo entre los monumentos al examinar dos patrones que repetidamente aparecen en el corpus de escultura de Kaminaljuyu: parejas de monumentos y parejas de artistas. Posteriormente se discutirán las formas en que estas dualidades se manifiestan. El punto importante es

que cada caso parece enfatizar comunicación e interrelación activa. En otras palabras, los artistas de Kaminaljuyu no sólo estaban tallando superficies inertes para exhibición simbólica; ellos estaban creando agentes activos que interactuaban y se comunicaban con otros agentes (tanto humanos como de piedra) en un paisaje compartido. En varias parejas de monumentos, los artistas parecen haber intencionalmente jugado con estas ideas de dualidad y comunicación. En estos ejemplos los monumentos están en parejas, pero activamente colocados aparte uno del otro, un juego de o una negociación entre ideas de dualidad e individualidad. En general, entonces, esta ponencia trata la sociabilidad de los monumentos de Kaminaljuyu, tratando la escultura como una participante activa en las redes sociales y los paisajes de humanos y objetos del antiguo sitio.

VISIÓN GENERAL TEÓRICA

Antes de considerar significados más profundos de los monumentos, es importante enfatizar dos aspectos de estas esculturas. Primeramente, se debe reconocer que el mundo humano se encuentra contenido inextricablemente en el mundo de las cosas. Las personas hacen objetos, pero esos objetos, a su vez, determinan cómo se llevan a cabo ciertas actividades. Cómo nos sentimos, cómo comemos, cómo cosechamos en los campos o cómo cortamos árboles –todas estas cosas están formadas y afectadas por las cosas. En otras palabras, las personas están anidadas dentro de redes sociales que involucran no sólo otra gente, sino que también objetos (ver Olsen 2010:67). Las personas, en otras palabras, “se convierten en lo que son” a través de sus interacciones con el mundo físico alrededor de ellas. Su relación con los objetos, incluyendo los monumentos, estructura sus vidas, actividades, e identidades (ver por ejemplo, Olsen 2010:8; Webmoor y Witmore 2008:64-65).

En segundo lugar, siempre hay que darse cuenta del claro y constante traslape entre las cosas y las personas. Aunque el mundo occidental muchas veces divide las cosas y las personas en categorías estrictamente separables (para ver revisiones de esta dicotomía, ver Kopytoff 1986:84; Olsen 2010:217; Pearson y Shanks 2001:97; Thomas 1996; Tilley 2004; Webmoor y Witmore 2008:56-57; Witmore 2007), estas categorías muchas veces no son tan definibles como se quisiera. En otras palabras, los objetos muchas veces actúan como personas y las personas son fácilmente “cosificadas u objetivizadas”. Como Webmoor y Witmore (2008:61) exclaman, “...las cosas son nosotros!”, (énfasis original). Como cuerpos físicos que tocan y pueden ser tocados, los humanos también son cosas. Los humanos compartimos en lo tangible y materialidad del mundo de los objetos (Merleau-Ponty 1968:134-135, citado en y discutido por Gell 1998:124; Olsen 2003:97; 2010:67,131; Tilley 2004:17).

Particularmente en el mundo de los antiguos Mayas, las cosas y las personas parecen haber tenido roles similares, si es que no equivalentes. Las imágenes, por ejemplo, muchas veces parecen haber compartido identidades de los dioses y las personas que representaban (Houston y Stuart 1996:302-306; Houston, *et al.* 2006; Monaghan 2000:26). Los objetos no sólo eran animados (ver, por ejemplo, Newsome 1998:121), si no que eran vistos como teniendo alma o *ch'ulel* (Boteler Mock 1998:9; Houston y Stuart 1998:88; Schele y Miller 1986:42-43; Stuart 2010:288; Vogt 1970:1156). Esto parece haber sido particularmente verdadero para los monu-

mentos de piedra. Como lo describe Stuart (1996:157): “Las estelas, como los gobernantes, poseían esta cualidad divina como la de un alma... y eran consideradas de alguna manera como cosas vivientes impregnadas de santidad de ‘*ch'ul*’. No es sorprendente, entonces, que representaciones de dioses y personas parecen haber compartido las identidades de los individuos que representaban (Houston *et al.* 2006:61, 101, 170; Stuart 1996:158, 164).

Los textos del periodo Clásico dan la mayor profundidad a estas ideas. Las inscripciones, por ejemplo, frecuentemente describen a las estelas como *u-baah* “su cuerpo”, indicando una equivalencia entre la escultura y la persona representada ahí (Houston y Stuart 1998:81; Houston *et al.* 2006:64, 67; Stuart 1996:160, 162). Guernsey (2010:215) argumenta el mismo caso para el arte del Preclásico Tardío diciendo: “Tal imaginaria, en la cual los monumentos de piedra no sólo están siendo personificados sino que además están literalmente participando en actos rituales, exaltan la necesidad de entender la escultura de piedra del Preclásico como algo más que bultos inmóviles de piedra, si no que entenderlos como actores vivos en la narrativa ritual que fueron construidos por los gobernantes del Preclásico Tardío” (ver también Guernsey 2010:208; 2012:14-15, 53, 281). Los monumentos de Kaminaljuyu, entonces, deben ser entendidos como seres agenciales, activamente formando el mundo alrededor de ellos en vez de pasivamente reflejándolo.

La actividad y agencia del arte del Preclásico Tardío es ilustrado por varios ejemplos en los que los participantes humanos parecen haber físicamente interactuado con representaciones artísticas. Hurst *et al.* (2008) y Estrada Belli (2011:108), por ejemplo, sugieren que la pintura repetida de la imagen del dios del maíz en el Mural 1 de Cival por diferentes artistas podría haber sido parte de rituales para manifestar a esta deidad. En San Bartolo, marcas de hacha fueron encontradas alrededor de una escena que involucraba un cartucho de tortuga y el dios del maíz emergente (Saturno 2009:126; Taube *et al.* 2010:5). Taube sugiere que esto puede haber sido causado por participantes actuando el mito en el cual Chahk abre la tortuga-tierra con su gran hacha para liberar al maíz (citado en Saturno 2009:126; y descrito en mayor profundidad por Taube *et al.* 2010:5). En otra escena del muro oeste, se pintaron líneas rojas en las cruces Kan del andamio de la derecha y en las pantorrillas y tocado del rey accediendo al trono después de que el resto del mural fue terminado, una actividad que Taube, Saturno, Stuart y

Hurst (2010:62-64) sugieren podría haber sido parte de un evento de ascensión o dedicación.

