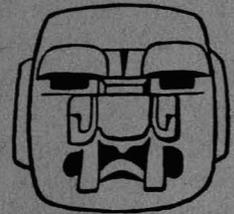


DE INTERPRETACIONES VIEJAS Y NUEVAS SOBRE EL SIGNIFICADO DE LA ESCULTURA OLMECA

Por Beatriz de la Fuente



Parece conveniente hacer una breve reflexión de lo que se ha dicho en torno al significado de las esculturas olmecas, a partir del descubrimiento de la primera de ellas hace más de un siglo. Eso tal vez nos hará aproximarnos en el futuro, de modo más justo, a lo que pudo haber sido su significado original.

Formular la suscita historia crítica de cómo se ha percibido un fenómeno artístico y cultural, resulta de particular interés en el caso de ahondar en el conocimiento de uno de los pueblos más creativos que habitaron nuestro antiguo México. Hacer una pausa para reflexionar sobre las opiniones expresadas, sobre los juicios de valor, y sobre los puntos de vista emitidos por estudiosos, expertos y simples interesados, modernos y contemporáneos, a fin de explicar las imágenes olmecas, puede tener resultados legítimos y saludables. La distancia temporal favorecerá, acaso, una apreciación más ecuánime de acciones y criterios pasados.

Mucho se ha escrito sobre lo que representan las imágenes olmecas, primordialmente preservadas en escultura. En-

tre las páginas que a lo largo de más de una centuria se han acumulado acerca del tema, hay sin duda opiniones certeras, pero hay también afirmaciones injustificadas, juicios prematuros e hipótesis que rebasan los testimonios arqueológicos. De allí la utilidad de revisar, a fin de separar lo evidentemente falso y lo posiblemente verdadero, en lo que se ha dicho a propósito del arte escultórico de la más antigua civilización mesoamericana. En ésta se afincaron principios de sabiduría que otros pueblos llevaron después a naturales consecuencias, y en ella también se integraron y consolidaron conceptos radicales que dieron a Mesoamérica categoría única y universal.

En el año de 1862 José Melgar descubrió en Hueyapan, Veracruz, una Cabeza Colosal; ahora se la llama Monumento 1 de Tres Zapotes. En ese momento, la historia del mundo occidental inicia su apertura hacia el reconocimiento de una cultura desconocida. Conviene destacar que Melgar aceptó como hecho incontrovertible que América y el Viejo Mundo estaban comunicados, y que la cabeza re-

presentaba a un individuo de raza negra.

Para 1890, el alemán George Kunz describió la preciosa hacha de jade, ahora conocida como Hacha Kunz, que se encuentra en el Museo de Historia Natural de Nueva York. Tal hacha ha sido punto de partida para comparaciones y definiciones de lo que, algunos años más adelante, se iba a llamar "estilo olmeca".

Es digno de recordar en esta reseña el viaje que realizaron en 1925, atraídos por noticias de hallazgos exóticos, el danés Frans Blom y el norteamericano Oliver La Farge. El registro de su expedición se publicó en 1927 por la Universidad de Tulane en Nueva Orleans, con el título *Tribes and Temples*. Lo más importante del viaje fue el descubrimiento de la ciudad olmeca de La Venta; los exploradores nunca supieron a qué cultura pertenecía y pensaron que sus ruinas y monumentos eran mayas. El estudioso alemán Hermann Beyer publicó en 1927 una nota bibliográfica del libro antes citado, y usó por primera vez el término *olmeca* para caracterizar algunos rasgos de las imágenes que Blom y La Farge publicaron y des-

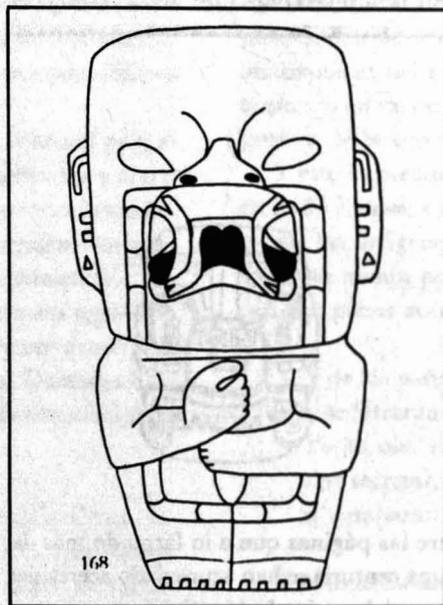
cribieron. Así, menciona entre dichos rasgos que tienen ojos inclinados, nariz ancha, boca monstruosa y hendedura en la frente, y dice también que los rasgos correspondían "a una deidad de la civilización Olmeca o Totonaca".

