35·
Ilustrando los reyes y los dioses de Kaminaljuyu: un sumario breve de un nuevo catálogo de escultura del Preclásico Tardío

Lucia R. Henderson

XXVII Simposio de Investigaciones
Arqueológicas en Guatemala

Museo Nacional de Arqueología y Etnología
22 al 26 de julio de 2013

Editores
Bárbara Arroyo
Luis Méndez Salinas
Andrea Rojas

Referencia:

Henderson, Lucia R.
2014 Ilustrando los reyes y los dioses de Kaminaljuyu: un sumario breve de un nuevo catálogo de escultura del Preclásico Tardío. En *XXVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2013* (editado por B. Arroyo, L. Méndez Salinas y A. Rojas), pp. 417-433. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

Ilustrando los reyes y los dioses de Kaminaljuyu: un sumario breve de un nuevo catálogo de escultura del Preclásico Tardío

Lucia R. Henderson

Palabras clave
Guatemala, Tierras Altas, Kaminaljuyu, Iconografía, Esculturas, Bajo Relieve, Monumentos, Preclásico Tardío, Ilustración, el Pájaro Principal, Viento.

Abstract
This article highlights some of the insights that arose during the author's dissertation research, a project that sought to record and analyze the bas-relief sculptures of Kaminaljuyu, Guatemala. The following pages review the site of Kaminaljuyu, the objectives of the dissertation, and the new numbering system now in use for the site's sculptural corpus. They describe the ways in which the process of archaeological illustration revealed new aspects of ideology and religion at this ancient site, including the identification of a new wind deity at Kaminaljuyu and a new understanding of the Late Preclassic Principal Bird Deity. It concludes with a brief summary of the ways in which monuments "meant" beyond iconography, specifically the ways in which the artists of Kaminaljuyu played with the natural qualities of stone to create deeper meanings.

Introducción

En estas breves páginas, se destaca unas de las ideas más interesantes que surgieron durante la investigación doctoral de la autora, un proyecto de siete años que fue llevado a cabo para encontrar y analizar los monumentos tallados de Kaminaljuyu. El artículo comienza con una visión general: de Kaminaljuyu, de los objetivos del proyecto de disertación, y del nuevo sistema de numeración ahora en uso para los monumentos de Kaminaljuyu. Luego, se discute la ilustración como una metodología académica, describiendo las maneras en las que la acción de dibujar los monumentos de Kaminaljuyu reveló nuevos aspectos de ideología y religión en este antiguo sitio. Estos incluyen la identificación de una nueva deidad del viento en Kaminaljuyu, como también nuevas apreciaciones acerca del Pájaro Principal, uno de los dioses más importantes del periodo Preclásico Tardío. El artículo concluye con un breve resumen de las maneras en que los monumentos "significaban" más allá de su iconografía, específicamente las maneras en que los artistas de Kaminaljuyu jugaban con las cualidades naturales de la piedra para crear significados más profundos.

Resumen del proyecto

Kaminaljuyu

Kaminaljuyu fue una vez un sitio enorme, el cual influyó a toda la Mesoamérica preclásica (Kaplan 2011:266; Love 2011a:58-60). Se extendió por más de 8 a 10 km2 (Kaplan 1999:32-35; 2011; Love 2011a:58; 2011b:19) y tuvo cientos de montículos de adobe, algunos de más de 20 m de alto (ver Shook y Kidder 1952). Sus artistas también produjeron uno de los corpus esculturales más grandes del mundo Preclásico Tardío, desde tallados simples hasta algunas de las más bellas obras del arte

Maya. Como resultado, Kaminaljuyu es reconocido ampliamente como uno de los sitios más importantes de la Mesoamérica temprana (ver, por ejemplo, Coe 1987:40; Sanders y Michels 1969:1).

La gran paradoja es que, a pesar de su influencia y significado, Kaminaljuyu es extremadamente pobremente comprendido (ver Kaplan 1999:2-3). Un siglo de expansión urbana descontrolada ha cobrado un alto precio, reduciendo al que fue alguna vez un gran sitio a sólo un puñado de montículos que se esparcen alrededor de la desparramada Ciudad de Guatemala. En 2001, sólo quedaron 44 de los cientos de montículos originales mapeados por la Institución Carnegie de las décadas de 1930 y 1940 (Crasborn *et al.* 2004:188, 198). Este número es ahora reducido, y la mayoría de los montículos sobrevivientes siguen siendo destruidos parcial o severamente por vandalismo, proyectos de construcción, y el desarrollos urbano (Crasborn *et al.* 2004:198).

La disertación doctoral

La disertación comenzó como un proyecto de rescate. No fue llevado a cabo para responder a una pregunta teórica pre-existente, si no que surgió como una respuesta a la necesidad largamente pospuesta de crear un catálogo ilustrado completo y preciso de las esculturas en bajo relieve de Kaminaljuyu. Estas esculturas están dispersas a lo largo de salones de exhibición, sótanos de museos y colecciones privadas. Aunque unas pocas esculturas han sido encontradas *in situ* en Kaminaljuyu a través de los años, estos contextos siempre han sido secundarios. De hecho, ninguna escultura de Kaminaljuyu ha sido encontrada en su contexto original. Alrededor de 120 monumentos de Kaminaljuyu fueron catalogados y publicados en The Origins of Maya Art de Parsons en 1986. Casi 100 monumentos y fragmentos adicionales han sido ahora incluidos en esta lista.

En su forma más básica y fundamental, la disertación tenía dos objetivos. El primero era hacer un registro completo e ilustraciones precisas de los tallados en bajo relieve de Kaminaljuyu para que los futuros estudiosos puedan acceder e interactuar más productivamente con este corpus de monumentos. El segundo objetivo fue darle a esos monumentos un lugar en el discurso académico al analizar meticulosamente su iconografía. Al final, la ilustración y el análisis meticuloso de estas esculturas extraordinarias no sólo han revelado nueva información acerca del mundo Preclásico Tardío, sino que también han desafiado las suposiciones en formas inesperadas.

Re-numerando el catálogo

La disertación presenta un nuevo sistema de numeración para el corpus escultural de Kaminaljuyu. En total, el catálogo de Kaminaljuyu consiste en cerca de 100 esculturas y fragmentos tallados en bajo relieve y más de 100 esculturas en otros formatos –incluyendo piedras hongo, barrigones y otras categorías de tallado. A través de los años, las esculturas de Kaminaljuyu han sido numeradas de una manera más o menos arbitraria, etiquetadas con categorías funcionales como "estela", "altar", "silueta", etc. Los números se repiten varias veces –por ejemplo, hay un Altar 2, una Estela 2, una Escultura de Silueta 2, y un Monumento 2. Desafortunadamente, muchas de estas etiquetas funcionales son ahora vistas como incorrectas. La Estela 10, por ejemplo, es un altar o trono. No puede, sin embargo, simplemente ser renombrada "Altar 10", dado que ya existe un "Altar 10". Y para agregar a la confusión, este monumento también está mal etiquetado, ya que parece ser una efigie de tambor de piedra, más que un altar.

Debido a todos estos problemas y en consulta con la Dra. Bárbara Arroyo del Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu, la autora ha re-numerado todo el catálogo escultural de Kaminaljuyu. El nuevo sistema de numeración usa "números de esculturas" y procede en una secuencia numérica lineal. Se decidió usar el prefacio "Escultura" para evitar asignar categorías funcionales como estela o altar que puedan luego aparecer como incorrectas. Se evitó también el término "Monumento" ya que connota una escala monumental –un problema cuando tantas de las esculturas de Kaminaljuyu son pequeñas y portátiles. Finalmente, no se diferencia entre "Esculturas" y "Fragmentos," dado que la gran mayoría de las esculturas de Kaminaljuyu fueron quebradas en la antigüedad.

Donde fue posible, y en el caso de las esculturas mejor conocidas, se ha intentado mantener su número original –de esta manera la Estela 11 ahora es la Escultura 11 (Fig.6a), y la Estela 10 es la Escultura 10 (Fig.3a). Al final, el objetivo fue el de crear un sistema más fácil de usar y más preciso para las esculturas de Kaminaljuyu. Es importante enfatizar que se considera este nuevo catálogo como un "documento vivo", una obra en proceso que será corregida y aumentada mientras aparezcan nuevos temas y monumentos. En la disertación de la autora (Henderson 2013a:576-587) se pueden encontrar tablas que correlacionan el sistema de numeración antiguo con el nuevo.

