



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“FORMA Y EXPRESIÓN EN EL DISEÑO
DEL MÉXICO ANTIGUO.
EL CASO DE LOS SELLOS DE TLACOTALPAN, VERACRUZ”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
MARITZA RAMÍREZ TORRES

DIRECTOR DE TESIS
OMAR ARROYO ARRIAGA

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2011

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales

The logo consists of the text 'UNAM' in a large, bold, serif font, with 'POSGRADO' in a smaller, bold, serif font below it. A diagonal line crosses through the 'A' in 'UNAM' and the 'O' in 'POSGRADO'. To the right of the text is a small version of the Mexican coat of arms.



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.

Para Maika

Agradecimientos

A la UNAM, por ser mi *Alma mater* desde el Colegio de Ciencias y Humanidades y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, así como por la beca que me otorgó para cursar el Posgrado.

A mis profesores, por ser guía en este escrito, en especial a Omar Arroyo, Fernando Zamora, Mauricio Juárez, Antonio Madrid, Noé Sanchez, Gerardo Gómez. A Sara Ladrón.

A mi familia, por su invaluable apoyo.

Por el tiempo compartido y el aprendizaje.

Gracias.

Índice

| | |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUCCIÓN | i |
| CAPÍTULO 1. TLACOTALPAN | I |
| 1.1. Fundación de Tlacotalpan | 3 |
| 1.2. Colonia, encomiendas y conflictos | 6 |
| 1.2.1. El ferrocarril | 12 |
| 1.3. Actividades cotidianas | 15 |
| 1.4. Arte popular | 20 |
| CAPÍTULO 2. LOS SELLOS EN EL MÉXICO ANTIGUO | 29 |
| 2.1. Signos gráficos en el México antiguo | 30 |
| 2.1.1. Topónimo de Tlacotalpan | 33 |
| 2.2. Los sellos en el México antiguo | 37 |
| 2.2.1. Tipología | 38 |
| 2.2.2. Usos..... | 43 |
| 2.2.3. Temática | 47 |
| 2.3. Los sellos en la Costa del Golfo | 49 |
| 2.4. Los sellos de Tlacotalpan, Veracruz | 53 |
| CAPÍTULO 3. SELLOS PRECOLOMBINOS. DIMENSIÓN FORMAL | 55 |
| 3.1. La forma | 57 |
| 3.2. Propuesta de análisis formal | 60 |
| 3.2.1. Sello 1 | 61 |
| 3.2.2. Sello 2 | 69 |
| 3.2.3. Sello 3 | 76 |
| 3.2.4. Sello 4 | 82 |
| CAPITULO 4: SELLOS PRECOLOMBINOS. DIMENSIÓN SIMBÓLICA | 91 |
| 4.1. Dimensión simbólica | 92 |
| 4.1.1. El símbolo | 93 |
| 4.2. Sellos. Simbología | 95 |
| 4.3. Sellos. Interpretación simbólica | 109 |
| CONCLUSIONES | 117 |
| APÉNDICE | 125 |
| BIBLIOGRAFÍA | 143 |



INTRODUCCIÓN

Sistema, poeta, sistema.
Empieza por contar las piedras,
luego contarás las estrellas.

LEÓN FELIPE
(*El caminante*)

Una de las características compartidas por diferentes civilizaciones a lo largo del tiempo y en distintos puntos del planeta, ha sido la modificación del entorno. Ya sea por supervivencia o con fines expresivos, el ser humano ha diseñado objetos tangibles así como estructuras simbólicas que le han dotado de una identidad cultural específica, producto de su manera particular de interiorizar su medio y exteriorizarlo.

La variedad de formas para representar el entorno ha sido tan abundante en la historia de la humanidad que aún ahora nos siguen fascinando las diferentes manifestaciones de la antigüedad, tal vez debido a la vastedad de formas generadas o al halo de misterio que envuelve el significado que se nos escapa y que, no obs-

tante, nos empeñamos en aprehender. Tal es el caso de los sellos precolombinos, mismos que forman parte del constructo emanado del imaginario colectivo que, además de su valor histórico o arqueológico, poseen un valor plástico que merece ser estudiado por el gremio de los productores de imágenes.

El arte del México antiguo se ha destacado por su abundancia y complejidad de temas y formas en distintos rubros como en la pintura, la escultura, la cerámica, la arquitectura, y resulta contradictorio que en la actualidad su estudio esté tan desligado del quehacer plástico, mismo que ha fincado sus bases en movimientos pictóricos difundidos por la historia de arte universal, donde apenas figura el arte prehispánico. Al respecto, es posible observar que las propuestas artísticas actuales que miran al pasado ca menudo son caracterizadas como retrógradas o indigenistas, superadas ya por los movimientos de ruptura, por lo que muchos optan por propuestas innovadoras que corren el riesgo de caer en los sistemas de consumo actuales.

Tal vez por la fuerza de la costumbre sea complicado ver que en nuestro país conviven simultáneamente lo viejo y lo nuevo, esto se aprecia en prácticas cotidianas que permanece al ras del suelo y que viven al margen de los lineamientos y normas estructuradas por autoridades e instituciones; son manifestaciones y haceres segregados y/o negados que vuelven a resucitar a la vuelta de la esquina porque son acciones nacidas de la selectividad de un determinado grupo social.

Esta simultaneidad se desarrolla de una manera tan sutil, casi podríamos decir que atmosférica e innegable, por lo que ha sido conveniente reconocer y aceptar una condición pluricultural, donde cada individuo es actor social y participe en la toma de decisiones y definiciones, además de ser un relevo generacional de la cultura que se pierde o renueva.

La población indígena que habita en nuestro país es lo más cercano al arte antiguo de México y es una fracción del país que aún conserva su vitalidad e identidad a pesar de ser ignorados y ser blanco de aniquilación literal y simbólica por parte de quienes exaltan la idea falaz de progreso y desarrollo. El riesgo que tienen estos grupos es tan grande, que incluso quienes dicen conocer la problemática indígena y disponen soluciones rayan en intervencionismos y a menudo provocan desequilibrio al interior del grupo. Es peligroso también el Estado que ignora la riqueza de su pasado nacional que, con visión meramente capitalista, pretenden reducir a un vulgar espectáculo la grandeza arquitectónica de una cultura ancestral.^I

Por otra parte, esulta significativo que México sea atractivo para algunos artistas del extranjero por su riqueza pictórica antigua y actual y muchos de ellos sean capaces de captar esa atmósfera que muchos hemos dejado de percibir. Tal recuperación histórica podría llevarnos a espesar que en México, el pasado obliga a ser artístico y saber que “si rompemos lo que poseemos, nos resultará muy difícil alcanzar eso ‘nuevo’, porque la base de éste lo constituye el pasado” (Martínez, 2004: 219).

El interés por el arte del México antiguo muestra la vigencia y la pervivencia del pretérito en la sociedad actual, pues la recuperación de la historia visual no está reñida con las propuestas nuevas, siendo importante la conservación de las manifestaciones antiguas que estructuran la historia y la tradición de una sociedad y permite un enriquecimiento susceptible de ser renovado a partir de su recuperación.

I. Un ejemplo es el artículo escrito por Javier Aranda Luna, “Teotihuacán: entre Novo y los talibanes”, periódico La Jornada, sección Opinión, 21 de enero de 2009.

Por ésta razón, el comunicador visual desempeña una labor importante en la manufactura de imágenes ya que sus propuestas gráficas refejan un bagaje histórico, cultural y emotivo intransferible, así como su capacidad para comprender y establecer un diálogo con lo representado y con el lector, razón por la cual precisa de un equilibrio entre los binomios expresión-comunicación y localismo-universalidad, donde las manifestaciones pretéritas tienen capacidad para convivir con las actuales.

Las formas plasmadas en los sellos antiguos de México forman parte del patrimonio visual y cumplen con el cometido de dar solución formal y técnica a los problemas actuales que plantea la Comunicación gráfica al reunir intereses estéticos, informativos y cognoscitivos, además del valor estilístico que otorga identificación al interior del grupo y diferenciación al exterior.

Por lo anterior, en el presente trabajo de investigación analizo un conjunto de objetos muy concretos como son los sellos precolumbinos que se encuentran en el museo Salvador Ferrando de la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz. Debido a la amplitud del tema fue necesario tomar una parte del todo para establecer generalidades susceptibles de ser estudiadas de manera independiente.

Contextualizar los sellos me llevó a investigar acerca de la historia y la problemática actual de la ciudad de Tlacotalpan y me fué posible conocer que, desde sus orígenes, éste lugar ha estado expuesto a invasiones y peregrinajes de pueblos aborígenes, dando lugar a un mosaico étnico que incluye la raíz negra que se incorporó cuando los españoles trajeron esclavos de Cabo Verde para trabajar en el primer ingenio azucarero (Aguirre, 1992: 15-16).

Se puede decir que, como muchos lugares de Latinoamérica, Tlacotalpan ha consolidado su identidad como grupo social a través de los años a partir de su heterogeneidad, sus contradic-

ciones externas e internas y su modo particular de percibir y representar la realidad. Pero, al igual que muchas poblaciones de México, actualmente padece las consecuencias de consumo y homogeneización cultural que ha traído el proceso de globalización. La migración ha propiciado la mengua de artesanos y los recursos naturales se han deteriorado y disminuido, lo que contribuye a la reducción de manifestaciones culturales colectivas producto de años de tradición.

En el cambio actual de actividades económicas, los artesanos y campesinos dejan de serlo para convertirse en jornaleros, obreros o emigrantes que regresan esporádicamente, resultando paradójico que, entre más dependen y se integran a las formas actuales de producción, sus ingresos económicos se reducen notablemente y el costo social es sumamente caro. Estos problemas afectan la identidad de una cultura que originalmente adaptó el contexto para resolver sus necesidades específicas y construyó una serie de símbolos como consecuencia de los actos sociales, económicos, políticos y afectivos correspondientes. Ya Aguirre Beltrán declaró que en Tlacotalpan, la traslación y asimilación de algunos símbolos que surgieron originalmente por un proceso mental que permitía asociar e identificar el ciclo de la naturaleza con la agricultura y con la protección de las inundaciones estacionales, hoy en día ha perdido su sentido profundo para ser convertida en folklore y mercancía turística.

El cambio en las formas de producción ha influido en la escala de valores, sistemas económicos, técnicas, costumbres, modas y hábitos de consumo que se han dejado sentir en el mundo con una fuerza que parece incontenible, por lo que Miguel León-Portilla observa la importancia de que los descendientes de los pueblos originarios se muestren decididos a conservar su identidad y luchen porque se les reconozca jurídicamente su autonomía,

sus territorios, el ejercicio de su propio derecho y vigencia, el cultivo de sus lenguas y la búsqueda por hacerse presentes y actuantes de las decisiones que los involucran (León-Portilla, 2003: 17).

La recuperación de la historia como factor de anclaje a la identidad cultural juega un papel importante. En este trabajo de investigación fué posible constatar que algunos pobladores tlacotalpeños creen que la historia de dicho lugar comienza a partir de la conquista española, lo que nos lleva a pensar que la herencia precolombina ha sido mutilada del pensamiento colectivo. Muchos afirman que no existieron asentamientos humanos anteriores a la conquista, pese a que el mismo nombre de Tlacotalpan es de origen náhuatl.

Para redimir esta carencia se requiere fortalecer la identidad a partir de la apropiación de la historia como parte del patrimonio heredado. La Comunicación visual puede desempeñar un papel importante en la reconstrucción del tejido social, pues para cualquier individuo o grupo social la imagen también forma parte del acervo que conserva y fortalece la identidad cultural, donde “recuperar la cultura de manera crítica y colectiva es recobrar las riendas de su propio destino” (Jiménez Montiel, 2005: 16).

Incorporar el concepto “cultura” hace necesario mencionar que en el presente escrito no se hace referencia a la idea caduca que relacionaba el término con elite o aristocracia y denominaba inculto lo relacionado con la clase baja de obreros o campesinos. Coincido con que “la cultura es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en sociedad” (Idem, p. 41). Esta postura valida la idea de que todos los pueblos, sin excepción, son portadores de cultura.

La esfera se expande y abarca el campo total de la actividad humana en abstracto y en concreto, lo que implica no solo los artefactos, sino también las costumbres. Se otorga valor a la variedad humana y el derecho de los pueblos a la diferencia, independientemente de su nivel de civilización, explicándola como un medio humano más allá de las funciones biológicas que da a la acción humana su función y significación, como “un fenómeno simbólico el cual se caracteriza como un conjunto complejo de representaciones y que abarca las tradiciones, las leyes, la religión, la ética, las artes, etcetera, es decir, todo lo regulado por normas” (Benaviste Cfr. por González Ochoa, 2007: 137).

El ser humano como ser social construye la cultura, misma que no puede existir sin la presencia humana, donde cada agregado social comparte un bagaje de conocimientos que fueron sistematizados por sus antecesores y transmitidos para garantizar la supervivencia del mismo grupo. Ésta selección y jerarquización de conocimientos y significaciones compartida es lo que otorga la cohesión, proporcionando la identidad cultural que, según Martín Barbero, está determinada en gran medida por el contenido simbólico de las construcciones sociales imaginarias, así como por la forma en que éstas son percibidas e interiorizadas por los individuos en su contexto. (Barbero, ,1987: 147).

En su manera particular de interiorizar el mundo que le rodea, cada grupo social expresa una amplia gama de ideologías, actitudes, creencias y demás estructuras mentales y elabora una serie de conocimientos que sirven para reestructurar el mundo por medio del pensamiento y la aceptación de un grupo que lo comparte, como bien lo ha sido estudiado por la psicología social con Serge Moscovichi o Pierre Bordieu.

La interiorización del mundo también consta de objetivación, donde la indumentaria, los monumentos, las personalidades míticas, la gastronomía, la música, la danza, etc., forman parte de la simbolización del mundo que se reestructura en un sistema cognitivo y de valores, donde los objetos resultantes son capaces de comunicar significados.

La cotidianeidad y los lazos que se van estableciendo entre los miembros de una comunidad, hacen posibles las relaciones significativas y las dotan de coherencia. Los objetos de uso diario reflejan lo anterior en el momento de su elaboración y consumo al incorporarse a la historia personal de cada individuo donde “cada persona (y cada sociedad) tiene diferentes condiciones internas que se ponen en juego en el momento de usar algo y por consiguiente cada persona dará a su interacción con el producto un significado que le pertenece sólo a ella” (Margolin, 2005: 67).

Entonces, el ser humano se encuentra inmerso en una serie de circunstancias contingentes tales como el contexto social e ideológico que va a determinar no sólo su elección, sino el grado de apego o los calificativos que otorga a los productos. Se percibe así una integración de lo público y lo privado, donde el ser humano establece una dinámica como hacedor del entorno cultural, al cual alimenta, pero no le permite estar fuera de sus reglas y determinaciones.

Es posible que una comunidad que construye su identidad edificada en el pasado tiene mayores posibilidades sobrevivir y de conservar su patrimonio cultural otorgándole, además, singularidad en la diversidad. Es importante destacar que el patrimonio cultural implica más que, por ejemplo, sólo la arquitectura (que tanto fascina a los turistas que visitan Tlacotalpan) pues, como indica Carrasco, las estructuras morfológicas y filosóficas contienen

el conjunto de pensamientos que luego se van definiendo en la diversidad de formas existentes, por lo que el lenguaje sígnico, iconográfico y ornamental de los objetos y productos de las artes populares y la artesanía son, sobre todo, lenguajes simbólicos que expresan lugares geográficos, pertenencias, naturalezas, animales y vegetales, signos y símbolos sagrados (Carrasco, 2000: 4).