En realidad, fue hasta 1929, cuando se estableció el término *olmeca*, por Marshall H. Saville, al utilizarlo en un artículo que trata sobre hachas e ídolos del antiguo México. En ellos compara, entre otros objetos, la mencionada Hacha Kunz con el ídolo de San Martín Pajapan, hallado sin brazos en el volcán de San Martín por los exploradores Blom y La Farge, y que ahora se encuentra en el nuevo Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana de Xalapa. Saville encuentra que la mayoría de los objetos agrupados por él, tienen cuerpo humano y como un rasgo dominante consistente llevan una máscara de tigre. Otras características de importancia son la cabeza hendida, los caninos prominentes, los labios superiores proyectados, así como las pequeñas narices felinas. En este artículo se definió el término *olmeca*, con base en la similitud de obras de arte; así, lo olmeca surgió primeramente como un estilo artístico, no como un concepto cultural.

Poco después, en 1932, otro arqueólogo norteamericano, George Vaillant, escribió sobre una pequeña pieza de jade, parte humana y parte jaguar, según la describe el autor, y utilizó, una vez más, el término *olmeca* al reconocerla como perteneciente a dicho estilo. Vaillant era especialista en lo que entonces se llamaban "culturas medias" del Valle de México, que corresponden, aproximadamente, a las ahora nombradas culturas del altiplano de los periodos preclásico medio (1150-550 a.C.) y preclásico tardío (550-100 a.C.), y encontró afinidad entre las terracotas principalmente procedentes de Morelos, y las "esculturas de estilo olmeca" que se habían descubierto en Veracruz y en Tabasco. Años más tarde, cuando publica su libro *Aztecs of Mexico* en 1941, no duda en considerar a las "cara de niño" como deidades; así, dice: "La divinidad 'cara de bebé' ('baby face') nos vuelve a la cultura olmeca altamente ritual de Veracruz."

Durante el año de 1936 la *Smithsonian Institution of Washington*, en convenio con

el *National Geographic Magazine*, auspició sendas exploraciones a lo que hoy llamamos las ciudades olmecas: Tres Zapotes, La Venta y San Lorenzo. Fueron dirigidas por Mathew W. Stirling, quien sería el descubridor, en unos cuantos años, de más de 60 esculturas monumentales, además de encontrar y relatar lo sobresaliente en la arquitectura de tales ciudades: la orientación y planificación de los espacios sagrados, los entierros rituales con arenas de colores, las ofrendas masivas de lajas de serpentina y de jade, las empalizadas, las tumbas de columnas monolíticas,



Hacha Kunz (dibujo, en Joralemon, 1971, p. 58, lám. 168).

etcétera. Interesa destacar dos puntos fundamentales en las exploraciones de Stirling: primero, su hallazgo de la famosa estela "C" en Tres Zapotes, porque como lleva una fecha registrada a la manera de la Cuenta Larga Maya o Serie Inicial 7.16.6.16.18 6 Eznab 1 Uo, que corresponde al año 31 a. C., supuso, y a partir de él se ha consolidado y repetido su apreciación, que los olmecas fueron en Mesoamérica los inventores del sistema calendárico, de la posición numérica y de la escritura. De acuerdo con los conocimientos actuales, la fecha registrada en la estela de Tres Zapotes es muy tardía para considerarla olmeca, y sabemos que los habitantes de Oaxaca tenían, varios siglos antes, un sistema de escritura jeroglífica.

El segundo aspecto sobresaliente de las exploraciones de Stirling fue el hallazgo,

en el área de San Lorenzo, de dos monumentos, hoy nombrados el 1 de Tenochtitlan y el 3 de Potrero Nuevo; presumió que representaban la unión sexual de un jaguar y una mujer, y sobre esa base inventó un mito acerca del origen de los olmecas: eran de aspecto felino porque descendían de jaguar y de mujer. Años más tarde, el arqueólogo veracruzano Alfonso Medellín Zenil halló un monumento semejante a los anteriores; se trataba, al igual que el primero de los antes citados, de una figura humana arrodillada sobre otra yacente. El grave estado de deterioro de los tres monumentos impide afirmar si se trata, en efecto, de lo que Stirling creyó ver hace años. Sin embargo, el mito que inventó ha sido repetido por arqueólogos y estudiosos, convencidos de que ciertas imágenes olmecas representan a niños, a hombres o a monstruos jaguares.

Con el fin de discutir la problemática olmeca, la Sociedad Mexicana de Antropología llevó a cabo, en 1942, una reunión de Mesa Redonda en Tuxtla Gutiérrez. En ella se propusieron como principales las siguientes conclusiones: primera, que a la *olmeca* se la llamaría *Cultura de La Venta*, porque de ahí procedía la mayor parte de elementos que la caracterizaban. Segunda, que se la llamaría *Cultura madre*, de acuerdo con lo sugerido por el arqueólogo mexicano Alfonso Caso, apoyado por el estudioso y artista Miguel Covarrubias, y tercera, que el estilo artístico olmeca, definido por Covarrubias, se caracterizaba por las esculturas en piedras semipreciosas, principalmente de jade, reveladoras de una técnica extraordinaria, y por las grandes esculturas de basalto.