Los dibujos como metodología

Las ilustraciones sirven para un doble propósito; por un lado sirven a los estudiosos futuros dándoles acceso a dibujos precisos. Por otro lado, actúan como una metodología iconográfica. Al seguir cada una de las líneas talladas de cada una de las esculturas en bajo relieve de Kaminaljuyu, uno se encuentra íntimamente consciente de sus detalles y mensajes. Esta interacción cercana con la iconografía de las esculturas llevó hacia la mayoría de las conclusiones e interpretaciones presentadas en la disertación.

La ilustración como una contribución

Los académicos que trabajan en Mesoamérica saben que dibujos precisos de monumentos son indispensables para establecer argumentos iconográficos. Kaminaljuyu es uno de los sitios peor dibujados del antiguo mundo Maya, un rasgo que ciertamente ha contribuido a su ausencia en los análisis iconográficos profundos. Los ilustradores cargan una gran responsabilidad, no sólo de crear una representación técnicamente precisa, sino que también crear una ilustración que refleje el estilo artístico con el que fue tallado el monumento. La autora utilizó un proceso de cuatro pasos para producir ilustraciones precisas del corpus de Kaminaljuyu. Primero, fotografió cada escultura con luces inclinadas en ángulos variados. Segundo, produjo un dibujo de campo de cada una de las esculturas. Tercero, referenciando a este dibujo y las fotografías, creó un borrador. Finalmente, regresó a cada escultura para corregir detalles en persona.

Las Figs.1 y 2 ilustran la importancia de dibujos precisos. La imprecisión del dibujo de la Escultura 25 de Michels, por ejemplo, es increíble. Algo similar sucede en la ejecución de Parsons de la Escultura 13, el fragmento se convierte en algo incoherente e insignificante, en vez de ser una representación de un gobernante sentado sobre un petate, con dedos del pie adorables, y el remanente de una voluta en su rodilla. El tallado de Kaminaljuyu que ha sido reproducido la mayor cantidad de veces es el texto de la Escultura 10 (Fig.3). Al menos tres interpretaciones del texto superior y una docena de interpretaciones diferentes del texto inferior han sido publicadas en las últimas décadas. Las ilustraciones de los textos de la Escultura 10 presentadas aquí (Figs.3b y 3c) fueron llevadas a cabo a través de un esfuerzo de equipo con el Dr. David Stuart, comparando en persona y por el curso de varias horas, las fotografías y los dibujos previamente publicados con el texto del monumento. Ojalá que esta nueva transcripción, dibujado con cuidado y precisión, sirva como una contribución para los epigrafistas, ayudándoles a acercarse con más confianza a este desconcertante texto en el futuro.

La ilustración como revelación

Muchas de las interpretaciones iconográficas presentadas en la disertación de la autora surgieron como resultado del proceso de ilustración, el cual reveló detalles importantes acerca de estas esculturas y sus mensajes. Iluminó, por ejemplo, que la figura en el medio en la masiva Escultura 65 (generalmente identificada por los estudiosos como un rey de Kaminaljuyu) tiene un ojo cerrado (Henderson 2013a:252-253), indicando que es un ancestro muerto en vez de un rey vivo. Otros detalles de tallado revelaron que varios monumentos habían sido esculpidos por múltiples artistas (Henderson 2013b).

Viento Animado en Kaminaljuyu

Otra importante apreciación proviene del proceso de ilustrar la Escultura 28 (Fig.4). En esta escena, un jaguar emerge de un cuatrifolio, un motivo asociado con aperturas de la tierra, la lluvia, nubes, y la neblina. Fue muy difícil entender la boca del jaguar hasta que la autora se dio cuenta de que una mandíbula superior extra con un diente frontal prominente había sido puesta adentro de ella. Observando a otras figuras de Kaminaljuyu con este diente frontal, se aclaró que este diente estaba siendo usado en el sitio como un rasgo diagnóstico de viento personificado y también como una forma de marcar cosas o entidades asociadas con exhalaciones de viento. En la Escultura 28, la mandíbula superior extra con su diente frontal prominente no identifica al jaguar como un dios del viento, sino que sirve como un apelativo, marcando la exhalación del jaguar como aliento lluvioso y ventoso.

Este deidad de viento personificado está cercanamente relacionada al Dios H del Clásico y Postclásico. Al igual que el Dios H (ver Taube 1992), la personificación del viento con diente prominente en Kaminaljuyu está asociada con el canto y el habla, como también con el viento, la lluvia y las exhalaciones. En la Escultura 73 (ver Henderson 2013a), esta deidad carga en mecapal un cántaro. En la Escultura 132 (ver Henderson 2013a), sostiene lo que parece ser la cola de un Pájaro Principal. En la Escultura 14 (Fig.5a) se le muestra con un signo *ik'* dentro de su boca, conectándolo con el viento,

el aliento, y la música. En la Escultura 22 (Fig.5b), la cara de la deidad es exhalada desde un gran pectoral en forma de T, como siendo exhalada de un semi cuatrifolio u orejera en forma de T mayúscula. En otras palabras, esta deidad del viento es mostrada como una exhalación encarnada de humedad aromática, aliento y lluvia. En varias otras esculturas, esta forma animada del viento habla, canta, o toca instrumentos musicales. En resumen, la confusión inicial al dibujar la Escultura 28 iluminó una deidad completamente nueva. No cualquier deidad, sino que una que parece haber estado entre las más importantes y más frecuentemente representadas en el corpus de esculturas de Kaminaljuyu (para más sobre esta deidad, ver Henderson 2013a:392-431).

El Pájaro Principal en Kaminaljuyu

De forma similar, la ilustración de la Escultura 11 (Fig.6a) fue un proceso de iluminación, revelando nuevos aspectos del Pájaro Principal. Encontrada a lo largo de las Tierras Bajas y Altas Mayas, y en la Costa Sur, este dios es uno de los más difundidos e importantes del periodo Preclásico Tardío. El Pájaro Principal es inmensamente complejo, así que una discusión profunda se evitará aquí. Estas páginas, en vez, enfocan en lo que el acto de dibujar la Escultura 11 de Kaminaljuyu reveló acerca de esta deidad y su rol en las creencias del Preclásico Tardío (para un resumen y discusión del Pájaro Principal, ver Henderson 2013a:354-391).

La Escultura 11 de Kaminaljuyu muestra un rey que va caminando sosteniendo un hacha con mango y llevando una máscara del Pájaro Principal. Detrás de él hay un bosquejo redondeado, el cual ha sido interpretado como una capa emplumada (ver, por ejemplo, Cortez 1986:95; Guernsey 2006:93; Parsons 1986:66; Taube *et al.* 2010:57). No obstante, mientras se dibujaba la Escultura 11 se volvió claro que el bosquejo tenía un propósito adicional. Separado del cuerpo del rey y rotado a la derecha, se convirtió en un gran bulto amarrado (Fig.6b) (la autora está en deuda con David Stuart, comunicación personal 2010, por dirigirla a esta conclusión y a un nuevo entendimiento del Pájaro Principal durante el Preclásico Tardío).

En una serie de escenas del periodo Clásico, los bultos amarrados que se parecen al de la Escultura 11 de Kaminaljuyu son llamados *ikatz*, un término descifrado por Stross (1988:118) y por Taube (citado como "comunicación personal, 1988" en Stuart 2006:129) como "carga" (ver también Guernsey y Reilly 2006). Stuart (2006:127, 130-132) argumenta que estos bultos probablemente contenían joyería de jade. La transferencia, transporte, y presentación de bultos parece haber jugado un rol importante en actividades asociadas con cambios de poder e historia dinástica, tanto en la práctica ritual como en el registro visual, desde el periodo Clásico hasta el presente etnográfico (ver Christenson 2007:254-255; Henderson 2013a:365-371; Stross 1988; Stuart 2006:133-135).

