

01042



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLOGICAS
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

ESTUDIO ICONOGRAFICO DE LA CERAMICA OLMECA DE SAN LORENZO, VERACRUZ

T E S I S
Q U E P R E S E N T A:
ANNA MARIA DI CASTRO STRINGHER
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS
M E S O A M E R I C A N O S

DIRECTOR DE TESIS: ANN CYPHERS



MEXICO, D.F.

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



2005

DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

m. 346976



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: ANNA MARIA DI CASTRO STRINGHER

FECHA: 11 AGOSTO 05

FIRMA: Anna Di Castro Q.

**A Gino, Carla y Alessandra,
mi pasado, mi presente y mi futuro**

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I. ANTECEDENTES.....	6
Principales enfoques en el estudio de la iconografía olmeca para inferir la interacción entre las regiones durante el Preclásico Temprano.....	6
Principales estudios sobre la iconografía olmeca destinados a inferir el significado de los motivos.....	13
Planteamientos sobre la estructura del sistema de representación olmeca en su conjunto.....	15
CAPÍTULO II. SAN LORENZO TENOCHTITLÁN.....	23
CAPÍTULO III. LA DECORACIÓN CALZADAS.....	31
Consideraciones estéticas.....	31
Metodología.....	36
Descripción de la cerámica.....	42
La clasificación.....	44
Composición simétrica.....	45
1 Dos bandas cruzadas o cruz de san Andrés.....	46
2 Motivo en forma de U invertida.....	69
3 Motivo en forma de L.....	78
4 Motivo mano-pata-ala simétrico.....	81
5 Merlón conformando un patrón sinuoso.....	84
6 Motivo en forma de espina.....	86
7 Líneas entrecruzadas dentro de un elemento dentado.....	90
8 Motivo conformado por Vs.....	93
9 Polígonos.....	94
10 Líneas horizontales que rodean toda la vasija.....	96
11 Líneas truncas horizontales, verticales o diagonales.....	98
Composición asimétrica.....	100
1 Motivo mano-pata-ala asimétrico.....	100
2 Motivo del “Relámpago” o “Dragón de Fuego”.....	111
3 Motivo que muestra a un ser esquematizado.....	114
Segmentos de composiciones desconocidas.....	117
CAPÍTULO IV. OBSERVACIONES FINALES.....	119
BIBLIOGRAFÍA.....	132

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Mapa de la región de San Lorenzo.....	30
Figura 2 Posibles representaciones de la reunión de contrarios.....	35
Figura 3 Secuencia de cruces intercaladas con una o más líneas verticales que rodean toda la vasija.....	48
Figura 4 Secuencia de cruces intercaladas con una o más líneas verticales que rodean toda la vasija y entre una o dos líneas horizontales que en ocasiones alternan diferente grosor.....	49
Figura 5 Secuencia de una cruz con una línea horizontal a cada lado intercalada con una cruz encerrada en un cartucho.....	50
Figura 6 Dos bandas cruzadas dentro de un elemento dentado.....	51
Figura 7 Una cruz en el ojo de una posible ave esquematizada.....	52
Figura 8 El motivo de las dos bandas cruzadas realizado con la técnica de excavado en la cerámica de otras áreas.....	55
Figura 9 Vasijas del centro de México que presentan las dos bandas cruzadas realizada con otra técnica.....	56
Figura 10 Vasijas del centro de México que presentan las dos bandas cruzadas realizadas con otra técnica.....	57
Figura 11 La cruz de san Andrés en monumentos y objetos portátiles del Preclásico.....	60
Figura 12 La cruz de san Andrés en monumentos y objetos portátiles del Preclásico.....	61
Figura 13 La cruz de san Andrés en monumentos del Preclásico.....	62
Figura 14 La cruz de san Andrés en el arte y la epigrafía maya.....	68
Figura 15 Motivo en forma de U invertida en la cerámica de San Lorenzo.....	71
Figura 16 Motivo en forma de U invertida en la cerámica de San Lorenzo.....	72
Figura 17 Motivo en forma de U invertida en la cerámica del centro de México.....	73

Figura 18 El motivo en forma de U invertida en monumentos y objetos portátiles del Preclásico.....	77
Figura 19 Motivo en forma de L en la cerámica de San Lorenzo.....	79
Figura 20 Motivo en forma de L en monumentos del Preclásico.....	80
Figura 21 Motivo mano-pata-ala simétrico.....	83
Figura 22 Merlón conformando un patrón sinuoso.....	85
Figura 23 Motivo en forma de espina.....	88
Figura 24 Líneas entrecruzadas dentro de un elemento dentado.....	91
Figura 25 motivo conformado por Vs en la cerámica de San Lorenzo.....	93
Figura 26 Motivo en forma de polígono.....	95
Figura 27 Líneas horizontales que rodean toda la vasija.....	97
Figura 28 Líneas truncas horizontales, verticales o diagonales en la cerámica de San Lorenzo.....	99
Figura 29 Motivo mano-pata-ala unido a la cabeza de un ser zoomorfo-antropomorfo en la cerámica de San Lorenzo.....	101
Figura 30 Motivo mano-pata-ala unido a la cabeza de un ser zoomorfo-antropomorfo en la cerámica del centro de México.....	102
Figura 31 Rasgos del ser zoomorfo que aparece con el motivo mano-pata-ala en una vasija de Tlatilco-Tlapacoya que presenta composición simétrica.....	103
Figura 32 Motivo mano-pata-ala.....	104
Figura 33 Motivo mano-pata-ala en monumentos del Preclásico.....	108
Figura 34 Motivos de manos y patas en monumentos del Preclásico.....	109
Figura 35 Manos en los glifos mayas.....	110
Figura 36 Motivo del “relámpago” o “dragón de fuego”.....	112
Figura 37 Motivo del “relámpago” o “dragón de fuego” en la cerámica Tortuga Policromo del centro de México.....	113

Figura 38 Motivo que muestra a un ser esquematizado en la cerámica de San Lorenzo.....	115
Figura 39 Representación de la zona orbital de un ser esquematizado.....	116
Figura 40 Segmentos de composiciones desconocidas en la cerámica de San Lorenzo.....	118

AGRADECIMIENTOS

Hace muchos años, cuando aún era estudiante de la licenciatura, tuve la suerte de conocer a la Dra. Ann Cyphers y colaborar con ella en el proyecto que en ese entonces llevaba a cabo sobre las figurillas de Chalcatzingo, Morelos. Desde entonces no sólo ha sido mi maestra, mi guía y mi apoyo para seguir estudiando, sino una amiga generosa, siempre dispuesta a prestar ayuda, a escuchar, a encauzar mis estudios, a compartir ideas. Es difícil encontrar en el medio a un investigador que dedique tanto tiempo a tratar los problemas de sus alumnos con tanta seriedad, respeto y compromiso, que sepa crear un ambiente cordial donde los problemas académicos se vuelven fuente de inusitado interés por descubrir el pasado y sus enlaces con el presente. Por eso, a ella no sólo le debo el que haya podido realizar este estudio, sino mucho más.

En los cursos de la maestría tuve la oportunidad de dialogar con grandes profesores que me ofrecieron invaluable conocimientos y comentarios. Estoy en deuda especialmente con la Dra. Beatriz de la Fuente y la Dra. Maricela Ayala, quienes me abrieron las puertas a los estudios sobre arte prehispánico y epigrafía maya.

Esta investigación no hubiera podido realizarse sin el apoyo del Dr. Jaime Litvak, quien consciente de las dificultades de combinar trabajo y estudio, me dio la oportunidad de llevarlo a cabo. El Dr. Litvak es el ejemplo del investigador honesto, comprometido con una de las tareas fundamentales de la Universidad: la divulgación del conocimiento y la formación de estudiantes.

Le agradezco a los miembros del Proyecto Arqueológico San Lorenzo Tenochtitlán que llevaron a cabo el minucioso análisis de materiales y a los que me brindaron asesoría y apoyo, en especial a la Mtra. Judith Zurita.

También le doy las gracias a Miguel Mireles, David García, Dr. Julio Estrada, y a los miembros de mi familia, María Di Castro, Juan Esteban Vargas Di Castro, Amanda Pérez Di Castro, quienes me ayudaron aportando ideas y material gráfico y bibliográfico. Finalmente le agradezco a Carla, Alessandra, Francesca, Consuelo, Elisabetta y Giovanna su cariño y apoyo.

INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene como finalidad analizar los motivos llamados “olmecas” que aparecen como decoración de la cerámica del sitio San Lorenzo Tenochtitlán, Veracruz, durante el Preclásico Temprano. Esta decoración se llamará Calzadas en este texto porque fue el rasgo principal considerado por los autores que realizaron la primera clasificación de la cerámica del sitio (Coe y Diehl 1980, I) para construir el tipo que lleva el mismo nombre, el cual es un marcador de la fase de apogeo de este sitio, la fase San Lorenzo (1150-850 a.C.).

Los motivos de la decoración Calzadas también aparecen en varias regiones de Mesoamérica durante el Preclásico Temprano, por ello su análisis es importante para aclarar las relaciones entre ellas. Estos motivos cerámicos muy particulares están definidos por su técnica de incisión por medio de líneas anchas y profundas, siendo los más conocidos los que presentan forma de pata, ala o mano; el perfil del “dragón-jaguar”; las bandas cruzadas (cruz de San Andrés) y el motivo en forma de U, que fueron definidos por Coe (1965a) como temas olmecas.

Ya que sin algún antecedente previo esta iconografía aparece en regiones muy distantes entre sí y con diferente composición étnica y lingüística, algunos consideran que surgió conformando un estilo maduro, completamente desarrollado, donde las variaciones o abreviaciones aparecen estructuradas dentro de un particular sistema de representación visual (Pohorilenko 2001: 8).

El sur de Veracruz y Tabasco --San Lorenzo, Laguna de los Cerros, La Venta, principalmente-- fue donde se plasmó esta iconografía en escultura monumental. Las otras regiones la contienen solamente en cerámica o en pequeños objetos portátiles, algunos obtenidos por el saqueo, por lo que en

muchas ocasiones no contamos con datos sobre su procedencia. Junto con este tipo de motivos hacen su aparición las figurillas llamadas *baby-face*, las cuales sólo se han encontrado en sitios donde también está presente la decoración cerámica aquí estudiada, una asociación considerada por Pohorilenko (2001) un tema fundamental del sistema de representación olmeca.

El periodo que ve surgir a esta iconografía es complejo. Es el momento cuando empiezan a manifestarse grandes diferencias sociales intra y extra comunales e innovaciones tecnológicas, entre las que se encuentran los principios del control de agua, selección de cultivos, arquitectura y arte monumental, especialización artesanal, ceremonialismo institucionalizado y amplias redes de comunicación entre las diferentes zonas de Mesoamérica, lo cual será el prelude para la aparición de la civilización clásica mesoamericana.

No es la intención de este trabajo traducir el significado de la elusiva iconografía presente en la decoración Calzadas, sino analizar en detalle los motivos, buscar sus contrapartes en otras regiones, sobre todo en la cuenca de México y Oaxaca, que son las que cuentan con mayor información sobre el tema, y presentar algunas reflexiones, lo cual considero será útil para conocer con más precisión el repertorio de símbolos que los olmecas de San Lorenzo utilizaron en sus relaciones sociales cotidianas intra y extracomunales.

El presente estudio se expone en cuatro secciones. En el primer capítulo se presentan los planteamientos principales en torno a los cuales giran las investigaciones anteriores sobre el tema. En el segundo las exploraciones realizadas en el sitio de San Lorenzo Tenochtitlán y su secuencia de desarrollo cultural. En el tercero, la clasificación de la decoración Calzadas, algunas

consideraciones estéticas preliminares y la metodología utilizada; se presentan los tipos obtenidos y sus relaciones con otras áreas de Mesoamérica; y se apuntan las interpretaciones propuestas por diversos estudiosos. Finalmente, en el cuarto capítulo, además de las conclusiones, se presenta una breve discusión sobre el papel de esta decoración como comunicación visual. Para examinar qué tipo de información pudo haber sido registrada en la decoración Calzadas, fue necesario analizar la historia de la escritura y los caminos que se están abriendo para aclarar cuál fue el papel de la iconografía olmeca en la escritura maya.

Como se verá en el último capítulo, al llegar al término de este estudio surgieron más preguntas que respuestas. Me hubiera gustado explorar otras rutas para analizar la decoración Calzadas; es un tema fascinante, con múltiples aristas y lagunas, que seguramente hará correr mucha tinta en los próximos años. Aunque cada día se enriquece nuestro conocimiento sobre la sociedad olmeca, todavía falta mucho por hacer; muchos sitios esperan ser descubiertos y analizados. Ojalá que el legado que dejaron estos antiguos habitantes siga siendo preservado y explorado para que las generaciones futuras puedan disfrutarlo y descifrarlo.

México, D. F., julio de 2005

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES

Desde hace casi un siglo el enigmático simbolismo de la iconografía olmeca ha atraído a muchos investigadores, lo que ha derivado en una constelación de publicaciones sobre el tema. A pesar de su diversidad, estos estudios pueden dividirse en tres clases: 1) los que se abocan a analizar su significado en el contexto de la conformación de las redes de interacción política y económica entre las regiones; 2) los que se dirigen a analizar el significado de los motivos; 3) los que buscan descubrir la estructura del sistema de representación olmeca en su conjunto.

Principales enfoques en el estudio de la iconografía olmeca para inferir la interacción entre las regiones durante el Preclásico Temprano.

Debido a que la iconografía olmeca aparece durante los albores del surgimiento de las sociedades jerarquizadas como un sistema de comunicación visual bien estructurado, ésta ha causado varias polémicas que básicamente se pueden englobar en dos posiciones:

a) Hasta años recientes se consideraba indiscutible que la cultura olmeca fue la fuente del desarrollo del Preclásico (Covarrubias 1942, 1957; Caso 1942, 1965; Bernal 1969; Piña Chan 1982, 1989); la “madre” de las culturas mesoamericanas. En concordancia, el sistema de comunicación basado en la iconografía olmeca emanó de un único punto: el primer centro regional olmeca, San Lorenzo Tenochtitlán, Veracruz. Desde esta perspectiva, su súbita aparición es una “expresión visual del sistema ideológico panmesoamericano, estructurado y caracterizado en un único e identificable estilo que fue reconocido y aceptado por amplias áreas de Mesoamérica entre el 1200 y el 900 a.C.” (Pohorilenko 2001: 8).

b) A esta visión se ha contrapuesto la de las "culturas hermanas" o *primus inter pares* (Coe y Diehl 1996), un planteamiento no del todo novedoso que parte de la idea que existió una tradición cultural muy antigua compartida por las sociedades que ocuparon un vasto territorio de Mesoamérica, y que el sistema de símbolos que se ha llamado "olmeca" en realidad es una construcción con múltiples *inputs* (Grove 1989; Flannery y Marcus 2000b) —es decir, que no hubo predominancia de una cultura sobre las otras que participaron de este sistema.

Ya desde 1952, Drucker consideró que "the Olmec were one of several Mesoamerican cultural centers, each of which, on diverging from some ancient pattern or patterns, developed along its own special lines [...] Instead of attributing the Olmec stylistic traits in Monte Alban and Miraflores to actual Olmec influence, they might be viewed as survivals of a stain of religious concepts and artistic treatments from a basic Mesoamerican culture [...] certain elements which we have considered "Olmec" would have been part of a common cultural heritage" (Drucker 1952: 230-231), una perspectiva que coincide con la de las "culturas hermanas" y con la propuesta de López Austin (1996) sobre la existencia de un núcleo duro común en la cosmovisión mesoamericana que persistió en la historia.

La iconografía olmeca temprana más distribuida se halla en la cerámica, un medio de fácil hechura y transportable. Miguel Covarrubias identificó algunos de los motivos basándose generalmente en la observación de la cerámica de la cuenca de México, especialmente de Tlatilco. Apunta que los diseños incisos "recuerdan el estilo general de los glifos mayas y, sobre todo, de sus elementos componentes" (1946: 164), por lo que —por lo menos desde el punto de vista del estilo—pudieron anteceder a éstos; aunque también señala que tienen semejanza

con el “estilo decorativo de los indígenas de la costa noroeste de Alaska y Canadá” (1946: 157). Este autor concibió a Tlatilco como “una típica comunidad zacantecana, que devino en colonia ‘olmeca” (Covarrubias 1961: 36), de cuya cultura tomó ciertas técnicas, decoraciones y formas cerámicas. Entre los diseños que considera intrusión olmeca están “los motivos abstractos curvilíneos combinados con cruces y formas angulares, manos estilizadas y diversas partes del rostro de los jaguares ‘olmecas” (Covarrubias 1961: 38). Estimó que los sitios que los presentaban eran colonias olmecas o poblaciones influenciadas por la cultura olmeca —aunque sólo pocos artefactos mostraran este tipo de motivos— y que sin duda ésta fue la cultura madre de las posteriores civilizaciones mesoamericanas.

Más tarde, Michael Coe (1968a: 98) creyó que la coexistencia de estos diseños en la cerámica junto con otro tipo de vasijas indicaban dos tradiciones en la Mesoamérica del Preclásico Temprano, la de los olmecas y la de las culturas nativas campesinas; lo cual constituye un planteamiento similar al de Piña Chan y Covarrubias (1964: 16).

Además del Centro de México y Veracruz, estos motivos se han encontrado en la cerámica de Oaxaca, Chiapas, Guatemala y hasta de Honduras. Como la mayoría de estas regiones no exhibe la iconografía que se discute en el arte monumental y los objetos cerámicos que la portan son escasos, Coe (1965b) creyó que sus alfareros no participaron completamente del simbolismo del estilo olmeca.

Por otro lado, desde una perspectiva opuesta se ha dicho que ni San Lorenzo —el sitio considerado centro de difusión— ni ninguna de las áreas que

presentan este tipo de decoración muestran toda la variedad de motivos que aparecen en otras zonas (Grove 1989: 12) y que la cerámica con motivos olmecas de San Lorenzo —*Calzadas Carved* y *Limón Carved-Incised*— es muy escasa. Lo que empañó aún más el panorama es que Coe fechó su aparición en este sitio cerca del 1150 a.C. —muy tardíamente— y que de manera semejante a las otras regiones, también surgió de manera abrupta, por lo que este autor creyó que fue elaborada en otra parte (Coe y Diehl 1980, I: 159).

La más severa crítica a la visión de que el estilo olmeca emanó de la costa de Veracruz ha sido expuesta por Flannery y Marcus (2000) en una publicación donde pasan revista a los rasgos que se han considerado como innovaciones olmecas. En ella ponen especial atención a los motivos de la cerámica y comparan los tipos del Altiplano (específicamente los de Zohapilco, basándose en Niederberger 1976), costa del Golfo (San Lorenzo, basándose en Coe y Diehl 1980) y Oaxaca (San José Mogote, basándose en sus propias excavaciones, Flannery y Marcus 1994), los cuales poseen los motivos mencionados, y realizan la contabilidad y porcentaje de tiestos por metro cúbico, hallando que éstos son más abundantes y elaborados en el Altiplano que en San Lorenzo.

Sin embargo, dichas conclusiones se basan en los reportes de proyectos ya publicados. En la década de los 90's, la Dra. Ann Cyphers, del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, llevó a cabo excavaciones extensivas e intensivas en San Lorenzo Tenochtitlán, así como estudios de patrón de asentamiento, ecología, geomorfología de la región, todo lo cual aportó una nueva y más amplia visión de este sitio y de su entorno natural y humano. Recuperó mucho más material, abarcando una extensión espacial y temporal más larga que

los estudios anteriores. Las metodologías aplicadas a los nuevos hallazgos hicieron evidente que la clasificación cerámica utilizada por el proyecto de Coe, donde algunos tipos se definieron con base en la decoración, dio lugar a que piezas de la misma vasija se clasificaran por separado. En el caso de la cerámica que Coe definió como tipo *Calzadas Carved*, la cual presenta decoración sólo en ciertas secciones de la vasija, los fragmentos que no contenían los motivos fueron clasificados como otro tipo. La nueva clasificación cerámica aplicada por Cyphers se basa principalmente en la pasta y el acabado de superficie, considerando a la decoración como otra variable. De esta manera, los porcentajes estimados anteriormente para la cerámica con iconografía olmeca no son reales, pues la decoración del tipo *Calzadas Carved* de Coe aparece en otros tipos cerámicos de su clasificación.

Siguiendo con la posición adoptada por Flannery Marcus, hay que recordar que sus planteamientos se basan en el análisis de la decoración del material recuperado en las excavaciones dirigidas por Flannery en Tierras Largas, San José Mogote y Barrio del Rosario Huitzo, en el Valle Oaxaca, realizado por Pyne (1976), el cual dio como resultado la identificación de 18 motivos que por lo general aparecen una sola vez en la cerámica. Estos motivos después fueron agrupados en sólo dos grupos: el "hombre-jaguar" y la "serpiente de fuego". Buscando conocer los contextos donde era más frecuente cada uno de estos motivos, Pyne encontró que éstos no estaban especialmente relacionados con estructuras públicas, sino que presentaban una distribución antagónica y exclusiva: las unidades residenciales que presentaban uno de ellos, carecían del otro. A partir de otras evidencias, la presencia de cerámica con motivos "olmecas"

sólo en entierros masculinos en el Valle de Oaxaca y que los entierros de infantes de San Sebastián Abasolo presentan siempre vasijas cilíndricas con el motivo de la serpiente de fuego, Pyne concluye que la asociación entre el motivo de la "serpiente de fuego" y residencias es hereditario y predominantemente por línea paterna. De allí se infirió la presencia de dos grupos de filiación.

Posteriormente esta inferencia fue apoyada por Marcus (1989) con información cultural y lingüística procedente de la familia lingüística otomangué. Según esta autora, los grupos de esta familia compartieron un sistema de creencias común en épocas muy lejanas, el cual se fundó en el animismo. Ya que entre las fuerzas supernaturales más importantes para estos grupos están el Cielo (rayo) y la Tierra (terremoto), afirma que fueron las fuerzas tutelares de dos diferentes grupos: "In ranked Formative societies, we might expect chiefs to serve as intermediaries between the supernatural forces and the villagers, performing certain rites on behalf of the entire community, perhaps in special public buildings set aside for this purpose. The worship of the ancestors may give a group or subgroup of villagers solidarity while confirming their bonds of kinship. In very large villages [...] more than one subgroup may be present, and these groups may honor different apical ancestors [...] they might need a way to demonstrate their group affiliation" (Marcus 1989: 154). Por ello, actualmente, los dos motivos encontrados en la cerámica de Oaxaca son considerados la manifestación de las fuerzas furiosas del "Cielo" y de la "Tierra", el relámpago y el temblor (Flannery y Marcus 1994: 136).

Como en San Lorenzo sólo se encontró el motivo hombre-jaguar (Tierra) en un tiesto del tipo Yagua Orange (modelado con relieve, no inciso), Flannery y

Marcus sostienen que *Calzadas Carved* y *Limón Incised* están relacionados con un complejo icónico relacionado con una imagen zoomorfa conocida como “Cielo”, “jaguar-dragón”, “serpiente de fuego” o Dios I de la clasificación de Joralemon (Flannery y Marcus 2000b). Como trataremos de demostrar, el acervo de motivos de San Lorenzo es más amplio y no se puede encasillar la variedad de la decoración Calzadas en esta única categoría propuesta por los autores citados.

Según Flannery y Marcus los datos de San José Mogote demuestran que la cerámica olmeca se intercambió en las redes locales y regionales, y no necesariamente con la Costa del Golfo, y que el caso de Oaxaca es importante para aclarar el papel social de la cerámica olmeca como un modelo a seguir en otras áreas mesoamericanas. Así, al parecer, están proponiendo que estas ideas primigenias se manifestaron mucho tiempo después exclusivamente en la decoración tipo Calzadas, y que sólo en Oaxaca se conservaron estas creencias.

Grove (1996) atribuye la presencia de este patrón –que incluye un pequeño grupo de motivos iconográficos que fueron ejecutados en vasijas locales de región en región a lo largo de Mesoamérica– a un sistema de creencias pan-mesoamericano con múltiples orígenes. Para este autor un severo problema es el denominar a un conjunto de manifestaciones culturales con el mismo nombre que la cultura que habitó Veracruz y Tabasco durante el Preclásico Temprano, por lo que propone designar a las manifestaciones artísticas e iconográficas de ese momento como “Complejo X” (1989: 12) para evitar confusiones y atribuciones poco fundamentadas.

Un duro revés a la teoría de las “culturas hermanas” ha sido el trabajo realizado por Sergio Herrera (publicado en Blomster *et al.* 2005). A través del

análisis de elementos de las pastas de 725 muestras arqueológicas provenientes de San Lorenzo, el valle de México, la Depresión Central de Chiapas, el área de Mazatán, el valle de Oaxaca, el valle de Nochixtlán y el Istmo de Tehuantepec, y de las muestras de arcilla de San Lorenzo, del valle de Oaxaca y del valle de Nochixtlán, se constata que San Lorenzo no importó cerámica con motivos "panmesoamericanos", sino que este sitio, además de elaborar la cerámica *Calzadas*, la exportó a las regiones cuyas muestras se analizaron, las cuales a su vez, posteriormente imitaron ese estilo en pastas locales.

Principales estudios sobre la iconografía olmeca destinados a inferir el significado de los motivos

Debido al carácter de la iconografía olmeca, la cual utiliza tanto representaciones abstractas de seres sobrenaturales (zoomorfos, antropomorfos, completos o sus partes, y a veces combinados) como imágenes figurativas, las identificaciones han sido muy variadas.

Además de las propuestas de Flannery y Marcus sobre el "Dragón de Fuego" y la "Tierra" ya mencionadas, con anterioridad Covarrubias (1961), Piña Chan y Covarrubias (1964: 17), Bernal (1969) y Coe (1972) propusieron que la iconografía olmeca giraba alrededor del concepto del jaguar. Para Coe (1972), la cosmovisión mesoamericana tenía como papel principal confirmar el poder del linaje real, el cual tenía como símbolo a este animal, incluso llega a relacionar el simbolismo asociado a los gobernantes olmecas con Itzamná y el culto a los reyes mayas, y con Tezcatlipoca, una deidad mexicana estrechamente vinculada con este felino. Mientras que Furst (1968), con base en la iconografía y la etnografía, vincula las representaciones de humanos-felinos con la transformación del shamán en

animal. Para este autor, estas imágenes están construidas con rasgos de sapo, jaguar y humano que indican metamorfosis; la característica hendidura en V señalaría la entrada al corazón de la tierra, lo cual las asocia con la deidad mexicana Tlaltecuhli. Por su parte, Muse y Stocker (1974), partiendo de analogías con la iconografía maya y siguiendo las ideas de Lathrap (1971) sobre el papel del cocodrilo en la iconografía andina de esa época, identifican al éste como el animal principal de la cosmovisión olmeca.

En otro tenor, Taube sugiere que mucha de la iconografía olmeca gira en torno del maíz o de un complejo ritual agrícola que sirvió para integrar las regiones distantes en la red económica olmeca (1996: 39). Aún si en esa época este cereal no era la base de la alimentación, este autor indica que desde entonces surge el complejo simbolismo del maíz. Sin embargo, apunta, en San Lorenzo los conceptos vertidos en la iconografía parecen ser más generales, refiriéndose a la fertilidad agrícola (1996: 68). Para Taube, la élite olmeca controló excedentes agrícolas a través de tributos y debió ser difícil almacenarlos en el ambiente de la costa del Golfo, por lo que fueron cambiados por objetos suntuarios como jadelita y plumas de quetzal. Como indicador de esta situación, refiere que la iconografía olmeca del maíz habitualmente ocurre en regiones estratégicas asociadas con rutas de comercio y procuración de materiales exóticos (1996: 71); y gracias a ello, en el Preclásico Medio el maíz ya era el cereal más importante de la dieta.

Para Joralemon (1996), con el sustrato de una creencia pre-agrícola sobre el poder del shamán para viajar por los varios niveles del cosmos, la agricultura dio paso a la creencia en seres sobrenaturales ligados a fenómenos naturales en el Preclásico Temprano, para, finalmente, desembocar en el Preclásico Medio en el

culto al gobernante. De igual manera, Reilly (1991) propone que el sistema de creencias e iconografía olmeca, por lo menos a partir del Preclásico Medio, giró alrededor del gobernante como *axis mundi*, un shaman (Reilly 1989), idea que, junto con el sacrificio de sangre, pasó al mundo clásico maya.