Este diálogo entre la imagen y el actor humano continuó siendo enfatizada durante el periodo Clásico. Como Houston y Stuart (1998:88) dicen: “El argumento que tales imágenes son más que objetos inertes e inanimados encaja con las propiedades interactivas de algunas esculturas Mayas, las cuales exhiben una capacidad de cuidadosa interlocución escenificada con actores de carne y hueso.” Por ejemplo, parece que la Tableta del Orador y la Tableta del Escriba en Palenque fueron posicionadas para hablar con cualquiera que fuera entronado entre ellos (Houston y Stuart 1998:88; Houston, *et al.* 2006:75). Que muchas de estas esculturas fueran talladas a una escala humana muy posiblemente promovían tales interacciones (Clancy 1999:24; Guernsey 2006:15). Como Newsome (1998:121) argumenta, “En altura y verticalidad, las estelas pueden aproximarse a las dimensiones espaciales de un observador humano, evocando una respuesta subconsciente transaccional.” En otras palabras, las interacciones entre los actores humanos y los monumentos de piedra necesitan ser vistos como verdaderos intercambios entre seres sociales activos, en vez de ser reducidos a fenómenos simbólicos (ver, por ejemplo, Gell 1998:117, 135; Houston *et al.* 2006:98).

En resumen, es importante entender que los monumentos de Kaminaljuyu participaron en y afectaron el paisaje social del sitio. En vez de ser simples superficies talladas o ser espectadores inactivos o pasivos de los eventos históricos, estos monumentos participaron en la creación de la historia humana. Dicho de otra manera, eran figuras constituidas y constitutivas, profundamente vinculados en las redes humano-objeto que influenciaban la historia, el cambio cultural, y la interacción social en el mundo antiguo de Kaminaljuyu (ver, por ejemplo, Olsen 2010:38; Rowlands 2004:198-199).

PAREJAS DE MONUMENTOS EN KAMINALJUYU

La presencia de una serie de parejas de monumentos en el sitio sugiere que los monumentos de Kaminaljuyu eran comunicativos, sociales e interactivos. Estos monumentos son identificables como parejas por su iconografía, composiciones, y diseños formales compartidos, rasgos que sugieren que fueron concebidos como un grupo o unidad en vez de ser piezas individuales y únicas. Al discutir las parejas de monumentos en Kaminaljuyu, se utiliza como guía los argumentos de Guernsey (2006), quien discute la manera en que los monumen-

tos del Preclásico Tardío en Izapa creaban diálogos a través del paisaje, referenciándose los unos a los otros en su iconografía e interactuando a través del espacio. En otras palabras, estos objetos no sólo se comunicaban con audiencias humanas, sino que también “hablaban entre ellos” en redes complejas e interactivas (Guernsey 2012:14-15, citando Joyce 2008:33).

Aunque claramente no es una “pareja,” las tres bases de incensario de piedra masivas que representan la cabeza de la deidad de la lluvia del Preclásico Tardío parecen haber sido talladas como un conjunto por el mismo artista (Fig.1). Estas esculturas muy probablemente habrían sido cuatro originalmente. Esta sugerencia está basada en la representación cuatripartita de las deidades del agua (deidades relacionadas con el agua, lluvia, vapor, tormentas, etc.) en el arte de Kaminaljuyu (Henderson s.f.). Aunque las caras de los incensarios difieren un poco, estas diferencias parecen ser causadas dadas las dimensiones de las piedras utilizadas en vez de que sea una indicación que diferentes artistas estuvieron involucrados en su ejecución. En otras palabras, los detalles son consistentes a lo largo y no varían de una forma que indicaría la participación de múltiples artistas.

Otros conjuntos de monumentos parecen haber servido alguna vez como ornamentación arquitectónica, y pueden haber sido posicionados para flanquear un rasgo central, quizás una escalinata o trono. Por ejemplo, un fragmento recientemente descubierto ha proporcionado una pareja para la escultura de un tocador de tambor del Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala (Fig.2). Aunque no se sabe la forma original del fragmento, los brazos de la escultura más completa hubieran funcionado como espigas que encajaban en el muro, transformando el monumento en una figura que ocupaba un espacio tridimensional. La Estela 28 y su pareja (Fig.3), como también la Estela 4 y la Estela 19 (Fig.4), posiblemente sirvieron como paneles de muros, insertados en la arquitectura en vez de proyectarse hacia afuera de ella. En el primer caso, la orientación de los tallados de la Estela 28 (Fig.3a) indica que fue colocada horizontalmente en vez de verticalmente como una estela. La Estela 19 y la Estela 4 (Fig.4), por el otro lado, son demasiado delgadas para haber actuado como monumentos que se paraban solos, por lo tanto es posible que también fueran insertados en la arquitectura.

Como rasgos integrados al espacio arquitectónico, estas esculturas habrían activamente afectado, articulado, y activado el ambiente que las rodeaba (ver, por

ejemplo, Guernsey 2006:120; Newsome 1998:121-123). Su mera presencia habría cambiado el significado de los edificios a los cuales estaban adheridas y habrían influenciado y estructurado la relación entre la audiencia humana y los espacios que ocupaban (ver por ejemplo, Inomata y Coben 2006:17; Love 1999). Probablemente esto es particularmente verdadero para la pareja de tocadores de tambor tridimensional (Fig.2). Proyectándose hacia el espacio humano ritual, éstas deben ser vistas como activamente afectando las maneras en que las personas se movían por y concebían de esos espacios.

Como anotación final, ambos Altares 9 y 10 (Fig.5) y las Estelas 10 y 8 (Fig.6) sugieren que algunos monumentos en pares fueron diseñados para interactuar el uno con el otro. En ambos casos, las figuras principales talladas en los monumentos dan la cara a direcciones opuestas. Por lo tanto, dependiendo de la colocación, podrían haber literalmente y directamente interactuado a través del espacio. Este diálogo potencial entre parejas de monumentos enfatiza su participación activa en el paisaje ritual del antiguo Kaminaljuyu, identificándolos como agentes verdaderos y comunicativos en las redes sociales que involucraban tanto a actores humanos como a los actores de piedra en el sitio.

PAREJAS DE ARTISTAS

Otros monumentos en Kaminaljuyu indican que la sociabilidad de las esculturas era también expresada en el proceso de su tallado. Para ejemplificar este punto, se discutirán tres monumentos, cada uno de los cuales fue tallado aparentemente por dos artistas diferentes. El tallado colectivo de monumentos es conocido en el periodo Clásico, pero hasta ahora la práctica no ha sido reconocida en Kaminaljuyu. En los casos del Monumento 2 (Fig.7) y el Trono 68 (Fig.8), la pareja de artistas fue claramente simultánea. En el caso de la Estela 10 (Fig.6), sin embargo, los artistas pueden haber tallado sus secciones en diferentes momentos. Los autores han descrito al Monumento 65 como también representando el trabajo de diferentes artistas (ver Doering y Collins 2010 para un resumen de estos argumentos), pero el reverso del monumento está tan exhaustivamente borrado que no es posible concluir sobre el en este momento.