Los temas representados en tales esculturas, se agrupaban en tres conjuntos: el del tigre antropomorfo, Covarrubias decía que era un arte impregnado de tigres, de un dios jaguar; el de los seres humanos, que representaban un ideal estético: gordiflones, con cabezas alargadas en forma de pera, rasurados, de ojos mongoloides, cuellos carnosos y en ocasiones barbados; todos con la boca olmeca o de jaguar, también tenían rasgos eunucoides; generalmente estaban desnudos y desprovistos de órganos genitales. El tercer conjunto se integraba por representaciones de una especie de niños o

enanos con cabezas bulbosas; se pensó que eran duendes o enanos afligidos por sus deformidades.

Conviene destacar que las descripciones de Covarrubias se basaron, de manera principal, en la estatuaria menor y no en la gran escultura de bulto. Miguel Covarrubias intentó probar la idea de *Cultura madre*, o sea el origen de conceptos religiosos expresados en imágenes y su permanencia en diversos tiempos y culturas, en una especie de cuadro, hoy famoso, que registra la genealogía iconográfica de rostros identificados como deidades de la lluvia. De tal manera, Covarrubias creyó reconocer a la imagen-deidad fundamental: el jaguar, que existía desde tiempos olmecas, se repetía en las culturas de Oaxaca, de Teotihuacan, del centro de Veracruz, maya, y culminaba con las correspondientes representaciones aztecas.

Para la década de los sesenta se consideraban olmecas todas aquellas figuras que mostraban bocas enormes, de gruesos labios superiores vueltos hacia arriba y con las comisuras hacia abajo, que además tenían cejas de flama, ojos oblicuos, cabezas deformadas como pera y cuerpos regordetes; ése era el característico *hombre-jaguar* que daba unidad al estilo.

Tal concepto, el de hombre-jaguar, se aplicaba a obras distantes en tiempo y en espacio; se le encontraba desde en piezas procedentes del estado de Guerrero, en la costa Pacífica (en donde por cierto Miguel Covarrubias supuso el origen de los olmecas y hoy en día se explora un gran sitio con presencia olmeca llamado Teopancuantitlán o Tecosotitlán), hasta otras de la región costera de Veracruz y Tabasco en el Golfo. La presencia de tales piezas se expandía hasta el centro de México y alcanzaba a El Salvador en la América Central. La idea de que la olmeca era la cultura madre se sostenía diciendo, como antes anoté, que fueron los olmecas los inventores de la escritura jeroglífica, la posición numérica, el conocimiento calendárico, astronómico, urbanístico y religioso de Mesoamérica. Desde luego, las figuras de los llamados "danzantes" en Monte Albán, se consideraban "olmecoides"; este nuevo término, que implica derivación de lo olmeca, fue usado también para reconocer imágenes en las cuales se veían los rasgos arriba señalados.

Michael D. Coe hizo hincapié en estos supuestos en un artículo de 1965 titulado "The Olmec Style and its Distribution", en el cual señaló como olmecas objetos procedentes del altiplano central; entre ellos los "yuguitos" y las magníficas terracotas de cerámica blanca, ya conocidas para entonces como "los niños del jaguar".

Aunque reconozco que estos objetos y otros más de arte portátil, posiblemente destinados a ofrendas, tienen rasgos indudablemente del estilo olmeca, quiero señalar una diferencia fundamental en su

imágenes en piedras enormes que se localizaban en sierras distantes al sitio en donde se iban a colocar ya terminadas; tenían que transportarlas entre lagunas, pantanos, ríos y tierras desde lugares lejanos; en cambio, los olmecas u olmecoides del altiplano, que tenían a su disposición, por la cercanía, grandes rocas para labrar sus imágenes, no las hicieron. La talla de las figuras monumentales revela el deseo de permanencia; con ellas se establece y se funda. Los más hondos conceptos e ideas cobran vida y se guardan en las esculturas monumentales.



El arqueólogo M.W. Stirling tomando medidas a la Cabeza Colosal núm. 1 de Tres Zapotes (antes conocida como Cabeza de Hueyapan), en 1938.

finalidad. Todos los que proceden del altiplano son precisamente objetos pequeños; sólo se exceptúan las tallas en roca de Chalcatzingo y algunos monumentos de mayores dimensiones del mismo lugar; no hay escultura monumental, a la fecha conocida, en el altiplano central de México; por el contrario, en una región circunscrita de la costa, llamada por los estudiosos norteamericanos *área climax* y por los mexicanos *zona metropolitana*, al sur de Veracruz y al oriente de Tabasco, se han encontrado cerca de 250 grandes esculturas de basalto. Por lo menos hasta ahora, no se ha dado una explicación suficientemente satisfactoria a este fenómeno: los olmecas de la costa tallaban sus

Había tantos elementos que se podían atribuir a la cultura olmeca, que el concepto había rebasado el de la similitud entre los objetos y el de la idea del estilo artístico. Ahora se conocían lugares en donde habían vivido los olmecas: San Lorenzo, explorado por M.D. Coe de 1962 a 1964; La Venta, descubierto en 1925 y explorado intermitentemente hasta estos días. Los olmecas como pueblo con cultura eran ya una realidad, y se dijo que debían tener una religión avanzada. Dicha religión se centraba, de acuerdo con olmequistas destacados: Stirling, Coe, Caso, Covarrubias, Furst, Joralemon, Grove, como los principales, en torno a su deidad suprema: el jaguar, dios

de la lluvia y la fertilidad.