Estos intentos por traducir o buscar el tema principal de la iconografía olmeca en muchas ocasiones han soslayado el papel del contexto en la interpretación. De muy diferente manera, otros estudios se han enfocado a interpretar el sentido de la iconografía dentro del contexto específico de los monumentos, entre los que destacan el análisis de los relieves de Chalcatzingo realizado por Angulo (1987) y los de Cyphers sobre el culto al gobernante (1997b) y la conformación de escenas escultóricas en San Lorenzo (1992; 1999). Estas últimas destacan la importancia que tuvo la ubicación –y posible reacomodo– de las esculturas para recrear eventos mitológicos.

Planteamientos sobre la estructura del sistema de representación olmeca en su conjunto

Por lo que se refiere a los estudios sistemáticos encaminados a aclarar el sistema representacional olmeca, destacan dos: el de Joralemon (1971) y el Pohorilenko (1990; 2001).

Joralemon (1971: 6) dividió su metodología para descifrar la iconografía olmeca en tres partes:

- 1) descomposición de las representaciones en sus partes para aislar los caracteres básicos o unidades elementales; para ello tuvo que compilar un diccionario de estos elementos, una especie de “alfabeto de motivos olmecas”, en el cual apuntó 182 motivos.

2) reconocer la combinación de motivos y conjuntos de caracteres que ocurren frecuentemente. Como ejemplo señala que gracias a esto se sabe que las cejas flamíferas usualmente acompañan a los ojos en forma de L y que las bandas en la cabeza están asociadas con infantes desdentados. Con ello, eventualmente, se pueden identificar –pero no definir—las principales deidades olmecas; aunque señala que la discontinuidad entre identificación y definición es inevitable debido a la virtual ausencia de inscripciones olmecas. Los 182 motivos de su diccionario los combinó de tal manera que creó 10 deidades.

3) relacionar la iconografía olmeca con el sistema simbólico de las culturas mesoamericanas posteriores. Apunta que existiendo una base firme, el significado y definición de los dioses olmecas pueden ser asignados y puede reconstruirse el contexto mitológico en el cual se movieron.

De esta manera, a partir de la cosmovisión mexicana, identifica a un Dios I, el más importante del panteón olmeca, el jaguar-dragón --cuyas cejas flamíferas lo designan como dios del fuego y la vegetación que de él sale como la fertilidad de la tierra— con Xiuhcóatl, Cipactli, Xiutecuhtli y Huehuetéotl, al mismo tiempo.

El Dios II, de cuya hendidura en la cabeza brotan motivos de maíz, lo relaciona con Cinteotl; el Dios III con el mensajero del dios del fuego; el IV con Tlaloc; el V, una combinación de la deidad de la lluvia con el monstruo del fuego, la deidad del relámpago; el VI, que porta una banda que pasa por los ojos, con Xipe-Totec, la deidad de la primavera, la renovación y resurrección; el VII, con la serpiente emplumada, el señor de la vida y sabiduría, del viento, y principal deidad de los gobernantes mesoamericanos; el VIII, que presenta los ojos cerrados y la

mandíbula descarnada, lo relaciona con el señor de la muerte y del Inframundo. Los dioses IX y X no pudo identificarlos.

A pesar que los resultados de este estudio estuvieron influenciados por la idea de reconocer los antecesores de deidades del período Postclásico y *a priori* se le asignó significado a ciertos elementos, no dejan de ser válidos los dos primeros pasos de la metodología de este primer intento por aclarar el sistema de representación olmeca.

Casi treinta años después, Pohorilenko (1990) se abocó a una tarea más completa. Señaló que un análisis estructural del sistema representacional olmeca debe contemplar el inventario completo y sincrónico de sus representaciones. Considera que “un sistema, como lo definió E. Benveniste [...] es un conjunto de elementos formales que se interaccionan en combinaciones variables, de acuerdo con ciertos principios de estructura. Esto supone que tal sistema posee un número limitado de elementos básicos que, aunque pocos en número, permiten una gran posibilidad de combinaciones. Por *estructura* se sobrentiende los tipos de relaciones particulares que articulan las unidades a un cierto nivel” (1990: 85). Este autor primero evaluó los menores componentes con significado representacional y “qué variable analítica o grupos de variables eran pictóricamente relevantes” (1990: 86) para su estudio. Identificó los siguientes principios de composición: 1) abreviación; 2) redundancia; 3) sustitución; 4) capas representacionales; 5) complementariedad; 6) propiedad; 7) simetría y 8) reglas que rigen la presentación de temas frontales y de perfil (1990: 87).

La combinación específica de elementos le llevaron a identificar tres grupos principales, temas o complejos mayores —los que comparten ciertos elementos

asociados como la cruz de san Andrés y el doble merlón—, los cuales son el complejo Cara de Niño, el Zoomorfo Compuesto y el Antropomorfo Compuesto. El primero está relacionado con la representación realista y la forma humana básica sobre la que se construyeron todas las imágenes antropomorfas del sistema representacional olmeca (Pohorilenko 2001: 22). El segundo con el “dragón-jaguar”, “serpiente de fuego” o Dios I de Joralemon, que presenta rasgos de reptil; considera que es el más importante y posiblemente el tema más antiguo. El tercero con el motivo del “humano-jaguar” que combina rasgos de reptil con humanos (Pohorilenko 1990: 23). Los dos últimos son compuestos sobrenaturales formados “por agregaciones *pars pro toto* estrictamente realistas” (Pohorilenko 1990: 89).

Este autor considera que es prácticamente imposible entender los motivos de la cerámica olmeca si no se comprende el sistema representacional olmeca como un todo, porque no obedecieron a una moda decorativa, sino que fueron utilizados siguiendo la estructura del sistema (Pohorilenko 2001: 26).

Como se verá más adelante, algunos elementos considerados por Pohorilenko como asociados a los temas mayores, constituyen el motivo principal de ciertas vasijas (por ejemplo la cruz de San Andrés y el motivo en forma de U), por lo que —independientemente de las conclusiones del excelente estudio de Pohorilenko y de la aseveración de Coe (1965b) de que los alfareros no participaron en el simbolismo místico del estilo olmeca— en cada medio en donde se plasmó una representación se aplicaron reglas específicas acordes con el tipo de soporte, las técnicas disponibles, el destinatario del mensaje y la función o uso del objeto en la vida de los antiguos habitantes.

Un ejemplo de investigación con miras a encontrar la estructura del sistema de representación olmeca a partir de un caso concreto es el de Lesure (2000) para la región del Soconusco. Este autor sostiene que diferentes sistemas basados en las representaciones zoomorfas preceden a la aparición de la iconografía de la cerámica del Formativo Temprano Tardío. En ellos, aparece el uso de imágenes figurativas en una amplia variedad de contextos sociales y están ausentes las imágenes mitológicas en todos los contextos.

Este autor refiere que cerca del 1400 a.C. surgen pequeñas unidades de cacicazgos las cuales funcionaron hasta el 1000 a.C., cuando toda la región de Mazatán se organizó en un único cacicazgo y posiblemente toda la región fue afectada por el desarrollo que ocurrió en la costa del Golfo.

Lesure identifica dos momentos en la cerámica con respecto a las imágenes zoomorfas: 1) durante el Formativo Temprano se usaron representaciones figurativas; 2) cerca del 1000 a.C. cambian las formas y colores de la cerámica, aparecen espejos de menas de hierro, sellos cilíndricos, figurillas estilo olmeca y representaciones más abstractas en los diseños de la cerámica.

Del 1400 al 1000 a.C. en la cerámica de la región se usaron representaciones de animales del medio local como efigies de vasijas utilizadas en las actividades diarias de casi todas las unidades habitacionales; estas imágenes aparecen exclusivamente en vasijas destinadas a porciones individuales, lo que indica que el uso de efigies medió las interacciones sociales a pequeña escala o identidades personales. Sólo del 2 al 4% de los cajetes de servicio y tecomates presentan efigies. Las más numerosas son las representaciones de reptiles y anfibios, sobre todo ranas, pero —según Lesure— esto no refleja la importancia de

estos animales en la dieta. A veces aparecen mezcladas características animales con humanas, como por ejemplo una oreja con ornamento u oreja humana, lo cual podría significar que los humanos pueden convertirse en animales, un tema recurrente en América. El autor afirma que las metáforas sobre animales eran importantes para las cosmologías de los habitantes del Formativo Temprano, eran objetos simbólicos, fuentes de metáforas para interpretar o negociar interacciones sociales en términos de símbolos culturales.

Del 1000 al 850 a.C. las imágenes zoomorfas se caracterizan por ser más abstractas, representando a criaturas sobrenaturales. Los motivos son semejantes a otras regiones (bandas cruzadas, corcheas y cejas flamígeras, y entre los más complejos, los motivos de la serpiente de fuego y mano-pata-ala). Los sellos cilíndricos muestran una iconografía similar antes de que aparezca en la cerámica, lo cual indica que fue usada en otros contextos sociales además del consumo de comida.

Ambos sistemas de representación —el figurativo y el abstracto— fueron utilizados en actividades llevadas a cabo en los contextos de consumo de alimentos y bebida. En la interacción social involucrada en la presentación y consumo de alimentos es donde se invocó el simbolismo del mundo natural y el sobrenatural. Los motivos abstractos reemplazaron a las efigies, indicando un incremento en el potencial ambiguo de los mensajes mostrados (las representaciones figurativas pretenden parecerse a otro objeto y son interpretadas como tales. Son menos ambiguas, menos productivas y tienen menos potencial para la multivalencia que el arte geométrico, el cual tiene como una de sus funciones oscurecer los significados), restringiendo el acceso a su significado. Las

imágenes más ambiguas pudieron desarrollar interpretaciones esotéricas mantenidas en secreto por algunos sectores especiales de la comunidad.

Lesure argumenta que el cambio de imágenes cotidianas a criaturas fantásticas implica un cambio de lo ordinario a lo extraordinario, de lo pragmático a lo espiritual. Lo crucial de este momento es que el acceso al simbolismo fue manipulado por un único segmento social.

Después del 1000 a.C. los habitantes del Soconusco eligieron un nuevo conjunto de ideas para negociar las relaciones sociales de consumo. Este cambio puede ser la señal de un incremento significativo en el nivel de generalidad del simbolismo aplicado a ciertos dominios importantes de actividad social (como es la presentación y el consumo de alimentos). Las cosmologías del Formativo Temprano pudieron haber estado organizadas jerárquicamente en niveles de generalidad mayor, con distinciones entre animales, ocupando un nivel más bajo que los seres sobrenaturales compuestos. Los animales pudieron ser símbolos culturales claves con un alto grado de generalización –no las efigies de varios animales, pero sí la prevalencia de sapos indica que tenían un tipo especial de significado simbólico. El cambio en las representaciones indica una reorganización de las relaciones entre las diferentes partes del sistema cosmogónico y los diferentes dominios de la experiencia, así los actos sociales tomaron nuevas dimensiones de simbolismo. En particular, las actividades relacionadas con la presentación y consumo de alimentos tuvieron implicaciones cosmológicas más generales.

El aspecto específico de la interacción social que se vuelve más relevante es que la gente encuentra cada vez más importante señalar su pertenencia a grandes

grupos o categorías sociales; hay una interacción a mayor escala. Las efigies del periodo temprano aparecen en cajetes de porciones individuales y no en las porciones familiares, esto puede ser debido a que el simbolismo de las efigies figurativas median las relaciones sociales a pequeña escala, como son las interacciones individuales y las identidades personales. En contraste, los seres sobrenaturales representados en el periodo posterior se colocaron tanto en vasijas pequeñas como en grandes, sin preferencia. Lesure señala que si las identidades personales adquirieron menor importancia que las alianzas o linajes, estatus de grupo o hasta de comunidad, entonces no sorprende hallar estos patrones de distribución de motivos. La distinción de individuos dentro de las familias ya no se enfatizó; lo más importante pasó a ser la identidad común y la solidaridad. El citado autor plantea que esta propuesta para el Soconusco cabe perfectamente en los datos de los entierros del Altiplano, donde los motivos del Formativo Temprano Tardío parecen tener mensajes sobre agrupamientos sociales, como clanes y linajes.

CAPÍTULO II. SAN LORENZO TENOCHTITLAN

El sitio arqueológico de San Lorenzo Tenochtitlán se encuentra ubicado en el municipio de Texistepec, en el sur del estado de Veracruz, México (Fig. 1). El nombre de la zona arqueológica le fue dado por Matthew Stirling a un complejo de tres sitios que él descubrió (el que se encuentra en el poblado moderno de Tenochtitlán –llamado por Stirling Río Chiquito--, la meseta de San Lorenzo y Potrero Nuevo). Stirling y Drucker llevaron a cabo en 1946 exploraciones que se concentraron en la escultura y arquitectura monumental (Stirling 1955), con ello sentaron las bases para el futuro interés en el área.

En los 60's, la Universidad de Yale desarrolló un ambicioso proyecto de investigación en la zona, dirigido por Michael Coe, que abarcó el estudio ecológico, el moderno uso del suelo, la topografía, la fotogrametría y un programa de excavación que incluyó el uso del magnetómetro. Con los resultados obtenidos construyó la secuencia cerámica y cultural del sitio y ofreció un cuerpo de datos provenientes de varias disciplinas que, aunque algunos hoy día han sido refutados, ha conformado una información muy útil y diversa para comprender el primer centro regional olmeca.

Después de ese proyecto, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) llevó a cabo exploraciones dirigidas a descubrir arte monumental con ayuda de magnetometría (Beverido 1970).

Mucho tiempo después Ann Cyphers, del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, inició el Proyecto Arqueológico San Lorenzo Tenochtitlán, el cual se dedicó a investigar aspectos que los otros proyectos

habían dejado de lado, y que eran fundamentales para comprender la vida de los habitantes del primer centro regional de Mesomérica. Excavó áreas habitacionales, realizó estudios sobre el patrón de asentamiento residencial, comunal y regional, y estudios sobre producción y medio ambiente, lo cual llevó a entender los patrones de explotación del medio y la relación del sitio con el área circunvecina (Cyphers 1997a), y reconstruyó la geomorfología de la región (Ortiz y Cyphers 1997) y los patrones de subsistencia (Zurita 1997; Lane Rodríguez *et al.* 1997). Los resultados de éstos y los muchos otros estudios que ha realizado este proyecto han empezado a publicarse (Cyphers (Coord.) 1997; Symonds *et al.* 2002) y constituyen la información más reciente y amplia del sitio.

Las fases del desarrollo cultural de San Lorenzo-Tenochtitlán fueron construidas por Coe y Diehl (1980, I) con base en las excavaciones que realizaron en el sitio y la secuencia cerámica. Las últimas exploraciones de Cyphers han permitido refinarlas.

Los materiales hallados señalan que la secuencia comienza con la fase Ojochi (1500-1350 a.C.); sin embargo Coe y Diehl (1980 II: 139) sospechan que antes de esa fase existieron aldeas sedentarias a lo largo de los ríos, cuya subsistencia dependía de la pesca, la recolección y la agricultura. Ningún proyecto ha encontrado evidencia de esta etapa.

Fase Ojochi (1500-1350 a.C.) Sólo se han encontrado dos depósitos de esta fase, debajo del Monumento 20 –en el centro de la meseta de San Lorenzo-- y en el área que Coe denominó Palangana –Península Noroeste-- (Coe y Diehl 1980, I:137). Coe y Diehl relacionan esta fase con la Ocos del Soconusco, aunque esta

última parece ser más antigua. Para este momento San Lorenzo era pequeño y compartía rasgos culturales con la costa del Pacífico de Chiapas y Guatemala.

Fase Bajío (1350-1250 a.C.) Durante esta época comenzó la nivelación del terreno de la meseta por medio de rellenos y se construyeron las penínsulas occidentales; sin embargo, posiblemente la planeación del sitio es anterior y su evidencia fue arrasada durante las operaciones de relleno. Se encontraron restos de arquitectura —específicamente los de una plataforma de arena roja con escalones.

Fase Chicharras (1250-1150 a.C.) En esta fase surgen nuevos tipos cerámicos, lo que hizo sospechar a Coe y Diehl que hubo injerencia de nuevos grupos o de ideas. Empiezan a surgir los rasgos que definen la cultura olmeca y que serán evidentes en la siguiente fase. Los fragmentos de basalto encontrados sugieren que en esta época se erigen los primeros monumentos; aparecen los primeros materiales suntuarios, lo cual indica que comienza a manifestarse la diferenciación en la sociedad de San Lorenzo.

Coe y Diehl (1980) consideran que las expresiones culturales que comenzaron a tomar forma en este momento, en gran medida fueron detonadas por inmigrantes. Por el contrario, las nuevas investigaciones realizadas por Cyphers señalan continuidad entre la fases Bajío y Chicharras, por lo que el desarrollo del sitio fue consecuencia de un proceso local (comunicación personal).

Fase San Lorenzo. Para Coe y Diehl esta fase abarca del 1150 al 900 a.C.; sin embargo, el PASLT ha modificado la fecha de término, ubicándola en el 850 a.C. (Symonds *et al.* 2002). Esta fase corresponde al apogeo del sitio. La población alcanza su ápice y se ocupa toda el área de la meseta de San Lorenzo,

El Remolino y el Norte de Tenochtitlán. Se erigen la mayoría de monumentos que conocemos del sitio y se construyen grandes obras de ingeniería como es el sistema de drenaje en piedra y lagunas artificiales que controlaban esos drenajes. Sin embargo, las recientes investigaciones señalan que esas lagunas fueron ocasionadas por la moderna extracción de tierra (Cyphers, comunicación personal).

Aparecen los tipos cerámicos marcadores de la cultura olmeca y la compleja iconografía que fue adoptada o elaborada por varias regiones de Mesoamérica (Altiplano, Guerrero, Oaxaca, Chiapas, Guatemala y Honduras). Aparece una gran variedad de materiales importados (jade, obsidiana, basalto, chapopote, serpentina, ilmenita, magnetita y hematita), algunos de los cuales se han encontrado en talleres especializados en su procesamiento. El Proyecto Arqueológico San Lorenzo Tenochtitlán encontró una residencia de élite asociada con un taller de reciclaje de monumentos de basalto, lo cual indica que el grupo en el poder controló materias primas escasas.

Debido a la secuencia cerámica, esta fase puede ser dividida en dos: San Lorenzo A y San Lorenzo B. En esta última, al parecer el sitio tiene más contactos con el resto de Mesoamérica a través del comercio.

El nivel de organización social alcanzado por los olmecas de San Lorenzo en este tiempo ha causado polémicas. Coe opina que estaban organizados sociopolíticamente en un Estado (Coe y Diehl 1980 II: 147); mientras que Diehl ha optado por definir su organización como un cacicazgo.

Evidentemente en esta época una élite controló las actividades económicas, políticas y religiosas de San Lorenzo. La hipótesis de Coe y Diehl sobre el

surgimiento de esta marcada diferenciación social descansa en la teoría de circunscripción de Carneiro. Según estos autores (Coe y Diehl 1980 II: 147-152), la élite obtuvo sus privilegios a través del control --posiblemente a través de la fuerza-- sobre los recursos escasos y circunscritos (tierras ribereñas fértiles) y mediante el intercambio a larga distancia, redistribución de bienes, organización de ceremonias y alianzas lograron detentar cada vez más poder, justificado mediante el monopolio de las funciones religiosas.

Las nuevas investigaciones del Proyecto Arqueológico San Lorenzo Tenochtitlán indican que el sitio abarcó 500 hectáreas (Symonds *et al.* 2002) y que su gran desarrollo fue consecuencia de las eficientes estrategias de explotación de su rico medio ambiente y de tomar ventaja de su ubicación para desarrollar un intercambio intensivo (Cyphers 1997a).

Es en esta época cuando aparece la cerámica *Calzadas Carved-Incised*, cuyos motivos también están presentes en las vasijas de otras regiones de la Mesoamérica de ese tiempo.

Fase Nacaste. Para Coe y Diehl esta fase abarca del 900 a.C al 700 a.C. El estudio de la cerámica llevado a cabo por el PASLT está modificando la fecha de inicio; de manera preliminar se plantea que empezó hacia el 850 a.C. y concluyó c. 500 a.C. (Cyphers, comunicación personal). Según Coe y Diehl (1989: II) en esta fase se destruyeron los monumentos de la fase anterior. La tradición olmeca de San Lorenzo --su cerámica, su iconografía-- llega a su fin así como la actividad constructiva en el sitio; sin embargo, los marcadores cerámicos de esta época están muy distribuidos en San Lorenzo, Tenochtitlán y Potrero Nuevo, por lo que todavía la población fue considerable.

Debido a que, en general, las formas y la decoración de la cerámica Nacaste no parecen tener continuidad con la fase anterior, Coe y Diehl (1980) suponen que existió cierto tipo de intrusión cultural (posiblemente de la Depresión Central de Chiapas y del Soconusco). Aparecen rasgos en la cerámica y en las figurillas que muestran la adopción de estilos de otras regiones de Mesoamérica, incluyendo a La Venta, Tabasco.

En resumen, esta época representa el colapso de la civilización olmeca de San Lorenzo. Coe y Diehl (1980 II: 152) sugieren que fue causado por invasores portadores de otros estilos cerámicos y de figurillas. Posiblemente éstos vinieron de La Venta o de la Depresión Central de la Cuenca del río Grijalva. A raíz de los acontecimientos la región sufre una pérdida de población y La Venta empieza a adquirir importancia.

Las nuevas investigaciones del Proyecto Arqueológico San Lorenzo Tenochtitlán han encontrado que la actividad volcánica y tectónica de los Tuxtlas pudo afectar la ecología de la región (debido a la ceniza y a los levantamientos fisiográficos) y alterar los cursos del río, lo cual —quizá— influyó en muchos aspectos de la vida así como en las comunicaciones y el abastecimiento, lo que pudo causar graves problemas sociales, políticos y económicos (Cyphers 1997a).

Fase Palangana. Para Coe y Diehl esta fase abarca del 600 al 400 a.C.; de acuerdo con el PASLT inicia c. 500 a.C. y termina c. 300 a.C. (Cyphers, comunicación personal). Durante esta época la población debió ser muy poca. Sus materiales están muy localizados en la meseta, y no se han hallado ni en Tenochtitlán ni en Potrero Nuevo. Coe y Diehl creen que el sitio sólo se utilizó para realizar prácticas religiosas.

Fase Remplás (300-100 a.C.) Los materiales de esta época sólo se hallaron en Tenochtitlán, en depósitos alterados. A partir del 100 a.C. el sitio quedó completamente abandonado por mil años.

Fase Villa Alta (900-1100 d.C.) Durante esta época un grupo –posiblemente hablantes de náhuatl-- se instaló en el área alrededor del Río Chiquito y construyó los principales montículos que ahora se ven en San Lorenzo, Tenochtitlán y Potrero Nuevo aprovechando los materiales y las construcciones olmecas anteriores (Coe 1981). Cerca del 1100 d.C. el sitio fue nuevamente abandonado abruptamente.

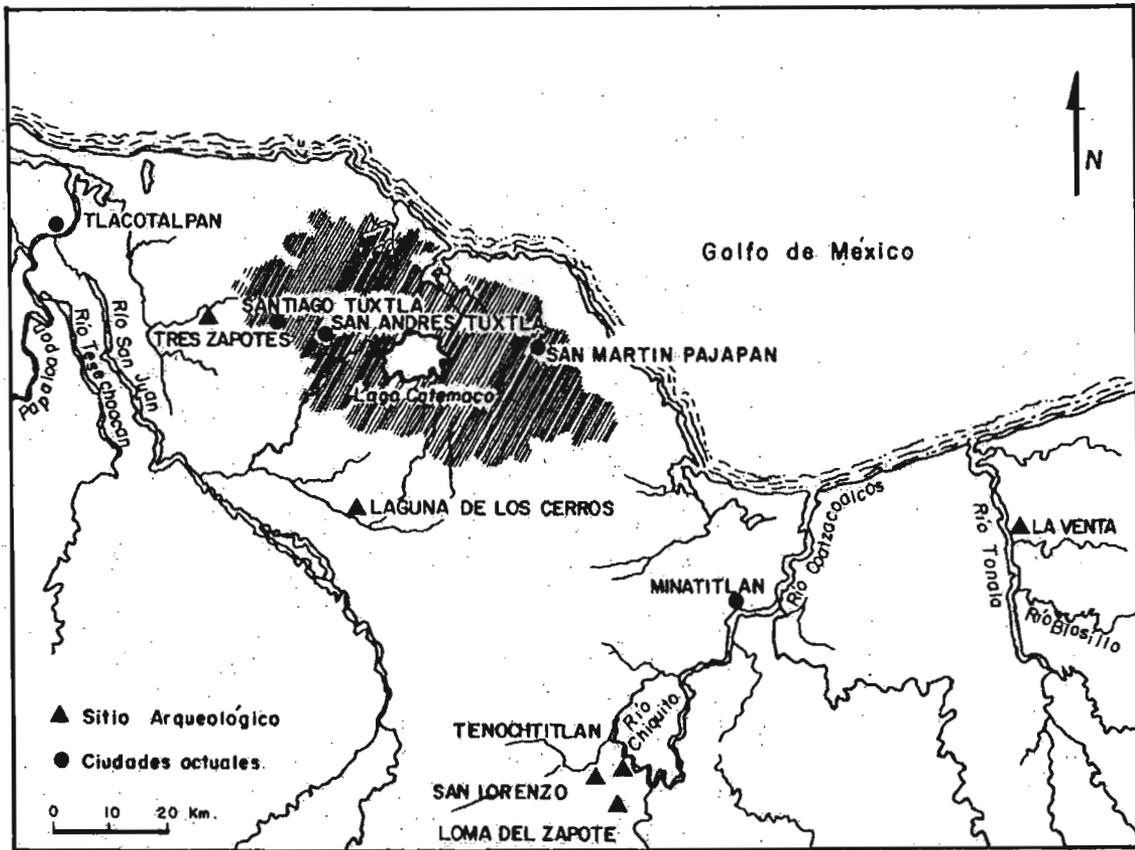


Figura 1 Mapa de la región de San Lorenzo (Cyphers (Coord.) 1997: 32)

CAPÍTULO III. LA DECORACIÓN CALZADAS

Consideraciones estéticas

La decoración Calzadas se distingue por su carácter geométrico y su amplitud. El carácter linear de sus elementos contrasta con otro tipo de decoración utilizada en la cerámica de la misma época, la Limón, cuyos motivos sinuosos y menos amplios, incisos, pueden indicar contextos de uso distintos o un significado complementario al de la decoración Calzadas, como se explica más adelante. Sin embargo, la decoración Limón también presenta elementos geométricos, específicamente la cruz de San Andrés, pero con incisiones menos profundas.

Al calificarla de geométrica abstracta en cierto sentido se están encasillando a estas representaciones dentro del binomio naturalista/figurativa-abstracta. El contraponer estas categorías proviene del esquema evolucionista del siglo XIX, pues se consideraba que la reproducción figurativa fue el primer paso de la trayectoria unilineal de la evolución del arte que desembocó en el arte abstracto. Sin embargo, algunos autores como Alcina, califican a la geometrización -- considerándola como una forma de abstracción-- una simplificación de la realidad, sus líneas esenciales, lo cual a veces es una necesidad debido al material usado, como sucede por ejemplo, en la cestería y el tejido (Alcina 1988: 113-126). La abstracción implica un proceso mental donde se desvía, se desintegra y se deconstruye la realidad; una forma de percibir el mundo donde ya no hay una comunión entre lo humano y el exterior. Con respecto a esta discusión, Leroi-Gourhan apunta un hecho importante sobre la prehistoria europea "que el grafismo no comienza por una expresión servil y fotográfica de lo real, sino se le ve

organizarse en el curso de una decena de miles de años a partir de signos que parecen haber expresado primero unos ritmos y no unas formas" (1971: 188), idea que retomaremos más adelante.