El bulto en la Escultura 11 es mostrado detrás del rey en vez de estar a la par de él. Lo más probable es que esta posición enfatiza el rol del bulto como la carga del rey, como Stross (1988:118-119) argumenta que es el caso durante el periodo Clásico y en las creencias Mayas contemporáneas. Esta idea encuentra apoyo en un fragmento del mural Preclásico Tardío de San Bartolo (ver Henderson 2013a: Fig.134a) que muestra el Pájaro Principal cargando un gran bulto en su espalda (Stuart, comunicación personal 2010). Como sugiere Stuart (Ibíd.), es muy probable que este fragmento ilustre un mito fundacional temprano en el que el Pájaro Principal trajo un bulto a la tierra en el principio del tiempo. El rey en la Escultura 11 de Kaminaljuyu, llevando una máscara del Pájaro Principal y cargando un bulto grande y amarrado parece re-actuar este evento mítico.

El Pájaro Principal del Preclásico Tardío no fue sólo una figura que trajo riquezas a la tierra; también era riqueza en forma viva. En dos instancias en Kaminaljuyu, por ejemplo, el Pájaro Principal luce joyas brillantes sobre su cabeza (Figs.7a y 7b). Estas joyas están probablemente relacionadas al los glifos de *yax* y *tuun* frecuentemente usados por el Pájaro Principal en la imaginería del Clásico para identificarlo como "piedra verde" (Hellmuth 1987:218, 362-363, Figs.455-460). De manera similar, en las Esculturas 109 y 110 de Kaminaljuyu (Fig.7c), el cuerpo del Pájaro Principal es representado como una gran cabeza de "Shiner," la personificación de brillo y resplandor (Cortez 1986:37-38; Saturno *et al.* 2005:38-41; Taube 1992:29, Fig.11d-f, 30-31; Taube y Saturno 2008:302; Taube, *et al.* 2010:70). En estas imágenes, la cola del Pájaro Principal tiene un espejo brillante en la parte superior (Taube *et al.* 2010:34), y las largas plumas de su cola (probablemente plumas verdes de quetzal) están agarradas con cuentas de jade. Es realmente algo precioso e iridiscente. Sorprendentemente, una máscara verdadera del Pájaro Principal, tallada en jade fue encontrada en una tumba real del Preclásico Tardío en Kaminaljuyu (Guernsey 2006:105-106; Guernsey y Love 2005:40-41; Guernsey Kappelman 1997; Shook y Kidder 1952:64, 115, Fig.160 d,f, Fig.181). De esta manera, la deidad resplandeciente

de jade tenía una contraparte real y física de jade en el sitio. Es importante destacar que, el Pájaro Principal no era sólo una encarnación de jade brillante, sino que también de riqueza en general, así que la iconografía la conecta estrechamente con el maíz, la lluvia, y las plumas de quetzal. El Pájaro Principal, entonces, no sólo carga un bulto valioso, sino que también sirve como la forma encarnada de sus riquezas enbultadas: la personificación de la riqueza (para más sobre estas asociaciones entre el Pájaro Principal y la riqueza, ver Henderson 2013a:354-391).

La muerte del Pájaro Principal está registrada en el Muro Oeste de San Bartolo. Aquí, mientras los seres humanos vienen a reinar la tierra, el Pájaro Principal se desintegra pedazo a pedazo (Saturno 2009:120-122; Taube *et al.* 2010:39, 41). Otro fragmento del mural de San Bartolo muestra lo que puede ser *Juun Ajaw* cargando al Pájaro Principal muerto en su espalda (Fig.8) (Saturno 2009:123; Taube *et al.* 2010:19). Estas dos escenas han sido interpretadas como representaciones de la derrota y conquista del Pájaro Principal documentado en el Popol Vuh (ver, por ejemplo, Saturno 2009:124), en la cual la humillación y asesinato del impostor solar Siete Guacamaya hizo al mundo adecuado para la humanidad.

Parece, sin embargo, que durante el periodo Preclásico Tardío, la muerte del Pájaro Principal sirvió más como un mito fundacional y sacrificial que un cuento moralizador (argumentos similares han sido hechos por Guernsey 2006:150 y Stuart, comunicación personal 2009). En otras palabras, la encarnación temprana de esta historia parece tratar la muerte del Pájaro Principal como un evento transformativo que permitió la transición del mundo sobrenatural mítico al mundo actual de reyes históricos. Re-enmarcado de esta manera, el Pájaro Principal llevado en la espalda de *Juun Ajaw* en San Bartolo se convierte en una ofrenda sacrificial –atado como el venado lo está en la escena de sacrificio del Muro Oeste. Tal imaginería también invierte maravillosamente las ideas expresadas anteriormente –el Pájaro Principal que normalmente carga un bulto aquí es convertido en un bulto en sí, una carga llevada por los primeros reyes humanos (Guernsey s.f.).

Como es el caso para otros dioses fundacionales, la muerte del Pájaro Principal parece haber sido entendida como un evento en el cual el cuerpo material de la deidad fue sacrificado para reestructurar el cosmos y permitir a la humanidad vivir y reinar en la tierra (ver Guernsey s.f.). De esta manera, como la imaginería del periodo Clásico en la que el Dios del Maíz carga un saco de maíz, la substancia de su propia carne (Taube 1985:177), el precioso Pájaro Principal Preclásico tardío es mostrado cargando un bulto de joyas de jade. Al dar de su bulto, da de su propio cuerpo. Este sacrificio primordial creó el mundo de los reyes –el jade y las plumas de quetzal que los ornamentaba y la lluvia y maíz que sostenían su reinado. En resumen, el Pájaro Principal Preclásico tardío parece representar un sitio de transición y transmisión, desde el mundo mítico de los dioses y lo sobrenatural al mundo terrenal de la humanidad y sus reyes (para una discusión extensa de esta transición como está expresada en San Bartolo y en las escenas de vasijas del periodo Clásico, ver Henderson 2013a:371-378).

En resumen, en la Escultura 11 se encuentra al rey de Kaminaljuyu re-actuando el descenso del Pájaro Principal en el principio del tiempo, cuando le trajo la riqueza terrenal –lluvia, maíz, jade y plumas de quetzal– a la humanidad. Es una historia de los principios del mundo, una narrativa de los primeros reyes y los sacrificios divinos y primordiales que hicieron las fundaciones de su reinado. El rey de la Escultura 11, representado como el Pájaro Principal cargando un bulto, entonces se asocia a sí mismo con el principio del orden del mundo, el sacrificio primordial, y el reinado de los primeros reyes.

Los monumentos más allá de la iconografía

A pesar del enfoque de este artículo en el estudio iconográfico y en las ilustraciones de monumentos tallados, es importante evitar que la iconografía se vuelva la única búsqueda. Para poder alcanzar una visión enriquecida de estas esculturas, se deben considerar las otras formas en que estos monumentos "significaban" en el mundo antiguo, los tipos de mensajes que llevaban más allá de los diseños en sus superficies.

Como los estudios recientes han sugerido, la materialidad de los monumentos pudo haber sido tan importante como los mensajes tallados en sus superficies (ver la discusión en Henderson 2013a:103-169). La presencia común de estelas lisas no sólo en Kaminaljuyu sino que a lo largo del área Maya apoya esta teoría (Bove 2011; Clancy 1985:60; Guernsey 2012:3-4; Paiz Aragón *et al.* 2009; Pereira 2010; Pereira *et al.* 2007; Shook 1952, 1971; Stuart 2010). Tales ideas son también apoyadas por los textos del periodo Clásico, que consistentemente enfatizan la cualidad pétrea de los monumentos. *Tuun* ("piedra") o *lakam tuun* ("gran piedra"), por ejemplo son

usualmente encontradas como palabras genéricas para estela (Justeson y Mathews 1983; Stuart 1996; 2010:285), mientras que los altares se llamaban *sibik tuun* ("piedra tiznada"), *kuch tuun* ("piedra que carga") o *taj tuun* ("piedra antorcha") (Stuart 2010:285). En otras palabras, el significado de estos monumentos parece haber residido tanto en haber sido hechas de piedra como en el propósito que servían o en su iconografía.

Los monumentos de piedra, particularmente los lisos, eran probablemente asociados con eternidad, permanencia, y tiempo geológico profundo (Grove 1999:284; Scarre 2004:150; Stuart 2010:286-287; Tilley 2004:36). Como Stuart (2010:289) argumenta para el periodo Clásico Maya, la palabra "tuun" no sólo significaba "piedra" sino que también es el término para el periodo de 360 días en el calendario. Como él explica: "...la piedra es una substancia inherentemente poderosa y eterna, un material permanente tanto de la tierra como transcendental, evocando otros mundos y categorías espaciales" (Ibid.:286). La resistencia física de los objetos de piedra conectaba el pasado con el presente y ponía de manifiesto la historia profunda que daba sentido al mundo Maya.