La Estela 10 (Fig.6a) es probablemente el mejor ejemplo conocido de una pareja de artistas tallando un solo monumento en Kaminaljuyu. La imaginaria de la Estela 10 fue tallada por un maestro verdadero, capaz de vencer la dureza y la inflexibilidad de la piedra,

transformándola tanto en volúmenes carnosos, como también en delicados detalles incisos. El texto de la Estela 10, en contraste, presenta un diseño descuidado. No presenta ni la precisión ni la maestría vista en la iconografía alrededor de él. El texto se dobla rodeando las formas talladas de las imágenes principales, dando la impresión de haber sido agregado después de que el monumento fue tallado. Sin embargo, no está claro cuánto tiempo pasó entre estos dos eventos de tallado.

El argumento que dos artistas diferentes estaban involucrados en la producción tanto del Monumento 2 (Fig.7) como del Trono 68 (Fig.8) está basado en evidencia visual más sutil, obtenida por la familiaridad que uno adquiere al estar dibujando una obra de arte. En la práctica de traducción de cada detalle iconográfico de la piedra al papel (o, con la tecnología actual, de la piedra a la pantalla de la computadora), un ilustrador conoce más íntimamente un tallado que muchos otros estudiosos. En el proceso de seguir y hacer sentido de cada línea tallada, los detalles no sólo emergen, si no que más bien algunas veces resaltan buscando la atención. Mientras se realizaba el dibujo del Monumento 2 y el Trono 68, una serie de detalles hablaban de que cada uno de estos monumentos había sido tallado por dos artistas diferentes, cada uno manejando la iconografía en levemente diferentes maneras.

El Monumento 2 (Fig.7), por ejemplo, exhibe diferencias importantes en las maneras en las cuales cada lado del cocodrilo de la tierra está tallado. Por ejemplo, el ojo del Lado A es diferente que el del Lado B. Las orejas del cocodrilo están formadas por caras acuáticas puestas al revés (Henderson s.f.). En cada caso, sin embargo, están representadas diferente. En cuanto al cartucho central, seis cuentas redondas flanquean una cuenta cilíndrica en el Lado B, mientras que la cuenta cilíndrica está ausente en el Lado A. Las piernas del cocodrilo proveen la evidencia más fuerte para apoyar el argumento –el Lado A incluye el borde interior alrededor de las piernas que está ausente en el Lado B. Las caras de reptil que animan los dobleces de las piernas del cocodrilo también son diferentes en cada lado y la pierna trasera en el Lado B incluye una especie de “tobiltera” sobre la pata que está ausente en el Lado A. En general la impresión que da es que dos personas diferentes trataron los detalles iconográficos de este monumento en dos diferentes maneras.

El Trono 68 (Fig.8) muestra un caso similar, en el cual aparentemente dos artistas igualmente habilidosos tallaron una misma pieza. Aquí, sin embargo, el caso es aún más sutil. Aunque la mayoría de la escena parece

haber sido tallada por un solo artista, diferencias en la interpretación de las máscaras que se envuelven alrededor de las esquinas del monumento indican que por lo menos un artista adicional estuvo involucrado en el tallado. Las esquinas del Trono 68 fueron originalmente talladas con cuatro máscaras de la deidad de la lluvia (Henderson s.f.). Dos de éstas, desafortunadamente, están casi completamente destruidas. Aunque dañadas, las dos máscaras restantes presentan varias diferencias significativas. Éstas incluyen diferencias en: 1) la forma del cuerno que sale de la frente, 2) el tratamiento del labio superior, y 3) la interpretación de la curva o voluta que emerge de la boca.

La producción de imágenes como un evento social articulado por diferentes artistas no es única de Kaminaljuyu. En el sitio Preclásico Tardío de San Bartolo, por ejemplo, Heather Hurst (2005) dice que al menos dos artistas diferentes estuvieron involucrados en la pintura de las figuras del mural. Aunque el involucramiento de dos artistas en estos murales y en la creación del masivo Monumento 2 de Kaminaljuyu puede ser argumentado como nada más una cuestión de eficiencia, el hecho de que dos artistas tallaron el mucho más pequeño Trono 68 indica que la eficiencia no fue necesariamente el único factor involucrado en estas decisiones. Tales eventos habrían requerido grandes planificaciones y comunicación entre los diferentes artistas para crear un solo monumento coherente. Otra vez, se encuentra con la sensación de que los monumentos representan materializaciones, manifestaciones, o momentos de sociabilidad, intercambio, e interacción. Tal como las parejas de monumentos parecen haber interactuado a través del espacio, la producción de monumentos individuales por parejas de artistas fue un proceso transaccional, una coreografía de cuerpos humanos y sus movimientos en relación a la piedra.

INDIVIDUALIDADES Y DUALIDADES

Las parejas de esculturas y las parejas de artistas encuentran su más compleja intersección en un número de parejas de monumentos en los cuales diferentes artistas tallaron cada miembro del conjunto. Estos ejemplares demuestran un tipo de “juego de” ideas de dualidades y diálogos. Aunque los monumentos están claramente en parejas (compartiendo iconografía, composición, y formato) cada pieza dentro del conjunto está marcada como única a través de la inclusión de diferentes artistas y a través de discrepancias en detalles de iconografía.

Comencemos con los Altares 9 y 10 (Fig.5). Aunque están tallados con iconografía muy similar, importantes diferencias en detalles demuestran que fueron tallados por dos artistas diferentes, uno más hábil que el otro (este punto fue mencionado por primera vez por Parsons 1983). El Altar 10 (Fig.5b), por ejemplo, muestra una maestría completa tanto del medio como de la iconografía. Aquí el Pájaro Principal es mostrado con sus pies transformándose en serpientes con la boca abierta expeliendo volutas. Sus alas están animadas por la adición sutil de narices y maxilares y usa una diadema de *ak'bal* que atraviesa su frente curvada hacia atrás.

A primera vista, el Altar 9 (Fig.5a) se ve muy similar. Sin embargo, algunos detalles sugieren que el artista no siempre comprendió completamente la iconografía que estaba tallando. Sus pies de serpiente tienen menos gracia y están menos elaborados comparándolos con los del Altar 10. Las alas del Pájaro Principal no están animadas—los dientes han sido olvidados y las narices han sido transformadas en simples elementos decorativos. El ornamento de *ak'bal* flota en el espacio, y la frente curvada hacia atrás, usualmente un rasgo diagnóstico del Pájaro Principal, parece haber sido olvidada. Aunque la pieza fue sin duda tallada por un buen artista, su nivel de habilidad, o quizás simplemente el nivel de su conocimiento iconográfico, parece haber estado por debajo del maestro que talló el Altar 10.

Las Estelas 4 y 19 (Fig.4) presentan un caso similar. Aunque sólo la parte posterior de la Estela 4 está preservada, su iconografía la identifica como representando la misma deidad de la lluvia que la Estela 19 (Henderson s.f.). La Estela 4 (Fig.4a), sin embargo está tallada más rústicamente, faltándole los contornos más suaves y las líneas más certeras que la Estela 19 (Fig.4b) presenta. Sin embargo, otros detalles que no parecen estar relacionados con la discrepancia de nivel de habilidad han sido alterados. La deidad de la Estela 4, por ejemplo, está danzando en vez de estar de rodillas, y la cabeza acuosa enrollada en su rodilla está en posición normal y aislada en vez de estar invertida y adherida a la cola de la serpiente.