Lo más común es que la representación geométrica y la figurativa coexistan en una misma cultura con gradaciones, desde lo completamente abstracto hasta las representaciones que tratan de imitar la realidad tal y como es percibida. Sin embargo, la percepción de la realidad está subordinada a una forma de ver cultural, ya que "de los hechos, eventos, acontecimientos, objetos, el mundo en general, tenemos acceso solamente a sus representaciones, las cuales son siempre construcciones, pues no hay fenómenos naturales en estado bruto" (González Ochoa 1986: 9). Un ejemplo que es importante mencionar porque ilustra claramente esta situación es el caso de los indios tukano de Colombia. Los integrantes de este grupo étnico decoran objetos con las imágenes geométricas que vieron durante las visiones producidas por el alucinógeno yajé, las cuales más que simples decoraciones son símbolos o fragmentos de discursos mitológicos. Este ejemplo sirve para mostrar la relatividad de las percepciones visuales y la ambigüedad del término realismo, ya que —si consideramos realidad lo que percibimos a través de la vista— la visión humana es construida, se puede considerar un artefacto histórico y cultural, creado y transformado por los procesos biopsicosociales involucrados en el proceso de representación. En el caso de los fosfenos o imágenes entópticas como las mencionadas para los tukano, las figuras producidas detrás de la retina son comparadas con experiencias grabadas en la memoria del individuo, y si logra asociarlas con algo conocido, reconocerá en ellas una imagen. Por lo anterior, las categorías figurativo-abstracto son solamente

figuras de dicción, a las cuales es inevitable recurrir para describir un diseño, sin valorar el proceso intelectual implicado en el proceso creativo.

En el caso de la decoración Calzadas, su carácter geométrico y abstracto ha sido considerado la representación del todo por sus partes desde que Covarrubias (1961: 66) expusiera que “el dios jaguar 'olmeca' se desintegraba frecuentemente en las partes que lo componían: la máscara, o rasgos aislados tales como los ojos vacíos, las cejas en forma de sierra, la boca, una cruz y una mano humana. El resultado en los diseños era tan abstracto que no debe haber tenido significado más que para los iniciados”; posteriormente a esta desintegración minimalista se le llamó *pars pro toto* (Coe 1976: 111).

Otra característica de la decoración Calzadas son las incisiones muy amplias, excavadas, parecidas a las de los sellos, las cuales le otorgan un juego de claroscuros a la vasija y un carácter cuasi-escultural, una dimensión y un fuerte contraste tanto por la incidencia de la luz sobre los diferentes niveles de la superficie como por la textura áspera de la base de la parte excavada contra la superficie pulida y más iluminada de la vasija. Seguramente las incisiones se elaboraron con un objeto con punta plana rectangular, como se aprecia en los extremos de las secciones excavadas.

El contraste es una característica fundamental, ya que “El significado visual, tal como lo transmite la composición, la manipulación de elementos, las técnicas visuales, implica una galaxia de factores y fuerzas específicos. La técnica fundamental es, sin duda alguna, el contraste. Esta es la fuerza que hace más visible las estrategias compositivas” (Dondis 2002:128). Pareciera como si la intención del artesano olmeca hubiera sido la de imprimir el sentido del diseño en

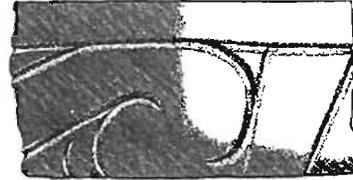
el corazón mismo del barro, dándole el "ser" a la vasija, un soplo de vida. Al igual que el sentido del tatuaje en el cuerpo humano, las profundas incisiones de la decoración resignifican a la vasija más allá de su valor funcional.

Un importante rasgo de la decoración Calzadas en cuanto al espacio que cubre, es que con pocos trazos, amplios y profundos, se logró el efecto de expansión y nitidez por medio del juego entre profundidad, longitud y espesor de la incisión. Algunas vasijas sólo presentan un diseño en una pequeña área pero, por las características antes mencionadas, éste produce un efecto visual mucho mayor ya que resalta entre el vacío; desde nuestra perspectiva actual, existe un fuerte contraste entre la sencillez del diseño y la complejidad de su significado, como si ese único motivo contuviera tanto poder o sentido que la vasija no pudiera albergar otro. Una situación muy diferente a las composiciones un poco más tardías del Altiplano que utilizan motivos similares pero combinados.

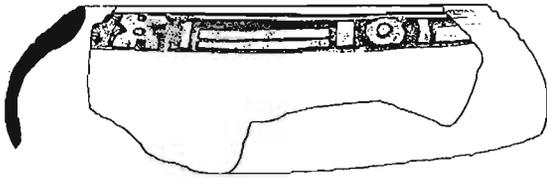
La ocasional presencia de pigmento rojo en la base de las incisiones es un dato que podría indicar que los motivos tenían un carácter sagrado. La coincidencia de geométrico-rojo contrastando con la naturaleza sinuosa de la decoración estilo Limón, ofrecería la oposición de contrarios que con frecuencia está presente en la cosmovisión de varias culturas prehispánicas posteriores a los olmecas y grupos indígenas actuales, como se observa por ejemplo en la cerámica tipo *Camalote White* de la fase Nacaste de San Lorenzo, en los glifos de la insignia tripartita, o los que están a cada lado del pájaro celeste y del monstruo celeste en la iconografía maya, y en la concepción del mítico Chicomostoc que se muestra en la *Historia Tolteca-Chichimeca* (Fig. 2).



a



b



c



d



e

Figura 2 Posibles representaciones de la reunión de contrarios. a) y b) Contraste entre las decoraciones Calzadas y Limón (Coe y Diehl 1989, I: 165 y 172), c) Cerámica tipo *Camalote White*, fase Nacaste de San Lorenzo (Coe y Diehl 1980, I: 194), d) Detalle de la Estela H de Copán donde se muestra la insignia tripartita (Robicsek 1975: fig 300), e) Chicomostoc, *Historia Tolteca-Chichimeca* f. 16v Ms 51-53 (Kirchhoff *et al.* 1976: 29).

Metodología

Como se mencionó en el capítulo anterior, la clasificación de la cerámica recuperada en San Lorenzo Tenochtitlán por el Proyecto Yale, dirigido por Michael Coe y llevado a cabo entre 1966 y 1968, se basó en la decoración para constituir el tipo cerámico *Calzadas Carved*, sin tomar en cuenta que ésta aparece en pastas de otros tipos y que los motivos a veces no cubren toda la vasija. Debido a ello, en el caso de hallarse un tiesto sin rastros de decoración pero que pudo ser parte de una vasija con decoración Calzadas, éste fue clasificado dentro de otro tipo. Esto ocasionó que el conteo del material se sesgara.

Considerando las deficiencias de la clasificación llevada a cabo por ese proyecto, Ann Cyphers analizó el material que recuperó en las excavaciones de 1990-1996 en ese mismo sitio utilizando una tipología no basada en la decoración sino en el tipo de pasta y acabado de superficie. Sin embargo, para evitar confusiones, en este estudio seguiremos llamando Calzadas a la decoración que aparece en el tipo definido por Coe y Diehl, pero considerándola como una decoración y no un tipo cerámico.

A partir de la clasificación de los materiales arqueológicos del PASLT, diseñada por Ann Cyphers, retomé las formas de "decoración" del catálogo que correspondían a los motivos Calzadas y algunos del tipo cerámico *Limón* que mostraban diseños similares pero con menor espesor y profundidad, con el fin de aislar los temas representados y contrastarlos.

El código utilizado en la clasificación cerámica diseñada por Cyphers es muy detallado, pues contiene cada fragmento de decoración con el fin de registrar todas las posibles variables de diseños.

Con esta información que amablemente la Dra. Cyphers me facilitó, y la publicada por Coe y Diehl en 1980, procedí a unir los diseños de la decoración registrados en el código de variables del análisis cerámico y buscar sus posibles correlaciones con diseños semejantes reportados en la literatura arqueológica, tanto en cerámica como en otros soportes, para tratar de reconstruirlos. Así, pude reconocer que algunos de los fragmentos de decoración coincidían con los diseños completos que aparecen en vasijas de otros sitios.

En cuanto a la forma de las vasijas, aparentemente los motivos de la decoración Calzadas de San Lorenzo decoran principalmente dos formas generales —cajetes y vasos— de varios tipos cerámicos, utilizados aparentemente para servir alimentos. Debido a esta situación, a la particular disposición de la decoración y a la ausencia de datos cuantitativos y etnohistóricos, el análisis de la decoración que se llevó a cabo no pudo utilizar íntegramente ninguno de los enfoques que tradicionalmente se han utilizado en este tipo de análisis (Rice 1987). Sin embargo, de todos ellos se retomaron algunos elementos útiles para describir y comparar la decoración Calzadas con sus contrapartes similares que fueron sus contemporáneos.

Para estudiar las cualidades formales de la decoración Calzadas se utilizaron las siguientes unidades analíticas: elemento, motivo, configuración del diseño (ubicación de motivos, subdivisión de áreas, espacio cubierto), relación entre las unidades y simetría.

Elemento: uno o varios trazos que constituyen el componente más pequeño del diseño, el cual es manipulado espacialmente para constituir los motivos. Como es advertido por Rice (1987: 248), es problemático definirlos porque es difícil

separarlos de las unidades más grandes ya que fueron concebidos como compuestos.

Motivo: combinación fija de elementos usada para formar grandes componentes de la decoración. Usualmente no aparecen aislados sino en grupos, y tienen el suficiente tamaño para llenar grandes porciones del espacio del diseño (Rice 1987: 248).

Configuración del diseño: disposición de los motivos constituyendo el diseño de una división espacial —si es que está combinado con otras configuraciones— , aunque puede ser la única decoración de la vasija (Rice 1987: 249). Las configuraciones de la decoración Calzadas se detallarán más adelante, en las secciones donde se describen los motivos.

Obviamente estas unidades analíticas no necesariamente corresponden a las unidades conceptuales que el artista tenía en la mente al llenar el espacio del diseño. Seguramente, en el momento de la ejecución, se pensó en la configuración como un todo, ya que cada motivo parece ocupar un lugar específico, como si se siguieran las reglas de una sintaxis específica.

No se pudo considerar el color como una variable por el estado de deterioro del acabado de superficie. A partir del análisis presentado por Coe y Diehl (1980), se ha considerado que este tipo de cerámica carece de engobe blanco; sin embargo, como ya se mencionó, Cyphers ha detectado restos de éste en algunas piezas (comunicación personal, 2003).

A pesar de que esta metodología aparentemente sólo es una forma de ordenar los diseños, su intención es poder elaborar inferencias sobre la sociedad que utilizó y produjo esta decoración; es necesario relacionar sociedad con estilo, ir

más allá de las cualidades o forma y desentrañar su contenido o significado ya que “[...] studying the meaning of styles addresses the ways art expresses deep-seated characteristics or beliefs of the society that produced it” (Rice 1987: 251). Como apunta Rice (1987), estas construcciones tienen diferentes niveles: el primero muestra las preferencias estéticas conscientes e inconscientes de la comunidad; en otro, el estilo cristaliza rasgos sobresalientes del ambiente social y natural. El particular uso de las imágenes y del espacio en un estilo constituye un código simbólico que refuerza las estructuras sociales y cosmológicas, las creencias y valores, “Decorative styles are thus a kind of visual communication that reproduces the principles and relationships by which a community structures and organizes its perceptions of the cosmos and of social realities –consciously or unconsciously—so as to order experience into coherent categories” (Rice 1987: 251).

De la escuela que analiza los elementos del diseño y su interacción (Rice 1987), se retomó la metodología de compilación de todos los elementos y motivos del diseño, jerarquizándolos como primarios o secundarios con el fin de construir una tipología. En la sección donde se discuten los motivos de la decoración Calzadas se presentan los motivos primarios acompañados por los secundarios. Sin embargo, debido a la fragmentación de los diseños, probablemente algunos motivos secundarios se muestran como primarios debido a la carencia de una configuración completa.

De la escuela que enfatiza el análisis simétrico se retomaron los términos para describir la propiedad de simetría con respecto a la posición espacial de las figuras

y su movimiento alrededor de una línea o punto eje (Rice 1987). Los tres tipos de simetría o movimiento que encontramos en la decoración Calzadas son:

1) Simetría por traslación, simple repetición serial a lo largo de una línea recta sin cambio en la orientación del elemento. Es la común en la decoración Calzadas.

2) Simetría bilateral o por reflexión, la repetición de un elemento como si se reflejara ante un espejo, de manera vertical, horizontal o diagonal.

3) Asimetría, un diseño constituido únicamente por una parte fundamental que no se repite o mueve.

La principal categoría de clasificación que se usó en este estudio es el tipo de simetría. Debido a la disposición de los motivos, se clasificaron los diseños en dos grandes categorías: simétricos y asimétricos. Se tomaron en cuenta los patrones de simetría para construir las categorías de clasificación más amplias porque, presumiblemente, cada patrón de simetría es “characteristic of particular societies not because of the potters’ conscious recognition of the motions or movements involved in their design repetitions, but because of preferences and repertoire of design alternatives shared and handed down from generation to generation. Symmetry patterns are thus sensitive to time and space in the same way than styles are” (Rice 1987: 263)

Posteriormente se agruparon los diseños con base en el motivo principal. De las 60 modalidades de decoración de la clasificación de Cyphers obtuve 14 motivos principales sobre los cuales gira la composición del diseño de la decoración. A pesar de que la fragmentación del material ocasionó problemas, ya que algunas “formas de decoración” solamente eran una parte de diseños más grandes, reconstruí el diseño a partir de un pequeño fragmento conociendo la

variabilidad que muestran los fragmentos más grandes y comparándolos con los diseños de otras áreas, con lo cual fue posible aislar las configuraciones de la decoración Calzadas de San Lorenzo.

Posteriormente, con la información gráfica proveniente de los diseños cerámicos de San Lorenzo y de la escultura del Preclásico, busqué las posibles correlaciones, sobre todo con el arte y la epigrafía maya que han sido más estudiados, y con el de otras áreas, para tratar de encontrar su posible lectura o significado simbólico. Para ello fue de gran ayuda el diccionario de motivos y símbolos olmecas de Joralemon (1971) y el trabajo de Robicsek (1975) sobre el símbolo de la estera en el arte maya.

Descripción de la cerámica

La pasta del tipo cerámico *Calzadas Carved Incised*, al igual que casi toda la cerámica de San Lorenzo, es arenosa y tiende a ser suave, por lo que posiblemente se coció a baja temperatura (Coe y Diehl 1980, I: 133).

A través del conocimiento de la composición geológica del área alrededor de San Lorenzo y del estudio químico de las pastas de la cerámica de este sitio y de las zonas arqueológicas de Tierras Largas y San José Mogote, en Oaxaca, Herrera *et al.* (1998) identificaron la presencia de tres fuentes de arcilla locales en el material cerámico de San Lorenzo y que probablemente, la cerámica *Delfina Fine Gray* de Oaxaca --que presenta decoración Calzadas -- fue realizada en San Lorenzo e importada a Oaxaca.

Los datos analizados y recopilados por Herrera y publicados posteriormente por Blomster *et al.* (2005) demuestran que la cerámica *Calzadas Carved* se elaboró en San Lorenzo y que este sitio exportó cerámica a otras regiones, las cuales a su vez imitaron el estilo decorativo en pastas locales. Sin embargo, hasta ahora no se ha encontrado en San Lorenzo un taller de producción de cerámica.

En cuanto a las formas de las vasijas que poseen estos motivos, la mayoría son cajetes bajos y abiertos, aunque se han encontrado vasos con decoración Calzadas. Debido al espacio reducido de las paredes, usualmente la decoración se encuentra centrada en las paredes exteriores de la vasija, lo cual ocasionalmente no facilita la observación del motivo, a menos que el recipiente esté colocado a la altura de los ojos.

En general, las vasijas con decoración Calzadas presentan formas con poca profundidad y aperturas muy grandes para permitir el fácil acceso a su contenido;

sus bases son planas y estables; su volumen es variable, usualmente excediendo el tamaño de una porción individual. Por ello, considerando los contextos en los cuales está presente, se puede inferir que estas vasijas se utilizaron para servir alimentos sólidos o semisólidos en un contexto familiar o extrafamiliar (Lesure 1995: 253).

El acabado de superficie es pulido, generalmente sin engobe. Debido a su estado de erosión, sólo se han encontrado huellas de engobe gris, café a bayo o negro; sin embargo, Cyphers (comunicación personal) ha detectado restos de engobe blanco en algunas piezas.

Los diseños Calzadas se han encontrado sobre todo en el contexto doméstico, pero también aparecen en el ritual; mientras que los diseños Limón son más profusos en este último ámbito (Cyphers, comunicación personal 2003).

La iconografía presente en la decoración Calzadas se ha encontrado en la cerámica del Centro de México, Veracruz, Oaxaca, Chiapas, Guatemala y Honduras. En Oaxaca, la cerámica con motivos análogos a los Calzadas también fue hallada en contextos domésticos (Flannery y Marcus 1994; Pyne 1976). Mientras que la muestra del centro de México, debido a la naturaleza de las excavaciones y a la ausencia de datos de procedencia de las piezas, sólo apunta hacia el contexto funerario.

La clasificación

Después de revisar la variabilidad de las composiciones de la decoración Calzadas, se pudieron distinguir dos categorías: composición simétrica y composición asimétrica.

Consideré pertinente comenzar a describir el material a partir de estas dos grandes categorías ya que cada una tiene características particulares que no permiten ser analizadas con los mismos criterios.

Obviamente una gran cantidad de fragmentos cerámicos sólo muestra una sección de motivos o de composición, por lo que fue imposible reconstruirlos, por ello se muestran en el apartado *Segmentos de diseños desconocidos* al final de las secciones sobre los dos tipos de simetría. Sin embargo, comparándolos con los diseños de otras áreas, se presentan algunas sugerencias sobre su posible configuración en una composición. A continuación se presentan los motivos principales de las composiciones ordenados por su tipo de simetría.

Composición simétrica

Este tipo de composición se caracteriza por presentar un diseño compuesto por elementos que a partir de la línea recta y a través de traslaciones bilaterales, invertidas y en espejo, van conformando los motivos.

A su vez, por medio de una operación de traslación, usualmente los motivos fueron colocados configurando un diseño que generalmente divide dos espacios longitudinales en el exterior de la vasija: un área superior vacía y un área inferior que contiene los motivos distribuidos rítmicamente a lo largo del espacio.

De esta manera, la sección que presenta los motivos parece estar enmarcada por un espacio superior donde sólo el color, ahora perdido, y el volumen constituyen los elementos de la composición, dando como resultado un contraste entre superior-liso e inferior-excavado.

Como ya se indicó, los motivos son considerados aquí como el elemento o combinación fija de elementos que dan lugar a grandes componentes de la decoración.

Los motivos simétricos encontrados fueron los siguientes:

1 Dos bandas cruzadas o cruz de San Andrés

Este motivo es uno de los que han sido más discutidos no sólo en los trabajos sobre el tema de las creencias panmesoamericanas, sino en los estudios sobre los iconos religiosos mundiales ya que es uno de los más frecuentes e importantes, siendo uno de sus principales significados universales la “conjunción”, la unión de contrarios.

En la cerámica de San Lorenzo este motivo aparece en 5 asociaciones diferentes:

1a Secuencia de cruces intercaladas con una o más líneas verticales que rodean toda la vasija (Fig. 3a);

1b Secuencia de cruces intercaladas con una o más líneas verticales que rodean toda la vasija y entre una o dos líneas horizontales que en ocasiones alternan diferente grosor (Fig. 4a);

1c Secuencia de una cruz con una línea horizontal a cada lado intercalada con una cruz encerrada en un cartucho o dentro de un motivo en forma de U invertida (Fig. 5a y 5b);

1d Una cruz encerrada dentro de un elemento dentado (Fig. 6);

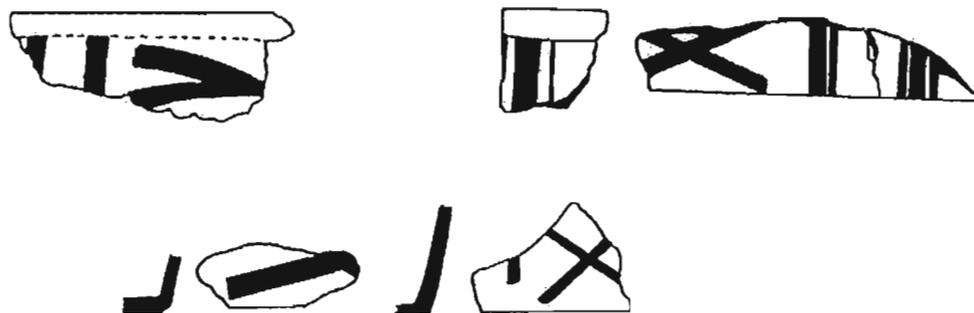
1e Una cruz en el ojo de una posible ave esquematizada (Fig. 7). Esta composición es característica de la cerámica Limón, pero fue ejecutada con la técnica de excavado propia de la decoración Calzadas. La idea del ave es dada por un diseño compuesto por líneas paralelas que terminan en punta, que semejan un pico de ave con dientes visto de perfil, encima del cual se encuentra una cruz de san Andrés inscrita en un semicírculo, lo cual posiblemente representa el ojo.

Este perfil muestra solamente el lado derecho de la figura, por lo que la cruz de san Andrés estaría en el ojo derecho del ave.

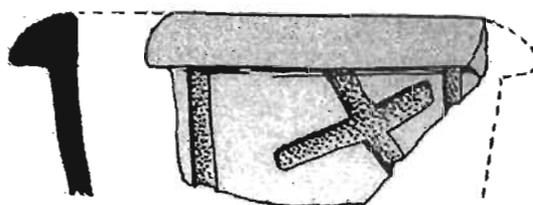
El motivo en forma de cruz también aparece en composiciones asimétricas: una cruz cuyo extremo inferior izquierdo está unido a la última línea del motivo mano-pata-ala que parece conformar a un ser con rasgos geométricos, la cual se describirá en la sección de composición asimétrica.

Los motivos 1d y 1e parecen ser exclusivos de San Lorenzo. El motivo 1c fue reportado en Chalcatzingo por Piña Chan (1955: 58), pero alternado con un haz de cuatro líneas horizontales paralelas. La configuración del motivo 1e es propia del tipo Limón; sin embargo, esta pieza se realizó con el tipo de excavado propio de la decoración Calzadas.

Con base en la información gráfica proporcionada por Niederberger (1976;1987) y Piña Chan (1955; 1958), algunos de los fragmentos de la cerámica de San Lorenzo que presentan la cruz de San Andrés pero que no pudieron ser asignados a un diseño, posiblemente se combinaron con ganchos, motivos en forma de U, rectángulos concéntricos o líneas horizontales paralelas.

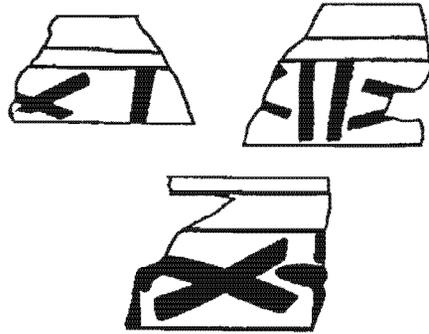


a

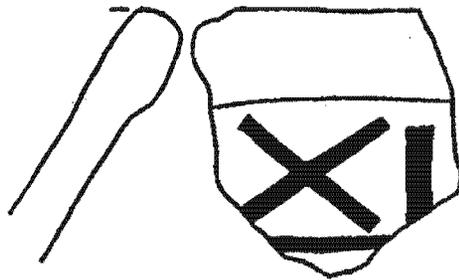


b

Figura 3 Secuencia de cruces intercaladas con una o más líneas verticales que rodean toda la vasija. a) En la cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT), b) En la cerámica del centro de México, tipo *Volcán Pulido* (Niederberger 1976: 170).



a)

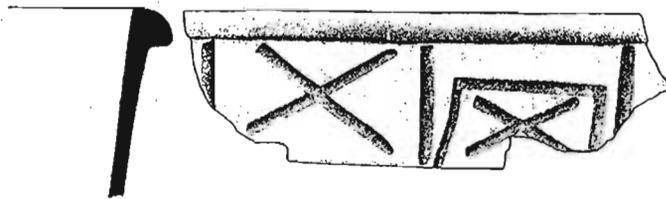


b

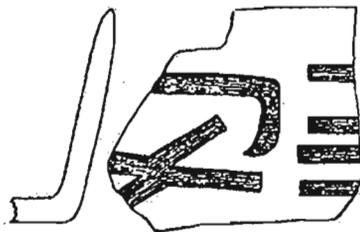
Figura 4 Secuencia de cruces intercaladas con una o más líneas verticales que rodean toda la vasija y entre una o dos líneas horizontales que en ocasiones alternan diferente grosor. a) En la cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT), b) en la cerámica de Trapiche y Chalahuite, Veracruz, *Cerámica Raspada* (García Payón 1966: 79).



a



b



c

Figura 5 Secuencia de una cruz con una línea horizontal a cada lado intercalada con una cruz encerrada en un cartucho. a) En la cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT), b) en la cerámica de San Lorenzo (Coe y Diehl 1980, I: 169), c) en la cerámica de Chalcatzingo, Morelos, tipo *Negro Pulido* (Piña Chan 1955: 58).

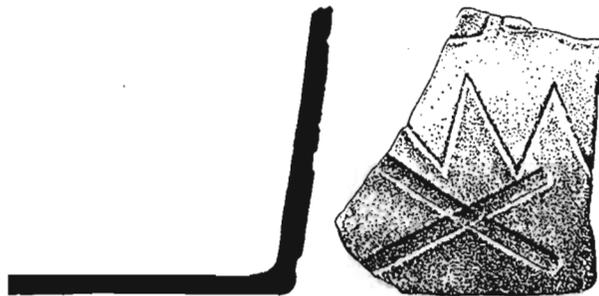


Figura 6 Dos bandas cruzadas dentro de un elemento dentado. Cerámica de San Lorenzo (Coe y Diehl 1980: I: 166, 170).



Figura 7 Una cruz en el ojo de una posible ave esquematizada. Cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT)

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

En las vasijas del Zohapilco aparece este tipo de motivo en secuencias intercaladas con líneas verticales (Fig. 3b). En Tlatilco, la cruz de san Andrés se combinó con una espiral cuadrangular y con el motivo mano-pata-ala (Fig. 8a) y con ganchos y u invertidas (Fig. 8b). En Chalcatzingo, la cruz de san Andrés aparece debajo de un motivo en forma de U invertida y flanqueada por cuatro líneas horizontales; y debajo de dos líneas horizontales (Fig. 5b).

En su reporte sobre las excavaciones en Trapiche y Chalahuite, García Payón (1966: 79) muestra un pequeño tiesto decorado con la cruz de san Andrés limitada en su extremo derecho e inferior por una línea (Fig. 4b).

En la cerámica de Oaxaca la cruz de san Andrés corresponde al motivo 7 de la clasificación de la decoración realizada por Pyne (Flannery y Marcus 1994), el cual tiene dos variantes: la cruz aislada y la cruz con dos líneas horizontales en la parte superior. De los ejemplares ilustrados por Flannery y Marcus (1994), sólo un pequeño fragmento, del tipo *Leandro Gray*, muestra las dos bandas cruzadas; otras dos vasijas las presentan en una composición que parece ser asimétrica y asociadas con el motivo que ellos llaman "serpiente de fuego" (Fig. 8c y 8d). Por desgracia, estos autores no anotan en su clasificación de motivos en qué tipo de composición configura cada uno.

Son múltiples las vasijas del centro de México que presentan las dos bandas cruzadas realizadas con otra técnica (Figs. 9 y 10), algunas de las cuales pueden no ser contemporáneas a la decoración Calzadas. Entre ellas son notables las repeticiones de cruces intercaladas entre una secuencia de cabezas de perfil de un ser antropomorfo; en Tlatilco se hallan sobre una banda que se encuentra en la

parte inferior de la vasija y están acompañadas de ganchos, también están presentes en la boca de un ser zoomorfo y del lado izquierdo del motivo manopata-ala coronado por la ceja flamígera; en Tlapacoya se encontró un vaso que presenta la cruz de san Andrés pintada en una banda muy cerca del cuello y esgrafiada dentro de un cuadrado en la parte inferior de un vaso que muestra en la parte superior un motivo semejante a la "serpiente de fuego" enmarcado dentro de otro polígono.