En 1971 David Joralemon publicó *A Study of Olmec Iconography* en el cual, además de hacer un diccionario de los símbolos olmecas que se encuentran a menudo en el arte olmeca, encuentra que las imágenes principales corresponden a diez dioses. La presentación de un panteón olmeca fue hecha también por el arqueólogo Coe, en el artículo de 1972 "Olmec Jaguars and Olmec Kings". En breve, ambos postulan la presencia de otras deidades, como las que se encuentran incisas en las rodillas de la inigualable escultura conocida como el Señor de las Limas, exhibida en el mencionado Museo de Antropología de Xalapa; estas deidades, presentan el elemento felino en un Tezcatlipoca cuádruple, y son: Xipe, Xiuhtecutli, Quetzalcóatl y Mictlantecuhli. Así pues, se atribuyó a las esculturas olmecas un nuevo significado: representaban a los dioses emparentados con los aztecas. No deja de sorprender que se reconocieran dioses aztecas en imágenes olmecas, y sin que ponga en duda la continuidad de la misma civilización durante 2 500 años aproximadamente, la hipótesis de la presencia de las dichas deidades aztecas en las representaciones olmecas me parece aventurada, y no ha sido comprobada aún; requeriría, para ello, del seguimiento de tales dioses desde el principio de la civilización mesoamericana hasta su conclusión, mostrando su presencia en todas las culturas que constituyeron esa civilización, desde las más antiguas hasta las más recientes. Además de mostrar la presencia regular de las dichas imágenes en periodos sucesivos y rumbos diferentes, que ratificaría sólo la persistencia de su aspecto exterior, sería necesario comprobar, por medio de distintos recursos metodológicos: arqueológicos, etnohistóricos, iconográficos, que las imágenes mantienen el mismo significado desde los tiempos olmecas hasta los aztecas.

En el estudio de Coe se advierte, también, que los dioses revelaban conexión con los reyes olmecas; es decir, entre el jaguar y la casa real olmeca. La religión olmeca era un culto semejante al de los antiguos egipcios, y el objeto principal de la teogonía mesoamericana, era confirmar el poder real. Esto se relaciona, por ejemplo, con las cabezas colosales, que se

dijo eran representaciones de reyes y se consideraban conectadas con los dioses antes citados.

Joralemon extiende su estudio de 1971 con otro titulado "The Olmec Dragon: a study in pre-columbian iconography", publicado en 1976, como parte del libro *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*; aquí, reduce las diez anteriores deidades olmecas a seis agrupadas en tres pares iconográficos, y postula además que el *dragón olmeca*, ser mitológico compuesto por formas biológicamente inexistentes, es el dios principal, es el *señor de la dualidad*, mismo que siglos más tarde se ha identificado como Ometéotl-Omecshuatl entre los aztecas. Como en su primer trabajo, pretende vincular imágenes olmecas con figuras aztecas, pero hay una laguna de más de dos milenios entre la iconografía de las dos culturas, cuyo vacío no se encuentra explicado.

Conviene recordar otra interpretación, distinta a las antes señaladas, expuesta por Peter T. Furst en el artículo de 1968 "The Olmec were Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality", publicado en la *Conference on the Olmec* por Dumbarton Oaks, Washington. Furst acepta que las primordiales imágenes olmecas representan hombres-jaguar o monstruos jaguares; lo novedoso es su interpretación sobre lo que significan. Así, expone con ejemplos de poblaciones indígenas actuales de las regiones tropicales de América, la identidad del chamán con el jaguar; el chamán es la transformación del jaguar, asume sus poderes y facultades, y el jaguar es la mutación del hombre, de este hombre poderoso que es el chamán. Lo representado en el arte olmeca es la conversión de hombres en jaguares.

Así las cosas, otros interesados en el arte olmeca, hemos procurado continuar las indagaciones sobre el significado de las imágenes, con otros métodos y haciendo uso de otros medios. En 1976 se publicó un libro, a mi parecer excepcional, de K.W. Luckert llamado *Olmec Religion*, libro al cual no se ha hecho el caso debido, tal vez porque no fue escrito por un arqueólogo o un historiador, sino por un historiador de religiones. Sólo he de mencionar su postulado esencial: la imagen principal, la deidad suprema entre los ol-

mecas, no es el jaguar sino la serpiente; para demostrarlo da numerosos argumentos comparativos. En 1977 se publicó mi libro *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*; dejo para más adelante los puntos que en él expongo.