En este campo semántico se encuentran las representaciones gráficas del arte antiguo, las cuales continúan generando preguntas a artistas y diseñadores, lo que permite enriquecer un mismo fenómeno a partir de los diversos enfoques.

Es desde la perspectiva de las artes plásticas, en específico desde la Comunicación gráfica, de donde han surgido las inquietudes que sustentan el presente escrito que parte, concretamente, de un marco contextual de corte personal que ha llevado a definir las posturas y necesidades que dieron respuesta a las siguientes interrogantes:

- ¿Cuál es el antecedente visual del Diseño en mi contexto actual?
- ¿Por qué el estudio de la imagen del México antiguo ha sido tan poco abordada por artistas y diseñadores?
- ¿Por qué existe un desconocimiento generalizado de las manifestaciones culturales antiguas?
- ¿Por qué resulta atractivo el arte prehispánicos en la actualidad?
- ¿Qué relaciones guarda el Arte antiguo con el Diseño actual?
- ¿Es posible resignificar el arte antiguo para un diseño que sea local y al mismo tiempo universal?

Para dar respuesta a tales cuestiones a partir de los ellos prehispánicos se plantearon los siguientes objetivos.

OBJETIVO GENERAL

- Valorar las relaciones formales y expresivas en el diseño del México antiguo a través de los sellos provenientes de Tlacotalpan, Veracruz.

OBJETIVOS PARTICULARES

1. Ubicar la historia de Tlacotalpan y colocar la línea de pensamiento que dio origen a los sellos.
2. Definir los rasgos destacados de los sellos en el México antiguo.
3. Identificar las relaciones formales y expresivas significativas de los sellos prehispánicos de Tlacotalpan.
4. Reconstruir el sentido de los sellos a partir de sus relaciones formales e históricas.

Siguiendo con la lógica de los objetivos particulares es que se planteó el esquema de trabajo, en cuyo primer capítulo se ofrece un panorama general acerca del lugar donde están ubicados los sellos prehispánicos. Se muestra lo más destacado de su cultura actual, como son las actividades económicas y culturales y lo más significativo de la historia precolombina y colonial.

El capítulo dos hace referencia a los sellos en el México antiguo, su tipología, usos y temática. El objetivo es rescatar lo más destacado de los sellos en Mesoamérica para establecer un contexto que nos permita comprender la importancia formal y funcional que tuvieron dichos artefactos entre los pobladores de la Cuenca del Papaloapan. Se destaca también la importancia que tienen los sellos como imágenes independientes de su función simbólica o ritual.

En el tercer capítulo se analizan las relaciones formales de los sellos prehispánicos. Es aquí donde se hace uso de las herramientas del diseño gráfico, pues se realiza un acercamiento basado en

los elementos compositivos y formales, de manera que la atención se centra en la sintaxis de la obra, El análisis formal aquí propuesto implica observar a nuestro objeto y “escucharlo” para plantear la autonomía de la obra e independizarla de contextos que puedan impedir la apreciación de sus formas intrínsecas e irreductibles de épocas y lugares. El análisis formal ofrece la posibilidades de un acercamiento fenoménico con nuestro objeto de estudio, pues es posible trascender el significado y las variaciones estilística y provocar un acercamiento básico y elemental con respecto a la estructuración visual al margen de su historicidad temporal o espacial.

En el cuarto capítulo se ha realizado una aproximación al significado que los sellos pudieron tener en su contexto geográfico y temporal, para lo cual se recurrió a los planteamientos dados por la Antropología, donde la forma marca la pauta de comparación iconográfica. Es una propuesta personal de significación, ya que estos sellos no han sido estudiados con anterioridad ni sintáctica ni semánticamente.

Es así como se ha estructurada esta propuesta de investigación, conjugando los intereses personales con el compromiso social y disciplinario, donde el diseño también aporta datos que pueden servir de referencia para estudios posteriores no solo para artistas visuales sino también para otras disciplinas que tengan interés por conocer otras perspectivas.

Por último, es preciso aclarar que esta investigación no es de corte histórico, aunque la Historia ha sido un apoyo importante para contextualizar y dilucidar el significado simbólico de los sellos. Ante la falta de especialización en tal disciplina, mi principal guía fue el interés por desentrañar los secretos de los sellos, teniendo a la intuición como punto de partida para el desarrollo de un tema en constante construcción que lleva implícito el rigor y el compromiso de ser referencia para futuras investigaciones.

CAPÍTULO 1

TLACOTALPAN

En Tlacotalpan el viento sopla hacia el Atlántico todo
el tiempo. Hacia allá miran los árboles.
En el Río Papaloapan los días son brillantes, la gente
recibe día a día al tiempo y los visitantes disfrutan de
su pasado y lo comparten.

MARIANA YAMPOLSKI

Desde hace siglos, esta zona maravilló a conquistadores y evangelizadores que describe esta tierra de ríos, esteros y lagunas, con abundancia de peces y de todo aquello “hecho por la mano de Dios” (Velasco, 2003: 5). Dicha atracción se reafirma en la actualidad con el reconocimiento que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) le otorga a la ciudad de Tlacotalpan al declararla Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año de 1999.

Tlacotalpan se encuentra en la región de Sotavento al sur del estado de Veracruz y forma parte del grupo de poblaciones que integran la Cuenca del bajo Papaloapan, misma que ofrece condiciones que favorecen la riqueza de flora y fauna debido a la abun-



dancia ciénagas, lagunas, charcas y arroyos que confluyen en la corriente del río mayor que llega a Alvarado y que desemboca en el mar.

En los meses de junio a octubre se desatan fuertes lluvias que inundan los terrenos más bajos; dicho fenómeno fue una condición que los antepasados indígenas consideraban favorable, pues el desbordamiento de los ríos fertilizaba la tierra al acarrear el humus, sustrato importante que beneficiaba a las cosechas y permitía la abundancia de bosques de madera preciosa y pastos de alto rendimiento, a la vez que favorecía la caza y la recolección de animales silvestres. Estas inundaciones, además, permitían que las tierras se mantuvieran húmedas para los meses de noviembre a mayo, cuando el ambiente es más seco y la cantidad de lluvia disminuye.

Los pobladores de la cuenca del Papaloapan establecieron vínculos desde épocas remotas, lo mismo en cuestiones comerciales que en las creencias que moldearon el imaginario colectivo. Dicho vínculo estuvo determinado por el fenómeno hidráulico que permitió una “dinámica social y un continuo proceso de transculturación entre los pueblos en contacto, sobre todo porque el ámbito del Papaloapan funcionó como puente entre el altiplano, la Sierra Madre de Oaxaca, el istmo de Tehuantepec y el área maya. Dicha cualidad fue aprovechada por los diversos actores que, al apropiarse del espacio y del control de los recursos, lo transformaron en hecho social e histórico y conformaron un sistema regional global anclado en la comunicación fluvial” (Velasco, 2006: 5).



Figura 1.1. Vista de Tlacotalpan

El lugar estratégico de Tlacotalpan como ruta comercial se conservó también en la época colonial debido al asentamiento de población española que estableció redes comerciales con Europa a través del mar, aprovechando las antiguas rutas que conectaron la zona del Golfo con el centro y sur del país, así como a la Sierra de Oaxaca.

I. I. FUNDACIÓN DE TLACOTALPAN

Para establecer una delimitación que permita conocer el contexto que dio origen a los sellos antiguos del Museo Salvador Ferrando en Tlacotalpan, Veracruz, se recurrió a diversas fuentes históricas dedicadas al estudio de la región de la Costa del Golfo en Mesoamérica, específicamente en la Cuenca del Papaloapan.

Ante la escasez de textos relacionados con la historia antigua de Tlacotalpan, destaca la labor de autores como Aguirre Beltrán, quien realizó los primeros estudios formales relacionados con los pobladores de la Cuenca del Papaloapan. El autor mencionado reconoce la ignorancia respecto a fechas de asentamiento y fundación de Tlacotalpan, pero confía que las exploraciones arqueológicas futuras den respuesta a tales incógnitas. (Aguirre, 2008: 253).

La falta de datos precisos acerca de la fundación de Tlacotalpan no hace descartar que existieron asentamientos humanos antes de la conquista. Tal aseveración se corrobora con la siguiente información.

- Teniendo en cuenta las constantes migraciones y la variación de los asentamientos humanos de la zona, se puede mencionar que



“la elección del sitio en el que asienta Tlacotalpan desde su lejana fundación no es un hecho cometido al azar por los indios, ciertamente no hay constancia, ni arqueología ni mítica, del primer establecimiento; pero llama la atención la coincidencia de que todos los pueblos cabeza estén ubicados en la confluencia de los ríos principales: (...) Tlacotalpan en el lugar en que el río madre recibe al Michapan...” (Aguirre: 2008: 252).

- Otro rasgo importante es el hecho de que Tlacotalpan haya sido cabecera de la zona. “Con anterioridad a 1483, año en que los mexica terminan con la conquista de Tuztla, Santiago Tuztla, el sometimiento del Bajo Papaloapan, Tlacotalpan debe haber sido un cacicato importante ya que es tomado en cuenta por los españoles cuando éstos fundan la colonia de explotación, llamada Nueva España, con base en la organización política existente en Mesoamérica. Tlacotalpan es elegido como cabeza de una alcaldía mayor y se pone bajo su jurisdicción a pueblos de viejo abolengo, como Tuztla y Cotastla” (Aguirre, 2008: 254).

- El código de Mendoza hace un recuento de los recursos que la provincia de Tochtepec tributaba al imperio azteca; en el código se enlistan tres pueblos pertenecientes a Tochtepec: Tacostalpa (Tlacotalpan), Putla (Puctla) e Iztamatlabaca (Ixtamatlatlán) (García Márquez, 2005: 13).

- Aguirre Beltrán también alude al código Mendocino, donde menciona los pueblos, entre ellos Tlacotalpan, que a mediados del siglo XV estaban sujetos a penas, obligaciones y servicios. En esta Matrícula de Tributos se constreñía apagar cada seis meses “un pesado gravamen en plumas ricas, piedras preciosas, pieles de pájaro y de jaguar y gruesos fardos de algodón en breña o tejido en mantas”. También menciona brevemente el origen precedente olmeca y totonaca de estos pueblos (Aguirre, 2008: 253-254).

- El antropólogo Duverger señala a Tlacotalpan como depositario de la cultura olmeca. El autor realizó una búsqueda del estilo ol-

meca por muchos lugares de México y señala que existen huellas de pequeñas figuras con el cráneo deformado y la boca “sollozante” típica del estilo olmeca. Hace referencia a la cerámica de Chalahuite y a las estelas de El Viejón. Agrega que: “(...) Después se muestra una concentración bastante importante de sitios alrededor de los volcanes Tuxtlas, que dominan la llanura costera y pantanosa del estado de Veracruz; ahí se encuentran Cerro de las Mesas, Tlacotalpan, Laguna de los Cerros y, desde luego, los tres grandes sitios de Tres Zapotes, San Loranzo y La Venta” (Duvrger, 2007: 212)

- Bernal Díaz del Castillo narra que en junio de 1518 Juan Grijalva realizó una expedición por la costa del Golfo de México. Cuenta que una de las embarcaciones era comandada por Pedro Alvarado, quien llegó a una laguna que colinda con el mar donde desembocan los ríos Blanco, Acula y Papaloapan. Sin esperar indicaciones de Grijalva, Alvarado decidió navegar hacia el interior del río y llegó a un sitio donde pescaban unos indios que le obsequiaron pescado, mismos que dijeron que eran naturales de Tlacotalpan (Díaz, 1998: 19).

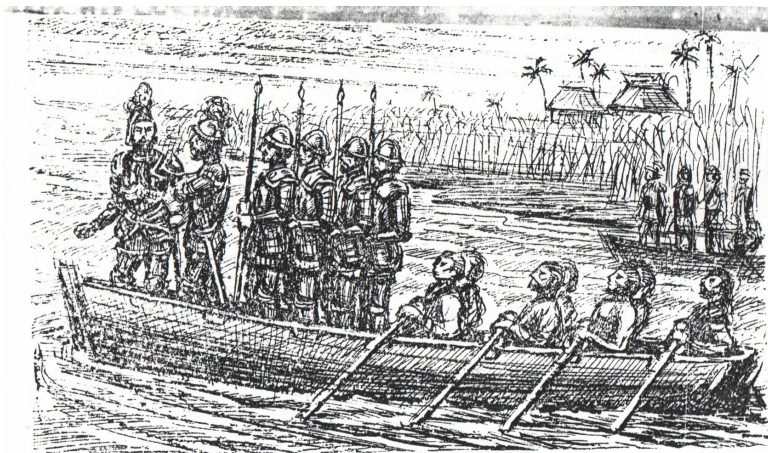


Figura 1. 2. Dibujo imaginativo representando a los españoles de Sotavento, al remontar el Río Papaloapan (Del Corral)



- En el libro de Del Corral, el autor afirma que Tlacotalpan se fundó en el año de 1604, por lo que, en una edición posterior, Leonardo Pasquel ofrece datos que muestran lo incorrecto de dicha aclaración y afirma que: “Pedro Ayala, Simón González, Pedro Valencia, Fco. Ordeña y Juan Medina, recibieron mercedes de tierras en términos de Tlacotalpan en los años de 1577 a 1585, lo que prueba que ya existía dicho pueblo” y completa diciendo que “Pedro Ayala, Simón González, Pedro Valencia, Fco. Ordeña y Juan Medina, recibieron mercedes de tierras en términos de Tlacotalpan en los años de 1577 a 1585, lo que prueba que ya existía dicho pueblo” (Del Corral, 1963: 14).
- Se ha manejado un dato más preciso, aunque no se menciona la fuente, donde se afirma que la fundación de Tlacotalpan se da entre los años 400 a 1200 D.C. “por parte de un grupo totonaco que fue desalojado por pueblos totonaco-zoqueanos, así como por popolocas, mixtecos y nahuas, por lo que tuvieron que se desplazarse hacia el norte” (Guzmán, 2001: 24).

1.2 COLONIA, ENCOMIENDAS Y CONFLICTOS

Cuando Tenochtitlan es invadido en el año de 1521, se inicia el proceso de conquista de todo lo que hoy es el territorio mexicano. En ese entonces, el bajo Papaloapan era tributario del imperio mexica, quien contaba con una sede de poder en Tochtepec (hoy Tuxtepec). Cuando esta zona es ocupada por Gonzalo de Sandoval, se someten a los pueblos que estaban bajo el cargo de Tochtepec, entre ellos Tlacotalpan. Sandoval consideró prudente dejar algunos de sus aliados, indios y españoles, en Cosamaloapan (misma que después sería nombrada como cabecera de corregimien-

to), por su facilidad de acceso por río y por tierra, además de ser un punto intermedio de la región recientemente dominada. Con la repartición de tierras, los calpullis de Tlacotalpan, Atlazintla, Aguatempa, Tlapazona, Chuniapa y Tlazintla son encomendadas a Alonso Reyes. En 1541 Tlacotalpan fue erigida cabeza de corregimiento y su población seguía siendo indígena de origen nahua y popoluca. (Velasco, 2005: 60).

Además de la pesca, Tlacotalpan centraba su actividad económica en la alfarería, cuya industria era de gran calidad, y gozaba de gran arraigo entre la población indígena. También se fabricaban ladrillos y cal, además de la explotación forestal que implicaba una gran demanda por parte de la construcción que se extendía por el puerto de Veracruz.

Al quedarse con el pueblo de Tlazintla, Hernán Cortés establece el primer ingenio azucarero de la Nueva España y hace traer esclavos negros de Africa ante la merma de indígenas muertos a causa de epidemias y porque, los que quedaron, se replegaron a las orillas de los asentamientos españoles. La raza negra se incorporaría posteriormente a la población cuenqueña.

