

La Estela Ruz Buenfil del Museo Nacional de Antropología

Daniel Juárez Cossío

Museo Nacional de Antropología, INAH

Erik Velásquez García

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Resumen: Para el mundo maya del período Clásico, la erección de estelas tuvo como propósito marcar determinados ciclos calendáricos, ya que ellas capturaban y encarnaban el paso del tiempo. De igual forma, conmemoraban las actividades rituales que llevaban a cabo los gobernantes y afirmaban así su autoridad divina. Con esta perspectiva y bajo estos principios canónicos, Alberto Ruz Lhuillier, autor del guion museográfico para la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología, elaboró el diseño de lo que sería la estela inaugural para las nuevas instalaciones. En el presente artículo recordamos este momento fundacional y los actores que participaron en él, mostrando que la fecha registrada en ella no corresponde a la inauguración del museo, sino a otro acontecimiento: el nacimiento de Alberto Ruz Buenfil. También analizamos el contenido calendárico de la llamada Estela Ruz Buenfil para develar su narrativa. Finalmente, penetramos en la naturaleza de las estelas y su significado, para comprender el contexto en que ésta participó y sigue interactuando con los espectadores de hoy en día.

Palabras clave: Museo Nacional de Antropología, Sala Maya, Alberto Ruz Lhuillier, epigrafía, estelas mayas, Alberto Ruz Buenfil

Abstract: For mayas from the Classical period, one of the purposes of stela's raising was to track specific calendar cycles, because they were thought to capture and embody the passage of time. Stelae also commemorated ritual activities carried out by rulers and thus, assert their divine power. With this perspective and under theses canonical principles, Alberto Ruz Lhuillier, author of the script for the Maya exhibition hall of the Anthropology Museum, developed the design of what was going to be opening stela for the new Museum. In this paper, we recall this foundational moment and those actors that participated in it, thus showing that the registered date does not correspond to the one of the Museum's inauguration, but to another event: the birth of Alberto Ruz Buenfil. In this paper we will also analyze the calendaric content of the so called "Ruz Buenfil's Stelae" to disclose its own narrative. Finally, we delve into the nature and meaning of stelae in order to understand the context in which this specific stela took part and keeps on interacting with visitors/audience nowadays.

Keywords: National Museum of Anthropology, Maya Hall, Alberto Ruz Lhuillier, epigraphy, maya stelae, Alberto Ruz Buenfil

En 1964 se inauguró el edificio destinado al Museo Nacional de Antropología. La apertura de las instalaciones y la presentación de las colecciones arqueológicas y etnográficas se articularon en el marco de un discurso afanado en construir la idea de nación. Su narrativa quedó centrada en la evolución del mundo prehispánico y la incorporación del indígena al México moderno, con lo cual se afirmaba el progreso como instrumento del desarrollo económico y bienestar social bajo la tutela del Estado. Entre las numerosas actividades que se desarrollaron durante la ceremonia tuvo lugar la erección de una estela conmemorativa para solemnizar el acto inaugural. Dicho monumento fue colocado en la zona ajardinada de la Sala Maya, frente a la réplica del Edificio 1 de Hochob. Sin embargo, la fecha inscrita no corresponde con el evento que se pretendía encomiar. ¿Por qué se decidió erigir una estela? ¿Cuál es el significado de estos monumentos conmemorativos? Pero lo más importante sería preguntarnos, ¿qué se celebra en ella?

El Museo Nacional de Antropología: alegoría del mundo indígena

Como todo acto fundacional, para su apertura se eligió como marco de referencia la reactualización de nuestro nacimiento como nación. Habían transcurrido 154 años del "grito" dado en Dolores Hidalgo, Guanajuato, cuya histórica arenga marcó el inicio de la guerra de independencia. Señaló, además, el cierre sexenal de Adolfo López Mateos (1958-1964), caracterizado por una política que es calificada como "la época del desarrollo estabilizador".

Las fiestas patrias de aquel septiembre saturaron la agenda presidencial. El domingo 13 al mediodía se llevó a cabo la recepción oficial en Palacio Nacional, fecha que marcó el inicio de las celebraciones. Asistieron los representantes de las misiones diplomáticas acreditados en nuestro país, acompañados por el secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, y el de Relaciones Exteriores, Manuel Tello Baurrad. Al día

siguiente se trasladaron a Teotihuacán para inaugurar los basamentos prehispánicos que fueron reconstruidos bajo la guía de Ignacio Bernal. En aquel acto se escuchó el poema sinfónico *Teotihuacán*, compuesto para la ocasión por Carlos Chávez e inspirado en un tema de Carlos Pellicer.¹ El martes 15, la comitiva se dio cita en la Galería Didáctica “La Lucha del Pueblo Mexicano por su Libertad”, también conocida como Museo del Caracol; y por la noche se ofreció un coctel en el Alcázar del Castillo de Chapultepec. El miércoles 16 se escenificó el tradicional desfile militar, y por la tarde, los invitados disfrutaron del ballet folklórico de Amalia Hernández en el Palacio de Bellas Artes.