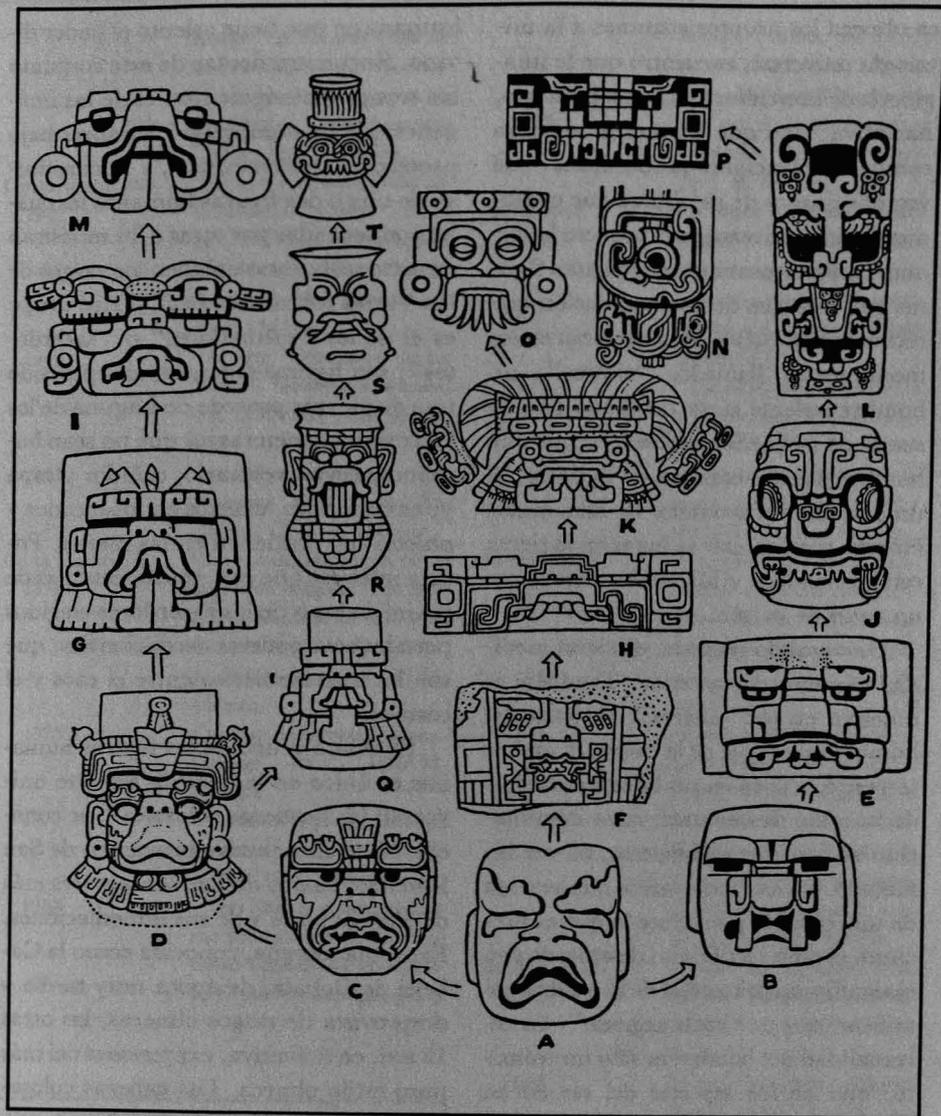
Rubén Bonifaz Nuño ha publicado obras iluminadoras en torno al significado del arte de los antiguos mexicanos, entre ellos *El mercado cósmico*, en donde interpreta de modo distinto la presencia de la serpiente en la imaginaria precolombina. Me parece que a partir de tal publicación su interés por comprender el significado de las serpientes en el universo prehispánico fue definitivo. Así, desconfiando de lo antes dicho por no estar suficientemente probado, se puso a hurgar entre las posibles significaciones de las serpientes y encontró explicaciones sin precedente; de ello da prueba su libro *Imagen de Tláloc* de 1986 y un artículo de enero de 1987, el cual trataré de resumir, ya que en él se ocupa de representaciones olmecas. De la misma manera que en la *Imagen de Tláloc* había servido de apoyo para su tesis iconográfica una figura con las serpientes enroscadas en el rostro que juntan al frente sus hocicos, existente en la colección Uhde del Museo Etnográfico de Berlín, un gran relieve que representa un rostro humano, recientemente adquirido para el nuevo Museo de Xalapa, sirve a Bonifaz Nuño para demostrar que éste es, para los olmecas, lo que el Tláloc de Berlín es para los aztecas. Según él, en este rostro del Museo de Xalapa se presenta un concepto fundamental: la unión de dos cabezas de serpiente sobre la base de un rostro humano, no figura a ningún dios de la lluvia, que según se ha dicho es atributo del dios llamado Tláloc, "sino representaciones del poder inicial de cuyo ejercicio surgió la totalidad del universo". El carácter ofídico de la imagen queda definido para Bonifaz Nuño por la representación de dos serpientes que se enfrentan en el labio superior, y aquí encuentra la explicación de todos los labios olmecas de silueta trapecial.