Uno de los conflictos registrados en Tlacotalpan lo tenemos en el año de 1600, cuando un juez representante de la corona española realiza un análisis de las tierras que pudieran ser más favorables para la agricultura y la ganadería. En su reporte, dicho juez escribió que la tierra más adecuada era la de Cosamaloapan, pues era puerto y barra muy grande por donde entran muchas barcas. En cambio, los pueblos de Tlacotalpan, Chuniapa y Tlacintla fueron percibidos como negativos por estar clavados en los humedales y ríos y consideró que esto no favorecía la prosperidad del lugar. Lo que dicho personaje no tomó en cuenta fue que, a través de los años, los pobladores de estas tierras obtuvieron beneficios de la abundancia del agua que proporcionaba una pesca profusa y que, por medio de los sustratos dejados por las inundaciones, se



podían obtener hasta dos cosechas al año en los espacios cultivables (Velasco, 2005: 62).

Se estableció la cabecera en Cosamaloapan con la aparente intención de congrega a los indios que se hallaban dispersos (aunque el interés real era desalojarlos y meter ganado en las tierras que quedaban libres). Tal disposición implicaba un nuevo asentamiento que concentraría grupos étnicos diversos, por lo que los indios de Tlacotalpan y pueblos allegados escribieron una carta al representante de la corona española exponiendo su desacuerdo de ser trasladados a Cosamaloapan pues implicaba la desintegración de poblaciones y familias y disminuiría la mano de obra india y afectaría las actividades económicas no sólo de los indios sino también a los españoles 1 (Idem: 65-66).

Otro conflicto registrado surge el 9 de junio de 1561, cuando el gobernador y los naturales de Tlacotalpan (llamada entonces isla de la Candelaria) y pueblos cercanos a Alvarado, dirigen una carta al virrey Velasco quejándose y pidiendo protección, ya que los españoles, mestizos y mulatos que pescaban en el río “les ocupaban a ellos sus pesquerías siendo la principal granjería que tienen para su sustentación (...) y les toman sus bastimentos y hacen otros malos tratamientos, fuerzas y agravios” (Aguirre, 2008: 260). Ciertamente, los españoles tenían tierras en encomienda o en donación que eran utilizadas como estancias para ganado, pero existía una orden de la corona española que indicaba la prohibición de establecerse en tierras ocupadas por los pueblos sometidos. El fallo del virrey favoreció a los naturales.

1. Estos grupos habían convivido durante años por medio de acuerdos y habían mantenido los límites que marcaba no sólo su lengua sino su propia organización social, sus delimitaciones territoriales (estrechamente ligados con el parentesco), su economía, su interpretación simbólica del entorno y todos los elementos que permitían sentirse parte de una identidad cultural que los llevara a reconocerse y/o diferenciarse de los náhuatl, popolucas, mixtecos o mazatecos.

Pese a las disposiciones oficiales, hacia el año de 1667 se hallaban 30 familias españolas radicadas en el pueblo, quienes salieron huyendo de Alvarado asolados por los corsarios ingleses, lo que a su vez sirvió como pretexto para romper la regla impuesta por la corona española e invadir tierras ocupadas por los naturales; la mayor parte de población española que se encontraba en Alvarado pasó a ocupar la isla Candelaria, junto con sus esclavos negros, mestizos y mulatos libres que trabajaban para ellos. Así, de los 860 vecinos que compartían la población, tenemos que 460 eran indígenas, 320 mulatos y 30 españoles (Guzmán, 2001: 33). El lugar que ocuparon éstos últimos es fácil de suponer:

“lo hacen en el centro, donde los primeros residentes tienen erigidas sus casas, emplazamientos de trabajo y comercio, esto es, en el borde mismo del río donde la carga y descarga de mercancías ofrece mayor comodidad. (...) señala el comienzo del desarrollo económico y social españoles y, (...) (el) desplazamiento y despojo en la población india que ésta nutre y fomenta. (...) los segrega en dos barrios antagónicos: el de arriba, ocupado por los de razón, y el de abajo, donde los indios habitaban” (Aguirre, idem: 262, 263).

Alvarado pierde entonces su monopolio en el comercio fluvial y Tlacotalpan pasó a ser el centro mercantil principal de la zona con capacidad de exportación nacional e internacional y extiende los territorios destinados a la ganadería de la cual se obtenía carne, cebo y pieles. En Orizaba, Puebla y la Nueva España se incrementó la industria textil y Tlacotalpan habilitó la siembra de algodón que también dejaba jugosas ganancias; se construyeron hornos de ladrillo para cubrir la demanda regional y la pesca explotó en gran escala. Comienza así la época de bonanza para Tlacotalpan.

“Cuando Tlacotalpan dejó de ser alcaldía mayor y pasó a depender de la intendencia de Veracruz, quedó a cargo del cura y del subdelegado o teniente de justicia de Tlacotalpan y del intendente de Veracruz” (Delgado: 1991:74).



El cacicazgo como institución desapareció a mediados del siglo XVIII y se pierde la semi autonomía de que podían disponer los naturales (basada en ciertas formas de organización de tipo prehispánica) aunque su labor principal consistía en al recaudación tributaria y en mantener el orden público (Aguirre,1961).

En esta época de florecimiento y bonanza, la estabilidad económica no se dió sin el sacrificio de una clase que anteriormente había sido despojada. El arquitecto Humberto Aguirre Tinoco, cronista tlacotalpeño, expone que los motivos de motines y sublevaciones se debieron a la serie de menoscabos que recibieron los indígenas “disgustados contra los españoles don Vicente de la Esquina, don Fabián Terán, y don Andrés Jiménez, de quienes habían recibido agravios, tenían como origen principal la pobreza a la que estaban sometidos los indios, `carentes de tierras en donde establecer sus sementeras y donde pastasen sus ganados” (Aguirre Tinoco, 1991: 100).

Durante el movimiento de Independencia, la Nueva España tiene la intención de independizarse de la corona española. Con la abdicación Fernando VII en 1809 se decreta la igualdad de todas las provincias de España, incluidas las de América. Esta noticia llega a la Nueva España y los criollos tienen dos opciones: perder sus privilegios o tomar el control de México. La clase conservadora se levanta en armas. El movimiento de independencia toma tintes clasistas y raciales, por lo que el enfrentamiento contra de españoles y criollos contra indígenas se tornó en una guerra larga y sangrienta.

Es Agustín Iturbide, un criollo visto con buenos ojos por parte de la iglesia católica por ser conservador, religioso y protector de la propiedad privada y los privilegios sociales, quien persuade a Vicente Guerrero para que unan fuerzas y luchen a favor de los conservadores. Con el Plan de Iguala en 1821 se estipulaba que criollos y peninsulares tendrían los mismos derechos y que la igle-

sia católica seguiría conservando sus privilegios. Iturbide es coronado emperador de México en 1822. España, en medio de sus conflictos internos, trató de reconquistar sus territorios en 1829 entrando por Tampico, pero fue derrotada por una defensa a cargo del general Santa Anna.

Estos datos son importantes para la organización política de Tlacotalpan, pues cuando Iturbide subió al poder en el año de 1822 y Santa Anna toma Veracruz, este último envía dos oficios a Tlacotalpan, el primero, con la indicación de no clasificar por su origen a las personas en cualquier tipo de documento oficial y, el segundo que prohibía el gobierno formado por naturales, lo que significaba que el Ayuntamiento y su jurisdicción se concentrarían en una sola persona que, obviamente, no fueron los indígenas. Estos últimos enviaron cartas solicitando se les permitiera formar un cabildo y conservar sus costumbres. La contestación de Santa Anna fue negativa, pues consideraba inconveniente, ilegal e injusta dicha petición (Delgado (Idem: 85).

No existen documentos que avalen la reacción de los indígenas ante esta medida, no hay más levantamientos registrados en años posteriores, por lo que se abre la interrogante si esta época de bonanza tuvo como característica la armonía social.

Tlacotalpan logra el título de Villa en el año de 1847 y en 1865 el de ciudad.

Hacia el año de 1878, Tlacotalpan tiene un altercado con la ciudad de Alvarado. que surge como un conflicto mercantil, ya que ambas poblaciones discutían por la supremacía: cuando Alvarado se autonombra “La puerta de la Cuenca”, Tlacotalpan se designa como “La verdadera llave del comercio de Sotavento” (Juárez, 1998: 139). Velasco narra dicho altercado en el cual el gobierno de Porfirio Díaz favoreció a la ciudad de Tlacotalpan, pero que más tarde le costarían el aislamiento económico ((Velasco, 2005: 77).



I. 2. I. EL FERROCARRIL

La construcción del tren fue una circunstancia que provocó el desplazo de Tlacotalpan como centro comercial importante de la zona y frenó su desarrollo económico.

Las últimas décadas del siglo XIX se caracterizaron por la expansión territorial y económico de las potencias mundiales. Estados Unidos comenzó a tener un despunte sin precedentes que se reflejó en el crecimiento urbano, industrial, agrícola, geográfico y, obviamente, económico, por lo que demandó de América Latina materias primas como fibras duras y caucho, pero también productos de primera necesidad como “el café, el cacao, azúcar, el tabaco, la vainilla, plátano y las maderas finas, (que) encuentran un incremento de la demanda por la ampliación de patrones de consumo de la creciente población urbana de los países importadores” (Santamaría, 2005: 131).

Con Porfirio Díaz ocupando la presidencia, México respondió a las exigencias del mercado externo y, al igual que muchos países latinoamericanos, tuvo que aumentar su infraestructura y crear más vías de comunicación. Con la máxima del porfiriato “Paz, orden y progreso” se vivió una época de desarrollo para el país, pero también de explotación. Se incrementa la inversión extranjera y la forma de producción monopólica fomentando la adhesión a cambio de privilegios y exención de impuestos. Existe gran descontento social ante la simiente del capitalismo que trae severas desigualdades sociales. La dictadura de Porfirio Díaz reprime cualquier forma de rebelión y es implacable contra todo cuestionamiento y oposición que pudiera representar peligro para el sistema (recuérdese las huelgas de Cananea y Río Blanco, que fueron aplacadas por la fuerza policiaca y militar). Comienza a acumularse la tensión que más tarde estalla con la Revolución Mexicana.

Con la entrada de capital extranjero, los norteamericanos invirtieron en plantaciones de plátano, algodón, café, tabaco y caña,

cambiando con ello el terreno destinado a la ganadería. Se ha mencionado que la zona contaba con una extensa red fluvial que permitía la transportación de mercancías, pero había inconvenientes que incrementaban los costos de la carga (como el estar sujetos a la creciente de los ríos, arroyos y lagunas) en las poblaciones agrícolas que se encontraban muy apartadas, por lo que se incentivó “la idea de construir un ferrocarril que atravesara las tierras fértiles de la llanura costera. (...) por comunicar dicha zona: de esta a oeste, desde el Golfo de México al Océano Pacífico y de norte a sur, desde Córdoba al Istmo de Tehuantepec” (Montero, 2005: 93). La iniciativa fue del gobierno de Oaxaca, quien obtuvo la concesión del gobierno federal el 25 de agosto de 1880.

Después de varias irrupciones, en el año de 1903 finalmente se concluyó la construcción “tanto de la línea troncal, con una extensión de 327 kilómetros, como del ramal de Tierra Blanca-Veracruz, con 99 272 kilómetros. En su paso, el ferrocarril atravesaba los cantones de Córdoba (punto de partida), Orizaba, Zongolica, Veracruz, Cosamaloapan, Acayucan y Minatitlán, así como porciones limítrofes del estado de Oaxaca” (Idem: 99).



Figura 1. 3. Puente del ferrocarril sobre el Papaloapan.
(Juan Rulfo, Revista de la Comisión del Papaloapan, no.1)



Debido al auge azucarero, ganadero y tabaquero de la zona baja de la Cuenca, en 1909 los vecinos de Cosamaloapan y de San Andrés solicitaron al Ferrocarril de Veracruz la construcción de dos ramales que conectaran dichos lugares con la línea troncal, más tarde se firmó el contrato de autorización. Los trabajos se iniciaron en 1910 y en 1911, en plena Revolución, se estaba terminando el último tramo que unía Cosamaloapan con San Cristóbal (ahora Carrillo Gil).

Finalmente, el ferrocarril de Veracruz-Istmo quedaría con tres ramales: Tierra Blanca-Veracruz, Tres Valles-San Cristóbal y El Burro-San Andrés Tuxtla. Se cortó de tajo el intercambio comercial de Tlacotalpan, que terminó aislado del comercio regional.

No es difícil suponer que el aislamiento de Tlacotalpan luego de la construcción del ferrocarril haya tenido que ver con cuestiones políticas, pues es sabida la predilección que Porfirio Díaz tenía por este lugar y que, ante el derrocamiento del dirigente político, haya padecido las consecuencias cruciales ya conocidas.

Montero afirma que “el porfiriato significó progreso para Tlacotalpan y expansión de sus actividades mercantiles, singular logro urbano, refinamiento cívico y cultural, auge azucarero, sino tam-



Figura 1. 4. Fotografía antigua. Museo Salvador Ferrando.

bién el debilitamiento del monopolio comercial que había ejercido, gracias a su enclave privilegiado, consecuencia directa de la introducción del ferrocarril en la costa sotaventiva” (Idem: 123).

Después de la Revolución Mexicana, la ciudad Tlacotalpan se vió envuelta en una precaria situación económica que propició la emigración de muchos trabajadores y al surgimiento de una población flotante, pues la clase pudiente se fue a establecer sus negocios a lugares más redituables, como el puerto de Veracruz, mientras que la clase baja tuvo que ir a probar suerte a lugares donde la industria reclutara mano de obra barata. La Reforma Agraria también trajo cambios para la población, pues los campesinos que antes trabajaban sin goce de sueldo y en una relación simbiótica y paternalista con los dueños de las haciendas, ahora reclamaban la tierra, dando lugar al ejido con la fragmentación de pequeñas y medianas propiedades.

Hay quienes dicen que desde entonces Tlacotalpan no ha salido de su letargo y que la uniformidad de su arquitectura es el reflejo de una nostalgia por los tiempos pasados. Lo que resta decir es que las dinámicas sociales están conformadas no sólo por circunstancias, sino por las decisiones con que sus actores las encaran y es eso lo que da a cada lugar su particularidad y riqueza.

1.3. ACTIVIDADES COTIDIANAS

En las actividades cotidianas de Tlacotalpan se entrelaza la tradición y lo nuevo como consecuencia de las necesidades y elecciones hechas día a día por sus actores sociales. Estas actividades, además de ser una fuente de ingresos económicos, conforman una dinámica social particular y frágil al mismo tiempo, pues gran



parte de los relevos generacionales que la integran eligen formas nuevas que a menudo son nocivas para el entorno natural y social tan particular que se observa en el lugar.

AGRICULTURA

.Cuando Tlacotalpan fue un importante centro marítimo, la exportación de productos agrícolas constituyó una parte importante en la economía local, misma que sufrió una contracción cuando dejó de ser puerto de altura y se vio afectado el intercambio mercantil y la venta al exterior, aunado a la red ferroviaria que no contempló en su ruta este lugar de Sotavento.

Pese a estas desfortunas, en gran parte de la Cuenca del Papaloapan la agricultura continúa siendo una actividad vertebral en la economía de la zona, donde se observan grandes extensiones de sembradíos de caña de azúcar que cubren la demanda de los ingenios azucareros de la zona. ²

Hacia 1859, la variedad de productos agrícolas que gozaba la población era muy abundante, como lo muestra un cronista tlacotalpeño de quien tomé, literalmente, la siguiente lista.