El jueves 17 de septiembre a las 11:30 se inauguró el Museo Nacional de Antropología. Amenizó la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Carlos Chávez, con el estreno de su poema *Resonancia*. Los anfitriones del evento fueron Pedro Ramírez Vázquez e Ignacio Marquina. Al caer la tarde se ofreció una cena para los invitados, entre los que figuraban John O. Brew del Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard, Henri Lehmann del Museo del Hombre de París, José María Arguedas del Museo Nacional de Historia de Perú y Evon Z. Vogt, entre muchas otras personalidades (Torres Bodet, 1972: 390). El viernes 18, en un acto no oficial, el patronato del Museo Anahuacalli, presidido por Dolores Olmedo, invitó a la apertura del recinto.² Al día siguiente la comitiva se trasladó al poblado de Tepotzotlán, en el Estado de México, para la inauguración del Museo Nacional del Virreinato, cuyo proyecto curatorial fue dirigido por Carlos Flores Marini y coordinado por Jorge Gurría Lacroix. Eusebio Dávalos Hurtado y Francisco de la Maza fueron los oradores. Las celebraciones culminaron el domingo 20 con la apertura del Museo de Arte Moderno, en cuya instalación colaboró Celestino Gorostiza (Gallagos, 1997: 628). Durante aquella larga semana, el ambiente estuvo saturado por un enervante miasma de nacionalismo que brotaba de su raigambre prehispánica, se recreaba en el legado del dominio colonial mediatizado por su aportación artística, reivindicado por la gesta heroica de los mártires emancipadores, y ratificado por el pensamiento de los ilustres liberales que triunfaron sobre el efímero imperio de Maximiliano. Al parecer, la Revolución aún estaba en marcha, pues no se visibilizó en los festejos.

1 El poema de Carlos Pellicer fue publicado en el núm. 17 del *Boletín del inah*, México, septiembre de 1964.

2 La construcción de este museo fue iniciada por Diego Rivera en 1938 y permaneció inconcluso hasta su muerte en 1957. Dolores Olmedo fue nombrada presidenta vitalicia del Comité Técnico que se haría cargo de terminarlo, lo cual ocurrió hasta 1964. En el proyecto participaron los arquitectos Juan O’Gorman, Heriberto Pagelson y Ruth Rivera. La museografía estuvo a cargo originalmente de Carlos Pellicer, más tarde sustituido por Fernando Gamboa, ya que a decir de la Sra. Olmedo (1988: 500), “no se había respetado la museografía indicada por el maestro Rivera”.

El colorido folklore de las danzas tradicionales y los mariachis, así como las novedosas propuestas del arte contemporáneo, complementaron la ritualización del poder, cuya manifestación engalanó el proscenio.

El artífice de la política cultural fue, sin lugar a dudas, el poeta Jaime Torres Bodet, quien por segunda ocasión ocupó la cartera de Educación. En 1944 bajo el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), creó el Instituto de Capacitación del Magisterio, el Programa Federal de Construcción de Escuelas, la Campaña Nacional Contra el Analfabetismo y la Biblioteca Enciclopédica Popular. En sus *Memorias* dejó en claro el patente abismo entre la retórica oficial para llevar educación a las masas, y las prácticamente nulas acciones instrumentadas en materia cultural. Vinculó su ideario con el rumbo trazado por Justo Sierra y José Vasconcelos; es por ello que entre sus inquietudes ocupaba un lugar fundamental la reforma educativa:

¿Cómo educar a pueblo tan ávido y tan austero, tan sumiso y tan ambicioso, tan exigente y tan tolerante, tan satisfecho de imaginar que ha llegado a ser lo que aún no es y tan anheloso de ser lo que no parece, desde muchos puntos de vista, dispuesto a ser? [...] Inteligente, hace de la ilusión un fantasma de la esperanza, y de la esperanza un sucedáneo cómodo del proyecto. ¿Para qué programar, si improvisar es tan fácil y, en ocasiones, tan efectivo? (Torres Bodet, 1972: 198).

Estas palabras que resuenan como eco de nuestra lacerante realidad fueron el aliento que cimentó uno de sus proyectos más ambiciosos: promover el acceso de educación primaria a la niñez mexicana y distribuir los libros de texto gratuito. Esta voluntad la vio cristalizada con la entrega de los primeros ejemplares en febrero de 1960, pese a las protestas de algunas “asociaciones de padres familia”, que consideraron violentados sus derechos respecto del tipo de educación que debería brindarse a sus hijos.³ Otra de sus preocupaciones, según refiere en sus *Memorias*, era el abandono en que se encontraba el “tesoro precolombino”, desperdigado en el vasto territorio del país. De tal manera que para 1959 ideó no sólo la construcción de un nuevo museo de antropología, para sustituir al emblemático edificio en la calle de Moneda; también consideró la necesidad de restaurar Teotihuacán, así como crear el Museo del Virreinato en Tepotzotlán.⁴

3 Una breve crónica de tal suceso es referida por José Agustín (1990, I: 189).

4 Este proyecto data de los tiempos en que Torres Bodet colaboró con Vasconcelos como jefe de Bibliotecas en la Secretaría de Educación Pública (Vasconcelos, 1982 [1939]: 84).

Los artífices del espacio

Para la construcción del nuevo edificio se comisionó el proyecto a Pedro Ramírez Vázquez, quien por aquellos años construía la Galería Histórica de Chapultepec, también conocida como Museo del Caracol, la cual se contemplaba inaugurar el 21 de noviembre de 1960. A Eusebio Dávalos Hurtado, entonces director general del INAH, correspondió poner en marcha el proyecto museográfico, al igual que iniciar los trabajos de restauración en Teotihuacán. Para el primer acuerdo, el comité de planeación quedó en manos del Ignacio Marquina, para el segundo, las excavaciones fueron puestas bajo la responsabilidad de Ignacio Bernal (Torres Bodet, 1972: 379).