La tríada primordial del mundo, dos dioses y un ser humano, todos serpentinos, es la base de la explicación del significado de la imagen. Bonifaz Nuño sugiere completar el cuadro de explicación iconográfica de Covarrubias y poner bajo

el primer rostro, el que lleva la letra A y que reproduce un rostro olmeca, el rostro interpretado por él, ahora conocido como el Tláloc olmeca, y poner también sobre el rostro más alto del cuadro, reconocido por la letra T, el Tláloc de Berlín. Así quedaría unificada la imagen primordial de la religión mesoamericana, concebida no como el dios de la lluvia, sino como suprema potencia creadora. De esta manera el estudio iconográfico definiría las imágenes esenciales de la cosmovisión mesoamericana desde sus inicios hasta su culminación, y cobraría sentido la unidad en tiempo y en espacio de la variedad de culturas que integran la civilización de Mesoamérica. De este modo, se podrían comprender los fundamentos que estructuraban la religión de nuestros antepasados indígenas.

En 1987 aparecieron dos artículos de investigadores norteamericanos; uno de David Grove titulado "Torches, Knuckle Dusters and the Legitimation of Formative Period Rulership", y otro de E. Wyllys Andrews nombrado "Spoons and Knuckle Dusters in Formative Mesoamerica". Aparte de una serie de pormenores de interés específico para iconografistas de Mesoamérica, ambos coinciden en señalar que los atributos que aparecen en imágenes olmecas, antorchas, manoplas y los objetos designados cucharillas, son elementos y signos que corresponden al ritual de sacrificio de sangre y a la legitimación de poder de los gobernantes. Esta manera de explicar la simbología prehispánica había sido señalada por M.D. Coe años atrás, y recientemente acentuada por las mayistas Mary Miller y Linda Schele en el gran libro que ilustró la exposición *The Blood of the Kings* en 1986.

Terminaré esta relación en torno a lo que se ha dicho sobre lo que pueden significar las imágenes olmecas, con lo que he expuesto de modo principal en *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*. Conviene aclarar que parto de lo que en las esculturas aprecio, ya que no hay textos contemporáneos que me ilustren, de modo más cabal, acerca de su significado. Me parece inoperante la aplicación de datos vertidos por indígenas aculturados, al escriba español, 2 500 años después de que las esculturas olmecas fueron realizadas. Creo, por lo tanto, que debe atenderse primeramente a lo con-



Cuadro de Covarrubias (Covarrubias, 1961, p. 68, fig. 22).

fiado a la escultura monumental, ya que al igual que en otros pueblos de la humanidad, su destino fue preservar conceptos e imágenes primordiales acerca de problemas inherentes a la naturaleza humana.

Los olmecas no constituyen una etapa primitiva del desarrollo del intelecto, sino más bien un modo de existencia propia; ellos tuvieron, al igual que otros pueblos, que enfrentarse con las experiencias básicas de la vida y la muerte, a los sentimientos de pequeñez y de finitud ante las fuerzas de la naturaleza y la magnitud del cosmos, y debieron dar respuesta a esos problemas universales. Así, elaboraron mitos comprensibles e ideas que los ordenaron y les dieron sentido.

Con base en los testimonios de las esculturas monumentales, encuentro que de más de 240 esculturas procedentes de Veracruz y de Tabasco, sólo 69 pueden

tener algo de lo que se ha atribuido a niños, hombres o monstruos jaguares; es decir, figuras que tienen mezclados rasgos animales y fantásticos, pero que conservan una estructura humana; 21 son de otro tipo de animales, aun cuando tampoco reproducen fielmente el dato natural; el resto, o sea unas 150, representa figuras humanas. Aclaro que muchas de estas últimas carecen de cabeza y extremidades. De todas maneras resulta sorprendentemente mayor el número de representaciones exclusivamente humanas. Por lo anterior, concluyo que el arte olmeca es, en lo esencial, homocéntrico.

De entre las esculturas monumentales destacan tres grandes conjuntos temáticos que he designado de la siguiente manera: las "imágenes míticas", las efigies de "seres sobrenaturales" y las "figuras humanas".

En un intento por definir en la plásti-

ca olmeca los asuntos comunes a la mitología universal, encuentro que la imaginaria de la escultura no es, en principio, narrativa, sino que expresa de manera compacta principios primordiales. Así veo dos grupos de esculturas que comunican mitos universales: el primero lo forman las esculturas que representan figuras que emergen de una horadación que recuerda una cueva. Se encuentran en los monumentos llamados "altares"; un hombre sedente surge del fondo de una suerte de nicho. Se puede inferir que este hombre sale de la cueva de la tierra, el umbral del inframundo; de ella, pues, emerge para ocupar su lugar en la tierra estableciéndose y fundando; representa un mito de origen.