“Sandía, melón, piña, anon, anona, guanábana, chico zapote, mamey prieto y amarillo (o Zapotillo), plátano (de siete clases), macho, hembra (o dominico), guineo corriente, enano, morado, verde y de la india, naranja de China, amateca y agria, lima, limón, ginicuile, tilapo o pionchite. capulín, papaya, aguacate, jobo, ciru-

2. Los ingenios azucareros más cercanos a Tlacotalpan son: el San Cristóbal en Carlos A. Carrillo; El Naranjal y San Pedro en Lerdo de Tejada, San Gabriel en Cosamaloapan, sumándose el de Tres de Valles, que lleva el mismo nombre de su municipio, y el ingenio Adolfo López Mateos en Tuxtepec, Oaxaca.

ela de tres clases, granada, agria y dulce, pomarosa, grosella, hicaco, nanche, guayaba de diversas clases, higo, jícama, sidra, almendra, coco, caña, calabaza-melón, pitaya, tuna, coyol redondo y largo, cabeza de mono o árbol del pan (opinión del Po. Noel), mango, balsamilla o cundeamor, ilama y caimito” (César, 1859: 81).

Entre las frutas y legumbre tenemos:

“Plátano, calabaza, chayote, yuca, camote, col, nabo, lechuga, rábano, coliflor, acelga, angú, remolacha, habichuela, calabaza de castilla,, berenjena (sic), zanahoria, ajo, cebolla, chile dulce y corriente, tomate, perejil, yerbabuena, epasote, torongil, cilantro y apio” (César, 1959: 82).

A ésta lista se puede agregar el tamarindo, pomela (toronja), coco, jícara, pochote (ceiba), lirio acuático y la siembra extensiva de caña, maíz, sorgo, frijol y arroz que ha sido alternada con la cada vez más escasa costumbre siembra de árboles frutales en los jardines de las casas.

GANADERÍA

Se ha mencionado que en la época colonial hubo disputas ocasionadas por el despojo de tierras, mismas que eran destinadas el pastoreo del ganado. Desde entonces, la práctica ganadera ha seguido siendo una actividad importante que secunda en importancia económica a la agrícola.

Grandes hectáreas están dedicadas a la cría de ganado, entre los que destacan el bovino y, en menor medida el porcino, ovino, equino, seguido en importancia por las granjas avícolas.

El cuidado de animales para el consumo familiar es una costumbre que ahora tiende a desaparecer, pues no hace muchos años



en los patios de las casas todavía era frecuente el albergue de cochinos, gallinas, pollos, totoles (guajolotes), gansos y patos domesticados que eran alimentados con los sobrantes de comida.

PESCA

El estar ubicado a orillas del caudaloso río de las mariposas, permite que Tlacotalpan goce de los beneficios de la pesca, la cual ha sido una fuente alimenticia y económica muy aprovechada por los pobladores.

En un pasado cercano, la pesca tuvo una importancia mayor al ser un producto exportable pues se capturaban grandes cantidades de peces que fueron aprovechados por la industria pesquera. La población en general ejercía esta actividad y, lo que no era consumido por la familia se vendía en el mercado del lugar por sumas muy modestas, formando una parte importante de la dieta de los habitantes pues la carne de origen vacuno representaba un costo mayor.

En el párrafo siguiente se observa la variedad de peces que existían hacia el año de 1859, además de las tecnologías utilizadas para la captura de fauna marina requerida en la alimentación cotidiana del tlacotalpeño común:

“Hacen uso de la red para coger el robalo, la lisa, el chucumite, la raya, la mojarra blanca, la librancha, el peje puerco y la jaiba, aunque ésta regularmente se coge con aro. Con anzuelo se cogen el cazón y el mero: con arpón el sábalo y el mantí (especie de vaca marina): el jolote se pesca con naza, red ó anzuelo también el curel, la mojarra prieta, la boca chica (bagre), la bandera y el peje sapo: los camarones se extraen con redejón; y por último, las tortugas se sacan con red o buceándolas” (Idem, p. 120).

A ésta lista habría que añadir el guabino y las diferentes especies de tortugas: la blanca, la pinta, galápago, sasácuá, tortuga lagarto, chopontile, serebengue y chachagua. También se debe mencionar el tismiche, que son las crías de los peces que encuentran cierto refugio y resguardo en los manglares.

Actualmente ha disminuido la cantidad y variedad de peces, debido a que las fábricas e ingenios azucareros constantemente tiran sus desechos en el río, lo que afecta su delicado equilibrio; habría que añadir que no siempre es respetada la temporada de veda, lo que ha ocasionado que muchas especies ya no existan o estén en peligro de extinción.

CAZA

La caza es una actividad muy frecuente entre la gente que habita en las afueras de la ciudad o las rancherías, para quienes constituye una fuente de alimentación importante en la dieta diaria, aunque para otros es sólo una aventura. La cantidad de animales en estado salvaje ha disminuido con el paso del tiempo, algunas especies se han extinguido y otras están en peligro

Hace 150 años se registraron los siguientes animales que se cazaban en Tlacotalpan.

“(...) Venado, jabalí, tepescuintle, armadillo, guaquequeche (especie de liebre), tejón, conejos y mapachín. En clase de aves se matan patos de muchas especies y con particularidad el cimarrón que es tan apreciado, pichines, serrano y real, canates, faisanes real y gritón, chachalacas, palomas de muchas clases, galambado, cucharetas, toleches, sarapicos real y varias especies, cocos gallaretas, loros, garzas morenas, gallinas Moctezuma, ánzares y perdices” (Idem, p. 115).



I.4. ARTE POPULAR

En Tlacotalpan las artes populares se destacan por su sincretismo, pues conjugan los saberes de los grupos que han conformado su población: indígenas, europeos y negros, teniendo como rasgo sobresaliente el refinamiento en su elaboración. Algunas de estas prácticas corren el riesgo de desaparecer por que cada vez menos gente vive de ello y otras, como el Son Jarocho, han tenido un resurgimiento que de momento asegura su existencia.

MADERA

Al ser una zona abundante en vegetación, la madera es considerada una materia prima muy utilizada por los habitantes de Tlacotalpan, quienes se destacan en la zona por el fino trabajo de ebanistería que incluye el labrado en muebles de cedro o caoba como mecedoras, tocadores, cabeceras, butacos, salas y comedores, además de las figuras en miniatura que son vendidas a los turistas.

La fabricación de instrumentos musicales también es sobresaliente: jaranas, requintos, mosquitos y chaquistes son construídos de manera similar: se cala la madera que será el cuerpo del instrumento al cual posteriormente se le incorpora la tapa, el brazo y las cuerdas.

En algunos objetos, la madera ha sido sustituida por otros materiales, por ejemplo, los cayucos (fabricados de una sola pieza al calar el tronco de un árbol, generalmente Ceiba) de vital importancia para la actividad pesquera, fueron sustituidos por las lanchas de fibra de vidrio, por lo que dicha forma y tecnología han caído en desuso.

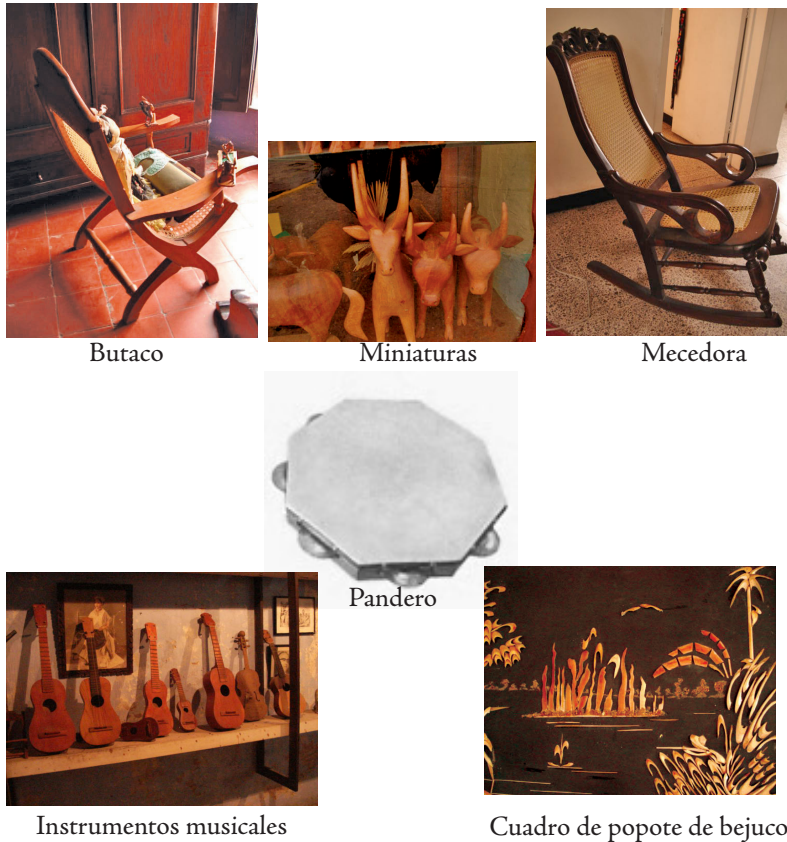


Figura 1. 5. Objetos de madera

TEXTIL

Los textiles de Tlacotalpan tienen una larga tradición por el bordado y tejido de prendas; tan importante es tal actividad que la Casa de la Cultura y las escuelas imparten estos talleres. El deshilado, el rejillado, la horquilla, el frivolité son utilizados en detalles de acabado muy fino y se aplican en servilletas, manteles, sábanas, vestidos, blusas y en el traje típico de jarocho, el cual se ha simplificado debido a los altos costos que implica su manufactura y porque a los jóvenes ya no les interesa aprender tal arte.



El diseño de mecedoras y sillones tradicionales tlacotalpeños son resultado de las necesidades y materiales específicos de la zona: cuentan con el respaldo y asiento hecho de fibras naturales tejidas con una técnica llamada ojo de perdiz, que permite la ventilación y evita el acaloramiento cuando las personas sacan sus mecedoras a los corredores para sentarse a ver pasar la gente y el tiempo.

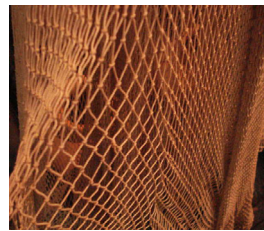
Los artefactos utilizados por los pescadores son tejidos con fibras naturales: nasas, atarrayas, chinchorros, y demás redes son fabricadas de una manera muy tradicional y sus formas están en estrecha relación con su uso. Las bolsas de lirio acuático, las muñecas de tela, los techos de palma, son otras manifestaciones donde las fibras y el tejido se unen para configurar objetos bellos y útiles.



Nasa para camarón



Nasa para tortuga



Atarraya



Cubrecamas



Muñeca de trapo



Bolsa de palma

Figura 1. 6. Algunos textiles

CERÁMICA

El Museo de Tlacotalpan exhibe piezas prehispánicas que van desde sencillas vasijas hasta esculturas sumamente elaboradas. También se exhiben macetas con aplicaciones de conchas y tinajas de diferentes tamaños, entre las que destacan algunas que miden cerca de un metro de altura que eran semi enterradas en los patios de las casas y utilizadas como cisternas.

César Nepomuceno., registró en el año de 1859, cuatro hornos de cal, ladrillo y teja (Op. Cit., pág. 33), por lo que se puede deducir la importancia que tuvo esta industria para el municipio, aunque actualmente no existan tales.

Se dice que hay un alfarero que conoce la técnica antigua para hacer tinajas, pero debido a su edad ya no fabrica piezas y se ha resistido a enseñar el oficio a otras personas que no sean sus hijos, quienes lamentablemente no tienen interés por la cerámica.



Botijos y tinajas

Tinaja-cisterna

Tinaja-filtro

Figura 1. 7. Objetos de cerámica

GASTRONOMÍA

La gastronomía de Tlacotalpan conserva el mestizaje de la cocina indígena, africana y española, característica que comparte con muchas poblaciones del sur de Veracruz, donde cada población utiliza de manera particular cada ingrediente que está definido



por la flora y fauna al alcance donde “la inventiva del veracruzano y del sureño, modificaron paulatinamente la cocina tradicional en un abigarrado mundo de olores, sabores, colores y texturas cuyas combinaciones no parecen acabarse nunca” (Arias, 1999: 33).

La exquisitez de la comida tlacotalpeña agrada a los lugareños y visitantes, quienes se regocijan cuando toman un delicioso *popo* (bebida hecha a base de maíz, cacao y semilla de una flor llamada chupipi), acompañado por un *cabeza de perro* (tamal pequeño de nata, anís o pollo) en la Plaza San Agustí, y si uno se encuentra en casa no tardará en pasar algún vendedor de tamales de masa, de elote con presas (es decir, relleno con carne de res o cerdo) o bollitos (de elote sin carne). Mientras se espera al vendedor de tamales, es muy probable que pase el señor de las nieves con su inconfundible grito: “¡Nieve-e-coco!”

Para el almuerzo la gente prepara picadas (tortilla de maíz con salsa de jitomate, cebolla y queso) o gorditas negras (de frijoles) y de anís, que son como globos inflados cubiertos de crema y queso. Existe una gran variedad platillos preparados con animales proveniente del río, por lo que podemos destacar el tismiche (crías de peces), el tapado de jolote, robalo relleno de mariscos, que se pueden servir acompañados con plátanos fritos o rellenos de frioles o queso.

El *torito* es una bebida consumida cotidianamente por los trabajadores del campo quienes, entre cada faena, vierten azúcar, alcohol, agua y el zumo de un limón o cualquier fruta que es macerada en un vaso que se va pasando entre el grupo que se encuentra dispuesto en círculo. También se preparan toritos de diversos sabores para los turistas, que son hechos con leche y derivan en una crema dulce que tradicionalmente tiene sabor de cacahuate, coco o café.

Debido a la cría de ganado en ranchos cercanos, es muy fácil obtener leche bronca (sin pasteurizar) y quesos frescos de excelente calidad.

Los postres son una especialidad en Tlacotalpan. Los mostachones (galletas horneadas de almendra con azúcar), pastel de almendra, frutas cristalizadas, dulces de leche, coco y frutas son algunos postres que se suman a la gran variedad de pan dulce como la torta de queso, biscochuelos, marquesotes, empanadilla de guayaba, galletas de agua, gusanos, etc. A ésta exquisitez y variedad se han dedicado los siguientes versos.

¿QUIEN BAUTIZÓ EL PAN?

Diego Cruz Lara

Yo quiero sobre la mesa
un pedazo de panqué,
con chocolate, café,
y mucha bola Francesa.
Disfruto de cada pieza
cuando entrega el panadero,
el marquesote primero,
o la frágil masafina,
la exquisita chilindrina
y un sabroso torpedero.

Me deleito sin recato
con doradito pastel,
la gran hojuela con miel,
también el cara de gato.
Ya parezco un insensato,
en la gula siempre incurro
pues de comer no me aburro,
ya que el pan siempre me incita,
el pambazo y la cemita
o la concha y fresco churro.

Me comeré de ribete
regañadas y palitos,
los bisquets y los cuernitos
aunque el cinturón me apriete.
Torta de queso y mollete,
los exquisitos buñuelos,
orejas y biscochuelos,
de chocolate las donas.

Yo no me resisto al pan,
quiero comer a la vez,
lengua, penca, pan francés,
empanada y volován.
También me agrada un volcán,
degustaré sin tardanza
el pan rápido y venganza.
la charola bien repleta
con la esponjada galleta:
¡aunque me duela la panza!
los borrachos y pelonas
¡delicias de mis abuelos!



SON JAROCHO

La fiesta principal de Tlacotalpan se celebra el 2 de febrero, día de la Virgen de la Candelaria. “La orilla del río Papaloapan se prepara para recibir a los familiares diseminados por todo el país, a los jaraneros y bailadores de todas las rancherías y pueblos de río adentro, a los visitantes distinguidos y todo aquel que pasa por el festejo queriendo ver al toro y tomarse algún torito de limón, de cacahuete o de coco” (Pérez, 1996:15).