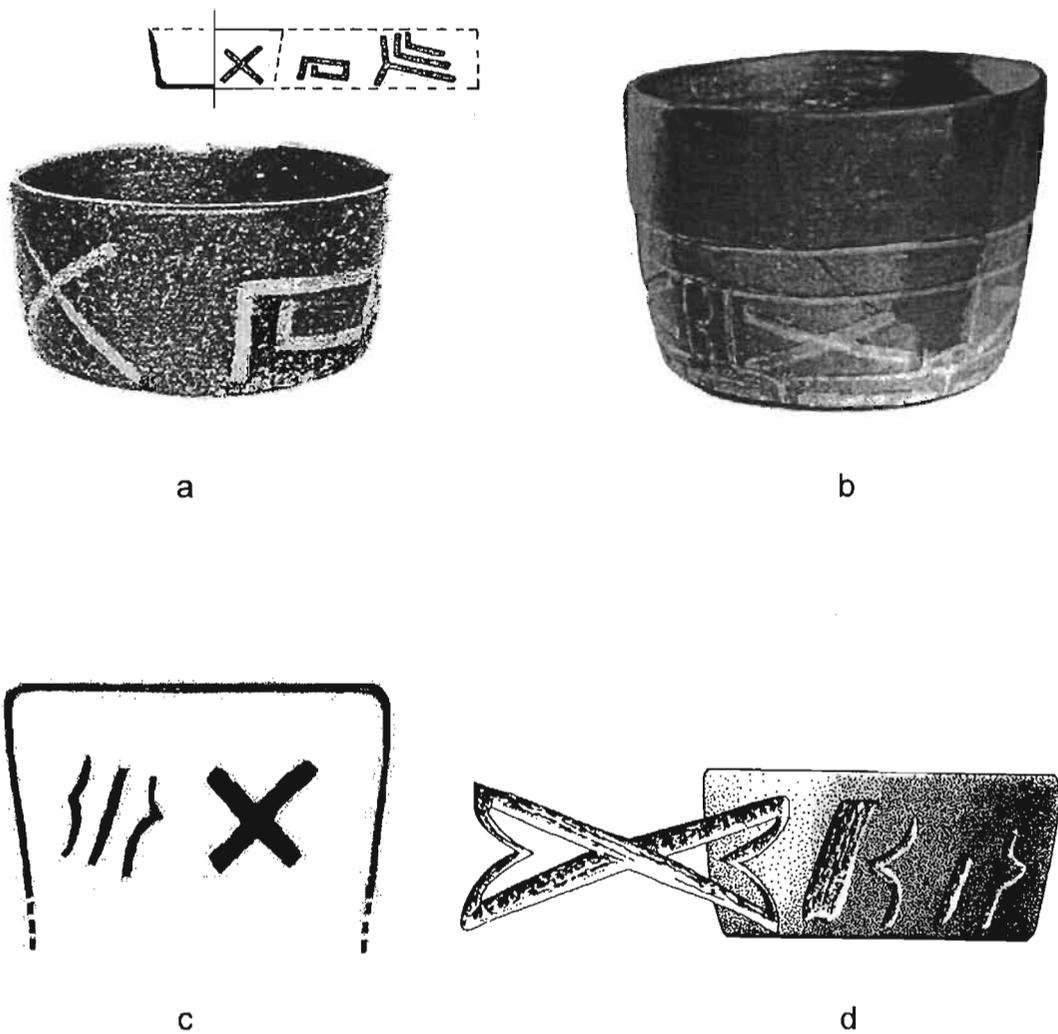


Figura 8 El motivo de las dos bandas cruzadas realizado con la técnica de excavado en la cerámica de otras áreas. a) cerámica *Café obscuro* de Tlatilco (Porter 1953: Lám. 6; Piña Chan 1958: figs. 37m); b) tipo Volcán Pulido de Tlatilco (Niederberger 1987, II: 520); c) y d) tipo Leandro Gray (Flannery y Marcus 1994: redibujo de la portada y Fig. 12.4).

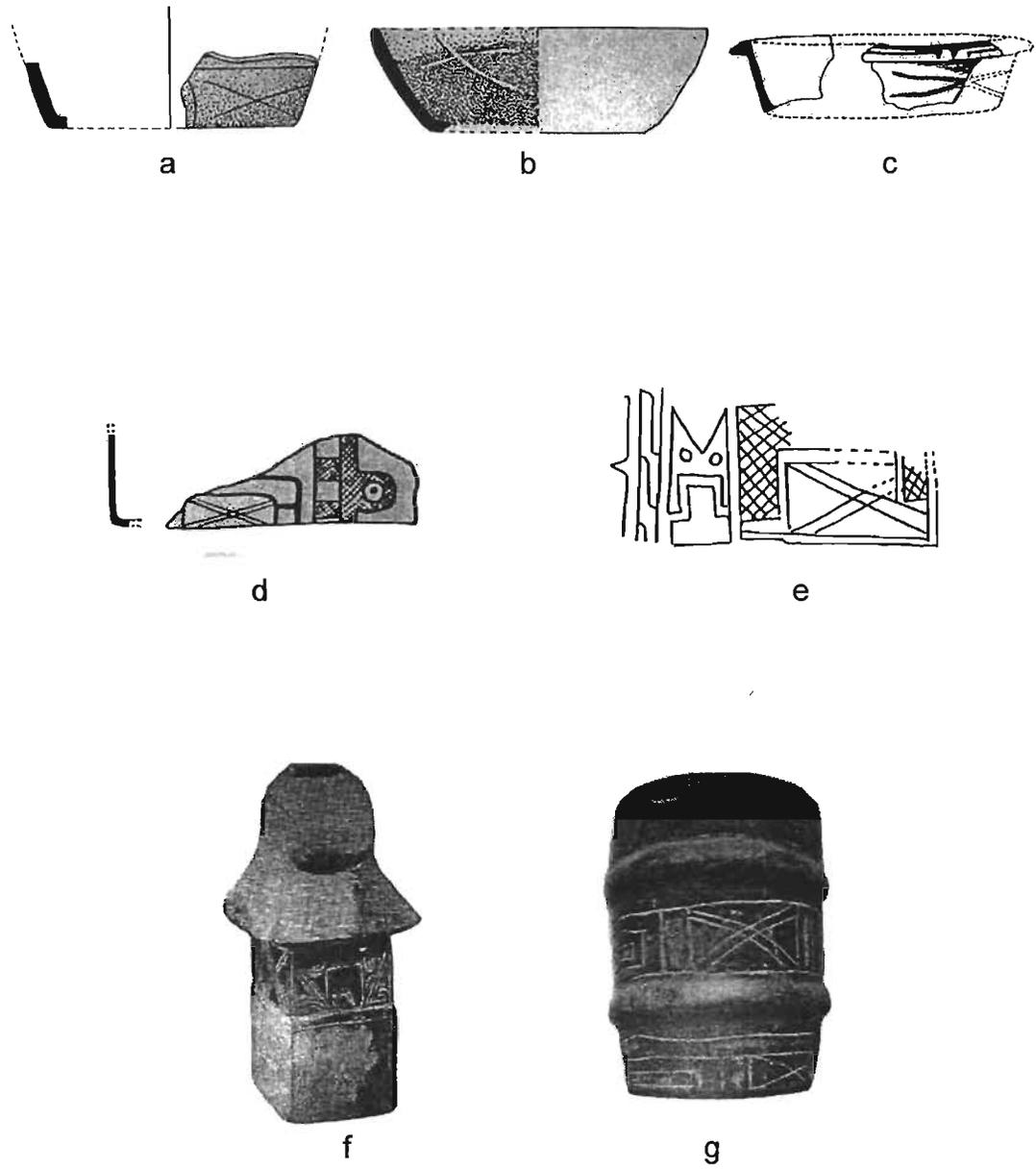
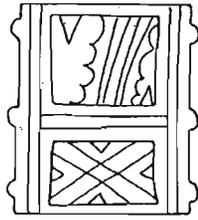
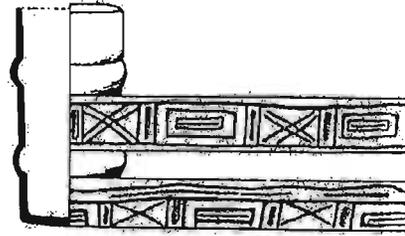


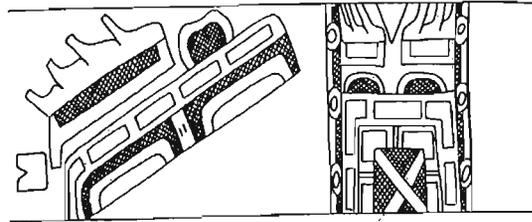
Figura 9 Vasijas del centro de México que presentan las dos bandas cruzadas realizada con otra técnica. a) tipo *Ayotla Orange*, Tlapacoya (Niederberger 1987, II: 541), b) tipo *Valle Borde Negativo* (Niederberger 1987, II: 536), c) tipo *Volcán Pulido*, Zohapilco (Niederberger 1976: 170), d) y e) y f) tipo *Pilli Blanco*, Tlapacoya (Niederberger 1987, II:551, 553), g) tipo *Volcán Pulido*, Tlatilco (Niederberger 1987, II: 521)



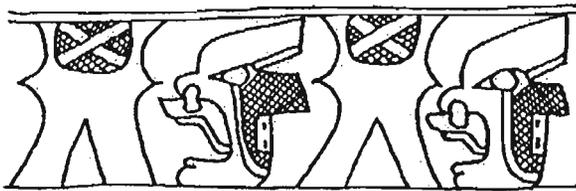
a



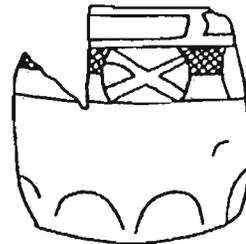
b



c



d



e

Figura 10 Vasijas del centro de México que presentan las dos bandas cruzadas realizadas con otra técnica. a) tipo *Volcán Pulido*, Tlapacoya (Porter 1967, Lámina 4), b) tipo *Tortuga Pulido* (Niederberger 1976: 167), c) tipo *Paloma Negativo*, Tlapacoya (Niederberger 1987, II: 557), d) y e) cerámica de Tlapacoya (Niederberger 1987, II: 547).

Motivo equivalente en monumentos y objetos portátiles del Preclásico

A pesar de la gran cantidad de cruces en la cerámica, en el arte monumental de San Lorenzo solamente aparece en el pecho del ser con cabeza hendida representado en el Monumento 52 (Fig. 11c), un posible portaestandarte; en el ojo derecho del ser con la cabeza hendida representado de perfil --Monumento 30 (Fig. 12e)-- y en el lomo de un pescado --Monumento 58 (Fig. 11b). Al comparar esta última figura con el Monumento 7, un jaguar decapitado cuyo lomo presenta una gran voluta, encontramos la misma oposición que se produce al contrastar la decoración Calzadas con la Limón ya mencionada al comienzo de este capítulo. Significativamente no se ha encontrado este motivo asociado con los retratos de los gobernantes ni con los tronos de este sitio.

Los monumentos 9 de Laguna de los Cerros y 13 de Loma del Zapote, cajas de piedra atada con cuerdas, muestran una cruz de san Andrés conformada por los amarres; una extraña manera de atar un cubo haciendo pasar las cuerdas por sus ángulos (Fig. 13d).

En La Venta, la cruz de san Andrés aparece adentro de las fauces de seres que conforman portales o cuevas --Altar 4 (Fig. 13c)-- o en su rostro (Estela 1). Aparece en pectorales (Monumento 30) y dentro de una banda del tocado --Monumento 19 (Fig. 13f).

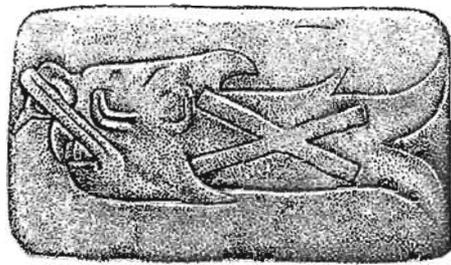
En Izapa, en las estelas 2 y 4 (Fig. 13b), los seres humanos que descienden portan en sus alas una banda compuesta por un cartucho con la cruz de san Andrés flanqueada por ganchos, en una composición similar a la que muestra la decoración Calzadas. También está presente en la frente de seres que podrían representar una deidad solar --estelas 22 y 57 (Fig. 13e)--, ya que portan este

motivo a manera de glifo *kin*. En la Estela 50, en la pelvis de un ser descarnado, se encuentra la cruz de san Andrés conformada por huesos (Fig. 13a).

La cruz de san Andrés está presente en muchos otros monumentos del Preclásico. Es común verla en los atuendos humanos, específicamente en el cinturón; el tocado; el braguero; el pectoral. También en el ojo de seres antropomorfos; particularmente en el derecho, en oposición al izquierdo que, muchas veces, cuando la figura es representada de frente, presenta un motivo circular encerrado en un cartucho rectangular o cuadrado (Monumento 30 de San Lorenzo; monumentos 1 y 2 de Laguna de los Cerros; y en varios objetos portátiles (ver Fig. 12 y Joralemon 1976). La misma ubicación y oposición es mostrada en la planta de los pies de una figurilla de jade que representa a un personaje en una extraña posición, tipo acróbata, que muestra la planta de los pies hacia arriba, la derecha con la cruz de san Andrés y la izquierda con un círculo enmarcado dentro de un cartucho rectangular (Fig. 12d) y en las cejas de un ser representado en un hacha de basalto (Joralemon 1976: fig. 18d). Las dos barras cruzadas también aparecen en el cuerpo de seres zoomorfos, como es el Monumento 5, llamado Cipactli, de Chalcatzingo (Fig. 11a).



a



b



c



d

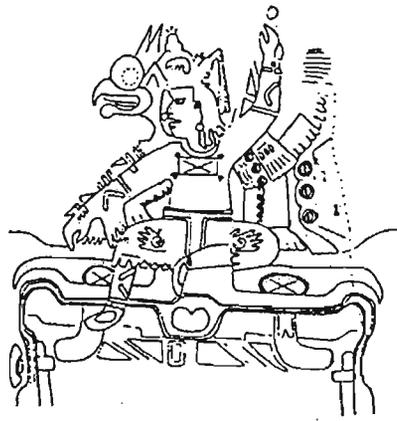


e

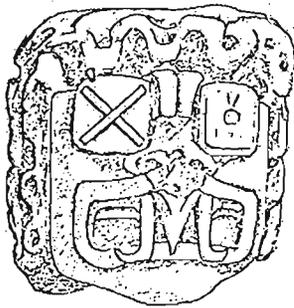
Figura 11 La cruz de san Andrés en monumentos y objetos portátiles del Preclásico. a) Monumento 5 de Chalcatzingo (Joralemon 1976: fig. 5g), b) y c) monumentos 58 y 52 de San Lorenzo (Cyphers 2004: 124, 112), d) Figura de Las Limas (Joralemon 1976: fig. 3d), e) Estela 11 de Izapa (Quirarte 1981: Fig. 4a)



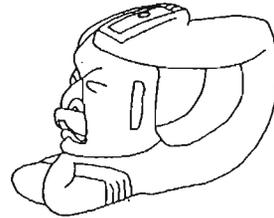
a



b



c

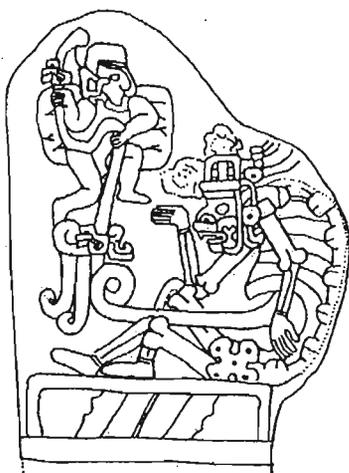


d

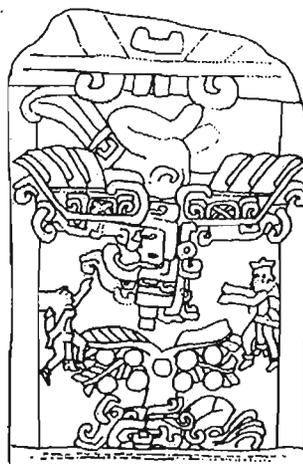


e

Figura 12 La cruz de san Andrés en monumentos y objetos portátiles del Preclásico. a) Monumento 1 de Chalcatzingo (Joralemon 1976: fig. 6a), b), c) y d) Mural 1 de Oxtotitlán, Monumento 1 de Laguna de los Cerros y acróbata de jade (Joralemon 1976: figs. 10l, 10v y 18f), d) Monumento 30 de San Lorenzo (Cyphers 2004: 92)



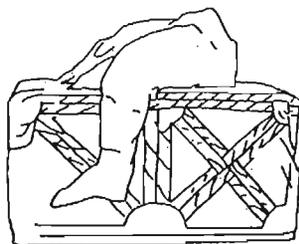
a



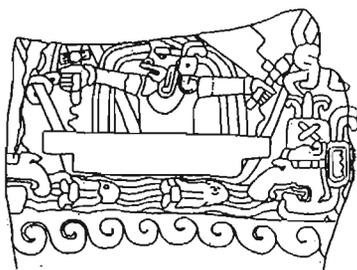
b



c



d



e



f

Figura 13 La cruz de san Andrés en monumentos del Preclásico. a) y b) Estelas 50 y 2 de Izapa (Quirarte 1976: Figs. 5h y 3b), c) y d) Altar 4 de La Venta y Monumento 9 de Laguna de los Cerros (De La Fuente 1973: 25 y 145), e) Estela 67 de Izapa (Quirarte 1981: Fig. 5c), f) La Venta (Joralemon 1976: fig. 9j).

Motivo equivalente en el arte y epigrafía maya

En el arte y la epigrafía maya el glifo T552, dos bandas cruzadas, aparecen frecuentemente en las bandas celestes; como infijo del signo de cielo, aunque en este caso a veces muestran cierta asociación con el Inframundo (Ayala 1968: 92, citando a Thompson); en la unión del techo y el muro de los templos representados en los códices (Ayala 1968: 93). También aparecen en el signo *kan*, cielo; y están relacionadas con el glifo *kin*, Sol.

En la iconografía maya la cruz de san Andrés también está presente en una gran variedad de contextos. Es frecuente en los atuendos humanos –tocados, cinturones, escudos, huipiles, faldellines, orejeras–, así como en asientos, pero raramente aparece en vasijas (Fig. 14).

Interpretaciones

Muse y Stocker consideran que la cruz de San Andrés es "the embodiment of the universe and of life itself by virtue of representing the cayman cleft in multiplicity" (1974: 85) ya que, según estos autores, los olmecas rindieron culto al caimán, el cual consideran una deidad suprema similar a Itzam Na.

Para Piña Chan dos bandas cruzadas señalan la mancha del jaguar (Piña Chan y Covarrubias 1964: 46) y "pueden representar las manchas de la piel del jaguar, pero que simbolizan al 'sol', que es cobijado por la tierra durante la noche (Piña Chan 2002:29). También, así como el sol alumbra y calienta a la tierra, puede significar 'calor y luz solar". En concordancia, cuando aparece en uno de los ojos estaría señalando un dios solar (Piña Chan y Covarrubias 1964). Mientras que el "cuadrado con medios arcos en las esquinas y cruz de San Andrés, a

manera de ejes direccionales, forma el signo Kan de los mayas o 'cruz de Kan', y significaría 'milpa medida y marcada en las esquinas', 'parcela orientada a los rumbos del Universo'" (Piña Chan 2002: 35).

Angulo (1987: 136) señala que la cruz de san Andrés pudo representar las deidades del Cielo y del Inframundo, el paso del Sol por el cielo diurno y la Vía Láctea por el cielo nocturno.

Joyce *et al.* (1991) asocian la cruz de san Andrés con los símbolos de autosacrificio de sangre, y para Quirarte (1977) las bandas cruzadas, entre otros elementos, le confieren rasgos serpentinos a las criaturas compuestas de Izapa.

Las dos bandas cruzadas pueden representar la división de las cinco regiones del cosmos, cada una definida por un triángulo, lo cual tiene correspondencia con las imágenes de códices del Postclásico que muestran al Mundo Medio dividido en esa misma disposición, quedando en la parte superior el Este. La cruz de san Andrés, en este sentido mítico-geográfico, también estaría relacionada con el cruce de caminos, el *omoxalli* (Seler 1963).

Posiblemente, como bien lo señala Joralemon (1976: 47), éste pudo ser un motivo polisémico o tuvo un significado diferente en cada uno de los diferentes conjuntos de contextos. Pero este autor considera al ojo con la cruz de san Andrés como un elemento del Dios I, que aparentemente identifica a la criatura como "Dragón".

Por su parte, Norman (1976:33) señala que en Izapa la cruz de san Andrés fue usada en contextos similares a los olmecas, tiene conexiones con agua, cielo, sol y con los glifos mayas *kin*, *uo*, *zip* y el Glifo B, además de las bandas celestes. Este autor no cree en un único origen de las bandas cruzadas en toda

Mesoamérica, y señala la coincidencia de los brazos cruzados de niños recién nacidos y la costumbre de colocar al difundo en esa posición, posiblemente como una forma de auspiciar su renacimiento.

Al estudiar la secuencia del texto y los dibujos del Códice de Dresde, Ayala (1968: 92-93) indica que el glifo T552, dos bandas cruzadas, "[...] lógicamente lo relacionaríamos con la acción de 'casarse'. Pero como también debemos tomar en cuenta las otras representaciones, entonces resulta que [en diferentes páginas del *Códice de Dresde*] las acciones son distintas, lo que nos dificulta la interpretación, ya que en cuatro casos los dioses están tejiendo, en dos están atados y en las otras dos ocasiones los dioses están simplemente sentados. Así que quizá sería más apropiado el significado de 'entrelazar' o 'unir', pero no con el valor fonémico que le da Y. Knorosov [*Ch*], pues estudiando las palabras correspondientes a dichas interpretaciones veremos que el cielo es *ca'an*; *caa* es partícula duplicativa, *caathil* es juntos y pareados; *kaan* significa cordel, mecate, y *kaakaxah*, amarrar. Obsérvese que todas estas palabras tienen en relación la sílaba *caa* o *kaa* (de semejanza fonética), con lo que podemos explicarnos la relación de este jeroglífico con los cartuchos indicadores de cielo, de las parejas de dioses cuando están tejiendo, cuando están en el acto de la cópula y cuando el dios o el animal está atado". Además, las palabras para serpiente y cielo son homófonas.

La cruz de san Andrés también tiene semejanza con el tejido de las esteras, un importante símbolo de poder del gobernante en el mundo clásico maya, y con las celosías arquitectónicas.

En cuanto a la época actual, es importante recordar lo señalado por Vogt (1988: 7-8) con respecto a este símbolo, aunque se refiere al tipo de cruz cristiana,

cuyos ejes son vertical-horizontal: "The most common icon in the Mayan communities of the Highland of Chiapas is the wooden cross [...] All of the crosses are believed to possess an 'inner soul' placed in them by the Ancestral Gods", y encuentra 13 tipos de ellas: 1.- la cruz en la cima de la casa familiar; 2.- la cruz del patio o "la cruz en el límite de la casa"; 3.- la cruz colocada arriba del granero o "cruz del maíz"; 4.- la cruz arriba de la iglesia; 5.- la cruz del atrio; 6.- las cruces alrededor de los límites de un centro ceremonial; 7.- la cruz de una intersección de calles; 8.- la cruz de un manantial o "cruz en la orilla del agua"; 9.- la cruz de la cueva o abrigo; 10.- "la cruz a los pies de la montaña"; 11.- "la cruz en la cima de la montaña"; 12.- "la cruz en el lugar de reunión de los dioses ancestrales"; 13.- la cruz del cementerio o "cruz en la cabeza del muerto".

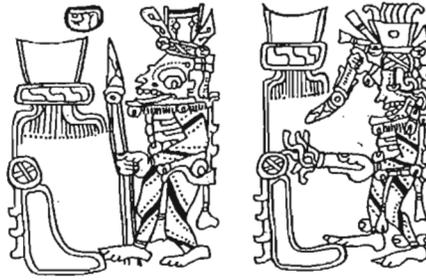
Ese mismo autor (Vogt 1988: 15) apunta que para los chamulas, las cruces siempre hacen referencia a "Nuestro Padre", nunca a "Nuestra Madre" (una situación contraria a las ideas de algunos grupos del norte de México y de Yucatán), "emphasizing the important principles attached to male authority and order"; del último principio se desprenden los cuatro puntos del universo chamula. Además de esta personificación de la cruz, Vogt señala otro cinco significados para este símbolo: 1.- El *axis mundi* y las cuatro direcciones del mundo o *quincunx*; 2.- Ancestros y/o el medio para comunicarse con los ancestros o santos; 3.- Protectores de los asentamientos humanos contra el peligro y el mal; 4.- Límites entre naturaleza y cultura; 5.- representaciones colectivas de identidad política y social.

Un comportamiento actual que también es de interés, a pesar del obvio sincretismo cristiano, es el reportado para las comunidades de Acatlán, Guerrero.

En la época de cosecha, si se tiene la suerte de encontrar tres mazorcas de maíz que crecieron formando una cruz (*zincruz*) se usan para “limpiar” o bendecir el grano recabado (Museo Nacional de las Culturas Populares 1982, I: 107); esta peculiar forma de las mazorcas parece ser que fue un icono muy común en el sistema de representación olmeca.



a



b



c



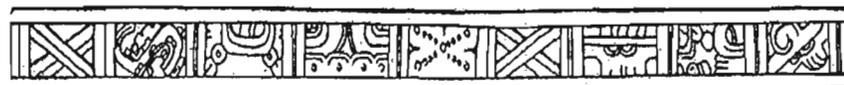
d



e



f



g

Figura 14 La cruz de san Andrés en el arte y la epigrafía maya. a) Marcador del Juego de Pelota de Copán, b) deidades y edificios en el Códice Madrid, c) Dios B en el *Códice de Dresden*, d) Estela A de Quiriguá, e) Dintel 24 Yaxchilán, f) Estela 20 de Tikal, g) Sarcófago de Palenque (Robicsek 1975: 170, 146, 101, 162, 115, 254)

2 Motivo en forma de U invertida

Al igual que la cruz de san Andrés, el motivo en forma de U invertida se presenta repetido en una secuencia a lo largo de una banda alrededor de la vasija; a veces cada repetición está intercalada con líneas verticales u oblicuas. Se encontraron cuatro variantes: en la primera, los extremos de la U llegan hasta el borde inferior de la vasija; en la segunda, no llega a tocar el borde inferior, siendo más nítida la configuración de la forma en U; en la tercera, la banda que porta los elementos en forma de U invertida se encuentra junto al borde de la vasija, quedando una banda vacía en la sección inferior; la cuarta presenta la misma conformación que la primera, pero en el borde de la vasija, a manera de doble línea interrumpida (Figs. 15 y 16). Este motivo también fue usado en secuencias, como elemento inferior de un ser zoomorfo-antropomorfo, del cual, aparentemente, constituye la encía (sobre el que se hablará en la sección de diseños asimétricos). En un tiesto aparece conformando una W, por desgracia no existen más datos para reconstruir la composición a la cual pertenece.

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

Para Zohapilco, Niederberger (1987, II: 543) muestra una vasija donde aparece este motivo en la misma disposición que en las vasijas de San Lorenzo, pero con otra técnica de manufactura, y otra pieza que combina la banda con el motivo en forma de U con la cruz de san Andrés (1987, II: 520) (Fig. 17) . En el centro de México, la U invertida aparece, como en San Lorenzo, como elemento de la encía de seres zoomorfos con ceja flamígera (ver sección *Motivo mano-pata-ala asimétrico*, que se encuentra más adelante), como también lo muestra la figurilla del Sacerdote de Atlihuayán (Fig. 18d).

El motivo en forma de U invertida conformando una banda no ha sido reportado en la literatura sobre Oaxaca. Sin embargo, hay que destacar que son múltiples los ejemplos de la doble línea interrumpida en las vasijas de esta región, un motivo que, como apunta Cyphers (2004: 235), es muy semejante.