En 1960, Dávalos Hurtado (1965) integró el equipo de investigadores responsables de formular el proyecto curatorial. Para 1963, mientras se iniciaba la cimentación del edificio, numerosos arqueólogos y etnólogos fueron comisionados para recorrer el país y hacer acopio de los objetos destinados a enriquecer los acervos. Luis Aveleyra Arroyo de Anda calcula que en poco más de un año se organizaron alrededor de setenta expediciones etnográficas. En cuanto a materiales arqueológicos se reunieron cerca de cuatro mil piezas, algunas recuperadas durante las excavaciones realizadas en Jaina, Teotihuacán y la Huasteca (Torres Bodet, 1972: 381). Algunas más fueron adquiridas mediante “compras o donativos” a coleccionistas como Miguel Covarrubias, William Spratling, Frederick Field y Raúl Kamffer, sólo por mencionar algunos (Aveleyra, 1965: 15). De particular atractivo para la población capitalina fue el traslado del monolito de 168 toneladas llamado *Tláloc*, que la noche del 16 de abril marchó por el Zócalo y fue acogido por una inusual tormenta, la cual aún flota en el imaginario, como ofrenda de consagración a la deidad de la lluvia. Felipe Solís (1993) recordó la “apoteótica bienvenida [que le ofrecieron] los habitantes de la capital”, pero omitió mencionar el conflicto desencadenado con los vecinos de la población de San Miguel Coatlinchán, quienes se inconformaron por lo que consideraron como un despojo a la comunidad, pese a que se acordó su “donación” a cambio de obras de infraestructura: una escuela y un centro de salud. No podemos dejar de señalar que esta visión asistencialista era parte de la retórica oficial y, como tal, se filtró en el proyecto curatorial, cuyas obras de beneficio social, en opinión de Aveleyra Arroyo de Anda (1965: 17), traerían:

[...] como consecuencia una gradual incorporación de los patrones de vida indígena a los sistemas de la llamada “cultura occidental”. Esta transformación, deseable y beneficiosa desde muchos puntos de vista, trae sin embargo

como consecuencia una pérdida cada vez más acelerada de rasgos de cultura material y espiritual en nuestros núcleos aborígenes, que es indispensable estudiar y registrar antes de que desaparezcan del todo.

Pedro Ramírez Vázquez integró a su equipo de trabajo a los arquitectos Jorge Campuzano, Rafael Mijares, Ricardo de Robina y Alfonso Soto Soria (Torres Bodet, 1972: 382). La presencia de artistas plásticos también formó parte integral del concepto arquitectónico y museológico, cuya misión era el apoyo gráfico de las colecciones para hacerlas más asequibles, además de brindarle carácter a cada sala. Los artistas desarrollaron su obra de manera paralela a la construcción del museo, y montaron sus talleres en el lugar de trabajo (Ramírez Vázquez, 1985: 13).

Esta concepción de integración plástica entre arquitectura y pintura mural no sólo replantea y reconstituye los valores que se estima fueron asignados en el mundo prehispánico a los programas iconológicos dentro de los espacios construidos. Es a su vez, la idealización del proyecto muralista desarrollado por la Escuela Mexicana de Pintura al inicio de la década de los años veinte del siglo pasado, cuando José Vasconcelos fue nombrado titular en la Secretaría de Educación Pública durante el régimen de Álvaro Obregón (1920-1924). En 1929, Anita Brenner (1983 [1929]: 271) escribió que la política educativa y cultural del nuevo ministro estaba orientada hacia el pueblo. En efecto, hacia finales de 1922 se firmaron los primeros contratos con algunos muralistas miembros del recién creado “Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores”, como Diego Rivera, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, José Clemente Orozco, Fermín Revueltas y Manuel Rodríguez Lozano, entre otros. En su proclama “social, política y estética” señalan la ineludible necesidad de que su producción contenga valores ideológicos destinados al pueblo, principios que deberán estar encaminados, fundamentalmente, hacia su educación y la lucha popular. Para ello se erigieron también las Escuelas de Pintura al Aire Libre, fundada por Alfredo Ramos Martínez, y muchos artistas asumieron su vocación misional. Bajo esta nueva concepción que fue trazada como cruzada cultural, los talleres fueron trasladados a las oficinas de gobierno, incluyendo asistentes, albañiles y aprendices. El sobrio edificio que antiguamente habitaban las monjas de la Encarnación y que ahora ocupaba la Secretaría de Educación Pública, se transformó en un pintoresco y colorido deambular de obreros culturales, al igual que lo fueron el Mercado “Abelardo L. Rodríguez” así como su anexo, el “Teatro del Pueblo”, cuyo propósito era acercar la cultura a la población:

Por definición, los murales en los edificios públicos devolverían al arte el significado social y la función que habían tenido en sus grandes periodos [...] estos modernos murales con su nueva ideología social empalmarían también con la tradición mexicana —continuarían o completarían los muros de los templos prehispánicos, los frescos de las iglesias coloniales y las pulquerías. Se trataba de la más obvia y legítima forma del gran arte nativo (Brenner, 1983 [1929]: 276).

La reactualizada visión de Pedro Ramírez Vázquez era, por consiguiente, hacer del museo una: “lección permanente para el pueblo; enseñanza y espectáculo que mostrara el pasado, no para regresar a él sino para estimularnos a obtener inspiración y aliento necesario para fincar el futuro” (Ramírez Vázquez, 1965: 20).

La Sala Maya

El guion museográfico quedó en manos de Alberto Ruz Lhuillier (s.f.), un destacado académico que se inició en el estudio de los antiguos mayas en 1943, cuando Alfonso Caso lo nombró director de Investigaciones Arqueológicas en Campeche. Poco después, entre 1949 y hasta 1958, tuvo bajo su responsabilidad la Jefatura de la Zona Sureste de la Dirección de Monumentos Prehispánicos. La trayectoria de Ruz Lhuillier estaba sólidamente afianzada por su amplio trabajo de campo, entre cuyos logros más espectaculares fue el descubrimiento, en 1952, de la tumba de K'ihnich Janaab Pakal en el Templo de las Inscripciones en Palenque, mandatario al que llamó 8 Ajaw debido a su fecha de nacimiento. Así, el discurso curatorial constituyó una síntesis no sólo de su propia experiencia, sino también de la comprensión que en aquel entonces se tenía sobre los mayas, iluminada, dada su militancia política, bajo ciertos resplandores del materialismo histórico. Sin embargo, la construcción narrativa, en lo general, siguió los cauces trazados por la antropología histórico-cultural que caracterizó la puesta en escena de todo el museo. Su síntesis, *La civilización de los antiguos mayas*, editada originalmente en 1957 en La Habana y reeditada en 1963 en México, sirvió como hilo conductor de su propuesta. Fue, además, el soporte medular de su obra póstuma: *El pueblo maya*, publicada en 1981, dos años después de su sensible deceso.