Esta frase engloba los elementos principales que integran la fiesta de la Candelaria. La fiesta comienza el día 31 de enero con la cabalgata; la gente se engalana con sus trajes tradicionales y hace un recorrido por el pueblo sobre caballos. El primer día de febrero se hacen las regatas (carrera de lanchas), para después dar paso a los toros que atraviesan la rivera y son llevados a la ciudad, donde se efectúa una especie de pamlonada que actualmente ha causado controversia entre la sociedad que se manifiesta en contra del maltrato a los animales. Muy empezada en alba del 2 de febrero se cantan las mañanitas a la Virgen de la Candelaria y se le pasea por el río, con lo que concluyen los tres días de gran fiesta.



Fig. 1. 8. Bailadora en la Plaza de Doña Martha.
(Carlos F.Márquez. La Jornada Michoacan. 2007/02/03)

Durante estos días la feria tiene un papel importante, pues la música y los puestos de comida, chucherías y juegos mecánicos conceden un ambiente festivo a la localidad. La música se escucha por todo el centro de la ciudad, por lo que se pueden observar en distintos puntos gente bailado y tocando música tropical, danzón, son jarocho y hasta *batucada*. Pero el género musical más relevante de esta fiesta es, sin duda alguna, el Son jarocho, pues la fiesta de la Candelaria enmarca Encuentro de Jaraneros, donde confluyen músicos, bailadoras y decimeros ³ provenientes de diversas rancherías, pueblos y ciudades, por lo que se puede apreciar un mosaico de variaciones musicales que van desde lo más tradicional hasta la incorporación de instrumentos como el saxofón, violonchelo, clarinete, etc.

Del son jarocho se podría escribir todo un libro, pues tiene mucho de simbólico, de ritual y de espectáculo el subirse a bailar en la tarima, ser versador o músico. Lo que no podemos hacer es dejar de destacar el auge que ha tenido entre público de diversas edades, clases sociales, género y lugar.

Otra fiesta es la de San Miguelito el 15 de septiembre, celebrada en el barrio bajo de Tlacotalpan, lugar que antaño estuvo destinado para los indígenas que tenían su iglesia y festejo aparte. Es una fiesta menor que la Candelaria, pero también tiene lugar una feria, un escenario donde se dan cita los decimeros, jaraneros, bailadoras y, cuando se conjuntan éstos elementos, seguro es que la fiesta acabará hasta entrado el día siguiente.

3. Una décima es un verso constituido por estrofas de diez octosílabos. La décima espinela toma su nombre de Vicente Espinelo (finales del siglo XVI) quien fijó la estructura de rimas de la décima. Gran parte de las estrofas del son jarocho están hechas en décima. Además de los decimeros (declamadores y creadores de estos versos), también están los repentistas que, siguiendo la estructura de la décima, improvisan sus versos al momento de recitarlos.



Estos son algunos aspectos relevantes de la cultura tlacotalpeña y sólo me resta hacer recordar que el delicado equilibrio de la naturaleza y el humano es muy importante para la supervivencia de la comunidad, por lo que es preciso cuidar no sólo de la arquitectura, sino también de la riqueza natural que hizo de este lugar un sitio paradisiaco para naturales y extranjeros.



Figura 1. 9. Atardecer en el Papaloapan.
(Postal. 1926-1935, Tlacotalpan, Veracruz)

CAPÍTULO 2

LOS SELLOS EN EL MÉXICO ANTIGUO

Cada cuerpo tiene
su armonía y
su desarmonía.
En algunos casos
la suma de armonías
puede ser casi
empalagosa.
En otros
el conjunto
de desarmonías
produce algo mejor
que la belleza.

MARIO BENEDETTI
(Teoría de conjuntos)

En la actualidad conocemos numerosas obras del arte antiguo de México gracias a representaciones y objetos que han sobrevivido el paso de los años, no obstante, desconocemos todo lo que concierne al arte efímero con excepción de algunos instrumentos que sirvieron como acompañamiento. Los sellos pertenecen a este rubro, pues de ellos sólo conocemos el medio cerámico pero no las superficies impresas que probablemente fueron realizadas sobre materiales perecederos.

Se considera que los sellos pudieron haber sido manufacturados con diferentes materiales como piedra, madera o hueso, pero el material más común y abundante que conocemos es la arcilla, que constituye un buen ejemplo del arte en barro donde se conjuga la tecnología y la expresión específica de una época y lugar.

Además de su valor cerámico, los sellos constituyen un paso intermedio de transferencia de una superficie a otra, donde el motivo principal es el color y el diseño bidimensional de patrones.

El diseño bidimensional en los sellos ocupa el análisis de este capítulo, que nos acerca a la cuestión gráfica y al acomodo de los signos impresos, anclando el tema con la disciplina bajo la cual estamos abordando el tema, es decir, la Comunicación visual.

2.1. SIGNOS GRÁFICOS EN EL MÉXICO ANTIGUO

Muchas culturas de Mesoamérica elaboraron un sistema de escritura que no derivó precisamente en la fonética, otras tantas alcanzaron un perfeccionamiento destacado en el lenguaje oral, donde alcanzaron gran complejidad en cuanto a reglas y estructura se refiere.

Los conocimientos transmitidos por vía gráfica eran guardados celosamente, ya que sólo un grupo privilegiado podía conocer su contenido, para lo cual acudían a centros educativos (*calmecac*) destinados a seres intelectual y moralmente superiores. Los *tlacuilo*s pertenecían a esa clase privilegiada encargada de coadyuvar a la armonía de los hombres con el cosmos, pues son ellos “los que tienen en su poder la tinta negra y roja y lo pintado, ellos nos lluevan, nos guían, nos dicen el camino” (Portilla, 1959: 76).

Se sabe que los soportes de la escritura que se utilizaban eran el papel hecho de amate, de agave y de piel de venado, además de la piedra, madera, hueso, metal, cerámica, etc. En el papel se adoptaba la forma de las hojas largas y angostas que se enrollaban o se plegaban como acordeón, sobre la cual se pintaban los glifos 4 cuya interpretación le corresponde a la epigrafía .

Según Grusinzi, los glifos se articulaban en tres gamas de signos con las siguientes características (2007: 20).

PICTOGRAMAS

Representaciones estilizadas de objetos y de acciones: animales, plantas, aves, edificios, montañas, escenas de danza, de procesión, de sacrificio, de guerra, dioses y sacerdotes. Se puede decir que los pictogramas denotan.

IDEOGRAMAS

Evocan cualidades, atributos, conceptos vinculados al objeto figurado: un ojo significa la vista, las huellas de pasos designan el viaje, la danza, un desplazamiento en el espacio, la diadema del noble señala al jefe; los escudos y las flechas expresan la guerra, etc. Se podría decir que los ideogramas connotan.

SIGNOS FONÉTICOS

Aunque son poco numerosos, se aproximan a la expresión glífica de los alfabetos occidentales, donde sílabas estaban vinculadas a la toponimia, la antroponimia y a la cronología. Por ejemplo, en la escritura nahua existían los sufijos locativos (*-tlan*, *-tzin*, *-pan*), que se incorporan en la composición de los glifos toponímicos.

La disposición de los glifos en los soportes utilizados poseen una organización y una articulación que corresponde a un sistema propio que hoy probablemente nos resulta incomprensible pero

4. (Glifo, del griego *glýfō*, esculpir o tallar. Es un signo grabado o, por extensión, pintado)

que, aún desconociendo su significado, es posible apreciar los elementos constitutivos del sentido de la lectura a manera de una pintura como la compaginación, la escala de los signos, su posición respectiva, orientación, los modos de asociación y agrupamiento.

Además de ser textos, las “pinturas” son imágenes compuestas de una parte perceptual y otra conceptual y es preciso que se les considere como tales. Grusinzki afirma que las “pinturas” pertenecen “a las combinaciones de formas y colores, a la organización del espacio, a las relaciones entre las figuras y el trasfondo, a los contrastes de luz y tonalidad, a las leyes geométricas elegidas empleadas, al movimiento de la lectura, a la móvil densidad de las representaciones...” (Idem: 22). Y añade que, por encima de la enseñanza, éstos cánones participaban en la ordenación de la realidad en la cual se establecían vínculos muy estrechos entre la vida humana y la de los dioses.

En la simbolización del mundo, se tomaban los rasgos más sobresalientes y señalaban los elementos más significativos a expensas de lo accidental, lo arbitrario y lo individual, pues se favoreció ampliamente la representación antes que la comunicación donde “contribuían activamente a modelar una percepción de las cosas, una relación con la realidad y con la existencia, que la conquista española habría de poner profundamente en tela de juicio” (Grusinzki, Idem: 123).

De esta manera, se puede observar que el contenido de las imágenes de la antigüedad van más allá de un registro económico, político o religioso; la representación de pagos tributarios es más que el recuento de bienes o la hegemonía de un grupo, ya que refieren, además, una unidad temática y estilística que ha sido subestimada por los estudiosos del lenguaje visual.

En correspondencia con lo anterior, me he propuesto tratar las representaciones de los sellos precolombinos como imágenes que

pueden ser leídas y apreciadas en toda su dimensión y riqueza visual, sin sobrestimar ni soslayar sus valores intrínsecos.

Comenzaremos por explicar el significado de un signo gráfico cuya imagen encierra características sustanciales del lugar referido.

2.1.1. TOPÓNIMO DE TLACOTALPAN

Se ha mencionado que los signos representados por medio del grabado o la pintura se les denomina glifos, y no es raro que algunos de ellos representen topónimos ⁵. Dicha manifestación visual es una alegoría del contexto geográfico, misma que proporciona información relacionada con las características físicas del lugar, así como de la flora y la fauna existentes.

La escritura de los mexicas, cuya lengua era el náhuatl, era una combinación de distintos tipos de notación. Uno de estos procedimientos, el pictográfico, registraba objetos a partir de su registro gráfico, imagen no precisamente naturalista sino elaborada mediante formas convencionales de representación que aseguraban la precisión y claridad requeridas.

Los topónimos nahuas están formados por vocablos a modo de sufijos, partículas con denotación locativa: ⁶

can, co, tlan = “en”

pan = “sobre de”

nuahuac = “junto a”

5. (Del griego *tópos* “lugar” y *onóma* “nombre”. Los topónimos usualmente derivan de términos que tienen que ver con la forma o la apariencia física del paisaje donde se sitúa el referente.

6. Información retomada del Seminario de Diseño, impartido por el M.A.V. Mauricio Servín Juárez del Posgrado en Artes Visuales, Academia de San Carlos, UNAM. .

ih̄tic = “dentro de”

yan = “donde se efectua algo”

Su aplicación la observamos en los siguientes ejemplos:

Xalix-co = “en la superficie de la arena”

Comi-tlan = “en donde hay jarros”

Tecoloa-pan = “sobre el agua de los tecolotes”

Tequizqui-nahuac = “junto al agua de tequezquite”

Mezqu-ih̄tic = “en el interior de mezquites”

Tlapaco-yan = “donde se hace el lavado”

De esta manera, tenemos que la visualidad y la lingüística tienen una estrecha relación y aporta valores estilísticos muy intresantes.

Uno de los referentes más directos con el origen de Tlacotalpan es su nombre, de origen nahuatl. Resulta muy peculiar la relación que existió entre su denominación y la imagen que lo representó ante otros pueblos.

El significado del nombre de Tlacotalpan ha sido blanco de diferentes interpretaciones a lo largo del tiempo, por lo que la intervención de antropólogos y filólogos ha sido de vital importancia para desentrañar los secretos de éste topónimo.

En la figura 2.1 se observa el símbolo gráfico de dicho lugar. Es poco frecuente encontrarse con el logograma del lugar mencionado, incluso es desconocida por muchos lugareños, pero la imagen coincide con la descripción de varios autores.

Se dice que Tlacotalpan, palabra del origen nahuatl tenía el nombre original de *Tlacotalpan*, por lo que se componía de las palabras *tlacotl*, *tlalli* y *pan*, en donde *tlalli* es tierra y *pan* lugar. Pero el significado de la palabra *tlacotl* es complicado debido a que no se tiene certeza de su sonido exacto, cosa que sucede cuando

se trata de transcribir una lengua a signo escrito, y en este caso específico, a signo latino. Por ésta razón, algunos estudiosos del nahuatl antiguo afirman que el término *tlacotl* se puede describir como “esclavo”, “jarilla” o “medio, a la mitad”.

Así, hay quienes afirman que el significado es “tierra de jarillas” debido a que los indios se transpasaban la lengua con la pajilla de ésta planta; otros aseveran que significa “tierra de esclavos” o “terreno entre el agua”.

Se cuenta que en el año de 1580, al hacer un inventario geográfico, histórico y de los recursos de la zona, los representantes de la corona española interrogan a los ancianos por el significado del nombre del lugar referido, a lo que los ancianos afirmaron que “Tlacotalpan quiere decir tierra partida, y así está hecha una isla” (Aguirre, 1992:187).

Tal afirmación tiene sentido si se relaciona con el ideograma que del código Mendocino, donde se dice que Tlacotalpan aparece

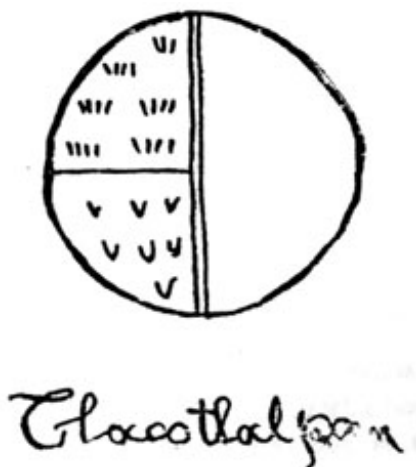


Figura. 2. 1. “Símbolo gráfico indígena que significaba Tlacotalpan”. (Del Corral)

como un círculo dividido a la mitad por dos líneas rectas, donde una mitad aparece como la representación de tierras cultivadas, mientras de la otra no se tiene certeza, ya que aparece como un espacio vacío que bien podría ser agua o cielo.

Aguirre Beltrán señala la idea de que el término pudiese significar “centro de la tierra” o “centro del Universo”, pero no en el sentido homocentrista que se observa en occidente en culturas que se suponen elegidas o propietarias del mundo, sino que, por su cosmogonía se consideran partícipes del centro del mundo, idea que comparten con otros grupos que perciben en “el ombligo del mundo”.

También existe la teoría de *tlaco* significa “en medio” y *tlalpan* “tierra cultivada”, que coincide con lo expresado por los antiguos ancianos, pues Tlacotalpan es una isla en medio de la afluencia del río de las mariposas, el Papaloapan, y el río de los peces, antes Michapan y ahora San Juan.



Figura 2.2. “La Isla de Tlacotalpan”. Mapa ilustrado.
(Museo Salvador Ferrando, Tlacotalpan)

2.2. LOS SELLOS EN EL MÉXICO ANTIGUO

No obstante la multiplicidad de interpretaciones que ofrece la imagen, el ser humano no ha podido sustraerse de la fascinación que le causan las representaciones visuales generadas a lo largo de la historia, por lo que se ha dado a la tarea de descifrar los signos codificados hace miles de años, como las pinturas rupestres, los códices, jeroglíficos, etc., debido a que todos ellos nos ofrecen información valiosa acerca del entorno natural y construido de su tiempo.

La imagen impresa de los sellos como signos que estructuran su lenguaje visual está constituidos por códigos articulados de tal manera que la modificación de alguno va a alterar el sentido de todo el mensaje y de la composición en general, por lo que es conveniente conocer los códigos culturales del intérprete o generador de formas.