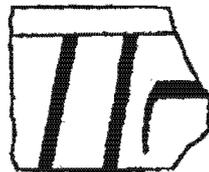
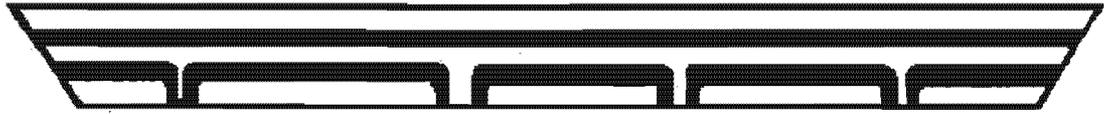


Figura 15 Motivo en forma de U invertida en la cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT)

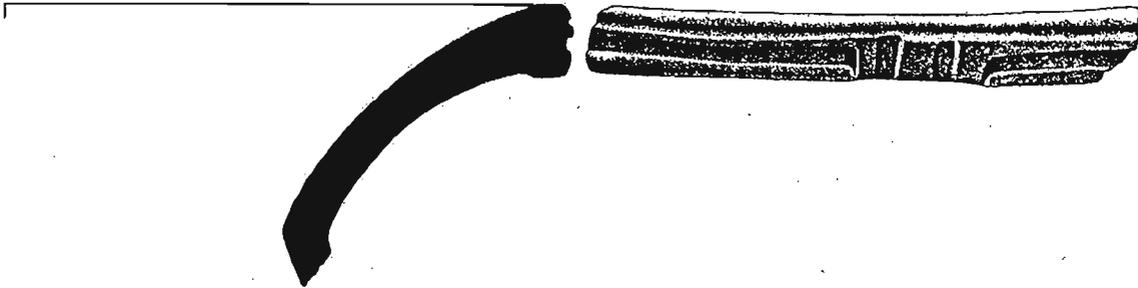
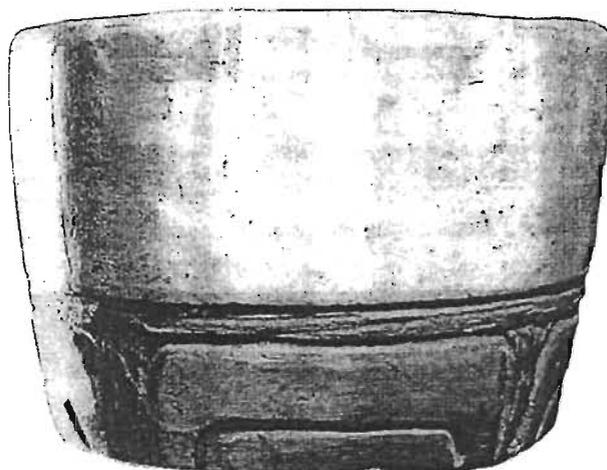


Figura 16 Motivo en forma de U invertida en la cerámica de San Lorenzo.
Tipo *Calzadas Carved* (Coe y Diehl 1980, I: 170, 165, 168, 164).



a



b

Figura 17 Motivo en forma de U invertida en la cerámica del centro de México. a) Tipo *Pilli Blanco* (Niederberger 1987, II: 543), b) tipo *Volcán Pulido* (Niederberger 1987, II: 520).

Motivo equivalente en monumentos del Preclásico

El Monumento 2 de Loma del Zapote, un trono, muestra el motivo en forma de U invertida alrededor de toda la parte exterior de la saliente, en un patrón similar a la decoración Calzadas, ya que esta parte fue dividida en dos secciones por medio de una línea horizontal: una que fue dejada vacía y otra que presenta el motivo repetido en una secuencia que sigue una simetría de traslación, conformando una especie de banda (Fig. 18c). El Monumento 8 de Estero Rabón, el cuerpo superior de un trono, muestra esta misma disposición del motivo en sus orillas.

En los monumentos de Izapa es muy común el motivo en forma de U. Aparece en la parte superior de algunas estelas, tanto al derecho como al revés, dentro del marco que hace referencia al ámbito celestial; posiblemente representa la Luna (Norman 1976) o la estación del año, aunque se encuentra ubicado en el lugar donde normalmente se encuentra la nariz del ser cuya boca conforma un portal (Fig. 18a). En la Estela 6 de este sitio se encuentra asociado a un círculo, y se halla arriba de las fauces abiertas de un ser zoomorfo (Fig. 18b); y en la Estela 3, una canoa presenta esta misma forma.

Motivo equivalente en el arte y epigrafía maya

En los textos glíficos mayas es común este signo; como afijo, según el silabario, corresponde al sonido *wa*. El glifo de la Luna también posee forma de U.

Interpretaciones

Al referirse a las figurillas de Tlapacoya y Tlatilco, Niederberger (2000: 181) señala que "More sporadic are sophisticatedly dressed and masked personages

that evoke specialized religious agents who temporarily embody a supernatural category, whose faces are characterized by large quadrangular or round eyes as well as a central pointed tooth with lateral curving fangs, associated in Tlatilco with a U bracket symbol, seem to be related to a pristine expression of a rain icon”.

Joralemon (1971) interpreta este motivo como los dientes de un caimán. De la Fuente (1984: 152) asocia los motivos en forma de U invertida del Monumento 2 de Loma del Zapote con el Monstruo de la Tierra.

En su estudio sobre los estilos artísticos en la Mesoamérica temprana, Quirarte señala que el elemento en forma de U —el cual está asociado con las bandas cruzadas, la banda diagonal o dos bandas opuestas—aparece en contextos figurativos y glíficos, y su significado está conectado con criaturas compuestas. Generalmente este motivo se encuentra en el área supraorbital de estos seres y, en Izapa, les confiere rasgos felinos (Quirarte 1977). De manera similar, Stirling (1965: 730) y Clewlow (1974: 77) consideran que este motivo representa el ojo del jaguar.

Para Muse y Stocker (1974), al igual que la cruz de san Andrés, el motivo en forma de U representa la hendidura del cráneo del caimán, pero como elemento aislado del cráneo. Mientras que para Furst (1981) es la hendidura del cráneo del sapo *Bufo marinus*, un batracio cuya piel contiene sustancias alucinógenas.

Según Taube (1996), quien opina que los olmecas desarrollaron un sistema de creencias y rituales en torno al maíz, el motivo en forma de U representa la mazorca de este grano, y señala que los dioses II, IV, VI y X identificados por Joralemon son representaciones del Dios del Maíz; también lo relaciona con el Cielo (Taube 1995: 92).

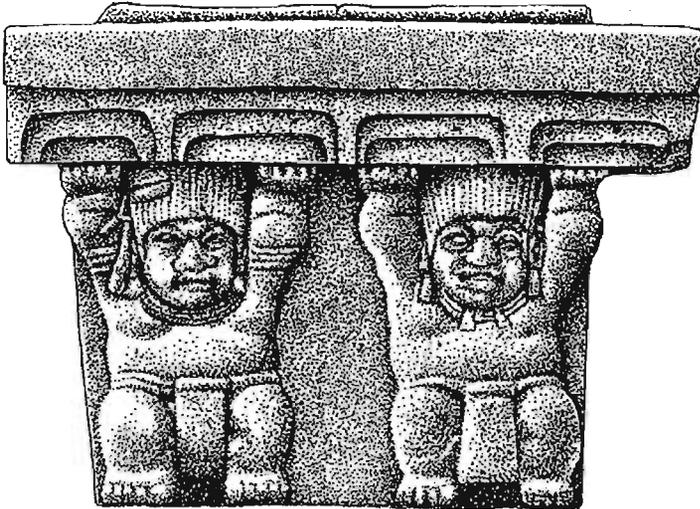
Para Michael Coe (1965b: 759-761), este elemento puede corresponder al corchete maya, el cual originalmente pudo ser el glifo de la Luna. Mientras que Drucker (1952: 200-206) lo asocia con el maxilar superior del jaguar.



a



b



c



d

Figura 18 El motivo en forma de U invertida en monumentos y objetos portátiles del Preclásico. a) y b) Estelas 1 y 6 de Izapa (Norman 1973: Láms. 2 y 12), c) Monumento 2 de Loma del Zapote (Cyphers 2004: 235), d) Figurilla de Atlihuayan (Joralemon 1976: Fig. 4a).

3 Motivo en forma de L

Al igual que la composición que utiliza como elemento principal la U invertida, el motivo en forma de L se utilizó dentro de una banda construida mediante la repetición este motivo, siguiendo una simetría de traslación, separados cada uno de ellos por dos líneas verticales (Fig. 19).

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

Ni para Oaxaca ni para el Centro de México se ha reportado este motivo. En el Altiplano se utilizó para conformar el motivo mano-pata-ala muy esquematizado (Figura 21c).

Motivo equivalente en monumentos del Preclásico

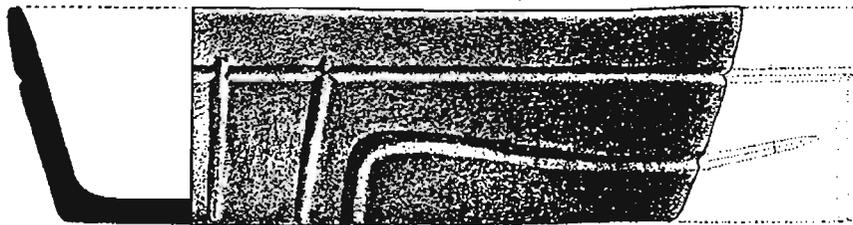
Es común encontrar este motivo configurando el ojo de seres con la cabeza hendida y en las imágenes de saurios. El ojo en forma de L aparece en los seres representados en los monumentos 10 y 41 de San Lorenzo y en el Monumento 5 de Estero Rabón (Figs. 20h, 20i y 20j), así como en los monumentos 6, 9, 59 y 64 de La Venta (Figs. 20d, 20e, 20f, 20g). Es frecuente en figurillas que representan saurios, como el de Tlapacoya que se ilustra en la Figura 20b y la figurilla de jade del Museo de Brooklyn (Fig. 20c), entre otros.

Interpretaciones

Se ha considerado que los ojos en forma de L le confieren a las figuras zoomorfas y antropomorfas el carácter de saurio o de transformación en un trance shamánico (Furst 1968, 1981; Taube 1996).



a



b

Figura 19 Motivo en forma de L en la cerámica de San Lorenzo. a) Catálogo de decoración del PASLT, b) tipo *Calzadas Carved* (Coe y Diehl 1980, I: 169).

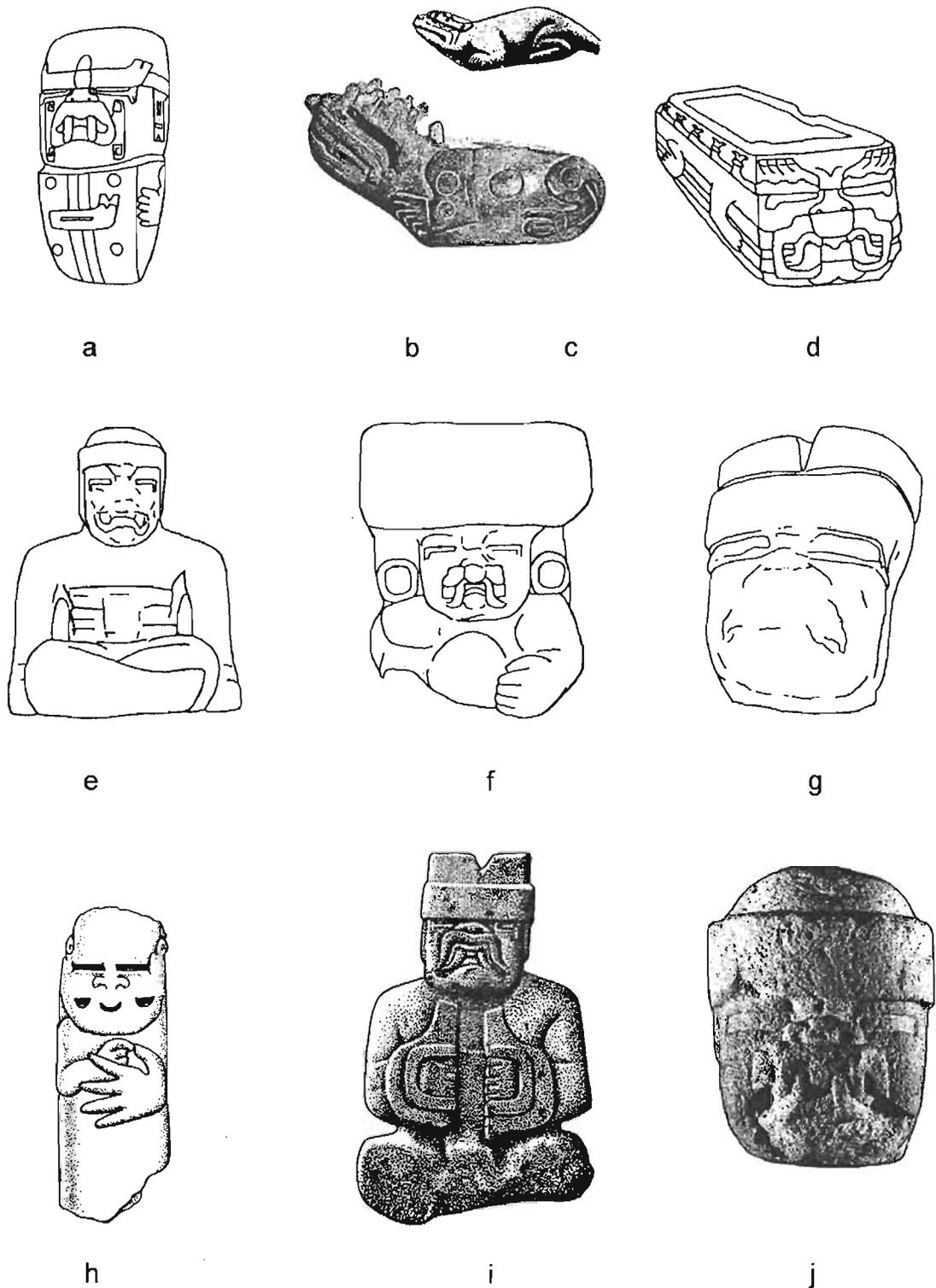


Figura 20 Motivo en forma de L en monumentos del Preclásico. a), b), c) y d) Hacha de piedra, efigie cerámica, figurilla de jade y Monumento 6 de La Venta (Joralemon 1976: Figs.12e, 7a, 9d, 9c), e), f) y g) Monumentos 9, 59 y 64 de La Venta (De la Fuente 1973: 66, 107, 111), h), i) y j) Monumentos 41 y 10 de San Lorenzo, Monumento 5 de Estero Rabón (Cyphers 2004: 102, 62, 269)

4 Motivo mano-pata-ala simétrico

El ejemplar más completo del diseño cuyo motivo principal es la “mano-pata-ala” simétrico, lo muestra constituido por un conjunto de tres líneas rectas paralelas decrecientes que se unen transversalmente a otras tres; marcando la coyuntura se encuentra un pequeño trazo, a manera de espolón. La composición alrededor de la vasija está compuesta por series de este motivo --colocados siguiendo un patrón simétrico de reflexión-- separados por tres líneas verticales, dos de ellas con elementos en forma de L o de U, que dan la apariencia de una letra K (Fig. 21a y 21b).

Es frecuente encontrar tiosos con variantes del motivo secundario en forma de K que separa al motivo principal de este diseño. Al parecer fue utilizado en varias composiciones para separar espacios. Debido a la fragmentación del material, no es posible reconocer si éste fue utilizado como motivo principal en otros diseños. De igual manera, existen muchos tiosos que muestran líneas paralelas que se unen transversalmente a otras, las cuales pudieron pertenecer a otros tipos de configuración que no se conservó completa.

En San Lorenzo se encontraron múltiples fragmentos que contenían líneas horizontales paralelas que se sesgan hacia arriba o hacia abajo, y que a veces se bifurcan en los extremos o se curvan, los cuales podrían haber sido parte de un motivo mano-pata-ala carente de la cabeza del ser zoomorfo-antropomorfo. Una pieza semi-completa muestra lo que podría ser un motivo mano-pata-ala difuso, el cual presenta líneas horizontales en paralelo y líneas verticales muy separadas entre sí, constituyendo lo que podría ser el motivo mano-pata-ala desde una vista más cercana.

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

En el Altiplano también se identificaron muchos fragmentos que pudieron haber sido parte de esta composición. Un ejemplar que presenta un patrón similar muestra tres líneas horizontales paralelas dispuestas de manera decreciente, unidas transversalmente a tres líneas verticales, pero sin el “espolón”, sin mediar ninguna línea de separación entre la repetición de este motivo a lo ancho de la vasija, ni mostrando repeticiones siguiendo una simetría por reflexión (Fig. 21c).

En la literatura sobre Oaxaca no ha sido reportado este motivo.

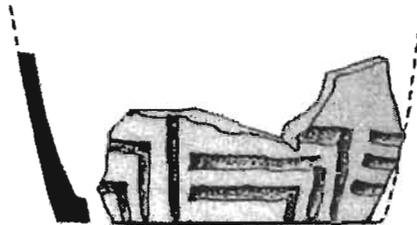
Las observaciones y las interpretaciones que se le han dado se presentan en la sección dedicada al motivo mano-pata-ala asimétrico.



a



b



c

Figura 21 Motivo mano-pata-ala simétrico. a) y b) En la cerámica de San Lorenzo (Coe y Diehl 1980, I: 162; Catálogo de decoración del PASLT), c) en la cerámica del centro de México, tipo *Volcán Pulido* (Niederberger 1976: 170).

5 Merlón conformando un patrón sinuoso

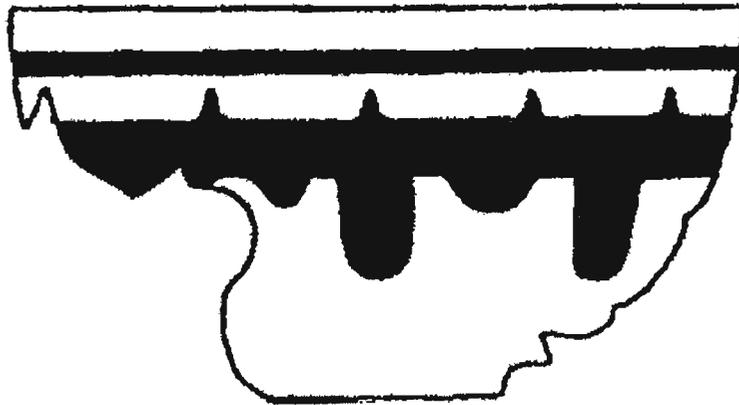
Este motivo sólo se encontró en una vasija semicompleta. El área exterior de la vasija, un tecomate, presenta cerca del borde una línea recta horizontal que rodea toda la vasija. Debajo de ésta, se encuentra un merlón excavado que configura un patrón sinuoso hacia abajo, mientras que en la parte superior conforma una línea recta con indentaciones (Fig. 22a). Si se observa el área debajo de este merlón, es posible distinguir la secuencia de una figura que se asemeja al motivo que, según algunos autores (Flannery y Marcus 1994; Pyne 1976), representa a la Tierra, es decir un rectángulo con una hendidura en la parte superior (Fig. 22b). En nuestro caso, parecería que las figuras están unidas por los hombros.

Sin embargo, esta identificación puede ser demasiado fantasiosa, ya que un hecho que ha llamado mucho la atención a los estudiosos de la iconografía olmeca es la ausencia de cabezas rectangulares hendidas en la cerámica de San Lorenzo, los cuales son comunes en el Altiplano y Oaxaca, a pesar de que los monumentos 10, 30 y 52 de San Lorenzo muestran a seres con este rasgo.

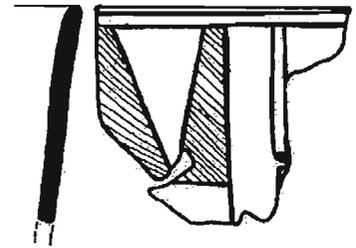
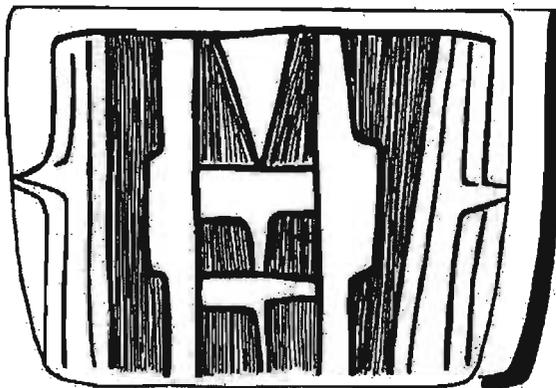
Posiblemente el patrón sinuoso que describe este merlón en la parte inferior representa líquido, ya que se asemeja al glifo de agua del Monumento 9 de San Lorenzo.

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

No se ha encontrado en la literatura arqueológica ningún motivo semejante.



a



b

Figura 22 Merlón conformando un patrón sinuoso. a) En la cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT), b) motivo de la tierra o *werejaguar* en la cerámica de Oaxaca tipo *Leandro Gray* (Flannery y Marcus 1994: 175).

6 Motivo en forma de espina

Al igual que el motivo anterior, éste sólo se encontró en dos vasijas de San Lorenzo; sin embargo, algunos fragmentos ilustrados por Coe y Diehl podrían haber pertenecido a este motivo. En una de las vasijas, completa, el diseño consiste en la división longitudinal de la superficie exterior de la vasija mediante una línea excavada, la cual la divide por la mitad. La parte superior se dejó vacía, mientras que la inferior fue dividida en secciones por medio de dos, tres y cuatro líneas verticales. Cada sección, a su vez, fue dividida por medio de una línea en diagonal, dando lugar a pequeños triángulos. En cada uno de estos triángulos fue excavado un motivo parecido a una espina, siguiendo una simetría bilateral diagonal (Fig. 23a).

En la segunda vasija, semicompleta, el motivo de la espina está conformado por una incisión triangular y otra de semicírculo, que no se llegan a tocar. La repetición de este motivo, al parecer, estuvo alternada con líneas verticales (Fig. 23b).

Este motivo aparece en otro tipo de composición y realizado con otra técnica en la cerámica *Limón Carved-Incised* de San Lorenzo

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

En dos vasijas de Tlapacoya se encontró este motivo realizado con técnicas diferentes y conformando una composición distinta a la aquí presentada. Interesantemente, uno de estos ejemplares muestra un motivo que puede estar relacionado con pescado, ya que es similar a una aleta o branquia, semejante a

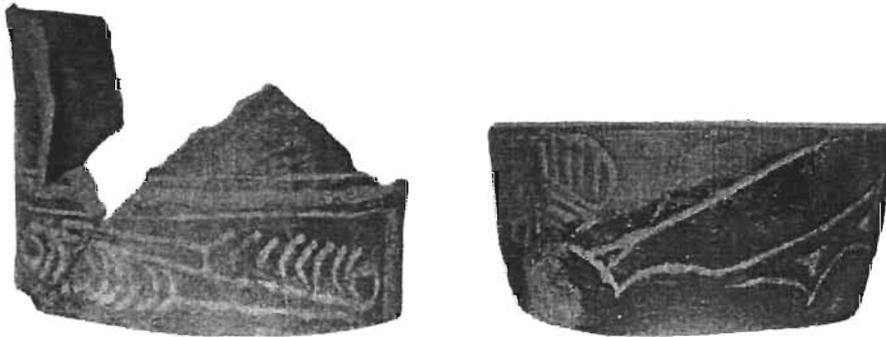
los elementos que flanquean al glifo inicial de la cuenta larga y que también componen otros glifos mayas (Fig. 23c).



a



b



c

Figura 23 Motivo en forma de espina. a) y b) En la cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT, Coe y Diehl 1980, I: 166), c) en la cerámica de Tlapacoya-Zohapilco, tipo *Tortuga Policroma* y tipo *Ayotla Orange*. (Niederberger 1987 II: 516, 540).

Interpretaciones

En un estudio donde se compararon ciertos rasgos de la iconografía olmeca con la epigrafía e iconografía maya, Joyce *et al.* (1991) llegaron a identificar una serie de símbolos "olmecas" que representan perforadores y un ser zoomorfo sobrenatural asociado con el autosacrificio de sangre. Este ser tiene las características de un pescado con un diente central, lo cual lo asocia con el tiburón; el ojo en forma de Luna creciente; la cruz de san Andrés; el motivo en forma de U y otros elementos relacionados con peces. Como señalan estos autores, las coincidencias con la epigrafía maya son muchas: la mano sosteniendo un pez es un glifo que significa el acto de desangrarse, la espina de la mantarraya era un instrumento para el autosacrificio, y uno de los dioses remeros –vinculados con la serpiente de las visiones– presenta atributos de pez.

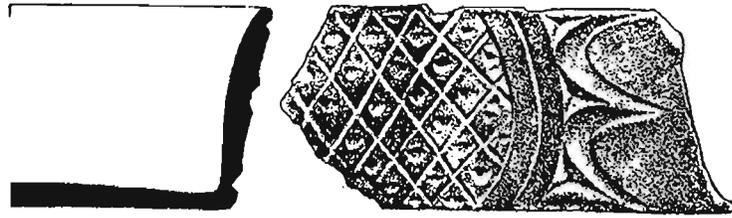
La conclusión de esa investigación es que, al igual que para los mayas del Clásico, antes de esa época el autosacrificio del gobernante también fue una forma para que éste se legitimara y justificara en el poder, ya que a través de este acto alimentaba y daba lugar al nacimiento de los dioses. Lo cual estaría corroborado por el hallazgo de objetos utilizados para ese propósito en La Venta, Chalcatzingo y San José Mogote. Sin embargo, los contextos donde se han hallado algunos de los motivos mencionados por estos autores, como lo es la cerámica con decoración Calzadas, no indican precisamente que fueron usados por el grupo en el poder, como tampoco hay evidencias de que las vasijas con este motivo se hayan utilizado en eventos relacionados con el autosacrificio.

7 Líneas entrecruzadas dentro de un elemento dentado

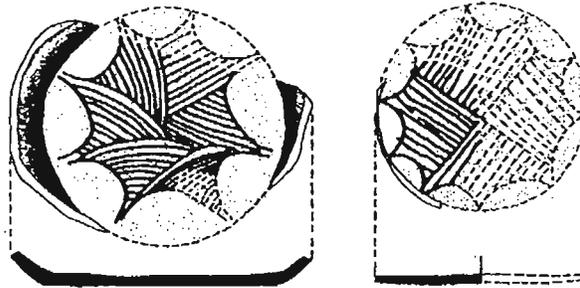
El área interna de los elementos dentados de esta composición está cubierta por delgadas líneas que se entrecruzan formando cuadrados, en cuyo interior —al centro— se encuentra un punto. Se encontraron dos variantes de este motivo. En la primera el elemento dentado fue construido con tres líneas semicirculares paralelas, que parten desde la base de la vasija y llegan hasta el borde, flanqueadas por incisiones anchas en forma de U (Fig. 24a). La otra es idéntica a la descrita en la sección 1d (Fig. 6), la que lleva en su interior la cruz de san Andrés (Fig. 24b).

El diseño conformado por este motivo aparece en dos tiestos ilustrados por Coe y Diehl (1980, I: 166) en la sección del tipo *Calzadas Carved*. Sin embargo, la técnica de incisión que se utilizó para realizarlo no corresponde del todo a la decoración que define este tipo. El entrecruzamiento de líneas conformando cuadrados también aparece en la cerámica *Limón Carved-Incised* (Coe y Diehl 1980, I: 172), pero dentro de un elemento circular.

En varios tiestos se encontró el entrecruzamiento de líneas utilizado para marcar áreas entre un motivo y otro. Sin embargo, se desconoce el tipo de configuración decorativa a la cual pertenece, por lo que se presenta en la sección de *Segmentos de composiciones desconocidas*.



a



b

Figura 24 Líneas entrecruzadas dentro de un elemento dentado. a) En la cerámica de San Lorenzo (Coe y Diehl 1980, I: 166), b) un diseño con cierta similitud en la cerámica tipo *Cesto Blanco* de Zohapilco (Niederberger 1976: 183),

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

Un motivo que, en cierto sentido, recuerda a éste aparece en el tipo *Cesto Blanco* de Zohapilco (Niederberger 1976: 184), en el fondo de platos que semejan molcajetes, los cuales pueden ser más tardíos. Líneas que tienen diferentes direcciones componen el interior de un elemento dentado que parece una estrella, pero sin lograr que el entrecruzamiento de líneas forme cuadrados y sin los puntos al interior de cada uno (Fig. 24b).