Un segundo grupo es, en cierta medida, variante del anterior. También se muestra en los "altares"; se trata del hombre que surge de la cueva, la matriz terrestre, y lleva en sus brazos el cuerpo de un niño descomunal, cuya inanimación sugiere que está muerto, tal vez inmolado. En este caso parece que se trata de una ofrenda y se ofrece lo que es precioso, el niño sacrificado, de acuerdo con el significado primordial de la palabra sacrificar, que es "hacer sagrado". La terrenalidad del hombre es sólo un tránsito, uno de los aspectos del ser en su totalidad; por eso ofrenda para alcanzar nuevamente la inmortalidad, y ofrenda el símbolo mismo de la divinidad que se inmola en un sagrado acto de redención para continuar el orden inmutable.

El segundo conjunto temático, el de "seres sobrenaturales", se refiere a aquellas imágenes, siempre figuras únicas, que incorporan a su aspecto esencialmente humano uno o varios rasgos de animales, así como otros que son puramente imaginados. Este conjunto es el que ha llamado poderosamente la atención de los estudiosos, y en el cual se ha encontrado la representación del jaguar o, en su caso, de la serpiente. No me cabe duda de que en este conjunto es donde reside la imagen sobrenatural de los olmecas; la precisión de los rasgos que la definen, así como sus atributos y su significado, están en vías de esclarecerse.

Me resta considerar el tercer conjunto, el de las "figuras humanas". En contraste con los conjuntos anteriores son representaciones naturales; es la forma

humana en que tiene asiento el poder divino. Encuentro dentro de este conjunto los tres grupos siguientes: el de las imágenes que he nombrado "hombres bajo protección sobrenatural", y se constituye de una o dos figuras humanas las cuales son rodeadas por otras o las muestran en su tocado; éstas exhiben los rasgos de los "seres sobrenaturales". Otro grupo es el de los "mediadores" o "sacerdotes"; son figuras sedentes, exceptuando una de pie que procede de Laguna de los Cerros; no tienen rasgos que no sean humanos, llevan vestuario, ceñidor y capa y, en ocasiones, diseños en los tocados y objetos que sostienen en las manos. Podría inferirse que son, quizá, estatuas de los iniciados o de los sacerdotes elegidos para invocar poderes excepcionales; que son los intermediarios entre el caos y el cosmos.

El último grupo de las figuras humanas es único en la historia del arte universal: las "cabezas colosales"; se conocen 16 de ellas, nueve provienen de San Lorenzo, cuatro de La Venta y tres más de Tres Zapotes y de sus inmediaciones. Exceptuando una, conocida como la Cabeza de Cobata, de época muy tardía y desprovista de rasgos olmecas, las otras 15 son, en definitiva, expresiones del más puro estilo olmeca. Las cabezas colosales son retratos, retratos de gobernantes, que funden la imagen de lo representado con la imagen de un concepto. Todas son estrábicas, no por ideal estético, sino porque al igual que en otros pueblos, el estrabismo indica meditación, comprensión del orden del universo, medio para alcanzar la verdadera libertad; capacidad de comulgar con lo sobrenatural. La cabeza es el recipiente que aloja las capacidades superiores del hombre, su forma misma, la esfera, es símbolo del cosmos, la totalidad de lo conocido; es la naturaleza divina del hombre.

Mis hipótesis para entender algo de las imágenes olmecas se apoyan en un hecho simplísimo: el hombre responde ante los problemas de su existencia, en diferentes tiempos y en diversas condiciones, con respuestas similares que quedan plasmadas en las obras de arte que crea; de ahí su carácter esencialmente humano. Así, los olmecas dieron vida a mitos y creencias que radican en la naturaleza humana por medio de formas indudablemente

propias y originales; en ello se funda su genialidad artística.

Estamos, me parece, en el umbral de una mejor comprensión del significado de las esculturas olmecas. El esquema histórico de lo aquí expuesto pone de manifiesto las interpretaciones que conservan su vigencia; pero también descarta las que hoy se aprecian débiles y aun insostenibles.

Los niños, hombres o monstruos jaguares no se advierten con la claridad de hace algunas décadas; las serpientes con su estructura humana se perciben congruentes con reconocidos símbolos del arte mesoamericano. No es irrelevante, para comprender mejor, ahondar en la búsqueda de expresiones míticas universales. Los historiadores de las religiones podrían aportar otros enfoques, y estamos en espera de las contribuciones de los lingüistas en el campo de la semiótica. Además, todavía hay mucho material que investigar desde mi propio campo, el de la historia del arte. El universo plástico olmeca del primer milenio antes de Cristo está, lo dije antes, en el umbral de los conocimientos del hombre cercano al siglo XXI. ♦

Una vez terminado este artículo, tuve conocimiento de la reciente publicación de otro artículo de Rubén Bonifaz Nuño titulado "Los olmecas no son jaguares", en Chicomóztoc, Boletín del Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México. Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, septiembre de 1988. Por ello no se incluye en esta reseña histórica.