Además de su valor informacional, los sellos nos ofrecen datos de su tecnología la cual, por cierto, no se diferencia mucho de los sellos que hoy conocemos, pues de igual forma cuentan con una superficie de impresión que está conformada por una parte elevada y otra hueca y el espacio negativo, hecho por la incisión de un objeto cortante, se percibe como aire alrededor del positivo ó área saliente que recepta el colorante.

“Las áreas elevadas son consideradas espacios positivos, mientras que las zonas caladas presentarían en este caso las negativas. El área elevada es la que transfiere el patrón del sello, cuando éste es aplicado sobre otra superficie. Esta transferencia es posible cuando se aplica cualquier color al exterior del sello y luego se presiona sobre un cuerpo diferente” (Cummins, 1996:18).

Durante la época prehispánica, gran parte del continente americano mostró un gran desarrollo en la manufactura de sellos, aunque es en Mesoamérica donde han sido encontrados la mayor parte de ellos, esto es: en el Altiplano Central, en Guerrero, el Golfo, el Pacífico; el Istmo de Tehuantepec y en la Península de Yucatán. Los lugares fueron tan diversos y tan diversas las culturas que los utilizaron, que la concepción artística de los diseños deviene en una gran variedad.

2. 2. I. TIPOLOGÍA

De manera general, los sellos han sido clasificados en dos: planos y cilíndricos.

“Los planos consisten en una mango y una tabla o bloque plano de perfil variado, en una de cuyas superficies se halla grabado un diseño cualquiera que es el que sirve para imprimir; de otra parte tenemos las pintaderas cilíndricas consistentes en un cilindro hueco o sólido, a manera de rodillo, en cuya superficie se halla grabado el dibujo en relieve que ha de servir para imprimir (Alcina, 1998:155).

La teoría difusionista indica la existencia de un primer contacto cultural entre el área mediterránea y el norte de África y la parte central de América hacia el primer milenio antes de Cristo (Alcina, 1958: 31-32), con lo cual se indica que los sellos tuvieron un probable origen en las Islas Canarias. No obstante la profundidad del estudio, dicha teoría se tambalea cuando se observa la peculiaridad de los sellos cilíndricos, originarios de Mesoamérica, pues se cree que pertenecen a épocas muy anteriores (Idem: 57). Además, los únicos artefactos similares se ubican en el cercano Oriente y no hay coincidencia temporal.

Aunque es significativamente menor el número de sellos cilíndricos en comparación con los planos, llama la atención que, no obstante el sistema de funcionamiento de los primeros es el mismo de la rueda, esta tecnología no fue utilizada para otros fines.

Los sellos planos son muy parecidos a los que hoy conocemos, con la diferencia de que los antiguos estaban hechos de arcilla y, muy raramente, de piedra. Los sellos planos están compuestos por dos partes: la superficie de impresión y el mango.

De acuerdo a la superficie de impresión tenemos que, por la forma del perímetro, se distinguen cuatro tipos: circulares, rectangulares, cuadrados e irregulares; éstas sirvieron para imprimir sobre superficies rectas. Por otra parte tenemos que, de acuerdo al perfil de la superficie se encuentran los sellos cóncavos y los

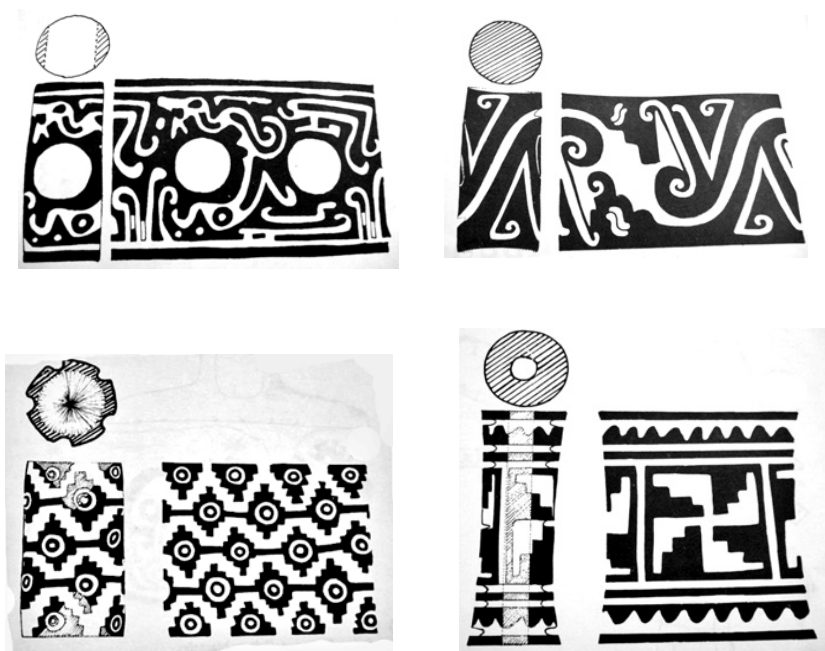
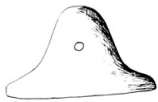


Figura 2. 3. Ejemplos de sellos cilíndricos de Jama Coaque, Ecuador (Cummins)

convexos, de los cuales se especula que pudieron servir para imprimir las superficies de la cerámica, los primeros para el exterior y los segundos para los interiores, sobre todo los fondos. También tenemos los sellos de superficies irregulares u onduladas, aunque son ejemplares que se observan en menor porción (Alcina, 1958: 60-61).



Sello de perímetro circular



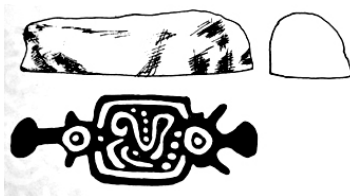
Sello de perímetro irregular



Sello convexo



Sello irregular



Sellos curvos



Figura 2. 4. Ejemplos de sellos planos. (Cummins)

El mango o agarradera de los sellos puede presentarse en diversas formas, como se observa en la figura 2.5 a y b (Alcina, 1958: 64-69).

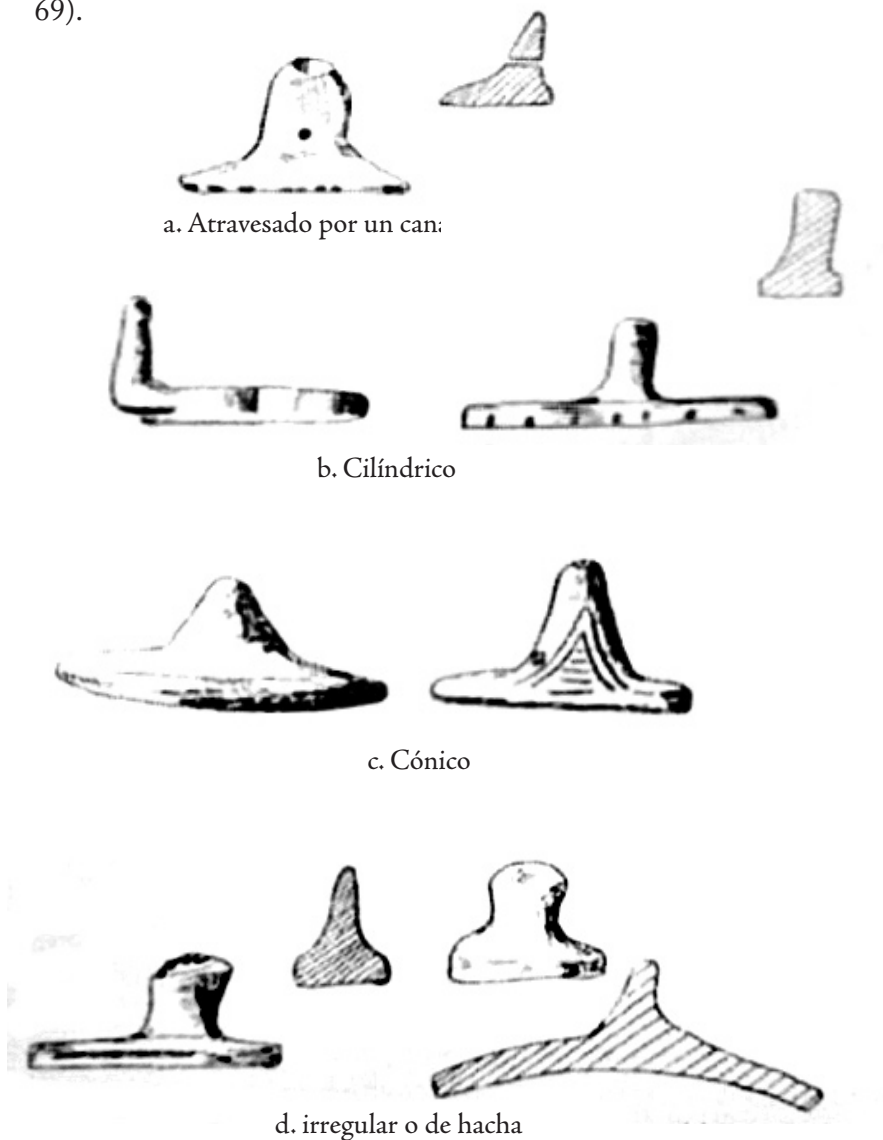


Figura 2. 5a. Ejemplos de sellos que se distinguen por la particularidad del mango. (Alcina, 1958)

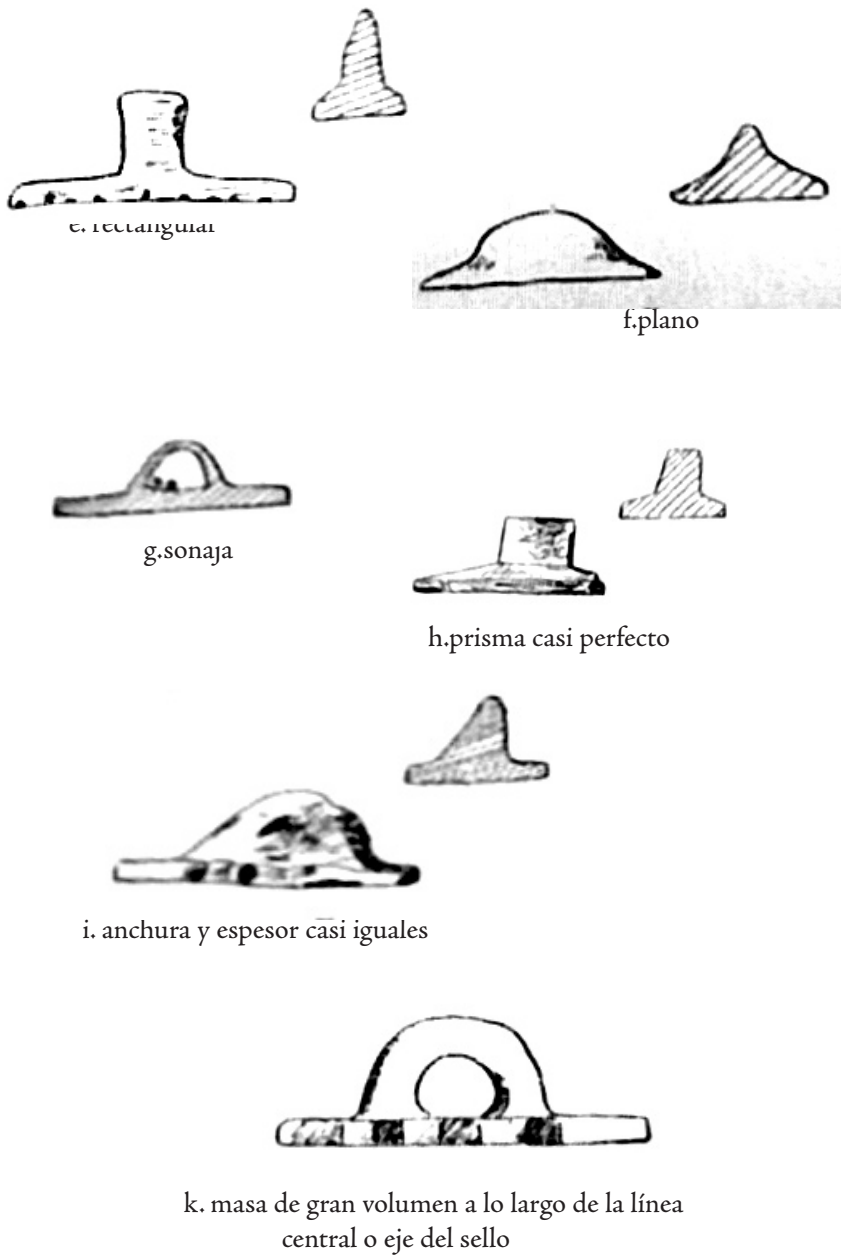


Figura 2. 5b. Ejemplos de sellos que se distinguen por la particularidad del mango. (Alcina, 1958)

2. 2. 2. USOS

De acuerdo a la función de los sellos, se cree que pudieron ser utilizados con diferentes fines.

DECORACIÓN CORPORAL

La decoración corporal ha sido una constante en la historia de la humanidad y abarca una extensa variedad de formas que van desde la vestimenta, la joyería o la pintura sobre el cuerpo, Esta última manifestación se ha realizado de manera permanente o temporal y ha tenido pocos cambios desde sus inicios, pues existen culturas que aún conservan viejas costumbres de realizarse tatuajes o escarificaciones sobre la piel, o de pintarse temporalmente con pigmentos que representan motivos decorativos o rituales.

En el México antiguo también se hizo uso de la decoración corporal y se cree que los sellos fueron utilizados para estos fines, como lo muestra Diego de Landa a mediados del siglo XVI al

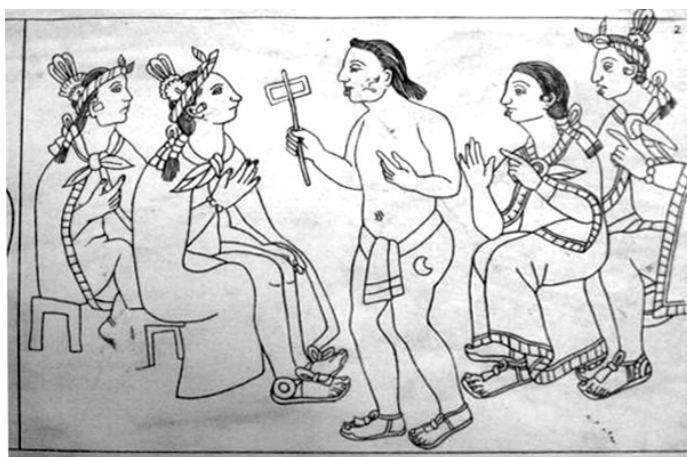


Figura 2..6. “Lienzo de Tlaxcala”, donde se muestra personaje con pintura facial (Mayagoitia)

indicar que los mayas “usaban una pieza en forma de ladrillo y en dicho ladrillo se trazaban labores y con ellos se decoraban sus pechos, brazos y espalda” (Cit. por Cummins, 1996: 31). Landa también señala que las mujeres “labrabanse el cuerpo de la cintura arriba salvo los pechos por los criar de labores más delicadas y hermosas de los hombres” (Cit. Por Alcina, 1998: 155).

Para las sociedades mesoamericanas el adorno corporal cubre una función que va más allá de la ornamentación o la estética, su sentido es más bien religioso pues era utilizado en dos actividades de gran importancia y jerarquía social: la danza y la guerra, por lo que los sellos (o *pintaderas*, como también se les conoce) tenían atributos sagrados, de ahí que “muchos diseños de los sellos representen divinidades o símbolos relacionados con las divinidades”. (Alcina, 1998:158).