8 Motivo conformado por Vs

Este motivo sólo se encontró en un fragmento (Fig. 25). Está compuesto por dos elementos que son repetidos primero siguiendo un patrón simétrico bilateral vertical. La composición se realizó por medio de trasladarlo a lo largo de una banda que circunda la vasija. Cada bloque simétrico bilateral está separado del otro por medio de dos líneas verticales.

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

Aunque abunda la decoración basada en la V en el Altiplano y Oaxaca, no se encontró ningún caso que presentara la misma técnica ni el tipo de simetría y de composición que muestra el ejemplar de San Lorenzo.

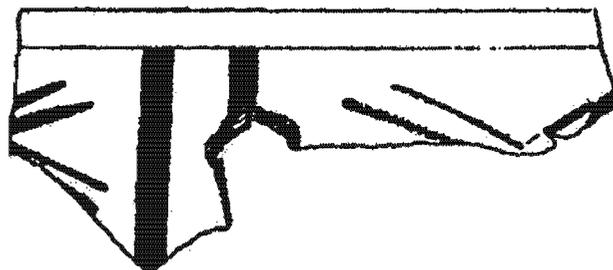


Figura 25 motivo conformado por Vs en la cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT)

9 Polígonos

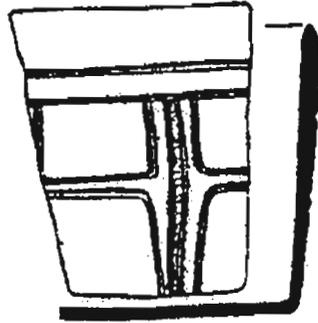
Hay una gran variedad de fragmentos de cuadrados o rectángulos en los tiestos con decoración Calzadas a los cuales no se pudo asignar el diseño que conformaban debido a su parcialidad. Sólo se pudo identificar una composición, la cual se creó dividiendo la superficie exterior de la vasija en dos áreas de diferente tamaño mediante dos incisiones horizontales; la parte superior, cuyo tamaño es casi la mitad de la inferior, se dejó vacía. La parte inferior fue dividida en cuadrantes mediante anchas líneas verticales; en cada uno de ellos se excavó los tres lados de dos cuadrados. El lado faltante del cuadrado se formó con la línea de división superior y con el fondo de la vasija (Fig. 26a).

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

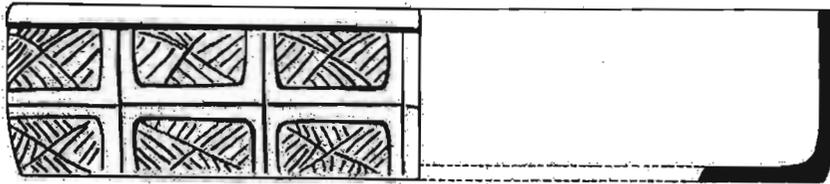
Un motivo muy similar aparece en la cerámica *Delfina Fine Gray* de Oaxaca (Fig. 26b).

Interpretaciones

Para Piña Chan (2002: 35) “el signo en forma de rectángulo [o cuadrado] es la ‘tierra’, el ‘plano terrestre’, pero también una tierra delimitada o medida, es decir, la ‘milpa o sementera’ [...] el rectángulo combinado con la cruz de San Andrés indica ‘la tierra que cobija al sol’ [...] el rectángulo con barra inclinada es una ‘milpa cruzada por el agua’, ya sea un canal, un arroyo o una corriente de agua”.



a



b

Figura 26 Motivo en forma de polígono. a) en la cerámica de San Lorenzo (Coe y Diehl 1980, I: 165), b) en la cerámica de Oaxaca tipo *Delfina Fine Gray* (Flannery y Marcus 1994: 264)

10 Líneas horizontales que rodean toda la vasija

Esta composición bastante simple consiste en la repetición de líneas horizontales continuas a lo largo de toda la vasija.

La pieza más completa que presentó este diseño basado en líneas horizontales, es una forma alta, poco frecuente en la cerámica con decoración Calzadas (Fig. 27a).

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

Agrinier reporta un ejemplar idéntico a los de San Lorenzo en Mirador-Plumajillo, Chiapas (Fig. 27b).



a



b

Figura 27 Líneas horizontales que rodean toda la vasija. a) En la cerámica de San Lorenzo, b) en la cerámica de Mirador-Plumajillo, Chiapas, tipo *Mirador Calzadas Carved* (Agrinier 1984: Fig. 39n)

11 Líneas truncas horizontales, verticales o diagonales

Este diseño también es bastante simple. Consiste en la repetición de líneas verticales, horizontales o diagonales discontinuas en la pared exterior de la vasija (como toda la decoración Calzadas). A veces se combinan los tres tipos de líneas en una sola pieza. Algunos fragmentos presentan elementos curvos, los cuales – quizá- formaron parte de una composición más compleja que no ha perdurado en la muestra que tenemos (Fig. 28).

En ocasiones se combina una línea incisa con una excavada; en otras, la línea es muy corta, sobre todo en el caso de las líneas horizontales; cuando esto sucede, por lo general las líneas están agrupadas en parejas. También se llegaron a combinar líneas largas con cortas. Este motivo se empleó en San Lorenzo desde la fase Ojochi, en la cerámica *Centavito Red* (Coe y Diehl 1980, I: 142).

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

Se ha encontrado diseños similares en Zohapilco (Niederberger 1987, II: 537) y Tlatilco (Piña Chan 1958: Fig. 35, 36, 39).

Interpretaciones

Curiosamente, los autores que han estudiado los motivos “olmecas” han dejado de lado los que no son llamativos, como es el caso de los que se usaron en esta composición. Estos ejemplares sólo muestran líneas que aparentemente no conforman ningún dibujo. Sin embargo, posiblemente, en el caso de las líneas verticales, además de otorgarle un juego de profundidad y de luz, estuvieron relacionadas con el significado de líquido que se derrama (lluvia, agua, sangre, semen). No hay que olvidar que el color, ahora perdido, le pudo agregar significado.

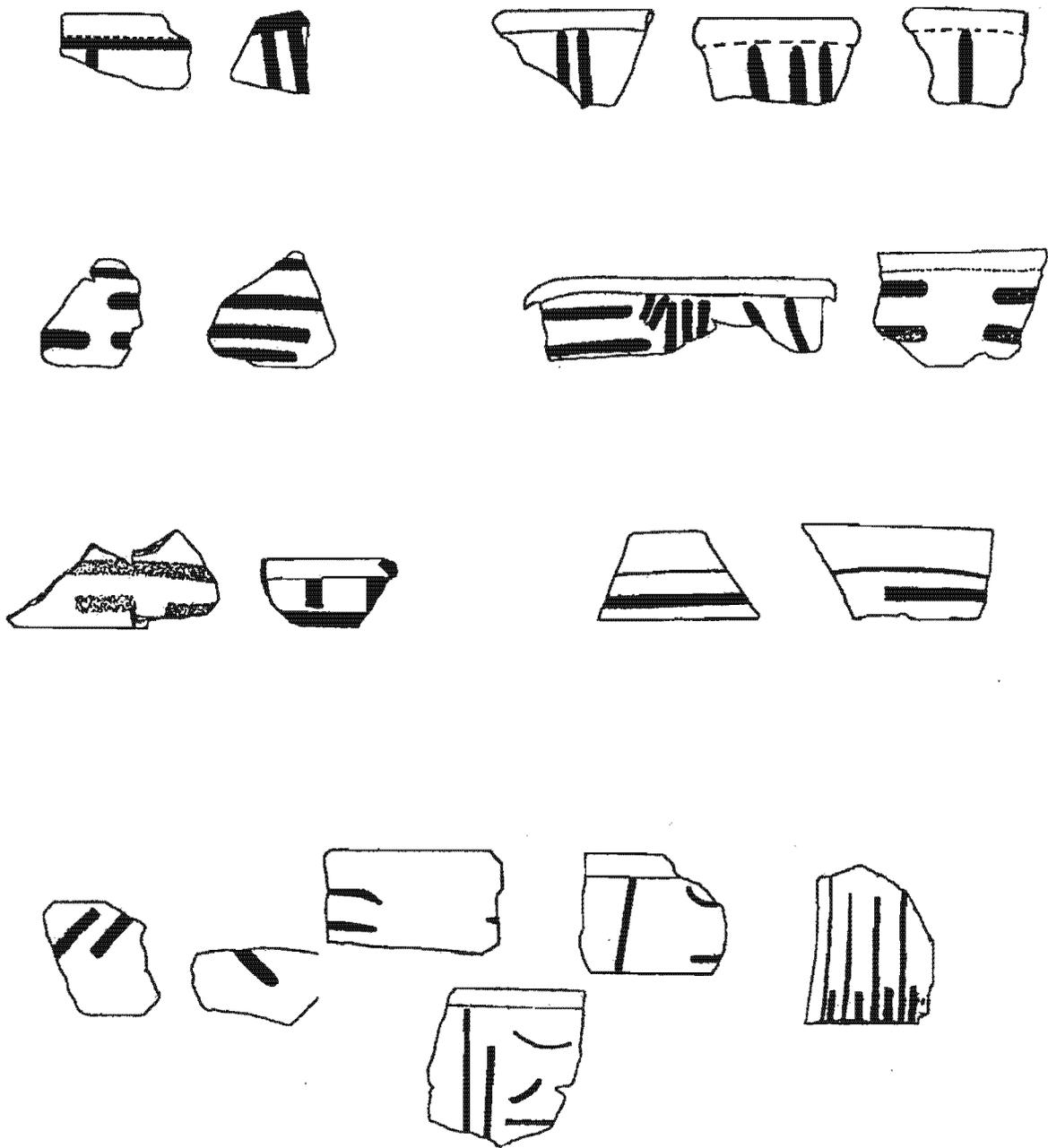


Figura 28 Líneas truncas horizontales, verticales o diagonales en la cerámica de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT).

Composición asimétrica

La composición asimétrica consiste en una sola figura, generalmente zoomorfa-antropomorfa, la cual constituye la única decoración de la vasija. Los motivos principales de este tipo de composición son los siguientes:

1 Motivo mano-pata-ala asimétrico

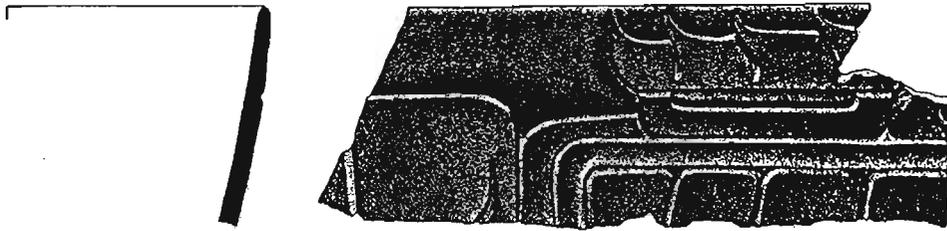
En San Lorenzo se han encontrado dos variantes de este motivo cuya principal característica es la presencia de tres o más líneas rectas paralelas que a cierta distancia se desvían hacia abajo o hacia arriba, conformando lo que podría ser una mano, un ala o una pata esquematizada, asociada a otros elementos que configuran a un ser fantástico.

1a Motivo mano-pata-ala unido a la cabeza de un ser zoomorfo-antropomorfo. Este diseño está construido en dos secciones: del lado izquierdo se encuentra el motivo mano-pata-ala y del derecho la cabeza de perfil de un ser que consta de dos partes: en la superior se encuentra una gran ceja flamígera, un ojo (a veces en forma de U) y una nariz (en ocasiones humana), y debajo un trapecio que contiene dos Us invertidas o una fila de dientes (Fig. 29) .

1b Motivo mano-pata-ala personificado. Este diseño utiliza al motivo mano-pata-ala adicionándole una máscara en la parte superior que contiene dos líneas rectas horizontales, a manera de ojos, y un triángulo por nariz. La línea inferior del motivo se prolonga de manera oblicua hacia arriba para conformar uno de los ejes de la cruz de san Andrés (Fig. 32).



a



b

Figura 29 Motivo mano-pata-ala unido a la cabeza de un ser zoomorfo-antropomorfo en la cerámica de San Lorenzo. a) Catálogo de decoración del PASLT (*rollout*), b) Coe y Diehl (1980, I: 167)

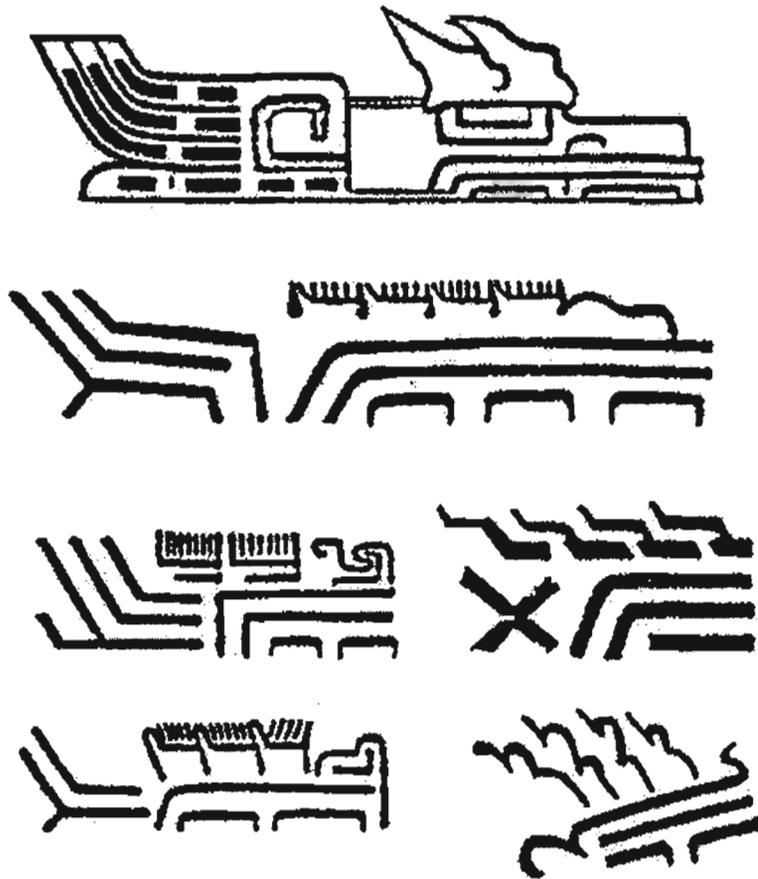
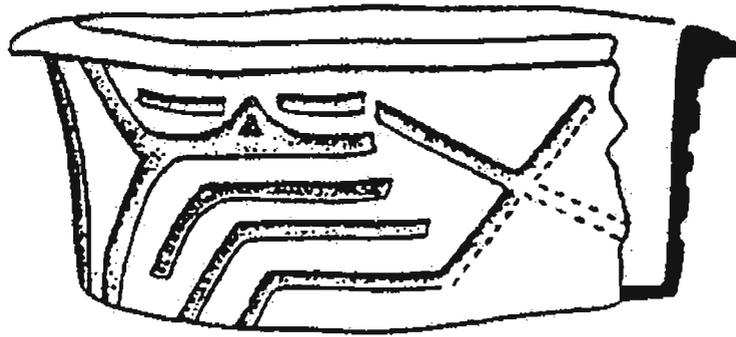


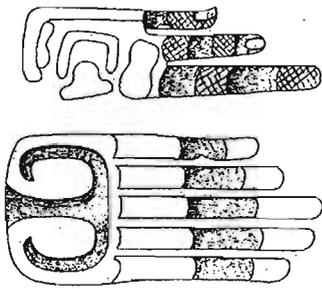
Figura 30 Motivo mano-pata-ala unido a la cabeza de un ser zoomorfo-antropomorfo en la cerámica del centro de México (Covarrubias 1961: 35).



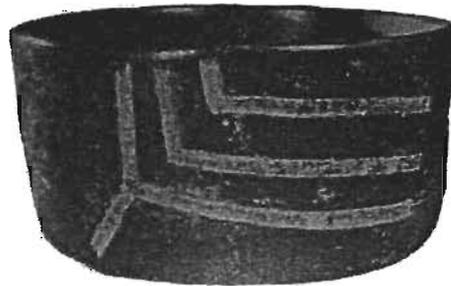
Figura 31 Rasgos del ser zoomorfo que aparece con el motivo mano-pata-ala en una vasija de Tlatilco-Tlapacoya que presenta composición simétrica (Porter 1967: Lám O).



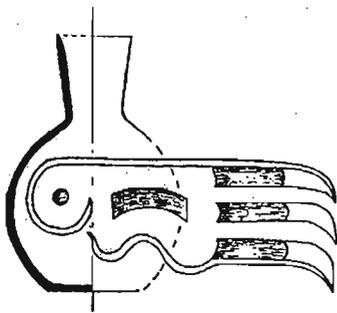
a



b



c



d



e

Figura 32 Motivo mano-pata-ala. a) motivo mano-pata-ala personificado en la cerámica de San Lorenzo (Coe y Diehl 1980, I: 163), b-e) motivo mano-pata-ala asimétrico en la cerámica de Tlatilco (b y d Piña Chan 1958: Figs. 48 y 49; c y e Niederberger 1987, II: 519, 527).

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

En el Altiplano son múltiples los motivos similares (Fig. 30), aunque allí algunos son más figurativos, ya que muestran patas con garras (Fig. 32b, 32d, 32e). En esta región también existen composiciones simétricas que combinan algunos elementos del ser zoomorfo-antromorfo, como son la ceja y la encía (Fig. 31). Sin embargo, allí no se encontró el último motivo descrito.

Significativamente, en la literatura sobre Oaxaca no ha sido reportado ninguno de ellos.

Motivo equivalente en monumentos del Preclásico

El Altar 1 de La Venta y el Monumento 13 de Laguna de Cerros muestran este motivo (Figs. 33a y 33b).

Una de las razones por las que se llama motivo mano-pata-ala es precisamente su indefinición, ya que podría ser la extremidad de un ser humano, ave o animal. Encontramos este motivo asociado con aves en objetos portátiles (Joralemon 1976: fig. 5b) y en el Monumento 6 de San Lorenzo (Fig. 33d), así como con caimanes y otros animales (Monumento 3 de Loma del Zapote, Fig. 33c).

La mano (de animal o de humano) como insignia del casco del gobernante aparece en los monumentos 4 de La Venta, 5, 89 y 53 de San Lorenzo (Figs. 34a-34d), como lo atestigua de otra manera el tocado de la figura humana que aparece en un costado del Monumento 14 de San Lorenzo (Fig. 34e). Otras imágenes de mano que posiblemente también involucren poder (terrenal o

sobrenatural) son los monumentos 41 (Fig. 20h) y 42 de San Lorenzo y el Monumento 10 de Chalcatzingo (Fig. 34f).

El mascarón de la Estructura 34 de El Mirador, Guatemala, llamada también Templo de la Garra del Jaguar, muestra mucha semejanza con el motivo mano-pata-ala unido a la cabeza de un ser zoomorfo-antropomorfo, pero en una vista frontal; sin embargo, esta representación es muy posterior, está fechada para el Preclásico Tardío (Fig. 33e).

Motivo equivalente en el arte y la epigrafía maya

En la epigrafía maya existen por lo menos 45 signos (Fig. 35) que incluyen la mano humana, cuyos significados dependen de los sufijos y afijos que los acompañan (Boot 2004).

Interpretaciones

Debido tal vez a la espiral que muchas veces aparecen en representaciones de manos, Piña Chan consideró que los olmecas tenían la costumbre de cortar las manos, al igual que las cabezas, lo cual pudo estar relacionado con sacrificios y trofeos (Piña Chan 1972: 12, 14), idea secundada por Ladrón de Guevara (2005). Por otro lado, hay que recordar que la mano izquierda o los dedos de las mujeres muertas en el parto eran un amuleto muy poderoso para los mexicas, y en el *Códice Laud* aparecen manos como ofrenda (Escalante 2005).

Más tarde Piña Chan interpretó este motivo como la garra del jaguar “la representación del ‘principio generador de la vida’, principalmente de la vegetal pero también de la vida animal [...] la garra con greca representa a la ‘tierra

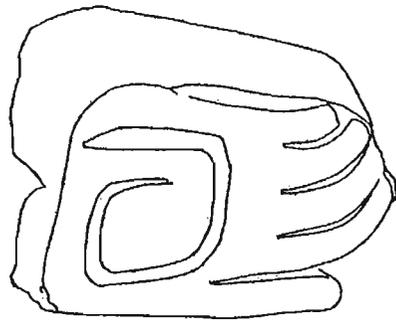
fecundada por el agua' [...] la mano humana se puede equiparar a la garra del jaguar como símbolo de poder ('dar y quitar la vida'), una característica de la tierra; y en este sentido ya podría tener la significación de una acción verbal, como 'dar, donar, agarrar, concebir', u otras significaciones parecidas" (2002: 31)

En cuanto a la ceja escalonada, Piña Chan también la considera un rasgo del jaguar, el cual "representa las montañas o los cerros" (Piña Chan 2002: 31); pero cuando adopta la forma de ceja flamígera, para este autor significa "flama o fuego" y está asociada con la serpiente. Cuando este elemento presenta líneas paralelas, lo traduce como "lluvia sobre las montañas" (Piña Chan 2002: 31). Para Lathrap (1971) la ceja flamígera puede representar la cresta del águila arpía, un símbolo del Sol.

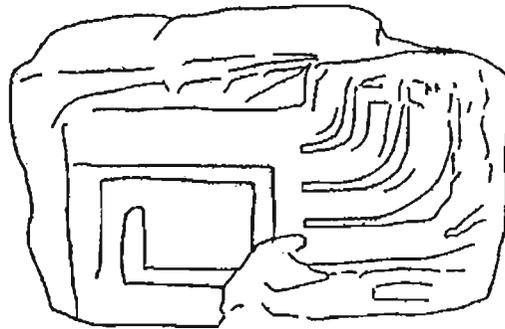
Flannery y Marcus (2000b:13) afirman que el motivo de la Tierra también puede ser representado a través de la pata del Gran Cocodrilo.

Muse y Stocker (1974) sostienen (básandose principalmente en la figura cerámica conocida como el sacerdote de Atlíhuayán) que la pata del animal representado es la de un caimán. Sin embargo, este motivo también está asociado con aves (Joralemon 1976: fig. 5b).

Boot (2004) opina que los varios glifos mayas que presentan la mano humana pudieron desarrollarse a partir de un lenguaje gestual de la élite, complejo e intrincado.



a



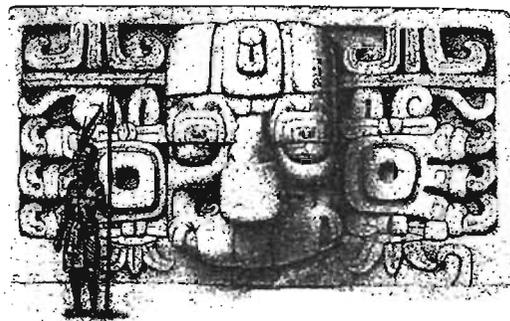
b



c



d



e

Figura 33 Motivo mano-pata-ala en monumentos del Preclásico. a) y b) Monumento 13 de Laguna de los Cerros y Altar 1 de La Venta (De La Fuente 1973: 148 y 17), c) y d) Monumento 3 de Loma del Zapote y Monumento 6 de San Lorenzo (Cyphers 2004: 239 y 182), e) Mascarón y tableros de la Estructura 34 de El Mirador, Guatemala (Hansen 2004: 31).

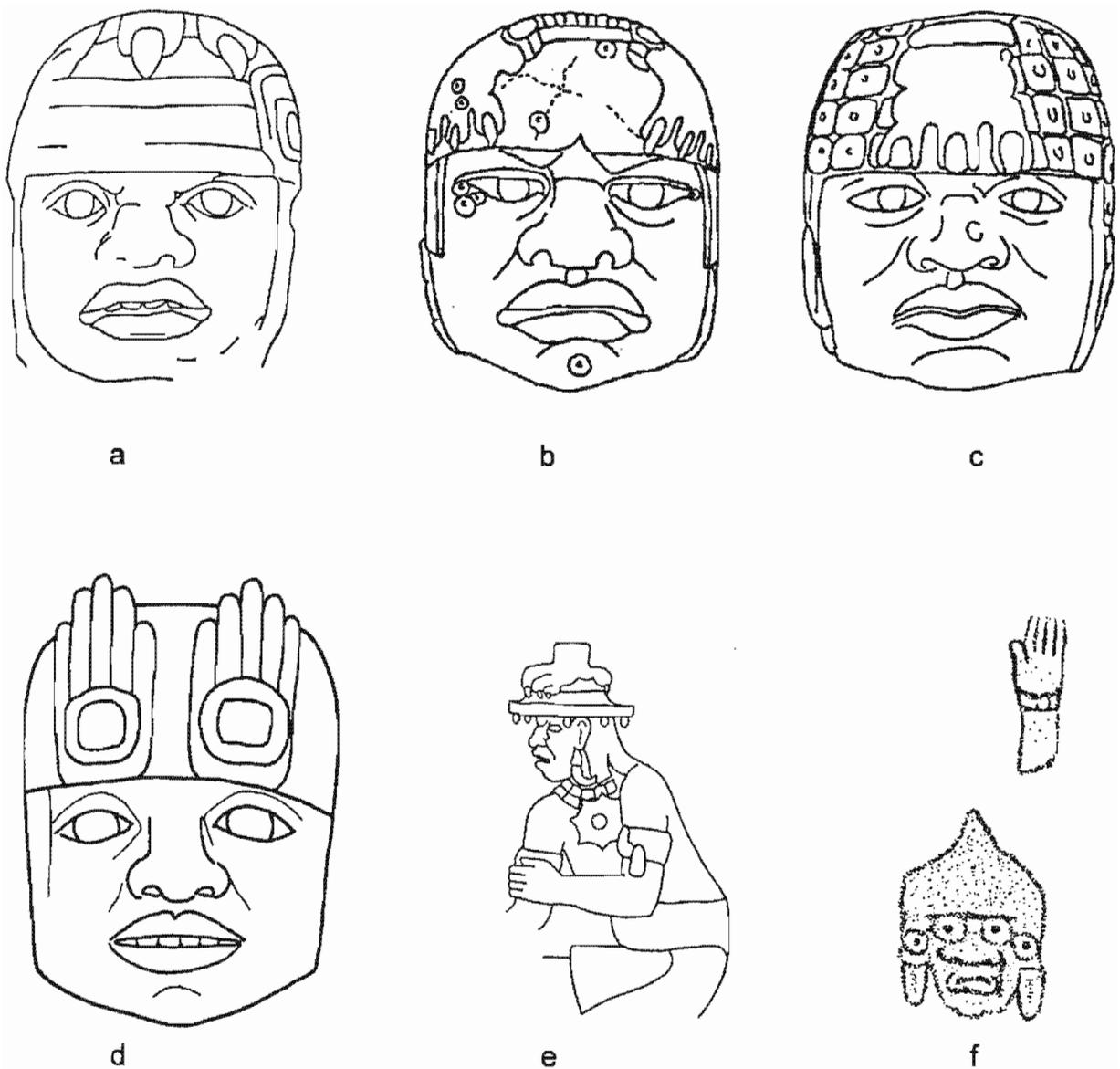


Figura 34 Motivos de manos y patas en monumentos del Preclásico. a) Monumento 4 de La Venta (De La Fuente 1973: 56), b) y c) Monumentos 5 y 89 de San Lorenzo (Cyphers 2004: 54 y 155), d) Monumento 53 de San Lorenzo (Ladrón de Guevara 2005: 35), e) Monumento 14 de San Lorenzo (De La Fuente 1973: 199), f) Monumento 10 de Chalcatzingo (Grove 1984: 121).

"Fists"	"Flat Hands"	"Raised Hands"	"C-Shaped Hands" Up	"C-Shaped Hands" Down	"Hands Holding ..."
 cha	 K'AL	 K'AB' (?)	 chi	 K'AB'A''	 TZAK
 JOM (?)	 mi	 mi		 NAB''	 TZ'IB' (?)
 k'a	 NAB''	 PAS (?)		 PUK	 "atlatl"
 k'o	 "flat hand"	 "hi-hand"			 "stone"
 OCH	 "hand-in-ballgame"	 T1028d			 "torch"
 yo	 "hand-touching-earth"				

Figura 35 Manos en los glifos mayas (Boot 2004: 26).