Si se regresa a los Altares 9 y 10 (Fig.5), se encuentra el mismo fenómeno. Además de los detalles que parecen diferir dados los diferentes niveles de habilidad, también se han hecho sustituciones que parecen intencionales. Por ejemplo, la orejera usada por el Pájaro Principal es diferente en cada altar y usa un pectoral de concha en el Altar 10 que está ausente en el Altar 9. En otras palabras, estas parejas de monumentos parecen jugar con la idea de la dualidad versus la individuali-

dad. Aunque los monumentos existen como una pareja, una gran parte de esfuerzo fue hecho para asegurar que cada pieza permaneciera única.

Las Estelas 10 y 8 (Fig.6) enfatizaron más allá esta yuxtaposición de dualidad e individualidad (Miles 1965:256 parece ser el primero en notar la similitud entre estos monumentos). Aunque la superficie de la Estela 8 ha sido intencionalmente borrada, quedan suficientes detalles para identificar los monumentos como una pareja. Ambos, por ejemplo, fueron originalmente tronos o altares. Ambos muestran además la misma figura de pie sosteniendo un hacha, un gran símbolo de día en un cartucho que gotea, y una figura de rodillas usando un cinturón enrollado. Ambos también están enmarcados por un borde de diseño de petate. Aunque mucha de la iconografía ya no existe, se sugiere tentativamente que el artista de la Estela 8 era menos hábil que el artista que talló la Estela 10. Esto está basado en la ejecución del cartucho que gotea de la Estela 8, el cual carece de la precisión y calidad del ejemplo de la Estela 10. La calidad de la línea que se puede observar en la Estela 8 también sugiere que el artista era levemente menos maestro que el de la Estela 10. Con tanto detalle borrado en la Estela 8, sin embargo, tales sugerencias deben mantenerse como tentativas.

En adición a detalles que pueden haber variado dada la participación de diferentes artistas, estos dos monumentos nuevamente enfatizan diferencias intencionales en su tallado. En primer lugar están esculpidas en dos muy diferentes tipos de piedra. Además, aunque ambos en un principio fueron altares o tronos, sólo la Estela 10 parece haber tenido soportes originalmente. Las escenas en relieve de estos monumentos también están talladas en diferentes escalas, con la imaginería de la Estela 8 notablemente más pequeña que la de la Estela 10. Finalmente, aunque no se sabe cuando fueron destruidos ritualmente estos monumentos, es importante anotar que fueron terminados de manera diferente. Mientras que la Estela 10 fue rota en pedazos, la superficie de la Estela 8 fue cuidadosamente borrada. Como visto en los ejemplos mencionados anteriormente, una vez y otra vez, la naturaleza de parejas de estos monumentos está equilibrada por un énfasis equitativo en la individualidad.

Estas ideas se extendieron más allá del corpus de esculturas del Preclásico Tardío para incluir otros materiales también. La Tumba I del Montículo E-III-3, por ejemplo, consistentemente enfatiza pares de cosas (para un buen ejemplo, ver Shook y Kidder 1952: Figs.78a, b, c, e). Como las esculturas discutidas an-

teriormente, algunos de estos pares también parecen jugar con la idea de dualidad versus individualidad. En una instancia, por ejemplo, dos vasos de piedra verde estaban colocados juntos. Aunque los dos son de tamaños similares, uno es de color verde esmeralda y tiene una superficie lisa mientras el otro es de color verde oscuro y su superficie tiene facetas (Ibíd.:Fig.79a, b). Básicamente, estos vasos parecen enfatizar simultáneamente el concepto de objetos gemelos y también la singularidad de cada pieza por sus características distintas. Otro conjunto de dos cuencos exhibe el mismo énfasis en equilibrar similitudes con sutiles diferencias (Ibíd.:Fig.77c, d). Este juego con el concepto de espacio entre dualidades e individualidades es más claramente expresado en un conjunto de orejeras de la Tumba I. Shook y Kidder (Ibíd.:114) teorizan que éstas fueron posiblemente talladas de la misma pieza de jade. Aunque claramente representan una pareja, las orejeras fueron intencionalmente separadas en la tumba (Ibíd.). Una había sido puesta en pareja con una orejera obviamente diferente, mientras que la otra fue colocada a alguna distancia con otros tres objetos de jade. Este tratamiento de la idea de dualidad y singularidad a través de la separación y recombinación puede representar motivaciones similares como la escultura de parejas descritas anteriormente, las cuales también tenían la intención de ser pares, pero las cuales difieren claramente en importantes maneras.

CONCLUSIÓN

En resumen, en Kaminaljuyu se encuentran ejemplos de parejas de monumentos y también parejas de artistas trabajando en monumentos individuales. Ambas categorías enfatizan los temas de sociabilidad e interacción entre los actores humanos mezclados con actores de piedra. En varios ejemplos, la naturaleza emparejada de los monumentos es equilibrada por o puesta contra un énfasis en la singularidad, con cada miembro de la pareja siendo tallado por diferentes artistas y conteniendo detalles levemente diferentes. De nuevo, sin embargo, hay un sentido de sociabilidad—de parejas de monumentos y la interacción necesaria de dos artistas diferentes para crear un sólo conjunto de objetos. Esta cualidad transaccional es enfatizada aún más por dos parejas de monumentos que pueden haber sido diseñadas y colocadas para que sus figuras principales se vieran la una a la otra, literalmente interactuando a través del espacio. Otra vez, esto gatilla la sensación de que agentes de piedra y humanos, tanto individuos como

dúos, estaban inmersos en redes sociales, comunicativas e interactivas en el antiguo Kaminaljuyu.

Como se ha mencionado al inicio, esta no es una ponencia de argumentos conclusivos, si no que es una acerca de ideas. Se intenta darles pensamiento en estos patrones para ensanchar la visión, no sólo sobre *qué* significaban los monumentos en Kaminaljuyu, sino que también sobre *cómo* les daban significado. Estos fenómenos no son únicos de Kaminaljuyu. Cyphers (1999:172), por ejemplo, nota ejemplos de parejas de monumentos similares pero diferenciados en La Venta, mientras que David Stuart ha argumentado que el Panel 1 de La Corona del periodo Clásico no sólo está hecho de dos tipos diferentes de piedra, sino que también está tallado por dos artistas diferentes (comunicación personal 2008, 2012). Claramente, entonces, este juego entre dualidad y singularidad fue ampliamente expresado en la antigua Mesoamérica, un hecho que ojalá promueva más discusión sobre estos patrones y lo que dicen sobre las redes ancianas que existían entre objetos y humanos y cómo las identidades individuales y las de grupo serían negociados en estos mundos antiguos.