La elaboración, tallado o modificación de las piedras en algo que lleve iconografía no habría borrado su significado natural e inherente. Aunque los monumentos hayan sido tallados o no tallados, "...la piedra como un medio fue siempre un mensaje elemental comunicado por los monumentos" (Stuart 2010:297, ver también Newsome 1998:126). Es incluso posible que el acto de tallado creara un diálogo entre la petrosidad innata del objeto y los símbolos tallados en su superficie. Como escribe Olsen (2010:85), "...el trabajar en la piedra no era...hacer a las piedras significativas, sino que era resaltar o añadir a lo que ya existía en ellas" (ver también Clancy 1985:59; Newsome 1998:121; Tilley 2004:37, 154-155, 214-215).

Una serie de monumentos en Kaminaljuyu juegan con las conexiones entre el material y la imagen, el medio y la iconografía, al desafiar la solidez esperada e inflexibilidad de la piedra. En la Escultura 177 (Fig.9), por ejemplo, dos huellas de pie están impresas en la superficie del monumento, como si fuera arcilla suave. Aunque estas huellas fueron talladas (con algo de dificultad) en la piedra dura, parecen como impresiones, como si el peso de una persona simplemente haya presionado un material suave, blando y plegable. Estas huellas, en toda su permanencia, no sólo niegan la dureza de la piedra sino además transforman el medio a algo momentáneo y gestual. Como tal, este monumento representa una intersección bastante hermosa entre la presencia implícita y la ausencia explícita, marcando donde los cuerpos pueden haber estado y dando peso al vacío que dejaron.

La Escultura 10 (Fig.3a) presenta otro ejemplo elocuente de las maneras en que los artistas de Kaminaljuyu deliberadamente cuestionaban la impermeabilidad y durabilidad de las superficies de piedra. El diseño de alfombra tejida que cae de las orillas del trono actúa como un marco –abriéndose hacia dentro, como una ventana o portal, hacia el mundo mitológico interno (ver discusiones sobre marcos en Clancy 1990:30; Earley y Guernsey en prensa; Guernsey 2006:39). El hecho de que la foliación de la cabeza flotante delicadamente se traslapa con este límite tejido activa los cuerpos sobrenaturales dentro de él, permitiéndoles extenderse desde los confines de su mundo divino hacia el mundo humano. La superficie dura de la piedra por lo tanto se convierte en un espacio, una entrada, un punto de comunicación entre el rey quien se hubiere sentado sobre él y los cuerpos míticos y divinos moviéndose dentro de él.

Es la Escultura 11 (Fig.6a), sin embargo, la que provee el ejemplo más elocuente de la transformación de la piedra. Al volver a revisar esta estela, se encuentra un segundo Pájaro Principal encima del rey (Fig.7a), sus alas revoloteando para mostrar que está en una posición activa de vuelo y descenso. Este Pájaro Principal que desciende actúa como un testigo y participante de los eventos ocurriendo abajo (ver Henderson 2013a:380-391 para una discusión más profunda sobre esta figura). Notablemente, en vez de mostrar el Pájaro Principal en su forma completa, el artista eligió representarlo como si estuviera literalmente volando hacia el marco de la piedra desde un lugar arriba de éste. El Pájaro Principal por lo tanto entra a la Escultura 11 como ingresando en el marco de una foto –capturado en el momento que su cola y patas están todavía fuera de vista. Esto parece ser una afirmación deliberada sobre el tipo de espacio creado por este monumento y la habilidad de esta piedra impermeable para abrirse hacia dentro como un espacio sagrado, divino, o mítico.

La piedra de la Escultura 11 no sólo es mostrada como espacio, sino también como un material maleable y elástico. Con delicadeza y sutilidad, el artista de la Escultura 11 representa a la mano derecha del rey empujando en contra de la orilla de la estela (Fig.10). Por la presión del puño del rey, el borde de la piedra se estira levemente hacia afuera. Esta contradicción directa de la naturaleza inflexible de la piedra muestra como los escultores de Kaminaljuyu jugaban con la su-

perficie, con mensajes iconográficos, y las capacidades y potenciales más profundas de la piedra.

Estos elocuentes juegos con la materialidad de la piedra en los monumentos de Kaminaljuyu indican que ellos fueron conceptualizados tanto como una superficie para iconografía, como también un tipo de espacio dentro del mismo. La idea que la piedra haya sido vista como maleable –como un espacio vivo que se doblaba alrededor de los actores representados en su superficie– parece ir en contra de la intuición cuando tanta literatura se enfoca en la permanencia de la piedra. Pero aquí en Kaminaljuyu, se encuentran señales precisamente sobre ello; tanto permanente y permeable, como una superficie tallada y un espacio interior.

El artista de la Escultura 11, entonces, juega con la permanencia y el movimiento. Coloca al rey de Kaminaljuyu tanto en este mundo como en el más allá, mezclando el registro permanente de un momento mítico con un momento activo del presente. El monumento de piedra y el cuerpo del rey tallado en él se convierten en puntos intersticiales, en vez de registros fijos. Los momentos pasados y los presentes, el tiempo mítico y el histórico, los cuerpos humanos y divinos, todos navegan el mismo tipo de espacio especial. La Escultura 11 se convierte en un ejemplo elocuente de las maneras en las que la iconografía intersecta, se interconecta, y se mezcla con la materialidad de la piedra en Kaminaljuyu.

Conclusión

Como antes se mencionó, este proyecto sobre las esculturas de Kaminaljuyu no comenzó con una "hipótesis" o una pregunta teórica. Comenzó como un proyecto de ilustración, un esfuerzo por rescatar y recuperar cualquier información que se pudiera acerca de la vida escultural e iconográfica de este importante sitio Maya temprano.

La ilustración no sólo fue una necesidad práctica, sino una forma de metodología académica y revelación intelectual. A la par de su mensaje iconográfico, sin embargo, las esculturas de Kaminaljuyu también hablan de filosofías extremadamente complejas acerca de la substancia y significado de la piedra en sí. Al final, estas esculturas dispersas y quebradas revelaron una inesperada riqueza de información –sobre reyes y dioses y los espacios que ocupaban en este mundo antiguo, sobre lo que la piedra en si misma podría significar, y sobre la vida de los monumentos más allá de los momentos de su tallado original.

El entendimiento del mundo escultórico de Kaminaljuyu presentado aquí surgió por las interacciones personales de la autora con sus restos fragmentarios. La gran maravilla de este corpus de monumentos es que todavía quedan tantas historias que contar. Este proyecto fue simplemente un primer paso, un esfuerzo preliminar para obtener un poco de entendimiento de estas esculturas complejas. Ahora que las ilustraciones de los monumentos están accesibles, otros estudiosos pueden tener sus propios encuentros personales con este material. Las 800 páginas de la disertación de la autora hablan de cuanto había que decir sobre estas esculturas, pero faltan innumerables páginas más por escribir. Será emocionante ver lo que esas páginas contendrán.

Agradecimientos

Este proyecto no habría sido posible sin el apoyo de numerosas personas e instituciones. Gracias a la Dra. Barbara Arroyo y todo el equipo del Proyecto Arqueológico Kaminaljuyu, al Lic. Juan Carlos Meléndez y el Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 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 el Proyecto San Bartolo, a la Casa Herrera y la Universidad de Tejas en Austin, y al Dr. Nicholas Hellmuth y las fotos de FLAAR. Gracias también al Dr. David Stuart, la Dra. Julia Guernsey, el Dr. Karl Taube, y los otros asesores, a Caitlin Earley, Varinia Matute, Rene Ozaeta y Milady Casco. Finalmente, gracias al apoyo financiero del Harrington Doctoral Fellowship, el PEO Scholarship, y el Georgia B. Lucas Foundation Fund.

Referencias

Bove, Frederick J.
2011 The People with No Name: Some Observations about the Plain Stelae of Pacific Guatemala, El Salvador, and Chiapas with Respect to Issues of Ethnicity and Rulership. En *The Southern Maya in the Late Preclassic: the Rise and Fall of an Early Mesoamerican Civilization* (editado por M. Love y J. Kaplan), pp. 77-114. University Press of Colorado, Boulder.