2 Motivo del “Relampago” o “Dragón de Fuego”

Este motivo está construido por dos líneas oblicuas paralelas que en la parte inferior presentan un elemento curvo y en la superior líneas onduladas semejantes a las cejas flamígeras (Fig. 36a). Para evitar confusiones, en este estudio se utilizó la terminología utilizada por Flannery y Marcus, Grove y otros para nombrarlo.

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

Este motivo es el que Flannery y Marcus (1994) consideran representa el “Cielo” o “Relámpago”, que anteriormente se conocía como el “Dragón de Fuego”. Éste es muy común tanto en el Altiplano como en Oaxaca (Figs. 36b y 37). En estas dos regiones se encuentra colocado en un ángulo de 45°, a diferencia de San Lorenzo, donde generalmente aparece en posición horizontal; esto, según Flannery Marcus (2000b: 29), indicaría una relación entre preferencia estilística y región de origen.

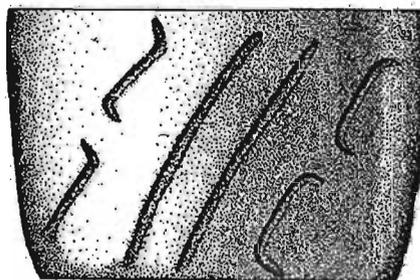
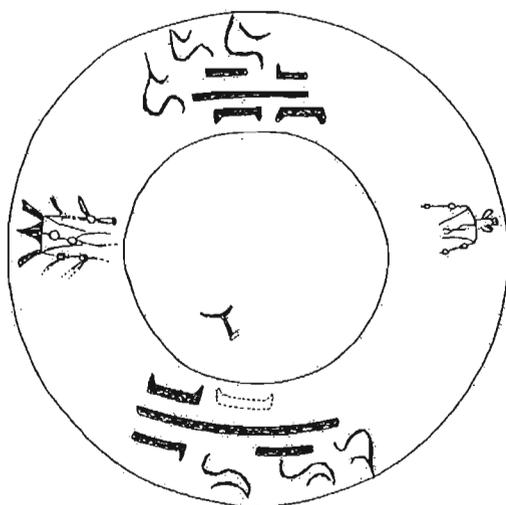
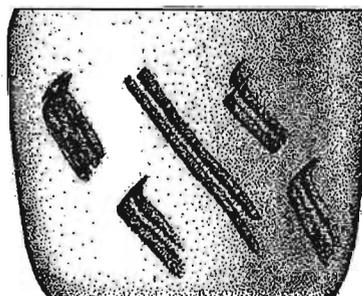
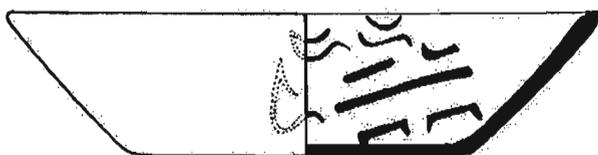
Interpretaciones

Como ya se mencionó, Marcus (1989) sostiene que en épocas muy remotas la familia lingüística otomangue compartió un sistema de creencias basado en el animismo; entre las fuerzas supernaturales más importantes a las cuales le rendían culto estaban el Cielo (rayo) y la Tierra (terremoto), las que se convirtieron en las “fuerzas tutelares” de dos diferentes grupos identificables por los motivos encontrados en la cerámica de Oaxaca, uno de los cuales utilizó el motivo del Relámpago como identificador, el cual pudo ser un precursor de la deidad Cocijo (Flannery y Marcus 2000a: 230).

Posiblemente este motivo fue una variante simplificada del motivo mano-pata-ala que fue preferida por los habitantes de Oaxaca.



a



b

Figura 36 Motivo del "relámpago" o "dragón de fuego". a) *Rollout* de una vasija de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT), b) cerámica tipo *Leandro Gray* de Oaxaca (Flannery y Marcus 1994: 170, 171, 181).

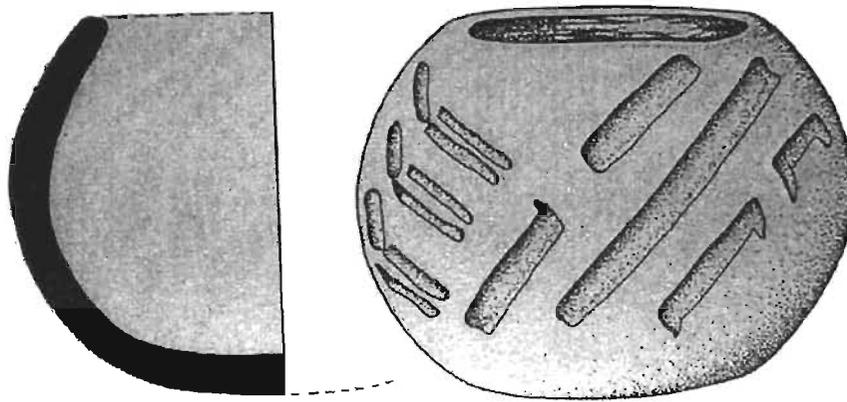


Figura 37 Motivo del "relámpago" o "dragón de fuego" en la cerámica *Tortuga Policromo* del centro de México (Niederberger 1987, II: 525).

3 Motivo que muestra a un ser esquematizado

De esta composición que se centra en un ser abstracto, zoomorfo o antropomorfo, o ambos, se encontraron dos variantes.

3a Motivo que muestra a un ser esquematizado. Consiste en una línea horizontal que se sesga verticalmente en un ángulo de 90 grados y cuyos extremos se bifurcan. En la parte superior presenta dos rectángulos, a manera de ojos, y en la inferior, dos Us invertidas. En un ejemplar se simplificó aún más esta composición, ya que sólo se plasmaron las dos Us invertidas (Fig. 38).

3b Representación de la zona orbital de un ser esquematizado. Este motivo, a diferencia de los otros, ocupa una parte considerable de la vasija. Representa la parte orbital de un ser que puede estar de perfil o de frente, con ojos formados por un rectángulo o dos rectángulos concéntricos. La ceja puede terminar en una especie de cola de pescado o estar conformada por simples líneas oblicuas (Figs. 39a y 39b). En ocasiones, en el lado izquierdo del ojo, están presentes dos líneas verticales paralelas separadas por una línea vertical que se dobla en el centro para formar una punta, un elemento muy común en el Altiplano y en Oaxaca utilizado para separar motivos.

Motivo equivalente en cerámica de otras áreas

Se han encontrado configuraciones de diseño similares solamente en la cerámica de Tlatilco (Fig. 39c).

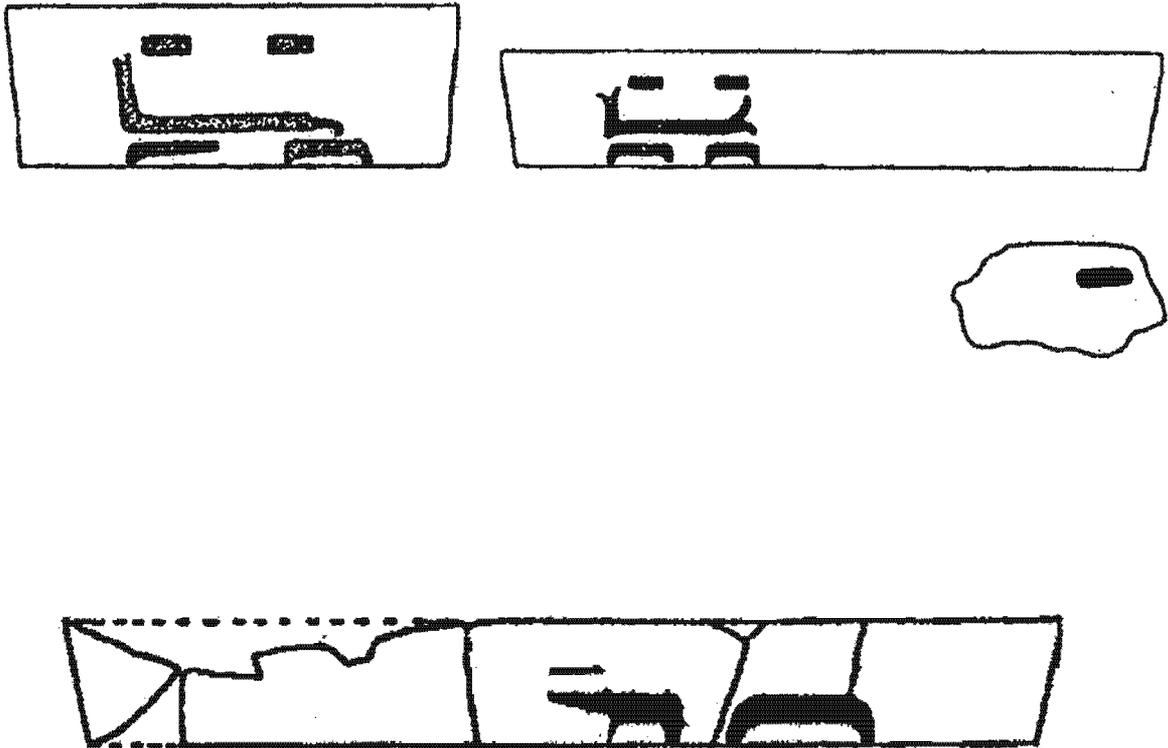
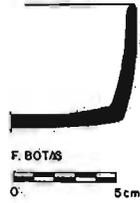
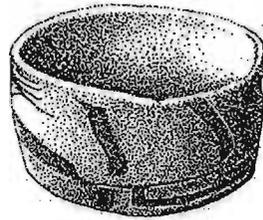
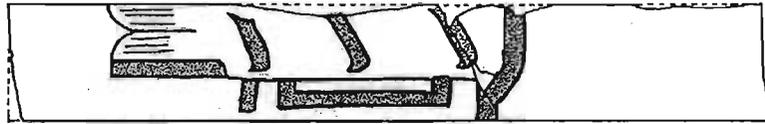


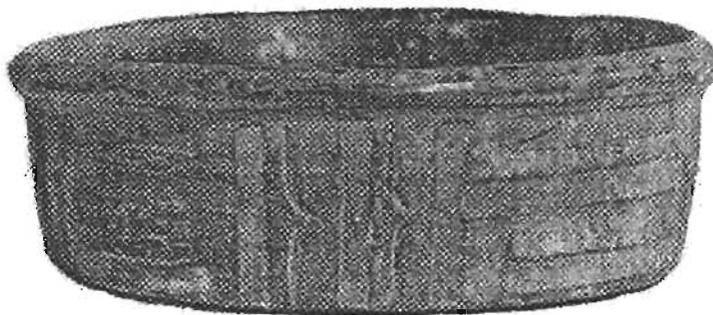
Figura 38 Motivo que muestra a un ser esquematizado, *rollouts* de vasijas de San Lorenzo (Catálogo de decoración del PASLT).



a



b



c

Figura 39 Representación de la zona orbital de un ser esquematizado. a) y b) En la cerámica de San Lorenzo (Dibujo de vasija con su *rollout* de Fernando Botas y Catálogo de decoración del PASLT), c) en la cerámica de Tlatilco (García Moll *et al.* 1991: 212)

Segmentos de composiciones desconocidas

Como lo explicaron Coe y Diehl (1980, I: 131), el estado de preservación de la cerámica recuperada en las excavaciones de San Lorenzo es muy pobre; lo mismo sucede con la obtenida por Cyphers. Por ello, en una gran cantidad de fragmentos no pudo ser identificada la composición de la decoración ni siquiera saber si el motivo era principal o secundario. Entre los motivos pertenecientes a composiciones desconocidas se encuentran los que tienen forma de corchete y W, ganchos, la cruz de san Andrés asociada con un elemento desconocido, pequeñas líneas oblicuas en el borde de la vasija (los cuales podrían ser parte de las cejas flamígeras del motivo del "relámpago" o "dragón de fuego"), fragmentos de polígonos, algunas líneas verticales, horizontales, oblicuas y combinadas. Los ganchos se presentan en la cerámica de San Lorenzo desde la fase Bajío, en el tipo *Embarcadero Zoned* (Coe y Diehl 1980, I: 146), y las líneas entrecruzadas o retículas desde la fase Chicharras, en el tipo *Tatagapa Red* (Coe y Diehl 1980, I: 158). El motivo en forma de K se incluye también en este grupo ya que además de aparecer en ciertas composiciones descritas en líneas anteriores, al parecer también fue incluido en otras que no conocemos, algunas de las cuales muestran retículas (Fig. 40).

CAPÍTULO IV. OBSERVACIONES FINALES

La cerámica decorada atrae la atención visual, le otorga otro carácter al objeto utilitario; lo transmuta en simbolizante, con lo cual participa tanto en la esfera funcional como en la espiritual (Guiraud 1972). Su realización puede responder a múltiples objetivos —identificación étnica, protocolo de un ritual u otros-- pero en ella siempre subyace un mensaje que permanecerá por el tiempo que el objeto sea contemplado. Aún ahora, intuimos que la decoración Calzadas contiene un mensaje que tratamos de decodificar.

Los diseños realizados en las vasijas cerámicas necesariamente tuvieron como finalidad responder a la exigencia de agregarle cierto valor a la pieza, ya sea simbólico o estético, o ambos. Desgraciadamente, en el caso de la cerámica analizada, al no contar con huellas que señalen los colores utilizados, la información visual se reduce a volumen y trazos geométricos.

Tradicionalmente la información arqueológica proporcionada por la cerámica se ha utilizado para responder preguntas sobre cuestiones políticas, sociales, económicas y temporales de la sociedad que la produjo o utilizó. En este estudio se analizaron los motivos y configuraciones de la decoración Calzadas de la cerámica de San Lorenzo para plantear preguntas dirigidas a develar el sentido que tuvieron para esa sociedad y para los pobladores del Preclásico que compartieron su mismo código simbólico.

Uno de los primeros reconocimientos de esa decoración fue el que realizó Miguel Covarrubias, quien los estudió desde la óptica del diseño en sí mismo, pero evaluando su estilo como indicador de las primeras fases de civilización en Mesoamérica. Con su mirada experta de artista y por su interés por las culturas

nativas, este estudioso trazó la evolución de ciertos diseños a lo largo de la historia iconográfica mesoamericana. Además de proponer el desarrollo de las máscaras de jaguar "olmecas" en diversos dioses de la lluvia posteriores, reconoció la evolución de otros motivos, como el del dragón "olmeca" que devino en la "serpiente X" maya (Covarrubias 1961: 68, 89-90). Posteriormente Coe identificó y siguió el camino evolutivo de varios símbolos olmecas en la epigrafía y el arte mayas (1965b). Desde entonces han sido numerosos los intentos por identificar signos preclásicos a partir de sus supuestas contrapartes postclásicas cuyo significado es conocido y de vincular los motivos olmecas con los mayas. Relacionar la iconografía olmeca con la cosmovisión y el arte de culturas posteriores en muchas ocasiones ha dado lugar a extrapolaciones sin sentido que han hecho caso omiso de los contextos históricos y sociales. Sin embargo, a partir del vertiginoso desarrollo de la epigrafía maya de los últimos años, recientemente se han realizado otros estudios que se han afianzado sobre bases aparentemente más firmes. Actualmente se considera que un signo para representar realeza entre los mayas, la insignia cuatripartita y el Dios Bufón, emanó y conservó su mismo significado desde la época olmeca (Ayala 1995: 403). Kaufman y Justeson (2001) elaboraron un silabario epi-olmeca con el cual propusieron una lectura de la Estatuilla de los Tuxtles y de la Estela de la Mojarra, en la cual identificaron algunas acciones que podrían haber sido efectuadas en monumentos del Preclásico Temprano. Ayala (comunicación personal) reconoce un posible antecedente del logograma maya de líquido precioso en los monumentos de Chalcatzingo y de San Lorenzo. Joyce *et al.* (1991), basándose en Grove (1987) y en su propio estudio iconográfico y epigráfico de los sistemas de representación

olmeca y maya, identificaron símbolos olmecas relacionados con el autosacrificio de sangre. Angulo (1987: 132-133) encuentra la persistencia del motivo *chalchihuitl* (lluvia, agua preciosa, sangre de los dioses) desde el Preclásico al Postclásico y los posibles antecesores de los glifos mayas de nacimiento y de *ik* en los relieves de Chalcatzingo. Cyphers (2004: 99) identificó el uso de homófonos y del principio *rebus* en la iconografía olmeca, un primer paso hacia la escritura, por sólo mencionar algunos de los estudios.

El hallazgo de un mural en San Bartolo, Guatemala, que muestra evidentes relaciones entre la iconografía olmeca tardía y las primeras expresiones mayas (Saturno y Taube 2004), es un indicio de que por muchos años los estudios seguirán en esa dirección. Sin embargo, las fronteras entre estas dos culturas puede ser engañosas: a raíz del descubrimiento de un sello en San Andrés, Tabasco, fechado para el Preclásico Medio (Pohl *et al.* 2002), que presuntamente contiene el glifo *ahau*, se ha planteado que los inicios de la escritura maya se remontan a esta época; sin embargo, según la opinión de Ayala, este signo *ahau* no aparece en los primeros textos mayas, sino es una adición más tardía (comunicación personal 14 dic. 2003).

A pesar de lo anterior, hasta ahora no se ha podido aclarar qué tipo de registro es el que se realizó en el Preclásico Temprano ¿era un esbozo de escritura? Coe (1976: 111) opina que los olmecas eran iletrados o preliterados, al considerar la escritura sólo como lenguaje escrito. Sin embargo, “aún no está resuelto el problema de definir cuándo un sistema de signos gráficos puede ser catalogado como escritura” (Ayala 1995: 386). Por ello, a continuación se presentan algunas reflexiones sobre el origen de la escritura que pueden ser útiles

para replantearnos esa pregunta. De manera un tanto esquemática, se considera que la escritura permanente más elemental, inmediata y no convencional es la pictográfica directa, ya que utiliza un sistema de fácil comprensión que imita a la naturaleza de manera sinóptica y así el “acontecimiento que se representa se ve como un todo, que no necesita ninguna ulterior declaración” (Moorhouse 1961: 21), siendo una de sus cualidades su aspecto mnemótico. Sin embargo, a lo largo de la historia muchas pinturas pictóricas directas fueron perdiendo “su cualidad puramente natural, como mera representación llana del acontecimiento que presencié el artista” (Moorhouse 1961: 22), se alejaron del dibujo y se convirtieron en simbólicas y convencionales, se llegó a la escritura pictográfica-ideográfica.

Según Moorhouse, la escritura pictográfica-ideográfica “es el antecedente directo de todo sistema de escritura independiente en el mundo” (1961: 25), y su nombre deriva del uso de pictogramas e ideogramas. Un pictograma puede definirse como un signo que representa a un objeto de manera universal. “Los objetos naturales de uso común se encuentran diseñados de una manera similar en partes del mundo muy alejadas entre sí” (Moorhouse 1961: 26). La escritura pictográfica surgió por un proceso de análisis y abstracción; la idea que se quiere significar es indirecta y obtenida por sugestión (Ayala 1995: 386). Los diversos objetos que constituyen el tema que se quiere describir son representados por separado, uno junto a otro, mediante sus pictogramas correspondientes. El sentido del mensaje se deduce lógicamente por su yuxtaposición. “No debe suponerse que quienes utilizaron una serie de pictogramas pudieron decidir rápida y fácilmente qué forma estereotipada deberían asumir los signos. Tal vez la cuestión tuvo que ser zanjada mediante el consenso común; pero debe recordarse que el

número de 'escritores' sería muy pequeño, de manera que el acuerdo acerca de la forma que deberían tener los signos convencionales fue menos difícil de lo que parece a primera vista. Se han desenterrado listas de signos entre los más antiguos restos sumerios, que servían probablemente para indicar los signos convenidos" (Moorhouse 1961: 27).

Los pictogramas pueden dejar de referirse sólo al objeto y convertirse en ideogramas, con ello pueden evocar una acción, una idea o cualidades asociadas a los objetos. Con el paso del tiempo los pictogramas se simplificaron y perdieron sus rasgos originales gradualmente; "son sacrificados al deseo de obtener signos que puedan leerse y escribirse fácil y rápidamente" (Moorhouse 1961: 28-29), de tal suerte que tuvieron tan grandes transformaciones que es difícil reconocer su sentido al considerar sólo su aspecto.

Las escrituras pictográfica directa y la pictórica-ideográfica surgieron independientemente del lenguaje, a pesar de que sus signos "existían como medio de expresión fonética de signos. Pero entre las palabras y los signos no había originalmente ningún lazo" (Moorhouse 1961: 32). La escritura fonética surgió al usar los pictogramas correspondientes a los sonidos que se producían al pronunciar las palabras deseadas. Los fonogramas pueden equivaler a: "a) un número definido de sonidos (la palabra completa); b) una sílaba (la primera del nombre; c) un fonema (consonante o vocal, como en nuestro alfabeto)" (Ayala 1995: 387). En el ámbito mesoamericano, por ejemplo, "un signo (un fonograma) vino a representar el sonido de una palabra entera (de una o más sílabas), o, como en azteca, de una parte no muy claramente definida de una palabra. Este sistema fortuito fue perfeccionado por el silabario, sistema en el cual cada sílaba

podía ser representada por un signo fonético separado. Así los fonogramas tenían un valor silábico, de manera que los que tenían dos sílabas se escribían por medio de dos signos, los trisílabos con tres, y así sucesivamente" (Moorhouse 1961: 36). Éste es el caso de la mayoría de los glifos mayas.

Como se mencionó en el capítulo anterior, para Leroi-Gourhan el primer grafismo está vinculado con el ritmo, con la abstracción. Para él, la representación figurativa está relacionada con el lenguaje, con lo lineal; mientras que lo pluridimensional está asociado con el mitograma, es decir "el correspondiente manual" de la mitología. El mitograma tiene una disposición gráfica "irradiante", tiene dos dimensiones, "lo cual lo aleja del lenguaje hablado que es lineal" (Leroi-Gourhan 1971: 194, 198). En su desarrollo, un mitograma puede fonetizarse, convirtiéndose en ideograma y adoptando una forma lineal.

Joralemon (1996: 59) sostiene que los olmecas enfatizaron imágenes icónicas y emblemáticas más que narrativas. Me parece evidente que los mensajes plasmados en las vasijas con decoración Calzadas no constituyen ni una narración ni un mitograma, no son un discurso; más bien parecen ser metáforas. Algunos de sus motivos pudieron ser los antecedentes de ciertos pictogramas mayas y zapotecos, como fue el caso de los elementos del Dios Bufón ya mencionados.

Debido a la amplia distribución de la decoración Calzadas, es difícil creer que sus motivos tuvieran valor fonético. El mensaje visual es más sintético y menos analítico que la palabra, está más cerca de los "signos expresivos". Los signos expresivos generalmente son icónicos y analógicos y no pretenden que el receptor comprenda las sensaciones percibidas, sino experimentarlas. En el mundo

moderno las oposiciones entre lo objetivo y subjetivo, inteligencia-emoción, saber-sentir están muy marcadas, pero en las sociedades donde no impera la cultura científica, se confunden los dos planos (Guiraud 1972: 17). Debido a esta característica, son difíciles de estructurar y definir.

La popularidad de los diseños Calzadas dentro de un vasto territorio sugiere que las metáforas o arquetipos que contienen, materializaron adecuadamente los deseos de la sociedad que los creó y de las que adoptaron y emularon los diseños; los cuales, en gran medida, estuvieron guiados por los intereses de la esfera de poder político-religioso.

Posiblemente el éxito de la cerámica con decoración Calzadas radicó en que era un mensaje-objeto; la vasija --el vehículo—fue una parte importante del significado. De igual manera, su relación con el usuario puede concebirse de varias formas, sobre todo en el caso de las vasijas que presentan una decoración asimétrica. En su trabajo etnográfico sobre el significado de las cruces en Chiapas, Vogt señala: "The phenomenon of the inner soul is by no means restricted to the domain of human beings [...] the most important interaction going on in the universe is not between persons, not between persons and objects, as we think of these relationships, but rather between inner souls inside these persons and material objects, such as crosses" (Vogt 1988: 9).

El carácter geométrico-abstracto también debió ser un factor importante en la adopción de esta decoración. Turok apunta en su texto sobre el diseño y simbología del huipil que "El hecho de que la estilización de las figuras permita ambigüedad, refuerza el concepto de multiplicidad de interpretación de los símbolos", [a nivel individual dentro] del marco cultural" (1976: 127).

El reciente análisis de muestras de cerámica realizado por Herrera (Blomster *et al.* 2005) que indica que San Lorenzo no importó cerámica con la iconografía que estamos discutiendo, pero sí la exportó al centro de México, Chiapas y Oaxaca, no desmerece la inventiva de cada región, pues cada una --- estimulada inicialmente por la imaginación y creencias de los habitantes de la costa del Golfo-- desarrolló su propio repertorio de diseños, adaptando y transformando el nuevo código para que se adecuara a sus propios intereses.

A pesar de que el mencionado estudio de Herrera no discrimina diseños --ya que fue realizado por tipo cerámico-- por lo que no podemos conocer, por ahora, cuáles diseños fueron exportados y cuáles son propios de cada región, posiblemente encaminará los debates sobre la interacción mesoamericana del Preclásico Temprano a otras direcciones, aunque de seguro persistirá el debate entre los defensores de la "cultura madre" y los de las "culturas hermanas".

Es de esperar que en el futuro se sigan nuevas líneas de investigación sobre el flujo de información en la Mesoamérica Temprana. "Richard Emerson, uno de los teóricos del intercambio más interesantes de las últimas décadas, ha dicho que la teoría del intercambio está muy bien adaptada para estudiar el flujo de recursos en los procesos sociales, pero para estudiar el flujo de información se necesita otra teoría, por ejemplo, el interaccionismo simbólico [...] La transferencia de información no puede ser reducida al intercambio, ya que la información no es una pérdida que registra la persona que informa al transmitir la información a otra" (Stichweh 2001: 63)

Las interrelaciones entre las diversas culturas de Mesoamérica durante el Preclásico debieron tener raíces muy antiguas, pero éstas debieron tener una

intensidad y escala diferente. En la época de florecimiento de San Lorenzo, surgió un nuevo panorama –social, ideológico, tecnológico y de producción, circulación, cambio y consumo--, al cual se debieron adaptar todas las sociedades que interactuaron en ese tiempo. Seguramente no fue una casualidad que varias de ellas convergieran en usar, al unísono, un mismo código simbólico. Si la evidencia arqueológica apuntara hacia relaciones pacíficas entre los pueblos de ese momento, posiblemente el código simbólico compartido fue un medio para evitar una *doble contingencia* entre los actores involucrados en las intensas relaciones de intercambio de la época. Talcott “Parsons quería probar la posibilidad del orden social analizando una situación social elemental que llamó: *doble contingencia* [...]. Existen siempre al menos dos actores, *alter* y *ego*. Si en una situación elemental las decisiones de cada uno de los dos actores son contingentes sobre la acción del otro, entonces aparece una situación circular de doble contingencia por lo que ninguna acción ocurrirá. Parsons trató de demostrar que un *sistema simbólico compartido* por estos dos actores debe ser presupuesto si se quieren evitar las consecuencias conceptuales de que la acción quede bloqueada por una incertidumbre recíproca” (Stichweh 2001: 53).

El desfase entre las organizaciones sociales y la diversidad cultural y lingüística pudieron ser un obstáculo para las relaciones dentro del vasto territorio que ocupaba Mesoamérica en el Preclásico Temprano, pero parece que pudo ser salvable a través de un código simbólico compartido que poco a poco se fue construyendo a través de relaciones más intensas y más exitosas. Por lo expuesto anteriormente, es difícil compartir el planteamiento de Marcus (1989) acerca de la existencia de un sistema de creencias compartido desde épocas muy remotas por

las comunidades de la familia lingüística otomangue –como si en el ínter no hubiera pasado nada--, donde el Cielo (rayo) y la Tierra (terremoto) eran las fuerzas tutelares de dos diferentes grupos, emblemas que se manifestaron gráficamente en la decoración de la cerámica de una vasta área de Mesoamérica en el Preclásico Temprano. Más bien me parece un intento por apoyar la hipótesis de que la interacción entre las diferentes culturas del Preclásico se realizó entre “hermanas”, pero colocando a Oaxaca como la hermana mayor.