Al final, si se observa más allá de la superficie de los monumentos de piedra, los artistas de Kaminaljuyu parecen haber estado jugando con el área gris que se encuentra entre las cosas y las personas, creando complejas y variadas redes de interacción entre ellos. Aunque en esta etapa temprana de interpretación las conclusiones firmes todavía son elusivas, la discusión presentada aquí enfatiza el hecho de que los monumentos de Kaminaljuyu (y en otras partes de Mesoamérica) fueron mucho más que objetos inanimados o superficies inertes de exhibición. Estas esculturas no existían afuera de la historia humana, si no que participaban activamente en la formación de esta historia al interactuar con las personas que las produjeron y que las contemplaban. Para poder entender el antiguo mundo Maya, entonces, tal vez se necesite comenzar a ver con más cuidado los monumentos, no sólo ver las formas en que fueron constituidos por los antiguos Mayas, sino que también las formas en cómo ellos, en retorno, constituían, formaban, e influenciaban el mundo alrededor de ellos.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo con las esculturas de Kaminaljuyu ha sido posible gracias al apoyo de numerosas personas e instituciones. Gracias a la Dra. Barbara Arroyo y toda las personas del Proyecto Kaminaljuyu, al Lic. Juan Carlos Melendez y al Museo Nacional de Arqueología y Et-

nología, al Dr. Oswaldo Chinchilla y al Museo Popol Vuh, al difunto Dr. Juan Antonio Valdés y al Museo Miraflores, al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, a la Dra. Heather Hurst y al Proyecto San Bartolo, a la Casa Herrera y la Universidad de Tejas en Austin, a Caitlin Earley, Varinia Matute, Rene Ozaeta y Milady Casco, al Dr. Nicholas Hellmuth y las fotos de FLAAR, y, finalmente, gracias al apoyo financiero del Harrington Doctoral Fellowship, el PEO Scholarship, y el Georgia B. Lucas Foundation Fund.

REFERENCIAS

- BOTELER MOCK, Shirley
1998 Prelude. En *The Sowing and the Dawning: Termination, Dedication, And transformation in the Archaeological and Ethnographic Record of Mesoamerica* (editado por S. Boteler Mock), pp.1-16. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- CLANCY, Flora S.
1999 *Sculpture in the ancient Maya plaza: the early classic period*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- CYPHERS, Ann
1999 From Stone to Symbols: Olmec Art in Social Context at San Lorenzo Tenochtitlán. En *Social Patterns in Pre-Classic Mesoamerica* (editado por D.C. Grove y R. Joyce), pp.155-181. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- DOERING, Travis F., y Lori D. Collins
2010 Revisiting Kaminaljuyu Monument 65 in Three-Dimensional High Definition. En *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (editado por J. Guernsey, J.E. Clark, y B. Arroyo), pp.259-282. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- ESTRADA BELLI, Francisco
2011 *The First Maya Civilization: Ritual and Power Before the Classic Period*. Routledge, London y New York.
- GELL, Alfred
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford.

GRUBE, Nikolai

1998 Speaking Through Stones: A Quotative Particle in Maya Hieroglyphic Inscriptions. En *50 Years of Americanist Studies at the University of Bonn* (editado por S. Dedenbach-Salazar, C. Arellano, E. König y H. Prümers), pp.543-558. Verlag Anton Saurwein, Bonn.

GUERNSEY, Julia

2006 *Ritual and Power in Stone: the Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art*. University of Texas Press, Austin.

2010 Rulers, Gods, and Potbellies: A Consideration of Sculptural Forms and Themes from the Preclassic Pacific Coast and Piedmont of Mesoamerica. En *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (J. Guernsey, J.E. Clark y B. Arroyo), pp.207-230. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

2012 *Sculpture and Social Dynamics in Preclassic Mesoamerica*. Cambridge University Press, New York.

HENDERSON, Lucia R.

s.f. *Bodies Politic, Bodies in Stone: Imagery of the Human and the Divine in the Sculpture of Late Preclassic Kaminaljuyu, Guatemala*. Tesis de doctorado en preparación, Department of Art History, University of Texas at Austin, United States.

HOUSTON, Stephen D., y David Stuart

1996 Of gods, glyphs and kings: divinity and rulership among the Classic Maya. *Antiquity* 70:289-312.

1998 The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period. *Res: Anthropology and Aesthetics* 33:73-101.

HOUSTON, Stephen D., David Stuart y Karl A. Taube

2006 *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience Among the Classic Maya*. University of Texas Press, Austin.

HOUSTON, Stephen y Karl Taube

2000 An Archaeology of the Senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica. *Cambridge Archaeological Journal* 10(2):261-294.

HURST, Heather

2005 San Bartolo, Petén: Técnicas de Pintura Mural del Preclásico Tardío. En *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004* (editado por

J.P. Laporte, B. Arroyo y H.E. Mejía), pp.639-646. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

HURST, Heather, Jessica Craig, William Saturno, Francisco Estrada Belli, Boris Beltrán y Edwin Román

2008 Tesoro ó Basura: Un Estudio sobre la Terminación de Murales de San Bartolo, Cival, y La Sufricaya, Petén. En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007* (editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. E. Mejía), pp.253-262. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

INOMATA, Takeshi y Lawrence S. Coben

2006 Overture: An Invitation to the Archaeological Theater. En *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics* (editado por T. Inomata y L.S. Coben), pp.11-46. Rowman and Littlefield Publishers, Inc., New York.

KOPYTOFF, Igor

1986 The cultural biography of things: commoditization as process. En *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (editado por A. Appadurai), pp.64-91. Cambridge University Press, Cambridge.

LOVE, Michael

1999 Ideology, Material Culture, and Daily Practice in Pre-Classic Mesoamerica: A Pacific Coast Perspective. En *Social patterns in Pre-Classic Meosamerica* (editado por D.C. Grove y R. Joyce), pp.127-153. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

MILES, Suzanna W.

1965 Sculpture of the Guatemala-Chiapas Highlands and Pacific Slopes, and Associated Hieroglyphs. En *Handbook of Middle American Indians, Archaeology of Southern Mesoamerica*, Part 1, Vol. 2 (editado por G.R. Willey), pp. 237-275.

MONAGHAN, John

2000 Theology and History in the Study of Mesoamerican Religions. En *Supplement to the Handbook of Middle American Indians*, Vol.6, Ethnology (editado por E.Z. Vogt), pp.24-49. University of Texas Press, Austin.

NEWSOME, Elizabeth A.

1998 The Ontology of Being and Spiritual Power in the Stone Monument Cults of the Lowland Maya. *RES: Anthropology and Aesthetics* 33:115-136.