Gracias a que los arqueólogos han revisado la pictografía en el México antiguo, se ha encontrado que algunas deidades fueron



Figura 2.7. Figura con brazos estampados (Enciso)



Figura 2.8. Códice Mendocino. Rostro de una mujer con el tooónimo Cihuatlán (Carreón)

representadas con pintura facial así como en su indumentaria, existiendo posibles constante en divinidades femeninas relacionadas con la agricultura, el pulque y el agua como Atlcoaya, Mayahuel, Chalchiutlicue, Iztaccíhuatl y Chicomecóatl (Carreón, 2006: 140). En los dioses varones se encuentran Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Yaxtilton, Tetxcontécatl, Nappaltecutli, Opuchtli y Tláloc, quienes ocasionalmente aparecen con el rostro y el cuerpo pintados con distintas tonalidades de negro (Idem, p.132).

Algunos autores testifican el uso de la pintura corporal en la antigüedad pero señalan que no se sabe con exactitud si esta fue realizada con sellos, por ejemplo, Mayagoitia muestra una persona con una marca en el rostro y en el costado en el “Lienzo de Tlaxcala” (figura 3.6). Enciso, indica que los sellos fueron una herramienta para estampar la piel y muestra una figura con los brazos pintados en el Códice Chalchihuitzin proveniente de Tlaxcala para ratificarlo (Fig. 3.7.); Carreón muestra el topónimo Cihuatlán en el rostro de una mujer en el Códice Mendochino (Fig. 3.8.).

DECORACIÓN DE CERÁMICA

Aunque la idea que el uso de los sellos en la ornamentación corporal ha sido el más extendido, no se descarta que pudieron utilizarse también en la decoración de la cerámica debido a la forma que poseen algunos sellos, como los cóncavos y convexos, aunque son escasas las piezas en cuya superficie o fondo presentan formas observadas en sellos. Dicha teoría no es descartable, aunque endeble debido a que los sellos negativos que se requerían son muy pocos para establecer una generalidad.

DECORACIÓN TEXTIL

Se piensa que otro posible uso de los sellos es la decoración de telas. Dicha teoría se sustenta en que ciertos personajes de algunos códices sugieren una decoración en sus vestimentas, lo cual es probable pero no se respalda en ningún rastro arqueológico concreto, además, debido al tamaño diminuto de los sellos (de 6 a 12 centímetros) la impresión en telas pudo ser muy confusa a menos que se haya utilizado para estampar la orilla de algunas túnicas o faldas.

Dentro de los accesorios, cabe señalar otro uso que, aunque más local es igualmente válido y se refiere a los diseños de sellos de Jama-Coaque fueron utilizados en aretes largos y rectangulares y que se encontraron en figurines de cerámica, además de la fabricación sellos de madera para la decoración de balsas (Cummins, Op. Cit. p. 27-28).

REGISTRO TRIBUTARIO

Otra de las hipótesis muy interesante manejada por Ladrón indica que los sellos pudieron utilizarse para el control tributario. Durante el periodo Postclásico los comerciantes y recolectores de tributos para los aztecas viajan con estos implementos para controlar las cargas de productos. Incluso la mayoría de los objetos (si no es que todos) representados en los sellos están consignados como tributos según la crónica de Fray Durán” (Ladrón, 2004: 15).

Esta teoría ha sido retomada en la interpretación de los sellos que analicé en esta tesis, debido a que me sugirió una amplitud y un anclaje que no encontré en otras hipótesis (salvo la decoración corporal en actos rituales).

2. 2. 3. TEMÁTICA

La temática en los sellos es muy diversa y se clasifica de acuerdo al *corpus* particular que maneja cada autor. Aún así, es posible establecer ciertas generalidades que nos permiten identificar los temas abordados en los sellos, aunque no todos son fácilmente reconocibles si no se está familiarizado con la imagen producida en aquella época.

Cummins estableció la siguiente división de acuerdo a los sellos de Jama-Coaque (Cummins (Op. Cit. p. 41).

- a) Decoraciones Geométricas. Se encuentran compuesta de líneas horizontales y verticales, onduladas y escalonadas, círculos dentados geométricos, espirales, rectángulos cuadrados concéntricos, formas cónicas, puntos, etc.
- b) Estilizacones Fitomorfas: Estos motivos se presentan menos complejos que los otros y por los arreglos de sus variadas formas geométricas, pueden ser identificados como flores y plantas (que pueden no ser identificadas dentro de las especies botánicas).
- c) Estilizaciones Antropomorfas. Las figuras que se presentan tomadas de la mano como si estuvieran bailando, piernas humanas estilizadas, figuras con peinados o tocados complejos y estilizaciones de manos y pies. (Pueden estar combinados con variados diseños geométricos).
- d) Estilizaciones de la fauna. Dentro de este grupo podemos reconocer pájaros de variadas formas y tamaños, murciélagos, insectos, monos, serpientes.

e) Motivos compuestos. Es una recopilación de todas las categorías en las que podemos encontrar representaciones de formas múltiples como “S”, “M” y “U”, trazadas de este modo para sugerir algún tipo de escena o figura cuya identidad no ha sido determinada.

Alcina hace la siguiente clasificación temática de acuerdo a lo observado en su estudio de las *pintaderas* mexicanas (1958: 10).

1. El hombre
Formas naturalistas. Formas esquemáticas. Atribuciones. Cráneos.
2. Monos
3. Cuadrúpedos
4. Aves.
Formas naturalistas Formas esquemáticas.
5. Serpientes. Formas naturalistas. Cabezas naturalistas. Formas esquemáticas.
6. Lagartijas.
7. Mariposas
8. Figuras monstruosas
9. Flores. Formas naturalistas. Formas esquemáticas o geométricas
10. La greca escalonada.
11. Formas circulares.
Formas circulares puras. Formas derivadas.
12. Formas espirales.
Espirales simples. Dobles espirales. Figura en S
13. Formas Geométricas diversas
14. Temas de dudosa interpretación

Ladrón hace la siguiente división de acuerdo a los sellos que se encuentran en el Museo de Antropología de la ciudad de Xalapa:

- a. Figuras humanas
- b. Animales.
Cuadrúpedos. Aves. Animales acuáticos y terrestres.
- c. Flora
- d. Diseños abstractos

Como se puede apreciar, la constante es estos autores es la figura humana, los animales, la flora, la fauna y los diseños geométricos o abstractos, por lo que su clasificación es muy dinámica.

2.3. LOS SELLOS EN LA COSTA DEL GOLFO

La Costa del Golfo tuvo una gran tradición cerámica, basta recordar que en la zona del bajo Papaloapan existe escasez de piedra por lo que hubo una especialización en el manejo de la arcilla. Las esculturas de las Cihuetéotl son una muestra de calidad y limpieza formal que las dota de gran expresividad y elegancia. Pero no sólo se observa esta destreza en las piezas de gran formato, pues los sellos con su diminuto tamaño que no rebasa los 15 centímetros, son una muestra del dominio técnico que presentaron los artistas de aquellos tiempos.

“En cuanto al trabajo al que han sido sometidas las arcillas, (...) las pintaderas procedentes del Golfo de México y aquellas otras que por su estilo podemos clasificar (...) como de cultura Nahua o Azteca, son sin duda las más finas, tanto por lo que se refiere a la composición misma de la arcilla, como por el dibujo grabado y finamente retocado antes de la cocción, como por lo profundo de los relieves y lo cortante de sus aristas” (Alcina, 1958: 55).

Respecto a los sellos, es muy probable que hayan sido artefactos de gran aprecio y valor social. Una muestra de ello es el conjunto de sellos que fueron encontrados en la región de los Tuxtlas, donde se halló una vasija cuidadosamente cubierta que contenía 73 sellos planos y 41 cilíndricos, cocidos superficialmente o puestos al sol ya que se reblandecieron al ser tratados con agua (Fig. 3.9). Dicha vasija fue hallada cuando se construía la vía férrea del ingenio San Francisco el Naranjal y se cree que pertenecen al periodo denominado “Remojadas inferior” (2,000 a. C.) de acuerdo a las pruebas realizadas con carbono 14. Dichos sellos se distinguen por su unidad estilística y temática, por su posible significado, la sensibilidad artística y el dominio de la síntesis formal (Fig. 2.9). La uniformidad en el estilo y la técnica da la impresión de que fueron hechas por un solo hombre o por un grupo de artistas con una dirección única (Mayagoitia (1959: 4-5).

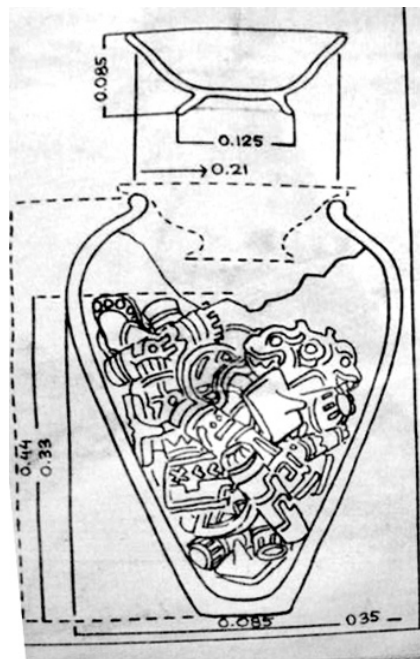


Figura 2. 9. Vasija que contiene 114 sellos hallada en la región de los Tuxtlas. (Mayagoitia)

Los sellos encontrados en el interior de la vasija no tienen mucho parecido con los de la cultura mexicana, por eso se menciona mucho lo peculiar de su estilo que tal vez esté relacionado con la cultura teotihuacana, pues se piensa que en su colapso, un grupo se dirigió a la región de los Tuxtlas, donde se establecieron sistemas sociales y expresivos completamente nuevos. La figura 2.10 muestra algunas impresiones que fueron llevadas a cabo por frotación y en todos ellos se observa una calidad técnica y expresiva difícil de encontrar.



Figura 2. 10. Algunos sellos de la región de los Tuxtlas (Mayagoitia)

El museo de Antropología de Xalapa exhibe una colección de sellos procedentes del estado de Veracruz, mismos que encontramos en el libro *Diseños precolombinos en Veracruz* por Sara Ladrón. Respecto a los sellos la autora expresa: “es claro que se trata de implementos reproductores de un mensaje preciso y repetible que se transmite con una buena carga estética. Estamos frente a implementos de diseño gráfico codificados y, al mismo tiempo, con una clara función decorativa” (Op. Cit., pág. 10).



Figura 2. 11. Algunos sellos del Museo de Antropología de Xalapa (Ladrón)

2.4. LOS SELLOS DE TLACOTALPAN, VERACRUZ

Los sellos que se exhiben en el museo Salvador Ferrando, de la ciudad de Tlacotalpan, aunque muy escasos en número son muy originales en su diseño formal y su calidad técnica.

Su tamaño es variable, pues no superan los 15 centímetros y todos son hechos con arcilla. Algunos presentan roturas, pero la mayoría están completos; se ignora su lugar y fecha de procedencia. La vulnerabilidad de las obras es notoria pues al parecer no se cuenta con un inventario de las piezas exhibidas, pues un detalle salta a la vista cuando se observa una antigua fotografía que muestra los sellos, pero cuando se coteja con los ahora existentes uno puede darse cuenta de que falta uno de ellos (ver figura 2. 12 y 2. 13).

El museo que alberga los sellos ha sido acondicionado con objetos donados por diversas personas e instituciones y de momento no cuenta con un patronato que asegure su permanencia.



Figura 2. 12. Fotografía antigua de sellos.
(Museo Salvador Ferrando)

En la figura 2. 13 se muestra que existe una diversidad en cuanto a las formas de los sellos, pues existe uno cilíndrico y los demás planos: dos de perímetro irregular (mono y ave), 6 rectangulares, 1 rectangular que está roto y otros pequeños que probablemente no pertenezcan al conjunto, pues son técnicamente distintos y al parecen estar hechos con otra arcilla.

El *corques* que integra nuestro estudio está formado por el grupo de cuatro rectangulares y fueron seleccionados de tal manera porque presentan mayor uniformidad entre sí por su formato y su diseño abstracto.



Figura 2. 13. Fotografía actual de sellos en el Museo Salvador Ferrando (Mario Cruz Terán)



CAPÍTULO 3

SELLOS PRECOLOMBINOS

DIMENSIÓN FORMAL

El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera. (...) Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido.

OCTAVIO PAZ
(*El arco y la lira*)

En el presente capítulo se aborda la dimensión formal de los sellos precolombinos que se exhiben en el museo Salvador Ferrando de la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz. Dicho estudio nos ofrece la posibilidad de observar los elementos formales para acceder a un plano sintáctico.

El análisis formal aquí expuesto apela a la posibilidad de un acercamiento fenoménico con nuestro objeto de estudio al trascender significados o variaciones estilísticas y buscar un con-

tacto más básico y elemental en la estructuración visual al margen de la historicidad temporal-espacial.

Se ha recurrido a la fenomenología de Husserl ante la necesidad de observar a nuestro objeto y “escucharlo” sin un antecedente o dato previo que provoque adjetivos o clasificaciones que interfieran con la experiencia inmediata entre el sujeto y el objeto, lo que implica poner entre paréntesis (*epoché*) lo que ya sabemos, los datos culturales que pueden inducir a juicios previos. Al encontrarse el sujeto frente al objeto, la linealidad de la Historia se deja de lado ya que el tiempo presente es el único capaz de proporcionar un contacto directo, en este sentido los tres estadios convencionales cronométricos no funcionan, pues se traslapan y coexisten en el mismo lapso: el pasado corresponde a la memoria del sujeto, su bagaje cultural y su historia particular que le llevan a interpretar lo percibido de una forma particular; el tiempo futuro es la imaginación, que le va a permitir trascender el plano cognoscible y proponer una visión nueva del objeto, porque está al margen de lo que ya se ha dicho.

Cabe mencionar que el modelo fenomenológico no es una aplicación técnica sino una labor humanística, donde los procesos son tan o más importantes que los resultados, pues a través del acto procesual es que el sujeto tienen la posibilidad de llegar a la esencia del objeto, lo que le va a permitir redimensionarse como humano a través de la interpretación y la autointerpretación.

De esta manera, la fenomenología me auxilió en el estudio formal de los sellos, siendo la herramienta principal que me permitió acceder a un plano vital más que teórico, donde mi circunstancia particular me ha llevado a describir lo que observé en la configuración de las formas que después interpreté. Se plantea entonces la autonomía de la obra al independizarla de contextos que puedan impedir la apreciación de sus formas intrínsecas e irreductibles a épocas y lugares.

3.1. LA FORMA

En lo que concierne a las teorías formalistas, podemos decir que tienen un fuerte arraigo en la Psicología de la percepción y en la escuela de la Gestalt, donde se dice que la percepción no funciona “atomísticamente”, es decir, que los objetos son captados en su totalidad, no como átomos pequeños y aislados unos de otros. La frase que enarbola la teoría de la Gestalt “el todo es más importante que la suma de sus partes”, nos habla de objetos organizados perceptivamente en una estructura global y determinados por la forma, la dimensión y función de sus partes, además hace referencia a las partes mismas y sus interacciones. La relación de los elementos es lo que permite observar la obra unitariamente, pues existe una subordinación del individuo y una preponderancia a la totalidad que nos da el conjunto.

En las leyes de la Gestalt se destaca la idea de que la organización de las figuras implica la percepción visual, la cual es importante para el desarrollo de nuestra capacidad de visualización conceptual, ya que la percepción humana no es la suma de los datos sensoriales sino que pasa por un proceso de reestructuración que configura, a partir de esa información, una forma, una *gestalt*, que se destruye cuando se intenta analizar. Uno de sus elementos más básicos y significativos es la Agrupación, que nos indica una tendencia a organizar los elementos que percibimos en torno a conjuntos significativos organizados, ya sea por su proximidad, su semejanza o continuidad.