El análisis de la decoración Calzadas que se presentó en este estudio muestra que el repertorio de diseños creado en San Lorenzo era más rico que la contraposición de glifos de Cielo (rayo) y de la Tierra (terremoto). Si bien la decoración Calzadas asimétrica podría estar representando únicamente a dos conceptos, materializados en seres vistos de frente o de perfil, es difícil comprobar la intención de cada perspectiva y de cada estilización (Grove 2002).

Se identificaron diseños que no han sido incluidos por otros estudios, posiblemente porque éstos no presentan la iconografía que está presente en el arte olmeca, pero que son imprescindibles para conocer el repertorio de imágenes que embellecieron las vasijas y le dieron significado a la actividad que realizaron con ellas, ya sea la presentación y consumo de alimentos o algún tipo de ritual doméstico.

La reiteración de un grupo reducido de motivos del *corpus* mayor de la iconografía olmeca, su disposición en el espacio de la vasija y la homogeneidad de sus características señala que las regiones que utilizaron la decoración Calzadas siguieron patrones semejantes que no fueron el resultado del azar o de decisiones individuales. Sin embargo, como apunta Grove (1989), la expresión de

los conceptos vertidos en la cerámica fue local y regional, a pesar de ser compartidos por los habitantes de una vasta área.

A partir de una selección de los diseños por su tipo de simetría y motivo principal, se identificaron 14 composiciones, con sus variantes, que giran alrededor de los siguientes motivos:

1) Cruz de san Andrés (con 5 variantes); 2) motivo en forma de U invertida; 3) motivo en forma de L; 4) motivo pata-ala simétrico; 5) merlón conformando un patrón sinuoso; 6) motivo en forma de espina; 7) líneas entrecruzadas dentro de un elemento dentado; 8) motivo conformado por Vs; 9) polígonos; 10) líneas horizontales que rodean toda la vasija; 11) líneas truncas horizontales, verticales o diagonales; 12) motivo pata-ala asimétrico (con 2 variantes); 13) motivo del "relampago" o "dragón de fuego"; 14) motivo del ser zoomorfo-antropomorfo (con 2 variantes).

De ellos, sólo la cruz de san Andrés y el motivo de U invertida tuvieron repercusiones en el arte y la epigrafía maya. Los primeros cinco motivos y el 9, 11, 12, 13 y 14 fueron adoptados por el centro de México, al parecer la región más receptora de motivos y de tipos de simetría; en Oaxaca sólo se retomaron tres de ellos (1, 9 y 13). Sin embargo, seguramente en el futuro aparecerán nuevas publicaciones con diseños cerámicos descritos de manera más exhaustiva, por lo que esta percepción puede modificarse. Coe (1976: 111) opina que sólo cuatro símbolos olmecas perduraron en la escritura maya, todos ellos de naturaleza astronómica: 1) el signo U, símbolo de la Luna; 2) el signo *kin*, símbolo del Sol; 3) el signo *Lamat*, símbolo de Venus; 4) las bandas cruzadas, símbolo de las bandas celestes.

A pesar de que es difícil especular sobre el significado de las composiciones, es obvio que las dos principales formas de simetría que presenta la decoración Calzadas de San Lorenzo tuvieron su propósito además de ser una muestra de las preferencias estéticas conscientes e inconscientes de esa población. Cada una pudo señalar dos conceptos: las bandas o repetición de motivos que rodean toda la vasija, estado, ámbito o sustancia (continuidad, infinito/cielo, agua, tiempo); el motivo único, sujetos u objetos sacralizados (discontinuidad, unicidad, finito). Los motivos que aparecen representados en los dos tipos de simetría (como el de la mano-pata-ala y la cruz de san Andrés), podrían indicar una cualidad o ámbito inseparable de la noción de un particular ser sacralizado.

Los habitantes de San Lorenzo tuvieron predilección por dos tipos de simetría en la decoración Calzadas, lo cual posiblemente sea un rasgo particular de su cultura. La composición simétrica, caracterizada por presentar un diseño compuesto generalmente por traslaciones bilaterales de motivos, da como resultado un contraste entre dos ámbitos opuestos: superior-liso e inferior-excavado. Por otro lado, la composición asimétrica, que consiste en una sola figura generalmente zoomorfa-antropomorfa, parece que le otorga identidad a la vasija.

A partir del análisis presentado en este estudio se desprende que es necesario contemplar el tipo de composición, un asunto poco abordado en las publicaciones sobre cerámica preclásica. Otra cuestión que es importante señalar es que en la literatura sobre iconografía olmeca se compara todo tipo de representación –monumentos con objetos portátiles y cerámica--, sin tomar en cuenta el ámbito de uso y significación específicos de cada clase objeto y las

limitaciones de cada soporte. En cuanto a los estudios sobre la iconografía en cerámica, generalmente no se distingue la técnica de su manufactura –por ejemplo si un diseño es esgrafiado, pintado o excavado--, la cual posiblemente esté ligada a una temporalidad y a una intención particulares.

En este estudio se presentaron los motivos principales sobre los cuales giran las composiciones y las diversas interpretaciones que los estudiosos le han dado a los más frecuentes en la iconografía del Preclásico, sin llegar a ponerse de acuerdo. De igual manera, el carácter polisémico de los motivos Calzadas y su elusiva entidad narrativa –la escena donde participaron--, junto con la carencia de un exhaustivo registro regional del repertorio de motivos usado en cada clase de objetos y las relaciones entre ellos, impide relacionarlos con un significado específico. Sin embargo, estoy segura que no es una batalla perdida. A través de una mayor recuperación de datos del Preclásico y de las ideas que subyacen en los textos mayas tempranos, posiblemente podamos ver con más claridad el amanecer de Mesoamérica.

BIBLIOGRAFÍA

Agrinier, Pierre

- 1984 "The Early Olmec Horizon at Mirador, Chiapas", *Papers of the New World Archaeological Foundation* 48, Brigham Young University, Provo.
- 1989 "Mirador-Plumajillo, Chiapas, y sus relaciones con cuatro sitios del horizonte olmeca de Veracruz, Chiapas y la costa de Guatemala", *Arqueología* 2:19-36, INAH, México.

Alcina Franch, José

- 1988 *Arte y Antropología*, Alianza Editorial, Madrid.

Angulo, Jorge

- 1987 "The Chalcatzingo Reliefs: An Iconographic Analysis", en *Ancient Chalcatzingo*, D.C. Grove, ed., p. 132-158. University of Texas Press, Austin.
- 1994 "Observaciones sobre su pensamiento cosmogónico y la organización sociopolítica", en *Los olmecas en Mesoamérica*, J. Clark (Ed.), pp. 223-238, Citibank y El Equilibrista, México.

Ayala Falcón, Maricela

- 1968 "Relaciones entre textos y dibujos en el Códice de Dresde", *Estudios de Cultura Maya*, Vol. VII, pp. 85-113.
- 1995 "La escritura, el calendario y la numeración", en *Historia Antigua de México*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (Eds.), vol.III, pp. 383-415, INAH, UNAM, Porrúa, México.

Benson, Elizabeth (Ed.)

- 1968 *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

Bernal, Ignacio

- 1969 *The Olmec World*, University of California Press, Berkeley.

Beverido Pereau, Francisco

- 1970 *San Lorenzo Tenochtitlán y la civilización olmeca*, Tesis de maestría, Facultad de Antropología, Universidad Veracruzana, Xalapa.

Blomster, Jeffrey P., Hector Neff y Michael D. Glascock

- 2005 "Olmec Pottery Production and Export in Ancient Mexico Determined Through Elemental Analysis", *Science*, vol. 307, 18 febrero, pp. 1068-1072.

Boot, Eric

- 2004 "The human hand in Classic Maya Hieroglyphic Writing", www.mesoweb.com/features/boot

Caso, Alfonso

1942 "Definición y extensión del complejo 'Olmeca'". En *Mayas y Olmecas, Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centroamérica*, p.43-46. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

1965 "¿Existió un imperio olmeca?" *Memorias de El Colegio Nacional* 5(3):1-52.

Clark, John

1994 "Antecedentes de la cultura olmeca", en *Los olmecas en Mesoamérica*, editado por J. Clark, p. 31-42. México.

Clark, John y Michael Blake

1989 "El origen de la civilización en Mesoamérica: los olmecas y mokaya del Soconusco de Chiapas, México", en *El Preclásico o Formativo, avances y perspectivas*, M. Carmona coord., p.385-404. Museo Nacional de Antropología, México.

Clewlow, Carl William Jr.

1974 *A Stylistic and Chronological Study of Olmec Monumental Sculpture*, Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, Núm 4, Berkeley.

Coe, Michael D.

1965a *The Jaguar's Children: Pre-Classic Central Mexico*, Museum of Primitive Art, New York.

1965b "The Olmec Style and Its Distribution", en *Handbook of Middle American Indians, Vol. 3, Arch'aeology of Southern Mesoamerica, Part 2*, editado por G.R. Willey, p. 739-775. University of Texas Press, Austin.

1968a *America's First Civilization, Discovering the Olmec*, American Heritage Publishing Co., New York.

1968b "San Lorenzo and the Olmec civilization", en *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, E. Benson, coord. p.41-71. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1972 "Olmec Jaguars and Olmec Kings", en *The Cult of the Feline: A Conference in Pre-Columbian Iconography*, E. Benson, coord., p. 1-18. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1976 "Early Steps in the Evolution of Maya Writing", en *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*, H.B. Nicholson (Coord.), .pp. 107-122, Latin American Studies Series, no. 31, University of California, Los Angeles.

1981 "Religion and the Rise of Mesoamerican States", en *The Transition to Statehood in the New World*, G. D. Jones y R.R. Kautz (Eds.), pp. 157-171, Cambridge University Press, New York.

1989 "The Olmec Heartland: Evolution of Ideology", en *New Perspectives on the Olmec*, R.J. Sharer y D.C. Grove, coords., p.68-84. Cambridge University Press, New York.

Coe, Michael D. y Richard A. Diehl

1980 *In the Land of the Olmec*, 2 vols., University of Texas Press, Austin.

Covarrubias, Miguel

1942 "Origen y desarrollo del estilo artístico olmeca", *II Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, p. 46-49. México.

1946 "El arte 'olmeca' o de La Venta", *Cuadernos Americanos* 28(4):153-179. México.

1957 *Indian Art of Mexico and Central America*, Alfred A. Knopf, New York.

1961 *Arte indígena de México y Centroamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Cyphers, Ann

1992 "Escenas escultóricas olmecas", *Antropológicas* Núm 6, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, pp. 47-52.

1997a "El contexto social de monumentos en San Lorenzo", en *Población, subsistencia y medio ambiente en San Lorenzo Tenochtitlán*, A. Cyphers (Coord.), pp. 163-194, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

1997b "La gobernatura en San Lorenzo: inferencias del arte y patrón de asentamiento", en *Población, subsistencia y medio ambiente en San Lorenzo Tenochtitlán*, A. Cyphers (Coord.), pp. 227-242, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

1999 "From Stone to Symbols: Olmec Art in Social Context at San Lorenzo Tenochtitlán", en *Social Patterns in Pre-Classic Mesoamerica*, editado por David C. Grove y Rosemary A. Joyce, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., pp. 155- 181.

2004 *La escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, UNAM, México.

Cyphers, Ann (Coord.)

1997 *Población, subsistencia y medio ambiente en San Lorenzo Tenochtitlán*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

De La Fuente, Beatriz

1973 *Escultura monumental olmeca. Catálogo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

1981 "Toward a conception of monumental Olmec art", en *The Olmec and Their Neighbors*, E. Benson (Ed.), pp.83-94, Washington, D.C.

1984 *Los hombres de piedra: escultura olmeca*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Diehl, Richard A.

1989 "Olmec Archaeology: What We Know and What We Wish We Knew", en *Regional Perspectives on the Olmec*, R.J. Sharer y D.C. Grove (Eds.), pp. 17-32, Cambridge University Press, Cambridge.

Diehl, Richard y Michael D. Coe
1996 "Olmec archaeology", en *The Olmec World: Ritual and Rulership*, The Art Museum of Princeton University, Princeton, New Jersey, pp. 10-25.

Dondis, D. A.
2002 *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., México.

Drucker, Philip
1952 *La Venta, Tabasco, A Study of Olmec Ceramics and Art*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin 153, Washington, D.C.

Drucker, P., Robert F. Heizer y Robert J. Squier
1959 "Excavations at La Venta, Tabasco, 1955", *Bureau of American Ethnology Bulletin* 170, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Escalante Gonzalbo, Pablo
2005 "Manos y pies en Mesoamérica. Segmentos y contextos", *Arqueología Mexicana*, vol. XII, núm. 71, pp.20-27.

Flannery, Kent V. (Ed.)
1976 *The Early Mesoamerican Village*, Academic Press, New York.

Flannery, Kent V. y Joyce Marcus
1994 *Early Formative Pottery of the Valley of Oaxaca, Mexico*, *Memoirs of the Museum Anthropology*, núm 27, Museum of Anthropology University of Michigan, Ann Arbor.

2000a "Ancient Zapotec Ritual and Religion: An Application to the Direct Historical Approach", en *Arqueología, historia y antropología. In memoriam José Luis Lorenzo Bautista*, Jaime Litvak y Lorena Mirambel (Eds.), pp. 205-234, Colección Científica 415, INAH, México.

2000b "Formative Mexican Chiefdoms and the Myth of 'Mother Culture'", *Journal of Anthropological Archaeology*, núm 19, pp. 1-37.

Furst, Peter T.
1968 "The Olmec were-jaguar motif in the light of ethnographic reality", en *Dumbarton Oaks Conference on the Olmecs*, Elizabeth P. Benson (Ed.), pp. 143-174, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

1981 "Jaguar Baby or Toad Mother: A New Look at an Old Problem In Olmec Iconography", en: *The Olmec and Their Neighbors*, Elizabeth P. Benson (Ed.), pp. 149-162, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

García Moll, Roberto, Daniel Juárez Cossí, Carmen Pijoan Aguade, María Elena Salas Cuesta y Marcela Salas Cuesta
1991 *San Luis Tlatilco, México. Temporada IV*, Serie Antropología Física-Arqueología, INAH, México.

García Payón, José

1966 *Prehistoria de Mesoamérica. Excavaciones en Trapiche y Chalahuite, Veracruz, México, 1942, 1951 y 1959*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Núm. 31, Universidad Veracruzana, México.

González Ochoa, César

1986 *Imagen y Sentido. Elementos para una Semiótica de los mensajes visuales*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Grove, David

1984 *Chalcatzingo. Excavations on the Olmec Frontier*. Thames and Hudson, Nueva York.

1987 "'Torches', 'knuckledusters', and the legitimation of Formative period rulership", *Mexicon*, núm. 9, pp. 60-65.

1989 "Olmec: What's in a name?", en *Regional Perspectives on the Olmec*, R. J. Sharer y D. C. Grove (Eds.), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 8-16.

1996 "Archaeological Contexts of Olmec Art Outside of the Gulf Coast". En: *Olmec Art of Ancient Mexico*, Elizabeth Benson y Beatriz de la Fuente (Eds.), pp. 105-117, National Gallery of Art, Washington.

2002 "Faces of the Earth at Chalcatzingo, Mexico: Serpents, Caves, and Mountains in Middle Formative Period Iconography", en *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, John Clark y Mary E. Pye (Eds.), National Gallery of Art, Washington, Studies in the History of Art 58, Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers XXXV, Yale University Press, pp. 277-295.

Grove, David C. y Susan D. Gillespie

1992 "Ideology and Evolution at the Pre-State Level: Formative Period Mesoamerica", en *Ideology and Pre-Columbian Civilizations*, Arthur Demarest y Geoffrey Conrad (Eds.), pp. 15-36, School of American Research Advanced Seminar Series, School of American Research Press.

Guiraud, Pierre

1972 *La Semiología*, Siglo XXI Editores, México.

Hammond, Norman

1988 "Cultura hermana: Reappraising the Olmec", *Quarterly Review of Archaeology* 9(4):1-4, Salem.

Hansen, Richard D.

2004 "El Mirador, Guatemala. El apogeo del Preclásico en el área maya", *Arqueología Mexicana* vol. XI, núm. 66, pp. 28-33.

- Herrera R., Sergio, Ann Cyphers, Héctor Neff y Michael Glascock
1998 "Chemical Analysis of Early Formative Pottery from San Lorenzo Tenochtitlan, Veracruz, Mexico", ponencia presentada en la reunión anual de la Society for American Archaeology, Washington, D.C.
1999 "Chemical Compositional Analysis of Early Formative Pottery from San Lorenzo, Tlapacoya and Oaxaca", ponencia presentada en la reunión anual de la Society for American Archaeology, Washington, D.C.

Joralemon, Peter D.

- 1971 *A Study of Olmec Iconography*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, núm 7, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
1976 "The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography", en *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*, H.B. Nicholson (Coord.), pp. 27-71, Latin American Studies Series, no. 31, University of California, Los Angeles.
1996 "In Search of the Maya Cosmos: Reconstructing the World View of Mexico's First Civilization", en *Olmec Art of Ancient Mexico*, Elizabeth P. Benson y Beatriz de la Fuente (Eds.), pp. 51-59, National Gallery of Art, Washington.

Joyce, R. A., Edging, R., Lorenz, K. y S. D. Gillespie

- 1991 "Olmec Bloodletting: An Iconographic Study", *Sixth Palenque Round Table, 1986*, M.G. Robertson (Coord.), p.143-150, University of Oklahoma Press, Norman.

Kaufman, Terrence y John Justeson

- 2001 "Epi-Olmec Hieroglyphic Writing and Text", en *The Coming of Kings, Writing and Dynastic Kingship in the Maya Area between the Late Preclassic and Early Classic*, parte II, Notebook for the Maya Hieroglyphic Forum at Texas, University of Texas Press, Austin.

Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García

- 1976 *Historia tolteca-chichimeca*, INAH y CISINAH, México.

Ladrón de Guevara, Sara

- 2005 "Las manos-insignia en la Cabeza 7 de San Lorenzo, Veracruz", *Arqueología Mexicana*, vol. XII, núm. 71, pp. 34-41.

Lane Rodríguez, Marci, Rogelio Aguirre y Javier González

- 1997 "Producción campesina de maíz en San Lorenzo Tenochtitlán", en *Población, subsistencia y medio ambiente en San Lorenzo Tenochtitlán*, A. Cyphers (Coord.), pp. 55-74, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

Lathrap, Donald W.

- 1971 "Complex Iconographic Features Shared by Olmec and Chavin and Some Speculations as to Their Possible Significance", ponencia presentada en ei

Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano, Ecuador.

- 1974 "The Moist Tropics, the Arid Lands, and the Appearance of Great Art Styles in the New World", en *Art and Environment in Native America*, Mary Elizabeth King e Idris R. Traylor (Eds.), pp. 115-158, Texas Tech University Special Publications núm. 7, Lubbock.

Lee, Thomas A., Jr.

- 1989 "Chiapas and the Olmec", en *Regional Perspectives on the Olmec*, R. J. Sharer y D. C. Grove (Eds.), pp. 198-226, Cambridge University Press, Cambridge.

Leroi-Gourhan, André

- 1971 *El gesto y la palabra*. Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, Caracas.

Lesure, Richard Gardner

- 1995 *Paso de la Amada: Sociopolitical dynamics in a Early Formative Community*, tesis de doctorado en Antropología, Universidad de Michigan.
- 2000 "Animal Imagery, Cultural Unities, and Ideologies of Inequality in Early Formative Mesoamerica, en *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, John E. Clark y Mary E. Pyes (Eds.), National Gallery of Art, Washington, Studies in the History of Art 58, Center of Advanced Study of Visual Arts, Symposium Papers XXXV, pp. 193-216, Washington.

López Austin, Alfredo

- 1996 "La cosmovisión mesoamericana", en *Temas mesoamericanos*, Sonia Lombardo y Enrique Nalda (Coords.), INAH, Conaculta, México.

Lowe, Gareth; Thomas A. Lee y Eduardo Martínez Espinosa

- 1982 *Izapa: An Introduction to the Ruins and Monuments*, Papers of the New World Archaeological Foundation No. 31, New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.

Luckert, K.

- 1976 *Olmec religion: A Key to Middle America and Beyond*, University of Oklahoma Press, Norman.

Lunagómez, Roberto

- 1995 *Patrón de asentamiento en el hinterland interior de San Lorenzo Tenochtitlán, Veracruz*, tesis de licenciatura, Facultad de Antropología, Universidad de Veracruzana, Xalapa, México.

Marcus, Joyce

- 1989 "Zapotec Chiefdoms and the Nature of Formative Religions", en *New Perspectives on the Olmec*, R.J. Sharer y D.C. Grove (Eds.), pp.148-197, Cambridge University Press, New York.

Moorhouse, A.C.

1961 *Historia del alfabeto*, Fondo de Cultura Económica, México.

Muse, Michael y T. Stocker

1974 "The cult of the cross", *The Steward Anthropological Journal* , V5, N2, pp. 67-98, University of Illinois.

Museo Nacional de Culturas Populares

1982 *Nuestro maíz. Treinta monografías populares*, Tomo 1, Museo Nacional de Culturas Populares, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Secretaría de Educación Pública, México.

Niederberger, Christine

1976 *Zohapilco, cinco milenios de ocupación humana en un sitio lacustre de la cuenca de México*, Colección Científica núm, 30, Departamento de Prehistoria, INAH, México.

1987 *Paleopaysages et Archeologie Pre-urbaine du Bassin de Mexico (Mexique)*, Etudes Mesoamericaines XI:I-II, Centre D'Etudes Mexicaines et Centroamericaines, México.

2000 "Ranked Societies, Iconographic Complexity, and Economic Wealth in the Basin of Mexico toward 1200 B.C." , en *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, John E. Clark y Mary E. Pyes (Eds.), National Gallery of Art, Washington, Studies in the History of Art 58, Center of Advanced Study of Visual Arts, Symposium Papers XXXV, pp. 169-192, Washington.

Norman, Garth

1973 *Izapa Sculpture. Part 1: Album*, Papers of the New World Archaeological Foundation, núm 30, Provo, Utah

1976 *Izapa Sculpture. Part 2: Text*, Papers of the New World Archaeological Foundation, núm 30, Provo, Utah.

Ortiz Pérez, Mario y Ann Cyphers

1997 "La geomorfología y las evidencias arqueológicas en la región de San Lorenzo Tenochtitlán, Veracruz", en *Población, subsistencia y medio ambiente en San Lorenzo Tenochtitlán*, A. Cyphers (Coord.), pp. 31-54, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

Piña Chan, Román

1955 *Chalcatzingo, Morelos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

1958 *Tlatilco*, Serie Investigaciones 1, Parte 1. INAH, México.

1972 *Historia, arqueología y arte prehispánico*, Fondo de Cultura Económica, México.

1982 *Los olmecas antiguos*, Gobierno del Estado de Tabasco, México.

1989 *The Olmecs*, Jaca Book Spa., Milán.

2002 *El lenguaje de las piedras. Glífica olmeca y zapoteca*, Fondo de Cultura Económica, México.

Piña Chán, Román y Luis Covarrubias

1964 *El Pueblo del Jaguar (Los olmecas arqueológicos)*, Consejo Para la Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología, México.

Pohl, Mary E. D., Kevin O. Pope y Christopher von Nagy

2002 "Olmec Origins of Mesoamerican Writing", *Science*, vol, 298, 6 diciembre, pp. 1984-1987.

Pohorilenko, Anatole

1990 "La estructura del sistema representacional olmeca", *Arqueología, Revista de la Dirección de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, No.3, enero-junio, pp. 85-90.

2001 "What is Olmec? A Question Revisited from the Perspective of An Art Style", *The Codex*, Precolumbian Society at the University of the Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Vol. 10, núm 1-2, octubre 2001-febrero 2002, pp. 8-33.

Porter, Muriel Noé

1953 *Tlatilco and the Pre-Classic Cultures of the New World*, Viking Fund Publications in Anthropology No. 19, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York.

Porter Weaver, Muriel

1967 *Tlapacoya Pottery in the Museum Collection*, Indian Notes and Monographs No. 56, Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.

Pyne, Nanette M.

1976 "The Fire-Serpent and Were-Jaguar in Formative Oaxaca. A Contingency Table Analysis", en *The Early Mesoamerican Village*, Kent V. Fannery (Ed.), pp. 272-282, Academic Press, New York.

Quirarte, Jacinto

1977 "Early Art Styles of Mesoamerica and Early Classic Maya Art", en: *The Origins of Maya Civilization*, Richard E. W. Adams (Ed.), University of New Mexico Press, Albuquerque, pp. 249-283.

1981 "Tricephalic Units in Olmec, Izapan Style and Maya Art", en *The Olmec and Their Neighbors*, Elizabet Benson (Ed.), pp. 289-308, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D.C.

Reilly, Kent, III

1989 "The shaman in transformation pose: A study of the theme of rulership in Olmec art", *Record of The Art Museum, Princeton University* 42(2):4-21.

1991 "Olmec Iconographic Influences on the Symbols of Maya Rulership: An Examination of Possible Sources", Sixth Palenque Round Table, 1986, M.G.

- Robertson y V. Fields (Eds.), pp. 151-166, University of Oklahoma Press, Norman.
- 1994 "Cosmología, soberanismo y espacio ritual en la Mesoamérica del Formativo", en *Los olmecas en Mesoamérica*, J. Clark (Ed.), pp. 239-260, Citibank y El Equilibrista, México.
- Rice, Prudence
1987 *Pottery Analysis. A Sourcebook*, University of Chicago Press, Chicago.
- Robicsek, Francis
1975 *A Study in Maya Art and History: The Mat Symbol*, Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.
- Saturno, William A. y Karl A. Taube
2004 "Hallazgo: las excepcionales pinturas de San Bartolo, Guatemala", *Arqueología Mexicana*, Vol. XI, Núm. 66, pp. 34-35.
- Seler, Eduard
1963 *Comentarios al Códice Borgia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Sharer, Robert J. y David C. Grove (Eds.)
1989 *Regional Perspectives on the Olmec*, School of American Research Advanced Seminar Series, Cambridge University Press.
- Stichweh, Rudolf
2001 "Teoría de sistemas versus teoría de la acción. La comunicación como opción teórica", *Metapolítica*, Vol. 5, Núm. 20, pp. 52-67.
- Stirling, Matthew W.
1955 "Stone monuments of the Río Chiquito, Veracruz, Mexico", *Bureau of American Ethnology Bulletin* 157:1-23. Smithsonian Institution, Washington, D.C.
1965 "Monumental Sculpture of Southern Veracruz and Tabasco", *Handbook of Middle American Indians*, Vol. 3, pp. 716-738, University of Texas Press, Austin.
- Symonds, Stacey, Ann Cyphers y Roberto Lunagómez
2002 *Asentamiento prehispánico en San Lorenzo Tenochtitlán*, Serie San Lorenzo, Ann Cyphers (Coord.), Instituto de Investigaciones Antropológicas, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, México.
- Taube, Karl
1995 "The rainmakers: The Olmec and their contributions to Mesoamerican belief and ritual", en: *The Olmec World, ritual and rulership*, The Art Museum, Princeton University, Princeton, pp. 83-104.
1996 "The Olmec Maize God. The face of corn in Formative Mesoamerica", *RES*, no. 29-30, pp. 39-81.

Turok, Marta

1976 "Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalena, Chiapas", *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares* Núm. 3, Secretaría de Educación Pública, México.

Vogt, Evon Z.

1988 "Indian crosses and scepters: the results of circumscribed spanish-indian interaction in Mesoamerica", ponencia presentada en el Simposium *In word and deed: interethnic images and responses in the New World*, Trujillo, España.

Washburn, D.

1977 "A Symmetry Analysis of Upper Gila Area Ceramic Design", *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. Vol. 68, Cambridge.

Washburn, D. y D. Crowe

1988 *Symmetries of Culture. Theory and practice of plain pattern analysis*, University of Washington Press, Washington.

Zurita Noguera, Judith

1997 "Los fitolitos: indicaciones sobre dieta y vivienda en San Lorenzo Tenochtitlán", en *Población, subsistencia y medio ambiente en San Lorenzo Tenochtitlán*, A. Cyphers (Coord.), pp. 75-90, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.