- 2001 *Trees of Paradise and Pillars of the World: The Serial Stela Cycle of "18-Rabbit-God K," King of Copan*. University of Texas Press, Austin.
- OLSEN, Bjornar
2003 *Material Culture After Text: Re-Membering Things*. *Norwegian Archaeological Review* 36(2):87-104.
2010 *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*. Rowman and Littlefield Publishers, Inc., Lanham.
- PARSONS, Lee Allen
1983 *Altars 9 and 10, Kaminaljuyu, and the Evolution of the Serpent-Winged Deity*. En *Civilization in the Ancient Americas, Essays in Honor of Gordon R. Willey* (editado por R.M. Leventhal), pp.145-156. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- PEARSON, Mike y Michael Shanks
2001 *Theatre/Archaeology*. Routledge, London.
- ROWLANDS, Michael
2004 *The Materiality of Sacred Power*. En *Rethinking Materiality: The Engagement of Mind with the Material World* (editado por E. DeMarrais, C. Gosden y C. Renfrew), pp.197-203. McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge.
- SATURNO, William A.
2009 *Centering the Kingdom, Centering the King: Maya Creation and Legitimization at San Bartolo*. En *The Art of Urbanism: How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery* (editado por W.L. Fash y L. López Luján), pp.111-134. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- SCHELE, Linda y Mary Ellen Miller
1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. The Kimbell Art Museum, Fort Worth.
- SHOOK, Edwin M. y Alfred V. Kidder
1952 *Mound E-III-3, Kaminaljuyu, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- STUART, David
1996 *Kings of stone: A consideration of stelae in ancient Maya ritual and representation*. *RES: Anthropology and Aesthetics* 29-30:148-171.
2010 *Shining Stones: Observations on the Ritual Meaning of Early Maya Stelae*. En *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition* (editado por J. Guernsey, J.E. Clark y B. Arroyo), pp.283-297. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- TAUBE, Karl A., William Saturno, David Stuart y Heather Hurst.
2010 *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala; Part 2: The West Wall*. Boundary End Archaeological Research Center, Barnardsville.
- THOMAS, Julian
1996 *Time, culture and identity: an interpretative archaeology*. Routledge, New York.
- TILLEY, Christopher
2004 *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. Berg Publishers, Oxford.
- VOGT, Evon Z.
1970 *Human Souls and Animal Spirits in Zinacantan*. En *Studies in General Anthropology*, Vol. 2 (editado por D. Bidney, D. Hymes, P.E. de Josselin de Jong y E.R. Leach), pp.1148-1167. Mouton, Paris.
- WEBMOOR, Timothy y Christopher L. Witmore
2008 *Things Are Us! A Commentary on Human/Things Relations under the Banner of a 'Social' Archaeology*. *Norwegian Archaeological Review* 41(1):53-70.
- WITMORE, Christopher L.
2007 *Symmetrical Archaeology: Excerpts of a Manifesto*. *World Archaeology* 39(4):546-562.



Fig.1a, b, c: Bases de Incensario 4, 5 y 6 de Kaminaljuyu (fotos por la autora, cortesía del MUNAE).



Fig.2a, b: Tocador de Tambor (MUNAE 2131; fotos por la autora, cortesía del MUNAE).

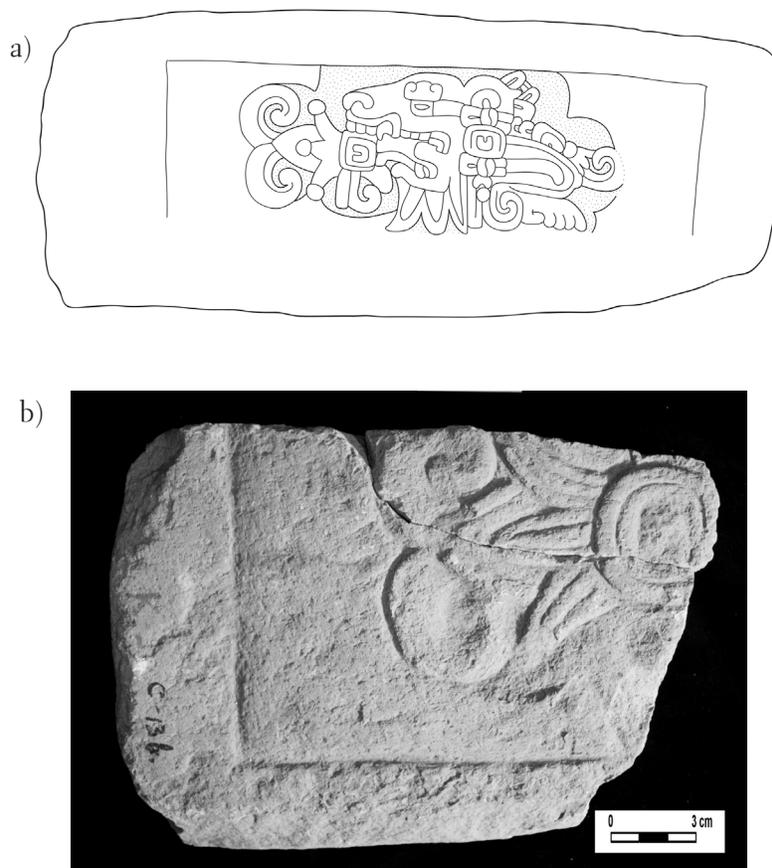


Fig.3a: Estela 28 (MUNAE 2816; dibujada por la autora).
Fig.3b: Fragmento (MUNAE 2816; foto por la autora, cortesía del MUNAE).

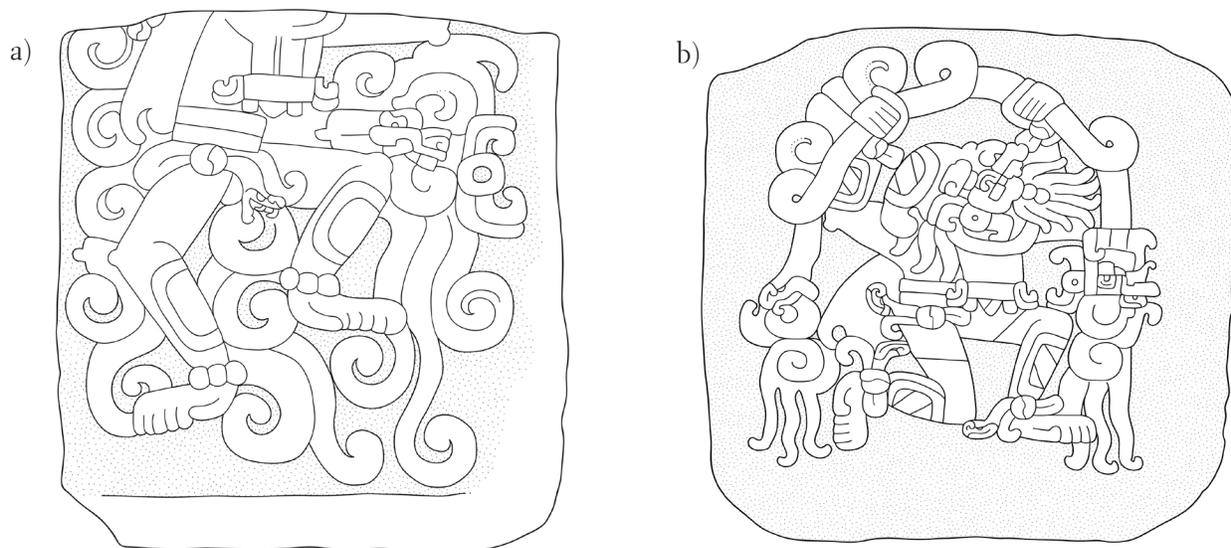


Fig.4a: Estela 4 (dibujada por la autora).
Fig.4b: Estela 19 (dibujada por la autora).