En su estructura museográfica, la Sala Maya ilustró el discurso curatorial con piezas emblemáticas que formaban parte del viejo museo. Podemos mencionar, entre las más conocidas, la escultura de Chac Mool, excavada en Chichén Itzá por Augustus Le Plongeon y su esposa Alice Dixon en 1875, o el Tablero del Templo de la Cruz Foliada de Palenque, cuyos tres paneles llegaron al museo entre finales del siglo XIX y la pri-

mera década del XX.⁵ El acervo fue enriquecido con los materiales arqueológicos que Ruz Lhuillier recuperó durante las excavaciones que llevó a cabo en Campeche, Yucatán y Chiapas. Otras formas de adquisición fueron la “colecta”, para describir esta acción de alguna manera, como sucedió en Yaxchilán, de donde se extrajeron 19 monumentos para su exhibición en sala (De la Fuente, 1967: 5). Esta labor fue encomendada a personal no especializado, quienes ocasionaron severos daños en varios edificios del sitio.

El concepto museográfico, coordinado por Ricardo de Robina, previó también la incorporación de algunas reproducciones en fibra de vidrio que fueron elaboradas por Mario Zirett, entre las que recordamos la Estela H y el Altar P de Quiriguá, así como el Altar 5 y la Estela 16 de Tikal, entre otros monumentos. Sin embargo, lo más espectacular de la puesta en escena fueron, en primer término, la recreación de la cripta funeraria de K'ihnich Janaab Pakal en el sótano de la sala, explorada por Ruz Lhuillier. En segundo lugar, la réplica del Edificio 1 de Bonampak, cuyo descubrimiento se atribuye a Giles G. Healy y donde Rina Lazo reprodujo, en poco menos de dos meses, los espléndidos murales. Finalmente, la cámara central del Edificio 1 de Hochob, cuyas fauces abiertas del monstruo de la tierra reciben al visitante.⁶

Frente al edificio de Hochob se erigió un monumento conmemorativo. Es una estela que, hipotéticamente, marca, recuerda y reactualiza ese tiempo fundacional en que el nuevo Museo Nacional de Antropología fue colocado en el centro del universo, de cuyo devenir dejamos constancia a lo largo de este relato. La hemos llamado: “la Estela Ruz Buenfil” (figura 1). Sin embargo, la alineación de los astros trazó otro sino y la fecha inscrita no marcó tal evento. ¿Qué acontecimiento es entonces el que se recuerda?

Las estelas mayas: representación del mundo

Antes de dar respuesta a esta interrogante, debemos señalar que las estelas son el formato escultórico más célebre y famoso del antiguo arte maya. Se trata de monolitos exentos y verticales emplazados generalmente sobre plazas o espacios públicos, ya sea al exterior o en el interior de un santuario, que por lo que general

⁵ El panel central fue llevado al museo (circa 1885 a 1888) por instrucciones del Gral. Carlos Pacheco Villalobos, ministro de Fomento durante la presidencia de Porfirio Díaz. En 1842, el panel derecho fue enviado a Washington y resguardado en el Instituto Nacional para la Promoción de la Ciencia; años después, en 1858, fue incorporado al Smithsonian y en 1907 repatriado a México. El último panel, el izquierdo, fue desmontado y trasladado al Museo Nacional por Leopoldo Batres en 1909.

⁶ El sitio de Hochob fue ampliamente estudiado por Ricardo de Robina (1956), discípulo de Ramírez Vázquez en la escuela de arquitectura, quien además presentó como tema de tesis el estudio de dichos vestigios.



Fig. 1 La Estela Ruz Buenfil se localiza en la zona ajardinada de la Sala Maya del mna. Tiene como fondo el Edificio 1 de Hochob, Campeche. Fotografía de Laura del Olmo Frese.

muestran una escena y/o texto labrado (Stuart, 2011: 253). Dichas esculturas son por lo general planimétricas, aunque las hay también antropomorfas y tridimensionales. Durante el apogeo de la cultura maya clásica (circa 600-800 d.C.) se estandarizó la costumbre de erigir ese tipo de monumentos para marcar finales calendáricos de *k'atuun* (periodo de 7 200 días), *la-juntuun* (la mitad de un *k'atuun*) o *ho²tuun* (la cuarta parte de un *k'atuun*)⁷ (véase Morley, 1915), pues dichas esculturas capturaban y encarnaban el paso del tiempo (Stuart, 1996) para celebrar las coyunturas calendáricas, ya que se pensaba que la materialidad de que estaban hechas (piedra) era un símbolo de permanencia (Montolíu, 1989: 26; Eliade, 1996: 201-219). Stephen D. Houston (2014: 88, 91-94) contempla también la posi-

⁷ Respecto del uso de la ortografía con vocal larga que utilizamos para escribir los nombres de estos periodos, consideramos oportuno señalar lo siguiente. El sustantivo *tuun* 'piedra', aparece escrito en las inscripciones de forma disarmonica (**TUN-ni**), lo que sugiere longitud vocálica (Houston, Stuart y Robertson, 1998). La palabra *k'atuun* procede del sustantivo compuesto *k'altuun* 'atadura de piedra' (Stuart, 1996: 155-156; 2011: 264). Mientras que *ho²tuun* se encuentra ampliamente documentado en las inscripciones de forma disarmonica, v. gr. **5-TUN-ni** (véase Boot, 2009: 69-70).

bilidad de que los mayas pensarán que algunas piedras estaban vivas, es decir, que tenían una esencia espiritual. Del mismo modo, las estelas conmemoraban los deberes ceremoniales de los mandatarios, promulgaban mensajes sobre su autoridad y su papel como encarnación tanto del tiempo (Stuart, 2011: 253-260) como del resto de los valores colectivos (De la Garza, 1975: 19, 34). Por lo tanto, erigir estelas era una actividad ritual y sagrada que, se cree, sólo era prerrogativa de los gobernantes.