Christenson, Allen J.
2007 *Popul Vuh: The Sacred Book of the Ancient Maya*. University of Oklahoma Press, Norman.

Clancy, Flora S.
1985 Maya Sculpture. En *Maya: Treasures of an Ancient Civilization* (editado por C. Gallenkamp y R. E. Johnson), pp. 58-70. Harry N. Abrams, New York.
1990 A Genealogy for Freestanding Maya Monuments. En *Vision and Revision in Maya Studies* (editado por F. S. Clancy y P. D. Harrison), pp. 21-32. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Coe, Michael D.
1987 *The Maya*. Thames & Hudson, London.

Cortez, Constance
1986 *The Principal Bird Deity in Preclassic and Early Classic Maya Art*. Tesis de Doctorado, Área de la Historia de Arte, University of Texas at Austin, Austin.

Crasborn, José; Elizabeth Marroquín, Alexander Urízar, Edgar Hernández y Camilo Luin
2004 La Agonía del Cerro de los Muertos: Kaminaljuyu hacia el Siglo XXI. En *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003* (editado por J. P. Laporte, B. Arroyo, H. L. Escobedo, y H. E. Mejía), pp. 188-202. Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala.

Earley, Caitlin y Julia Guernsey
en prensa Framed: The Textile Associations of Preclassic Geometric Bands. En *Transcendent Treasures: Dress, Regalia, and Adornment in Early Mesoamerica and Central America* (editado por H. S. Orr y M. G. Looper). University Press of Colorado, Boulder.

Grove, David C.
1999 Public Monuments and Sacred Mountains: Observations on Three Formative Period Sacred Landscapes. En *Social Patterns in Pre-Classic Mesoamerica* (editado por D. C. Grove y R. A. Joyce), pp. 255-299. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Guernsey, Julia
2006 *Ritual and Power in Stone: the Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art*. University of Texas Press, Austin.
2012 *Sculpture and Social Dynamics in Preclassic Mesoamerica*. Cambridge University Press, New York.
s.f. *Beyond the "Myth or Politics" Debate: Reconsidering Late Preclassic Sculpture, the Principal Bird Deity, and the Popol Vuh*. Manuscrito inédito.

Guernsey, Julia y Michael Love
2005 Late Preclassic Expressions of Authority on the Pacific Slope. En *Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship* (editado por V. M. Fields y D. Reents-Budet), pp. 37-43. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Guernsey, Julia y F. Kent Reilly (editores)
2006 *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica*. Boundary End Archaeological Research Center, Barnardsville.

Guernsey Kappelman, Julia
1997 *Of macaws and men: Late Preclassic cosmology and political ideology in Izapan-style monuments*. Tesis de Doctorado, Area de la Historia de Arte, University of Texas at Austin, Austin.

Hellmuth, Nicholas M.
1987 *Monster und Menschen in der Maya-Kunst: eine Ikonographie der alten Religionen Mexikos und Guatemalas*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.

Henderson, Lucia R.
2013a *Bodies Politic, Bodies in Stone: Imagery of the Human and the Divine in the Sculpture of Late Preclassic Kaminaljuyu, Guatemala*. Tesis de Doctorado, Área de la Historia de Arte, University of Texas at Austin, Austin.
2013b 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.

Justeson, John S. y Peter Mathews
1983 The Seating of the tun: Further Evidence Concerning a Late Preclassic Lowland Maya Stela Cult. *American Antiquity* 48(3):586-593. Washington, D.C.

Kaplan, Jonathan
1999 *Rulership and ideology at Late Preclassic Kaminaljuyu: a comparative study*. Tesis de Doctorado, Área de Antropología, Yale University, New Haven.
2011 Miraflores Kaminaljuyu: Corpse and Corpus Delicti. En *The Southern Maya in the Late Preclassic: the Rise and Fall of an Early Mesoamerican Civilization* (editado por M. Love y J. H. Kaplan), pp. 237-286. University Press of Colorado, Boulder.

Love, Michael
2011a Cities, States, and City-State Culture in the Late Preclassic Southern Maya Region. En *The Southern Maya in the Late Preclassic: the Rise and Fall of an Early Mesoamerican Civilization* (editado por M. Love y J. Kaplan), pp. 47-75. University Press of Colorado, Boulder.
2011b Critical Issues in the Southern Maya Region and the Late Preclassic Period. En *The Southern Maya in the Late Preclassic: the Rise and Fall of an Early Mesoamerican Civilization* (editado por M. Love y J. H. Kaplan), pp. 3-23. University Press of Colorado, Boulder.

Michels, Joseph W.
1979 *The Kaminaljuyu Chiefdom*. Pennsylvania State University Press Monograph Series on Kaminaljuyu. Pennsylvania State University Press, University Park.

Newsome, Elizabeth A.
1998 *The Ontology of Being and Spiritual Power in the Stone Monument Cults of the Lowland Maya*. RES 33:115-136. Cambridge.

Olsen, Bjornar
2010 *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*. Rowman and Littlefield, Lanham.

Paiz Aragón, Lorena; Luis Méndez Salinas, Diana Méndez y Bárbara Arroyo
2009 Hallazgos Recientes en Naranjo, Departamento de Guatemala. En *XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008* (editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. E. Mejía), pp. 399-408. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

Parsons, Lee Allen
1986 *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Pereira, Karen
2010 No todo está escrito en piedra: El Preclásico Medio y los monumentos de piedra en Mesoamérica. En *XXIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2009* (editado por B. Arroyo, A. Linares Palma y L. Paiz Aragón), pp. 678-690. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

Pereira, Karen; Bárbara Arroyo y Margarita Cossich
2007 Las estelas lisas de Naranjo, Guatemala. En *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006* (editado por J. P. Laporte, B. Arroyo y H. E. Mejía), pp. 1054-1080. Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Guatemala.

Sanders, William T. y Joseph W. Michels
1969 *The Pennsylvania State University Kaminaljuyu Project-1968 Season. Part I: The Excavations*. Occasional Papers in Anthropology, No. 2. Department of Anthropology, Pennsylvania State University, University Park.

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.

Saturno, William A.; Karl A. Taube, David Stuart y Heather Hurst
2005 The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 1, The North Wall. *Ancient America*, No. 7. Center for Ancient American Studies, Barnardsville.

Scarre, Chris
2004 Displaying the Stones: the Materiality of 'Megalithic' Monuments. En *Rethinking Materiality: The Engagement of Mind with the Material World* (editado por E. DeMarrais, C. Gosden y C. Renfrew, pp. 141-152). McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge.

Shook, Edwin M.
1952 Lugares Arqueológicos del Altiplano Meridional Central de Guatemala. *Antropologia e Historia de Guatemala* 4(2):3-40. Guatemala.
1971 Inventory of Some Pre-Classic Traits in the Highlands and Pacific Guatemala and Adjacent Areas. En *Observations on the Emergence of Civilization in Mesoamerica* (editado por R. F. Heizer y J. A. Graham), pp. 70-84. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No.11. University of California Department of Anthropology, Berkeley.

Shook, Edwin M. y Alfred V. Kidder
1952 *Mound E-III-3, Kaminaljuyu, Guatemala*. Con-

tributions to American Anthropology and History, No. 53. Carnegie Institution of Washington, Washington.

Stross, Brian
1988 The Burden of Office: a Reading. *Mexicon* 10(6):118-120. Göttingen.

Stuart, David
1996 *Kings of stone: A consideration of stelae in ancient Maya ritual and representation*. Res 29-30:148-171. Cambridge.
2006 Jade and Chocolate: Bundles of Wealth in Classic Maya Economics and Ritual. En *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica* (editado por J. Guernsey y F. K. Reilly), pp. 127-144. Boundary End Archaeological Research Center, Barnardsville.
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.
1985 The Classic Maya Maize God: a Reappraisal. En *Fifth Palenque Round Table*, 1983 (editado por V. M. Fields), pp. 171-181. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
1992 *The Major Gods of Ancient Yucatan. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, No. 32. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Taube, Karl A. y William Saturno
2008 Los murales de San Bartolo: desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica. En *Olmeca: Balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda* (editado por M. T. Uriarte y R. B. González Lauck), pp. 287-318. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Taube, Karl A.; William A. Saturno, David Stuart y Heather Hurst
2010 The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala; Part 2: The West Wall. *Ancient America* No. 10. Boundary End Archaeological Research Center, Barnardsville.