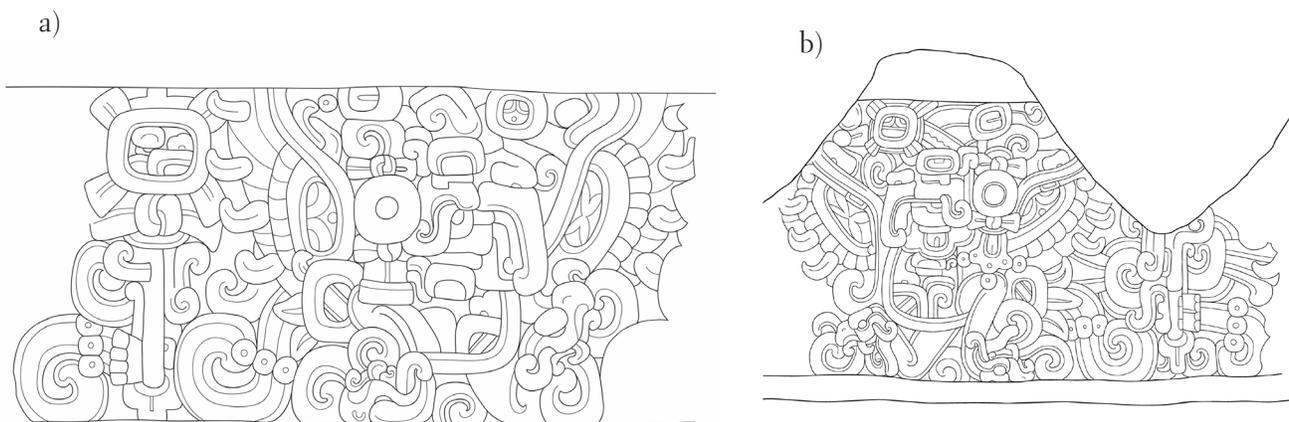


Fig.5a: Altar 9 (dibujado por la autora con fotos cortesía de Nicholas Hellmuth y FLAAR).
 Fig.5b: Altar 10 (dibujado por la autora con fotos cortesía de Nicholas Hellmuth y FLAAR).

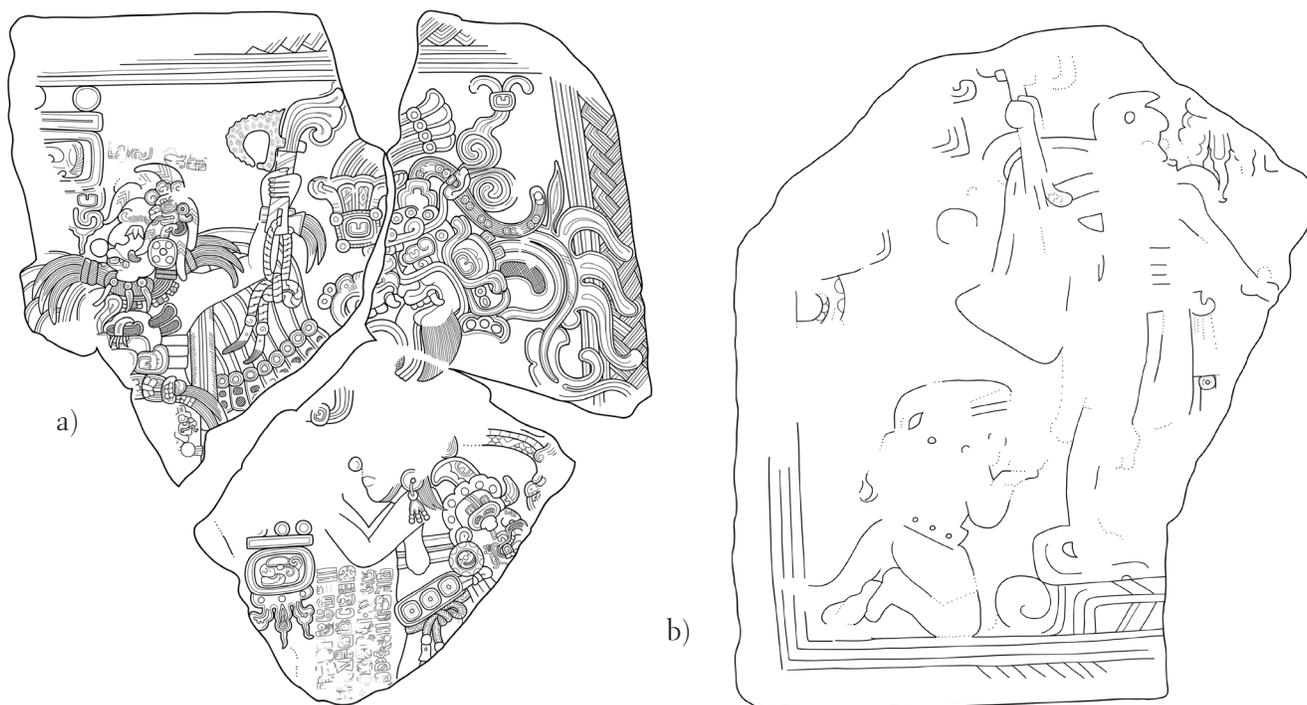
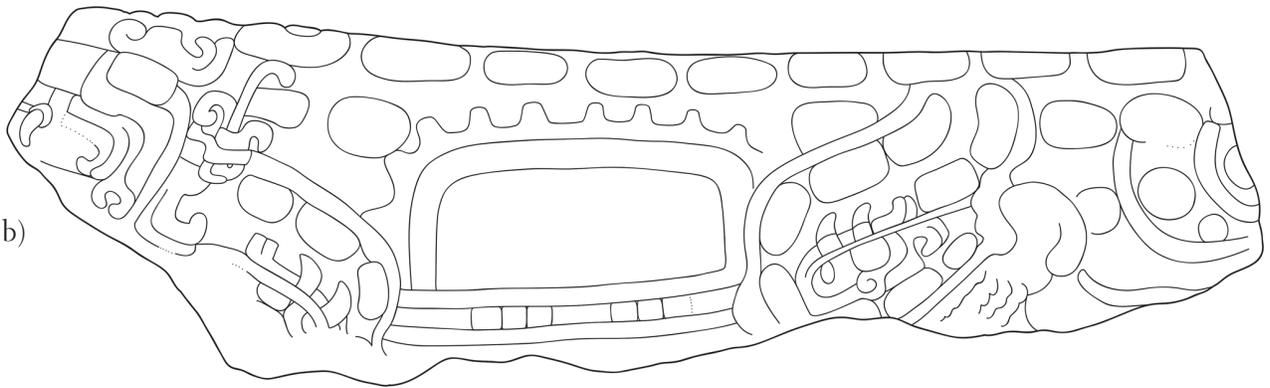