Las inscripciones jeroglíficas de varios sitios mayas nos hablan de un héroe cultural de los tiempos legendarios, llamado por los mayistas Ajaw Foliado (en realidad su nombre era K'ihnich Yajawte² Hux Yop Hu²n), quien supuestamente vivió desde 81 hasta 376 d.C. y fue el fundador de los ritos para erigir estelas (Grube, 2004: 128-130; Velásquez, 2011: 408-411). Según la escena esgrafiada en el cráneo de pecarí de la Tumba 1 de Copán, en esta última fecha, 376 d.C., Ajaw Foliado consagró la primera estela junto a un altar de piedra, y el rito consistió en envolver con cintas o sogas el monolito a efecto de contener o encapsular el tiempo dentro de él, así como las energías sagradas (Stuart, 1996: 156-157), que en un principio estaban fijadas débilmente a la piedra, ceremonia conocida como *k'altuun* o 'atadura de piedra' (O'Neil, 2012: 55-56). David Stuart (1996: 154-158; 2011: 264) cree que la asociación de estos ritos con los finales de periodo de 7 200 días (*winikhaab*) dio lugar con el paso de los siglos al sustantivo *k'atuun*, que procede por síncope de la antigua palabra *k'altuun*. Otro verbo muy usado en las inscripciones para referirse a la erección de las estelas era *tz'ap* 'clavar, plantar' o 'hincar en el suelo', acción que generalmente se realizaba sobre un caché o cista de ofrendas, que tenía como función alimentar y activar ritualmente el monumento. Con menos frecuencia, los escribas mayas usaban también el verbo *wa²*, que significa 'estar de pie', como dice la inscripción del Monumento 30 de Toniná (727 d.C.): *wa²laj ulakamtuunil Ihch'aak Chapaht* 'la estela de *Ihch'aak Chapaht* se puso de pie'.

Como se aprecia en este último caso, el nombre común de las estelas era *lakamtuun*, que se puede traducir como 'piedra grande' o 'piedra estandarte', pero aunado a ello, también solían llevar nombres propios, lo que sugiere que los mayas las consideraban como objetos animados, que poseían por dentro de su cobertura pétreo una voluntad inteligente. De hecho, es posible que los retratos labrados de los gobernantes fueran vistos como extensiones de sus almas o cuerpos, hasta el grado de ser considerados sustitutos, dobles, suplentes o proyecciones de los mandatarios en acción ritual, asegurando la renovación perpetua del tiempo (Stuart, 2011: 265-266; O'Neil, 2012: 6, 15, 58-62 *passim*). Houston (2014: 99) piensa que los mayas

no sólo creían que las estelas eran extensiones de los gobernantes, que a su vez encarnaban al tiempo, sino que podían escuchar, interactuar socialmente y hablar en primera y segunda persona a través de sus inscripciones; eran duplicados con vitalidad anímica que, por estar hechos de piedra, duraban más que sus modelos de carne y hueso. Un indicio sobre ello consiste en que algunas estelas fueron mutiladas intencionalmente o incluso sepultadas en el relleno de antiguos edificios, lo que sugiere que fueron sometidas a ritos de terminación al haber finalizado sus vidas. Es común, aunque no necesario, que muchas estelas tengan un altar de piedra asociado y colocado a sus pies, donde interactuaban y se comunicaban con los seres humanos al recibir ofrendas. Megan O’Neil (2012: 3-4, 26, 30 *passim*) y Ana Somohano Eres (2020) han estudiado este aspecto de las estelas, como entes que establecían distintos tipos de relación con personas de naturaleza humana, pues poseían agencia y voluntad; las estelas eran, por tanto, parte de la sociedad maya.

Algunas estelas son completamente lisas, lo que hace suponer que contenían jeroglifos⁸ o escenas figurativas pintadas. No obstante, las que más han llamado la atención de los mayistas son aquellas que contienen retratos de los gobernantes labrados en bajo o altorrelieve, frecuentemente acompañados por inscripciones jeroglíficas donde, además de la fecha de final de periodo asociada con la dedicación del monolito, también hallamos con frecuencia registros lunares y pasajes de la vida de los mandatarios, que se homologaban con las hazañas de los antepasados o dioses.