Tilley, Christopher
2004 *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. Berg Publishers, Oxford.

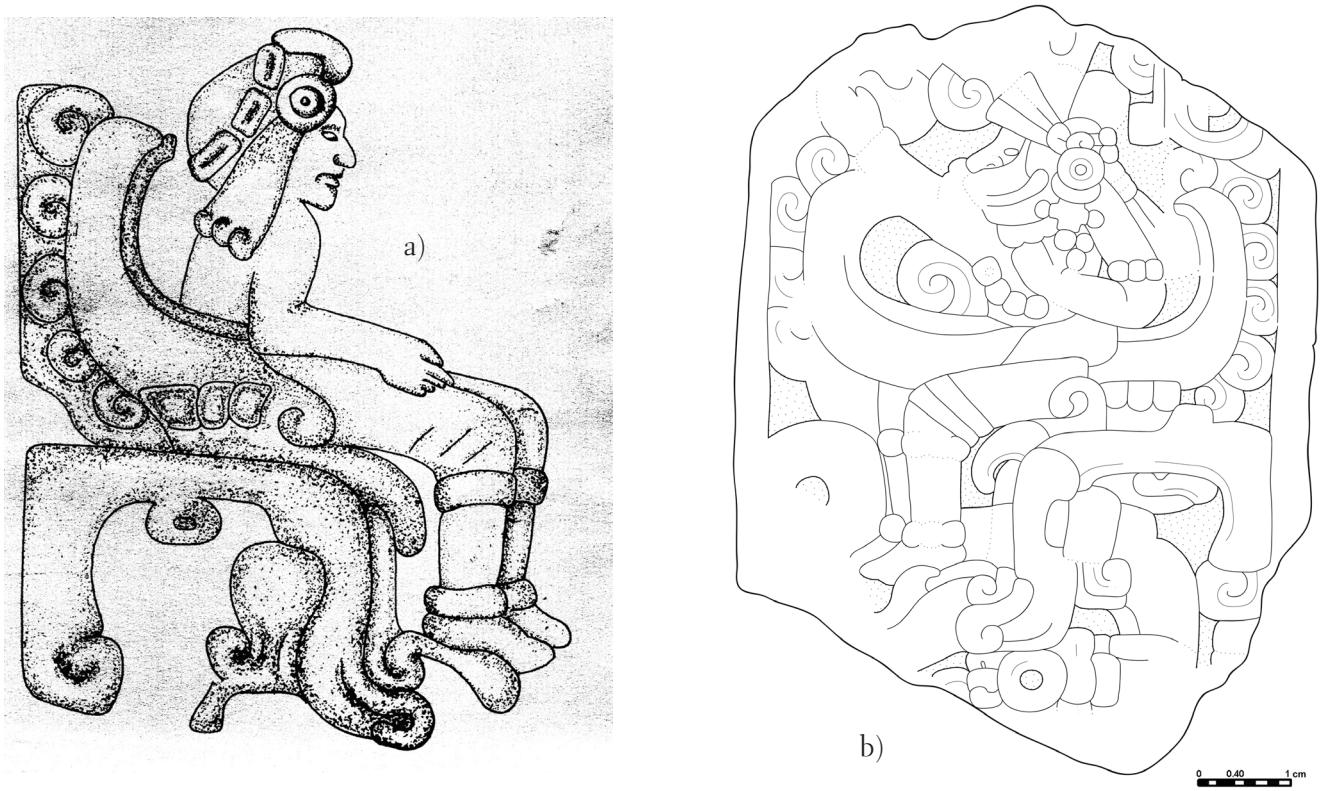


Fig.1: Escultura 25 de Kaminaljuyú- a) publicado por Michels (1979); b) dibujado por la autora.

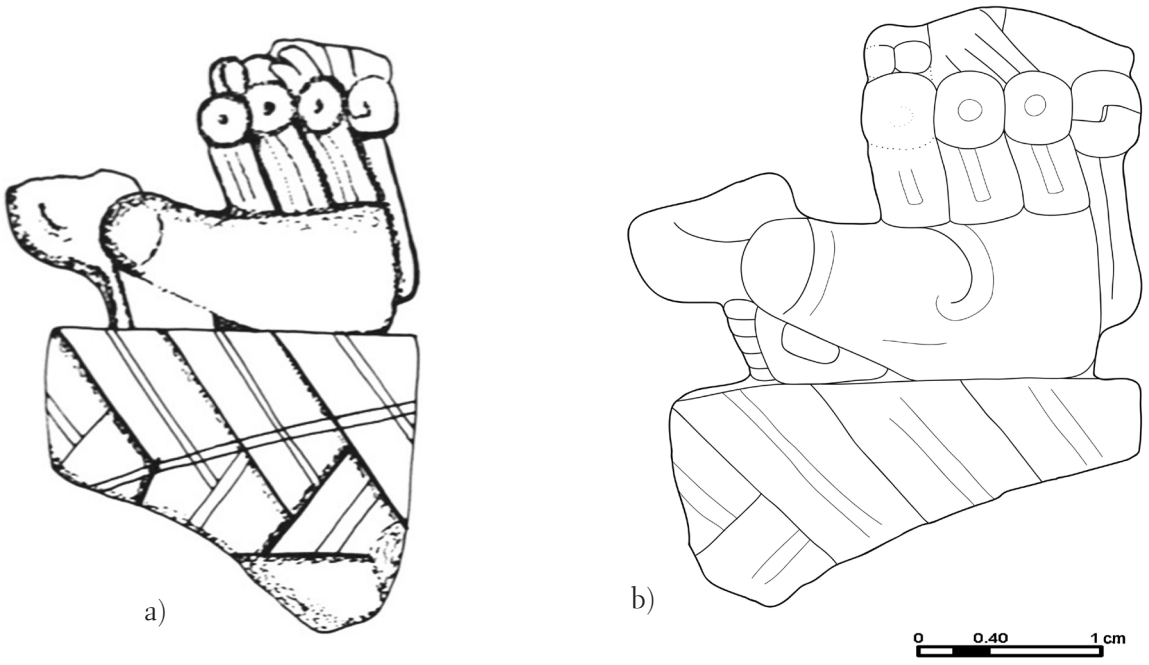


Fig.2: Escultura 13 de Kaminaljuyú- a) publicado por Parsons (1986:Fig.180); b) dibujado por la autora.