Fig.6a: Estela 10 (dibujado por la autora).
 Fig.6b: Estela 8 (dibujado por la autora).

a)



b)



c)

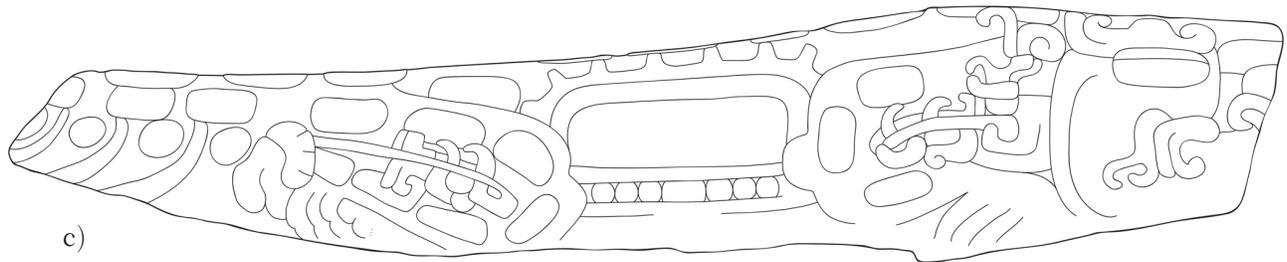


Fig.7a: Monumento 2 (foto por la autora, cortesía del MUNAE).

Fig.7b: Lado A de Monumento 2 (dibujado por la autora).

Fig.7c: Lado B de Monumento 2 (dibujado por la autora).

a)

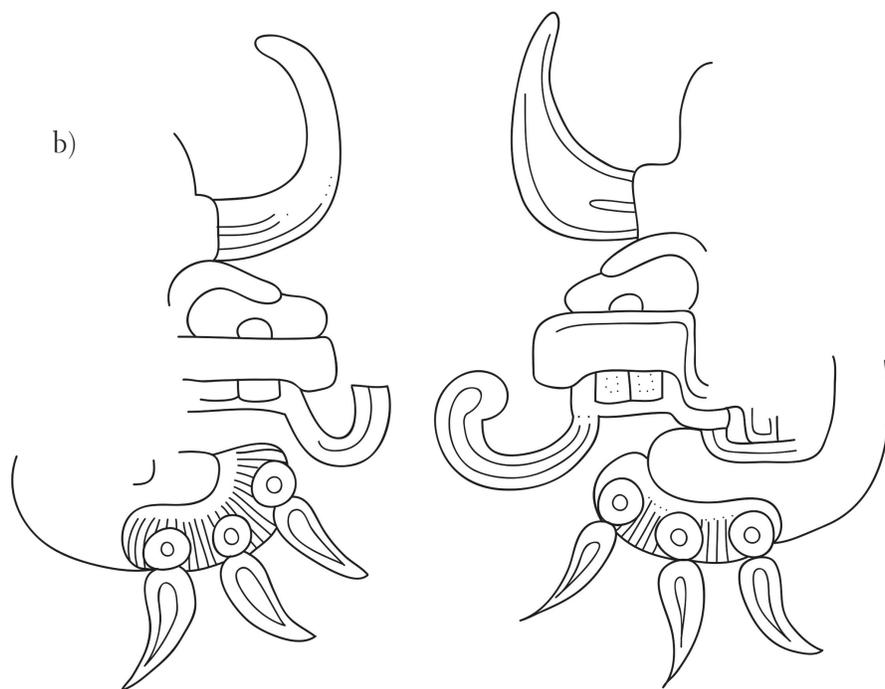
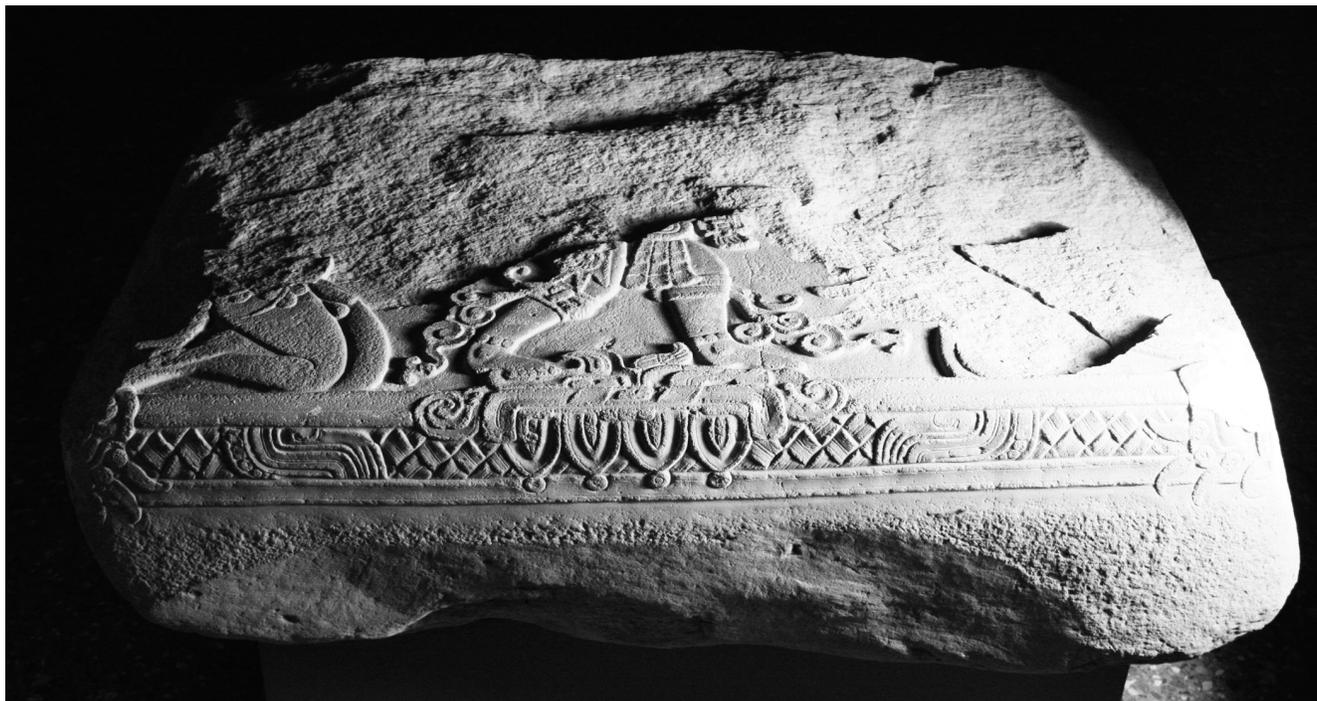


Fig.8a: Trono 68 (foto por la autora, cortesía del MUNAE).
Fig.8b: Máscaras del Trono 68 (dibujadas por la autora).