Conviene decir que, aunque estamos acostumbrados a que las estelas mayas se asocien con finales calendáricos, al principio no fue así. Las estelas mayas más tempranas no fueron consagradas en fechas redondas o cerradas, sino en algunas que parecen más abiertas o aleatorias y cuyas razones no siempre comprendemos. En la región istmeña de la costa del Golfo de México hallamos también estelas semejantes, aunque no son mayas sino epíolmecas o mixe-zoqueanas. Según John Justeson y Terrence Kaufman (2019: 194-195), las estelas epíolmecas fueron erigidas en momentos astronómicos cuidadosos, cuando se esperaba la llegada de un eclipse cerca de la máxima elongación de la estrella vespertina. El culto a las estelas y sus altares asocia-

dos no fue al parecer una innovación de los mayas. El Monumento 1 de la Unión, el Monumento 13 de La Venta o la Estela de San Miguel Amuco ya se pueden considerar estelas verdaderas de los tiempos olmecas, si bien los antecedentes inmediatos de las estelas mayas y sus altares son mucho más tardíos, pues datan del siglo I a.C. y se encuentran en Izapa, cuyos temas labrados son de carácter mítico; también en El Portón y en Nakbé, lugares del Valle de Salamá y del Petén, respectivamente, donde ya se retratan mandatarios, por lo cual podemos saber que las leyendas mayas clásicas sobre el héroe cultural Ajaw Foliado (*circa* 81-376 d. C.) son relatos etiológicos de carácter mítico. Aunque ya vimos que existen estelas mayas y de culturas anteriores a nuestra era, la práctica regular de erigirlas entre los mayas es un elemento distintivo del periodo Clásico. La estela maya clásica más temprana conocida de contexto arqueológico es la 29 de Tikal (292 d.C.), mientras que del lado de la actual frontera mexicana la más precoz es la Estela 2 de Caandzibantún, Campeche (396 d.C.). En el extremo opuesto, las más tardías del periodo Clásico son el Monumento 101 de Toniná (909 d.C.) y la Estela 6 de Itzimté (910 d.C.). La práctica de erigir estelas se revitalizó durante los siglos XIII y XIV en Mayapán, Yucatán, como también en el siglo XIV en Tayasal, Petén (Lacadena y Ciudad Ruiz, 2000), el último asentamiento maya independiente.

Lectura y comentarios a la Estela Ruz Buenfil

La inscripción tallada (figura 2) en esta estela comienza con un gran bloque jeroglífico (posiciones A1-B1) conocido como Glifo Introdutor de la Serie Inicial (GISI), mismo que contiene en el centro el signo del dios patrono de la veintena, que en este caso es el mes Mol. Conviene aclarar que Mol es el nombre de la veintena, pero ignoramos cómo se leía el teónimo de su dios patrono. Debajo del GISI hallamos ocho bloques jeroglíficos de carácter calendárico (A2-B5), que contienen la fecha de cuenta larga 12.16.11.13.9 (A2-A4)⁹ y la rueda calendárica 3 Muluk 7 Mol (B4-B5), además del llamado “señor de la noche”, que corresponde a lo que los mayistas llaman G8 (A5).¹⁰ Esta última expresión en

8 Un dictaminador anónimo sugirió el uso de la palabra “jeroglífico” en vez de “jeroglifo” para referirnos al sustantivo. Aunque el uso nominal de “jeroglífico” es frecuente en castellano, “jeroglifo” no es un término incorrecto, pues incluso se ha usado en publicaciones de prestigio (v. gr. Thompson, 1988). Su utilización toma conciencia de la distinción entre el sustantivo (jeroglifo) y el adjetivo (jeroglífico), como se ve en otros términos que contienen la misma raíz: anaglifo, dermatoglifo, glifo, petroglifo, triglifo vs. anaglífico, dermatoglífico, glífico, petroglífico, triglífico. El contraste entre el sustantivo y el adjetivo se encuentra también en otras lenguas europeas modernas; por ejemplo, *hieroglyph vs. hieroglyphic* (inglés), *hiéroglyphe vs. hiéroglyphique* (francés), *hieroglyphe vs. hieroglyphischer* (alemán), *hieróglifo vs. hieroglífico* (portugués).

9 Esto es: 12 *baak’tuunes* (cada *baak’tuun* duraba 144 000 días, aunque el período denominado *baak’tuun* era conocido como *pikhaab* durante la época prehispánica); 16 *k’atuunes* (cada *k’atuun* duraba 7 200 días, aunque en la época precolombina dicho período recibía el nombre de *winikhaab*); 11 *tuunes* (cada *tuun* duraba 360 días, y en la época precortesiana dicho período se llamaba *haab*); 13 *winales* (veintenas), y 9 *k’ines* (días). En la Estela Ruz Buenfil la fecha se encuentra escrita como (A2) 12-PIK (B2) 16-WINIKHAB (A3) 11-HAB (B3) 13-WINAL-la (A4) 9-K’IN-ni.

10 El bloque jeroglífico que se encuentra en la posición A5 se lee T155-T1?HUN-na, ... *ti? hu?n*, “G8” es o está en la orilla de la diadema. El signo T155 no está cabalmente descifrado, pero corresponde al llamado dios “G8”. T155 es su nomenclatura en el famoso catálogo de jeroglifos mayas de J. Eric S. Thompson (1962).

realidad ocupa el penúltimo bloque jeroglífico, pues se ubica entre la fecha del *tzolk'in* (calendario de 260 días): 3 Muluk (B4),¹¹ y la fecha del *ha'ab* (calendario de 365 días): 7 Mol (B5).¹² El llamado ciclo novenario o de los “señores de la noche” es un periodo recurrente de 9 dioses-días consecutivos, que gobiernan cada uno en la fecha que les corresponde, al decir que son o están ‘en la orilla de la banda de poder’ o en la ‘boca de la diadema de amate’ (*ti' hu'n*), antiguo emblema de la autoridad maya que se ataba sobre la frente de los gobernantes (Stuart, 2011: 264). Tal vez se trate de una serie de tocados usados por los dioses patronos de cada uno de los nueve días o noches de este ciclo calendárico (Schele, Grube y Fashen, 1992: 2). En este caso se trata del octavo dios de la secuencia (G8), cuya lectura aún es algo incierta.