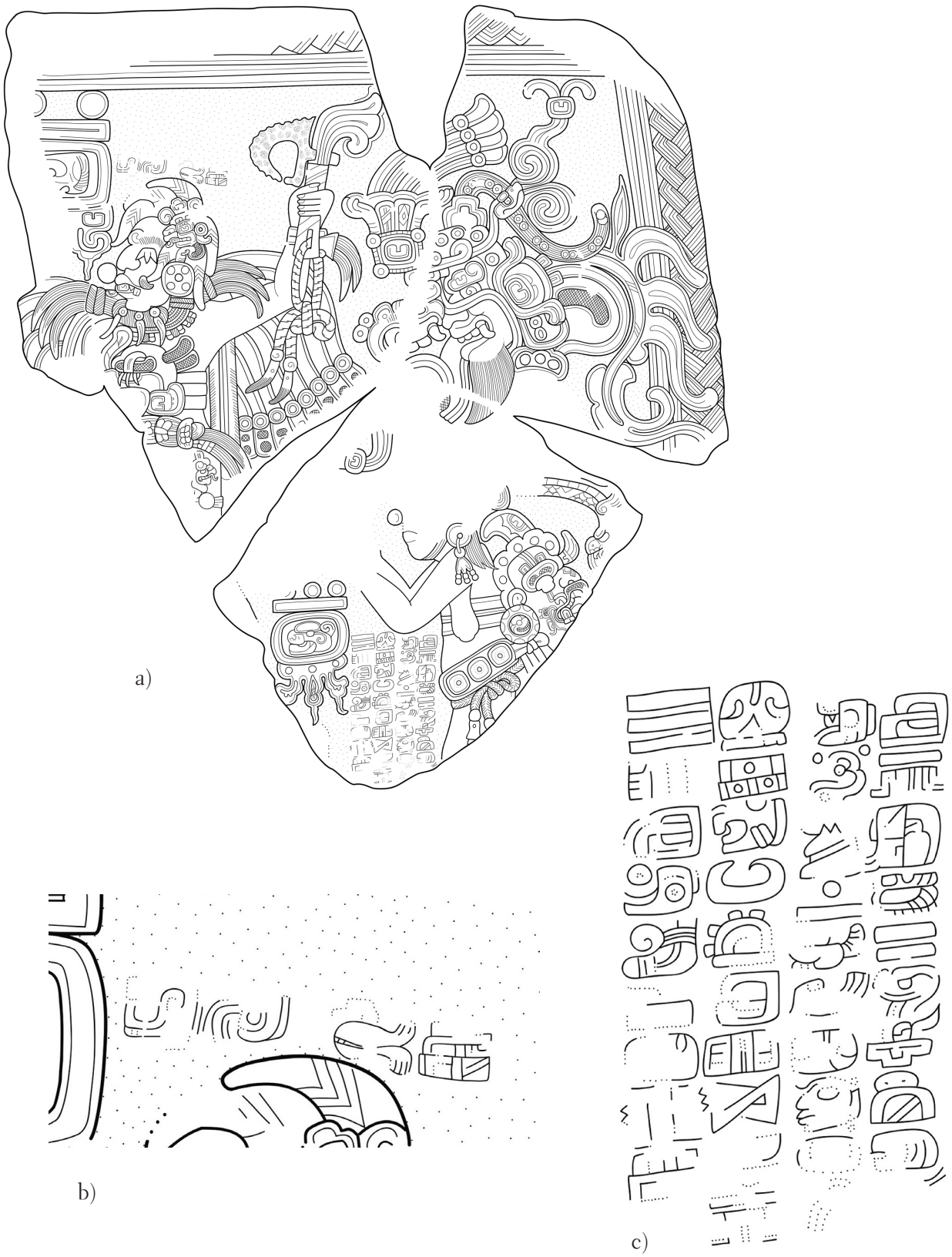


Fig.3: Escultura 10- a) monumento entero; b) texto superior; c) texto inferior, dibujados por la autora.

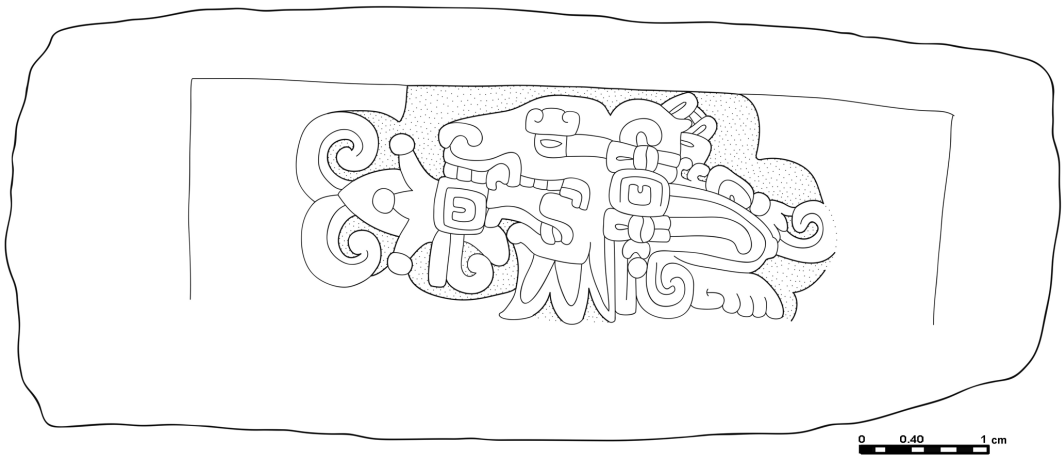
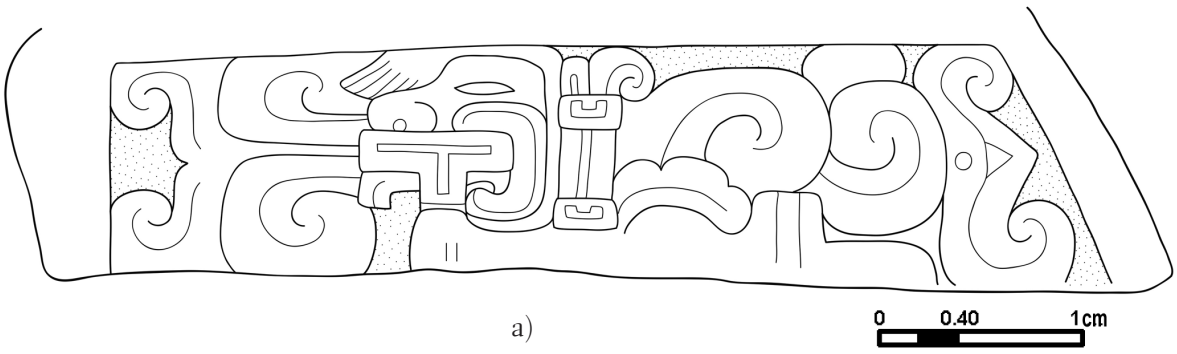
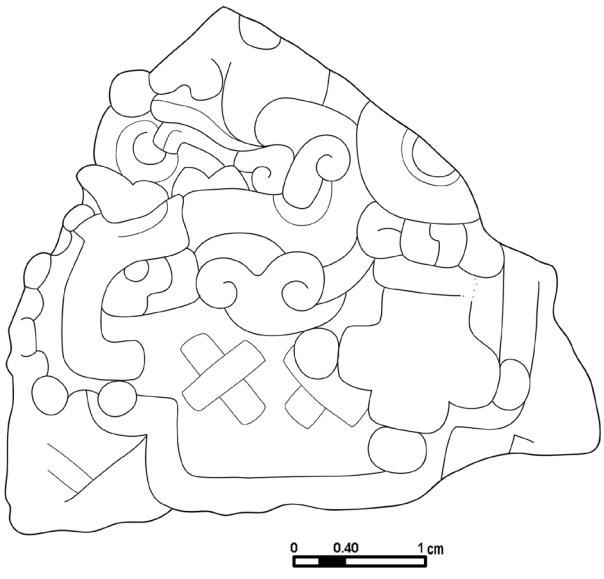


Fig.4: Escultura 28 de Kaminaljuyú, dibujado por la autora.



a)



b)

Fig.5: a) el lado de la Escultura 14 de Kaminaljuyú, dibujado por la autora; b) Escultura 22 de Kaminaljuyú, dibujado por la autora.