Referencias bibliográficas

- Andrews V, E. "Spoons and Knuckle-Dusters in Formative Mesoamerica" Paper prepared for Publication in the Proceedings of the March 1987 III Texas Symposium, "Olmec, Izapa, and the Development of Maya Civilization." 1987
- Beyer, H. Nota bibliográfica "Tribes and Temples" de F.F. Blom y O. La Farge (1926-1927). *El México Antiguo*, vol. 2, pp. 305-313, México. 1927
- Bonifaz Nuño, R. *Imagen de Tlaloç*. Hipótesis iconográfica y textual. Estudios de Arte y Estética 27 I.I.F., I.I.E., UNAM, México. 1986

- 1987 "Un Tlálóc Olmeca" en *El Búho*, núm. 70. Excélsior, año LXX, tomo V, pp. 1 y 2.
- Caso, A. 1942 "Definición y extensión del complejo 'olmeca'", Sociedad Mexicana de Antropología. *Mayas y Olmecas, Segunda Reunión de Mesa Redonda*, pp. 43-46, México.
- Coe, M.D. 1957 "Cycle 7 Monuments in Middle America: A Reconsideration". *American Anthropologist*, vol. LIX, núm. 4 pp. 597-611, Menasha, Wisconsin.
- 1965a "The olmec style and its distribution" en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 3, part two pp., 739-775, University of Texas Press, Austin, Texas.
- 1965b *The Jaguar's children: Pre Classic Central Mexico*. The Museum of Primitive Art. Nueva York.
- 1968a "San Lorenzo and the Olmec Civilization", *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, pp. 41-71, Dumbarton Oaks, Washington.
- 1968b *America's First Civilization*. American Heritage Publishing Co., Nueva York.
- 1972 "Olmec Jaguars and Olmec Kings" en *The Cult of the Feline: A Conference in Precolumbian Iconography*, pp. 1-18, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Covarrubias, M. 1942 "Origen y desarrollo del estilo artístico 'olmeca'". Sociedad Mexicana de Antropología. *Mayas y olmecas. Segunda Reunión de Mesa Redonda*, pp. 46-49, México.
- 1946 "El arte 'Olmeca' o de La Venta". *Cuadernos Americanos*, vol. XXVIII, núm. 4, pp. 153-179, México.
- 1961 *Arte indígena de México y Centroamérica*. Trad. de Sol Arguedas, UNAM, México.
- De la Fuente, B. 1972 "La escultura olmeca como expresión religiosa", en *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, pp. 79-84, México.
- 1973 *Escultura monumental olmeca. Catálogo*. I.I.E., UNAM, México.
- 1977 *Los hombres de piedra*. Escultura olmeca. I.I.E., UNAM, 2a. ed. 1984, México.
- 1987 "Tres cabezas colosales olmecas procedentes de San Lorenzo Tenochtitla, en el nuevo Museo de Antropología de Xalapa". *Anales del I.I.E.*, pp. 13-29, UNAM, México.
- Grove, D.C. 1987 "'Torches' and 'Knuckledusters' and the legitimization of Formative Period Rulership", en *Mexicon*.
- Joralemon, P.D. 1971 "A study of olmec iconography". *Studies in Precolumbian Art and Archaeology*, núm. 7. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1976 "The olmec image: a study in precolumbian iconography. *Origin of Religions Art and Iconography in Precolumbian Mesoamerica*, pp. 27-72, University of California, Los Angeles.
- Melgar, J.M. 1869 "Antigüedades mexicanas. Notable escultura antigua". *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, época 2, vol. I, pp. 292-297, México.
- 1871 "Estudio sobre las antigüedades y el origen de la cabeza colosal de tipo etiópico que existe en Hueyapan, del Cantón de los Tuxtlas." *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, época 2, vol. III, pp. 104-109, México.
- Saville, M.H. 1900 A Votive Axe of Jaderte from México. *Monumental Records*. vol. I, pp. 138-1409, Nueva York.
- 1929 "Votive Axes from Ancient Mexico, parts 1 and 2". *Indian Notes*, vol. VI pp. 266-299, 335-342, Museum of the American Indians. Heye Foundation, Nueva York.
- Stirling, M. W. 1939 "Discovering the New World's Oldest Dated. Work of Man." *National Geographic Magazine*, vol. LXXXVI, pp. 183-218, Washington, D.C.
- 1943a Stone Monuments of Southern Mexico. *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 138, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 1943b "La Venta's Green Stone Tigers." *National Geographic Magazine*, vol. LXXXIV, pp. 321-332, Washington, D.C.
- 1955 Stone Monuments of Rio Chiquito, Veracruz, Mexico, *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 157, Anthropological Papers, núm. 43, pp. 5-23, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Vaillant, G.C. 1932 "A Precolumbian Jade." *Natural History*, vol. 32, pp. 512-520. American Museum of Natural History, Nueva York.