Si convertimos la fecha de esta inscripción maya al calendario gregoriano, resulta que 12.16.11.13.9 3 *Muluk* 7 *Mol*, G8 corresponde al domingo 16 de septiembre de 1945, pero ello sólo si aplicamos la fórmula de correlación GMT 584286, que fue propuesta por Simon Martin y Joel Skidmore en 2012, y que constituye la variante GMT más popular hoy en día. Las iniciales GMT quieren decir Goodman-Martínez Hernández-Thompson, que son los apellidos de los tres mayistas que propusieron la fórmula de correlación más aceptada entre los calendarios maya y cristiano: Joseph T. Goodman fue el autor de la primera propuesta en 1905; Juan Martínez Hernández la corrigió por un día en 1926, basado en un manuscrito maya del siglo XVI llamado *Crónica de Oxkutzcab*. En 1927, J. Eric S. Thompson propuso otro ajuste de dos días, mientras que, en 1978, Floyd G. Lounsbury añadió uno nuevo, también de dos días. La propuesta de Martin y Skidmore de 2012 sólo corrige la de Lounsbury por un día.

Contrario a la opinión general, esta estela del siglo XX ubicada en los jardines de la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología no corresponde a la fecha de inauguración del museo, sino a otro suceso: el nacimiento de Alberto Ruz Buenfil, “Coyote Alberto” como él se hace llamar, acaecido el 11 de septiembre de 1945, hijo de la segunda esposa de Ruz Lhuillier, Blanca Buenfil Blengio. Conviene decir que la fecha 12.16.11.13.9 3 *Muluk* 7 *Mol*, G8, remite al 11 de septiembre de 1945 solamente si uno aplica la variante de correlación 584281, que fue propuesta por Martínez Hernández en 1926 y que actualmente se encuentra en desuso entre los mayistas.

La tradición oral recuerda que, como parte del proyecto museográfico, se solicitó a Ruz Lhuillier con-

vertir la fecha que se tenía prevista para inaugurar el museo al calendario maya, con el propósito de tallar la estela conmemorativa para colocarla al centro del jardín, frente al Edificio 1 de Hochob. Don Alberto hizo los cálculos y elaboró el diseño con los jeroglifos correspondientes. Estaba cercano el onomástico de su hijo Alberto, y decidió entonces hacer la conversión para regalarle una hebilla de plata con la fecha de su nacimiento. Esta documentación la remitió a J. Eric S. Thompson, para que se corroborara la información, quien la revisó, y a vuelta de correo ratificó los datos.

Ruz Lhuillier dejó los dibujos dentro de sobres diferentes sobre su escritorio. Al acercarse el evento le fue requerido el diseño para que los artesanos yucatecos tallaran la estela. Llamó por teléfono a su secretaria para que entregara el sobre a la persona que iría a recogerlo. La secretaria tomó el sobre y verificó que dentro se encontraba el dibujo de una estela con inscripciones jeroglíficas. Nunca se imaginó que entregaba el sobre equivocado.



Fig. 2 Detalle de la Estela Ruz Buenfil. En la parte superior el Glifo Introdutor de la Serie Inicial (gisi), con la fecha de cuenta larga 12.16.11.13.9 y la rueda calendárica 3 *Muluk* 7 *Mol*, el llamado “señor de la noche” (ciclo novenario), corresponde a G8. Fotografía de Laura del Olmo Frese.

11 El bloque jeroglífico ubicado en B4 tiene la lectura de 3-T511, toda vez que T511 es un signo aún no descifrado, pero que equivale al día que los mayas yucatecos llamaban *Muluk*.

12 El bloque que se encuentra en la posición B5 tiene la transliteración 7-mo[lo] y la transcripción 7 *Mol*.

Agradecimientos

A Maricela Ayala Falcón (†), investigadora del Centro de Estudios Mayas de la UNAM. En 2012, cuando Daniel Juárez Cossío asumió la curaduría del acervo maya en el MNA le compartió esta interesante anécdota que, con el paso de los años, se fue distorsionando y forma parte de la rica tradición oral del museo.

Bibliografía

Agustín, José

1990 *Tragicomedia mexicana*, 3 vols. México, Planeta.

Aveleyra Arroyo de Anda, Luis

1965 Planificación y metas del nuevo MNA. *Artes de México. Museo Nacional de Antropología, XII (66/67)*: 12-17.

Boot, Erik

2009 The Updated Preliminary Classic Maya-English, English-Classic Maya. Vocabulary of Hieroglyphic Readings. *Mesoweb Resources*. Recuperado de: <mesoweb.com/resources/vocabulary/Vocabukary-2009.01.pdf>, consultada el 2 de julio de 2021.

Brenner, Anita

1983 [1929] *Ídolos tras los altares*. México, Domés.

Dávalos Hurtado, Eusebio

1965 Palabras introductorias. *Artes de México. Museo Nacional de Antropología, XII (66/67)* (separata)

Eliade, Mircea

1996 *Tratado de historia de las religiones*. Traducción de Tomás Segovia. 11ª ed. México, era.

Fuente, Beatriz de la

1967 Las esculturas de Yaxchilán en el Museo de Antropología. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, IX (36)*: 5-13. UNAM.

Garza Camino, Mercedes de la

1975 *La conciencia histórica de los antiguos mayas*. México, cem-iif-unam (Cuadernos, 11).

Gallegos Téllez, Roberto (coord.)

1997 *Antología de documentos para la historia de la arqueología de Teotihuacán. Proyecto Historia de la Arqueología de Teotihuacán*. México, INAH.

Goodman, Joseph T.

1905 Maya Dates. *American Anthropologist, 7(4)*: 642-647.

Grube, Nikolai

2004 El origen de la dinastía Kaan. En Enrique Nalda Hernández (ed.), *Los cautivos de Dzibanché* (pp. 117-131). México, INAH.

Houston, Stephen D.

2014 *The Life Within. Classic Maya and the Matter of Permanence*. New Haven y Londres, Yale University.