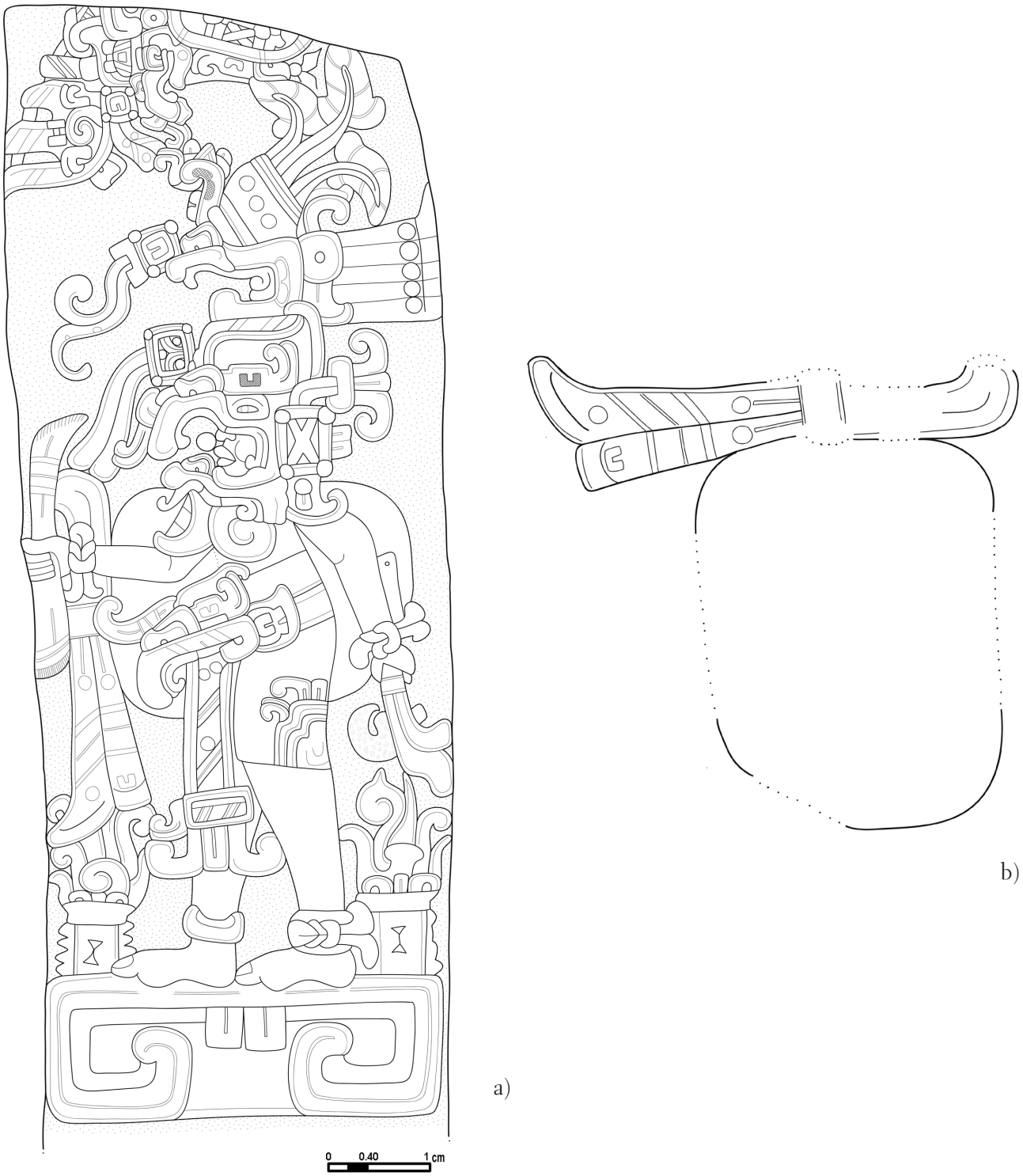


Fig.6: Escultura 11 de Kaminaljuyú- a) monumento entero; b) el bulto detrás del rey, dibujados por la autora.

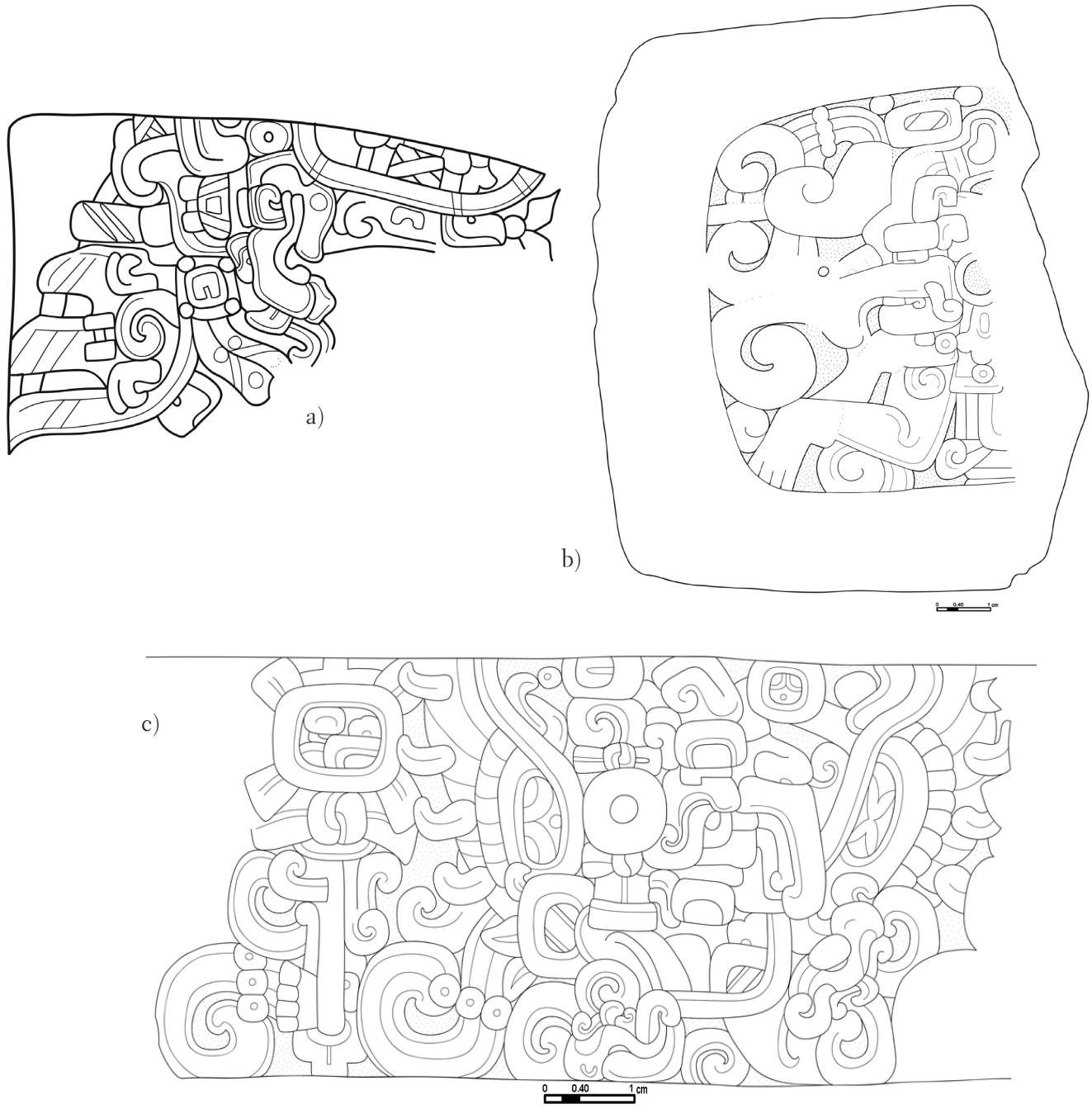


Fig.7: El Pájaro Principal de Kaminaljuyú- a) Escultura 11; b) Escultura 100; c) Escultura 109, dibujados por la autora.

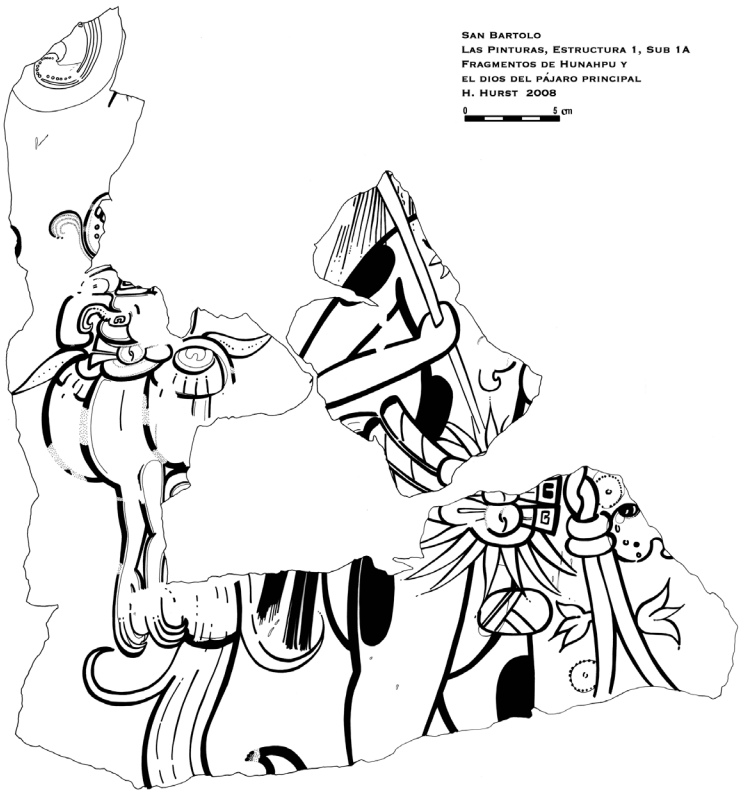


Fig.8: El Pájaro Principal muerto del Muro Oeste de San Bartolo, dibujado por Heather Hurst, Proyecto Arqueológico San Bartolo (Taube, et al. 2010: Fig.12).

Fig.9: Escultura 177 de Kaminaljuyú, foto por la autora.

Fig.10: Detalle de la Escultura 11 de Kaminaljuyú, foto por la autora.