Houston, Stephen D., Stuart, David S., y Robertson, John

1998 Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society. En Andrés Ciudad Ruiz, Yolanda Fernández Marquinez, José Miguel García Campillo, María Josefa Iglesias Ponce de León, Alfonso Lacadena García-Gallo y Luis T. Sanz Castro, *Anatomía de una civilización: aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya* (pp. 275-296). Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas.

Justeson, John S., y Kaufman, Terrence

2019 The Epi-Olmec Text on a Teotihuacan Style Mask with Special Reference to Ritual Practices Referred to in Epi-Olmec Hieroglyphic Texts. En Harri Kettunen, Verónica A. Vázquez López, Felix A. Kupprat, Cristina Vidal Lorenzo, Gaspar Muñoz Cosme y María Josefa Iglesias Ponce de León (eds.), *Tiempo detenido, tiempo suficiente: ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena* (pp. 183-263). París, European Association of Mayanists (Wayeb Publication, 1).

Lacadena García-Gallo, Alfonso, y Ciudad Ruiz, Andrés

2000 Más que militares y comerciantes: la continuidad de la escritura jeroglífica maya en los periodos Postclásico y colonial. En Juan Pedro Laporte Molina, Héctor L. Escobedo Ayala, Bárbara Arroyo López y Ana Claudia Monzón de Suasnávar (eds.), *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1999* (pp. 436-470). Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Recuperado de: <www.asociaciontikal.com/simposio-13-ano-1999/37-99-lacadena-y-ciudad-doc/>, consultada el 23 de febrero de 2021.

Lounsbury, Floyd G.

1978 Maya Numeration, Computation, and Calendrical Astronomy. En Charles C. Gillispie (ed.), *Dictionary of Scientific Biography*, vol. 15 (pp. 759-818). Nueva York, Charles Scribner's Sons.

Martin, Simon, y Skidmore, Joel

2012 Exploring the 584286 Correlation between the Maya and European Calendars. *The PARI Journal*, XIII (2): 3-16.

Martínez Hernández, Juan

1926 *Paralelismo entre los calendarios maya y azteca. Su correlación con el calendario juliano*. Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca.

Montolú Villar, María

1989 *Cuando los dioses despertaron (conceptos cosmológicos de los antiguos mayas de Yucatán estudiados en el Chilam Balam de Chumayel)*. México. IIA-UNAM.

Morley, Sylvanus G.

1915 *An Introduction to the Study of the Maya Hieroglyphs*. Washington, Government Printing Office, Smithsonian Institution/Bureau of American Ethnology (Bulletin 57).

Olmedo, Dolores

1988 Museo Diego Rivera-Anahuacalli. En Carlos García Mora y Mercedes Mejía Sánchez (coords.), *La antropología en México, 7. Las Instituciones* (pp. 493-510). México, INAH.

O'Neil, Megan E.

2012 *Engaging Ancient Maya Sculpture at Piedras Negras, Guatemala*. Norman, University of Oklahoma Press.

Piña Chan, Román

1968 *Jaina. La Casa en el Agua*. México, INAH.

Ramírez Vázquez, Pedro

1965 La arquitectura del MNA. *Artes de México. Museo Nacional de Antropología*, XII (66/67): 19-32.

Robina, Ricardo de

1956 *Estudio preliminar de las ruinas de Hochob, municipio de Hopelchén, Campeche*. México, Editorial Atenea.

Ruz Lhuillier, Alberto

S.f. Sala de la Cultura Maya. Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología. México, INAH-CAPFCE (ms.).

Schele, Linda, Grube, Nikolai, y Fahren Ortega, Federico

1992 The Lunar Series in Classic Maya Inscriptions: New Observations and Interpretations. *Texas Notes on Precolumbian Art, Writing, and Culture*, 29. Austin, University of Texas at Austin.

Solís, Felipe

1993 Traslado de Tláloc. *Arqueología Mexicana*, 1: 72-74. México, Raíces.

Somohano Eres, Ana

2020 Lakam tuun. Reflexionando sobre el papel de las estelas entre los mayas prehispánicos. En María Isabel Martínez Ramírez, Alejandro Fujigaki Lares y Carlo Bonfiglioli (eds.), *Reflexividad y alteridad, I. Estudios de caso de México y Brasil* (113-144). México, IIH-UNAM. Recuperado de: <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/710/reflexividad_alteridad.html>, consultada el 25 de febrero de 2021.

Stuart, David S

1996 Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation. *Res. Anthropology and Aesthetics*, (29/30): 148-171.

2011 *The Order of Days. Unlocking the Secrets of the Ancient Maya*. Nueva York, Three Rivers Press.

Thompson, J. Eric S.

1927 A Correlation of the Mayan and European Calendars. *Field Museum of Natural History. Publication 241, 17 (1)*. Chicago. Recuperado de: <www.mesoweb.com/publications/Thompson/Thompson1927.html>, consultada el 23 de febrero de 2021.

1962 *A Catalog of Maya Hieroglyphs*. Norman, Carnegie Institution of Washington/University of Oklahoma Press (American Indian Series).

1988 *Un comentario al Códice de Dresde: libro de jeroglifos mayas*. Traducción al español de Jorge Ferreiro Santana y Lauro José Zavala Alvarado. México, FCE (Sección de Obras de Antropología).

Torres Bodet, Jaime

1972 *Memorias. La Tierra Prometida*. México, Porrúa.

Vasconcelos, José

1982 [1939] *Memorias. II: El Desastre*. México FCE.

Velásquez García, Erik

2011 La Casa de la Raíz del Linaje y el origen sagrado de las dinastías mayas. En Peter Krieger (ed.), *La imagen sagrada y sacralizada. XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. II (pp. 407-434). México, IIE-UNAM.