En ciertas teorías gestálticas:

“se insiste en el hecho de que la categorización perceptual se produce porque en el dato fenoménico se identifican los elementos coherentes desde un determinado punto de vista: ele-



mentos que son recogidos porque son recíprocamente pertinentes” (Calabrese, 1987: 54).⁷

Lo que se pretende aquí rescatar es la cualidad organizativa de los elementos que integran una obra. Reconocer la existencia de éstos implica que es posible afirmar la existencia de cuatro entidades constitutivas:

- a) Elementos
- b) Situación de cada elemento dentro de un conjunto determinado.
- c) Relaciones de los elementos entre sí.
- d) Conjunto de los elementos como un todo. (Amador, 2008:28)

Así, tenemos que la Forma no es un conjunto cerrado, pues está compuesta por diversas entidades integradas de tal manera que nos permiten percibir una obra en su completud. La forma como tal es un concepto que ha sido objeto de estudio a lo largo de los años y, dada la amplitud de sus acepciones, es pertinente delimitar su concepción

- A. La Forma como disposición de las partes.
- B. Como apariencia exterior de las cosas, configuración visual exterior de su estructura física. (“lo que se da directamente a los sentidos”: (Tatarkiewicz).
- C. Como límite o contorno de un objeto, no tiene que ver con la sustancia de las cosas (basado en el concepto de forma “abierto” y “cerrado” en Wölffin)
- D. La forma para Aristóteles como: “La esencia conceptual de un objeto”.

7. Para definir el término de “pertinencia”, Calabrese recurre a Prieto, L., *Pertinencia y práctica*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977, para quien el término alude al “criterio según el cual se aísla un grupo de elementos lingüísticos, los cuales son considerados similares (desde un cierto punto de vista) y diferentes (desde un punto de vista siempre unitario. Calabrese, 1987: 54)

- E. Para Kant, la forma como: “la distribución de la mente al objeto percibido” (significado y función simbólica). (Amador, 2008; 30-36)

De dicha división, las que menos competen al presente estudio son las dos últimas, pues tienen más relación con el pensamiento abstracto que con la obra diseñada. El reconocimiento de la obra como un conjunto de elementos dispuestos en un todo, nos permite admitir la existencia de:

- El soporte o plano básico. Toda imagen tiene un soporte material con una forma y un tamaño determinados, lo que permite definir sus límites específicos y su observación como una entidad aislada o única.
- Los elementos formales se distribuyen dentro del espacio particular del soporte o plano básico y que componen el contenido visual de la imagen (Ídem. p.45-46).

En el objeto diseñado, Wucius Wong reconoce cuatro grupos de elementos, de los cuales los Conceptuales, Visuales y de Relación tienen un mayor acercamiento con nuestro análisis (2005: 42-44).

1. Elementos conceptuales: Punto, línea, plano, volumen
2. Elementos visuales (Constituyen lo que se denomina Forma): Forma, medida, color, textura
3. Elementos de relación: Dirección, posición, espacio , gravedad
4. Elementos prácticos: Representación, significado, función, Los elementos conceptuales, basados Kandinsky, tienen existencia sólo en un plano abstracto e ideal y cuando se vuelven visibles se convierten en formas. Los elementos de relación son muy importantes, pues se refieren a la organización y estructuración de los componentes en un todo, esto es, a la composición.

La forma, contenida en los elementos visuales, es seccionada por Wong de la siguiente manera:

- A. La forma como punto: Tamaño pequeño. Forma simple
- B. La forma como línea: Ancho extremadamente estrecho. Longitud prominente. Posee tres aspectos: forma total, cuerpo y extremidades
- C. La forma como plano: Geométricas. Orgánicas. Rectilíneas. Irregulares. Manuscritas. Accidentales
- D. La forma como volumen: Estrategias ilusorias para generar una situación espacial.

3.2. PROPUESTA DE ANÁLISIS FORMAL

Expuestos los aspecto formales a los cuales se recurrió, reitero que el presente análisis no se refiere al objeto cerámico, siendo la imagen bidimensional producida por la impresión la que ocupa el interés central por estar más vinculada con el signo gráfico. Otra precisión importante: por señalar es que no pretendo ajustar el arte mesoamericano al cánón de belleza griego que ha definido a la cultura occidental, pues es de sobra sabida su independencia y su cualidad endémica que le otorgó esa particularidad en sus manifestaciones simbólicas y visuales. Mi pretensión es conocer la armonía existente a partir de la coherencia y la congruencia morfológica que ha sido aplicada consciente o inconscientemente por aquellas culturas que han observado las leyes y patrones en la naturaleza y las han interiorizado y expresado.

Se trata, en resumen, de enfocar los elementos estructurales que conforman los sellos, identificando los rasgos que dotan a estos objetos de su particularidad y unidad estilística.

3. 2. I. SELLO I



(Fotografía: Mario Cruz Terán)

Es imposible saber en qué sentido o dirección fueron utilizados los sellos en el momento de la impresión, por lo que se muestran dos posibles soluciones (Fig. 1-1). Dadas estas dos posibilidades fue preciso elegir una de ellas para su estudio y hubo inclinación por la opción *1b*, por lo que la descripción siguiente corresponde a esta selección ⁸.

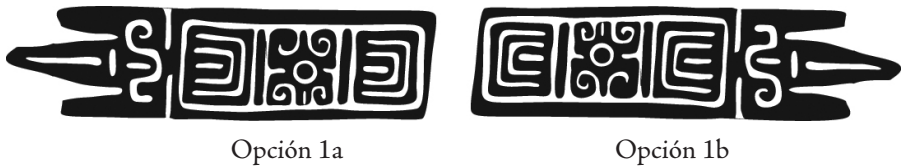


Figura 1-1

Los elementos que integran la composición se encuentran alineados de una manera consecutiva; no existe entre ellos tocamiento, superposición o interpenetración, lo que sugiere frontalidad y un solo manejo de planos, descartándose la profundidad al no presentarse líneas diagonales o paralelas convergentes, diversidad de tamaño, grosor de líneas, diferencia tonales, veladuras ni transparencias. Esta observación es una constante en los demás sellos.

8. La arbitrariedad en la elección es sólo aparente pues realmente corresponde a una intuición sensible basada en la experiencia fenoménica y el bagaje cultural propio. Se consideró, además, elección del fotógrafo, quien eligió naturalmente la disposición y dirección de los sellos. En el análisis de los demás sellos se tomará en cuenta ese criterio espontáneo donde no intervino el prejuicio y se escuchó a la imagen; posteriormente se expondrán las posibles razones de esta preferencia

La frontalidad de los elementos que se encuentran al interior del encuadre se rompe con los picos triangulares que se ubican en el extremo derecho del marco, ya que indican una dirección (Fig. 1-2), lo que indica una contradicción y una ruptura armonizada al interior de la composición como en el marco mismo.



Figura 1-2

Existen otras dos posibilidades en la disposición de los sellos, que es el sentido horizontal y el vertical. He preferido la horizontal por su estabilidad y solidez, pues si suponemos que la lectura fuera en sentido vertical la unidad tendría un aspecto más dinámico e inestable, lo cual no es coherente con la voluntad de forma (Whes-teim: 1977: 123-128) en cuanto a la dialéctica horizontal que predominó en mesoamérica, donde el orden eterno y lo invariable estaban por encima de la inestabilidad y de las luchas antagónicas. Este criterio será utilizado en el análisis de los demás sellos.

El marco referencial es predominantemente rectangular, aunque las salientes del extremo rompen con la forma cuadrangular y le da al marco un aspecto irregular e inesperado; la forma cerrada es penetrada y se torna abierta. (Fig. 1-3).

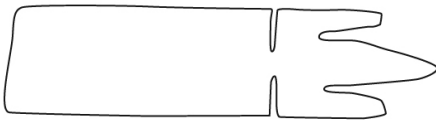


Figura 1-3



Figura 1-4

En la figura 1-4 se aprecia una forma como línea muy marcada que delimita la composición a modo de marco que rodea los motivos y los aísla del entorno. En algún momento, esta línea deja de circundar los motivos y pasa a ser una masa que funciona como fondo (o viceversa), funcionando simultáneamente como línea y como plano.

Existen tres líneas o ejes verticales que dividen la composición en cuatro secciones (Fig. 5); estos ejes sentidos son muy evidentes gracias a las dos masas verticales que se repiten y el espacio penetrado verticalmente. Dichos ejes dividen el espacio en tres secciones pequeñas y una mayor.

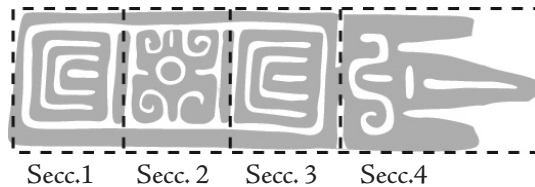


Figura 1-5

En relación al tamaño de los cuatro bloques predominantes, la Sección 4 sobresale por ser de mayor dimensión que las otras tres, pero las secciones restantes tienden a agruparse debido a la similitud de su manufactura técnica que es más compleja y rebuscada por lo que, como grupo, adquieren mayor jerarquía en lo que respecta a su tamaño dentro del plano compositivo.

El acomodo de los elementos no denota un equilibrio axial, pues no existe un eje central explícito ni vertical ni horizontalmente. Lo que se observa es un equilibrio oculto donde la sensibilidad actúa frene a las atracciones variables que se observan, pues “implica elementos opuestos cuyas diferencias son más acentuadas que las similitudes” (Scott 2007: 48).

El eje del equilibrio oculto lo podemos ubicar mediante un eje sentido en la Figura 1-6, donde se observa una asimetría que se equilibra por medio del contraste que existe en las formas antagónicas al interior del encuadre, donde la sencillez y la complejidad conviven armónicamente. En el marco envolvente también cohabitan armónicamente antagónicos, con una forma irregular que se percibe como cuadrangular.

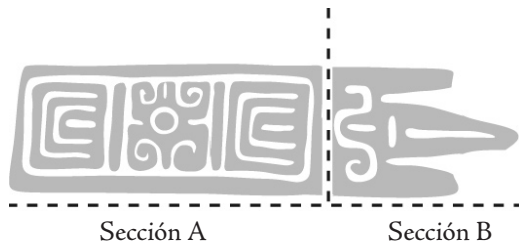


Figura 1-6

El peso juega aquí un papel preponderante en la percepción del equilibrio, pues la *Sección B*, a pesar de ser más pequeña es más pesada y densa porque el plano es más cerrado, a diferencia de la *Sección A*, que posee mayor aire dado por los espacios en blanco que le dan ligereza. No existe una igualdad de pesos, pero sí un equilibrio oculto que proporciona tensión y evita la estaticidad.

La simetría axial no existe en la composición total pero sí en la *Sección A* (eje vertical) y en la *Sección B* (eje horizontal), donde se observan sendos ejes centrales explícitos que actúan como reflejo (Fig.1-7). De igual manera, cada uno de los elementos, por separado, posee una simetría de espejo.

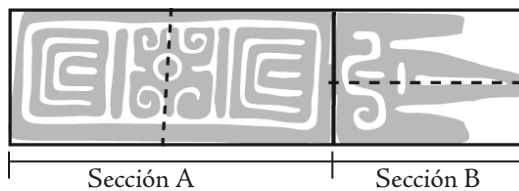


Figura 1-7

Los ejes estructurales, resultantes de líneas diagonales internas (Fig. 1-8), arrojan una serie de líneas coincidentes con divisiones y puntos explícitos. Así, la línea vertical *a*, divide la *Sección A* y la *B* (Fig. 1-6). En la denominada *Sección B*, la línea *b*, coincide con una incisión; y la *d*, marca el límite de una de las partes salientes. Los ejes diagonales delimitan, de alguna manera, los contornos de las tres formas salientes y enfatizan la mediatriz de la mayor.

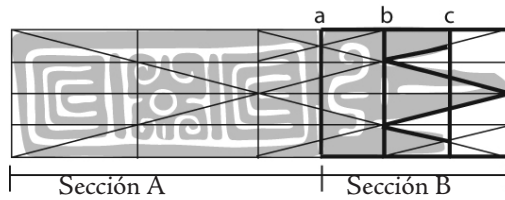


Figura 1-8

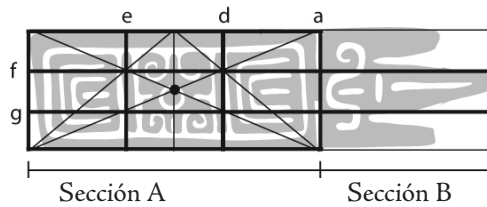


Figura 1-9

Con la finalidad de hallar más relaciones, y basados en las diagonales principales, se procedió a fraccionar la *Sección B* utilizando, una vez más, las líneas diagonales con el resultado que se observa en la Figura 1-9.

Se observa que los puntos *d* y *e* *f* tienen relación con las formas como líneas verticales; las horizontales *f* y *g* tienen relación con el tamaño de la forma saliente mayor; el círculo central es correspondiente con la intersección de las líneas diagonales que cruzan el campo. Las observaciones anteriores indican una congruencia estructural oculta, inconsciente o sentida tal vez, que le da una cohesión a las partes en relación con el todo.

Otra relación proporcional encontrada se basa en la Sección Áurea. Se dividió la envolvente entre el número de oro (1.618) y se observó que los ejes dinámicos que surgieron de esta división tienen cierta coincidencia con el espacio ocupado por algunos de los elementos (Fig. 1-10), lo que refuerza el sentido de armonía natural que transmite esta pieza.

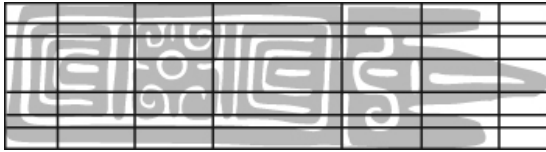


Figura 1-10

El espacio alrededor de las figuras es muy reducido, da la impresión de que no tienen opción de movimiento dentro de la superficie ni hay cabida para otro elemento. Esto genera una sensación de saturación de elementos que, no obstante, no se percibe asfixiante, lo cual se debe a que los espacios vacíos tienen casi el mismo grosor de las líneas generadas por las formas, además de que no existe yuxtaposición o superposición, lo que supone que cada elemento ocupa el lugar justo que le corresponde, ni más ni menos.

Otra de las posibles razones que evita la sensación de un espacio abrumador no obstante al espacio reducido que rodea las figuras, es que el número de elementos agrupados no es profuso, pues se observan únicamente cuatro elementos primordiales y dos líneas como forma en sentido vertical.

Para ganar mayor precisión se procedió a descomponer la unidad en sintagmas (Fig. 1-11) para describir cada elemento de manera independiente.

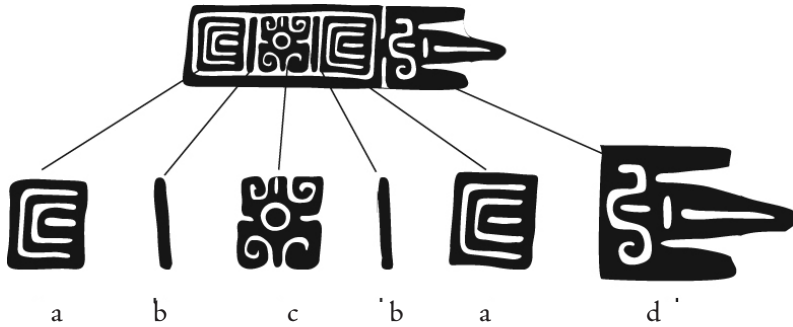


Figura 1-11

- En la forma *a*, la forma como plano es de aspecto geométrico pues se reconoce en ella a un cuadrado con esquinas redondeadas. El vacío funciona como una línea, dada la longitud prominente y el ancho extremadamente estrecho, éstas poseen tendencias rectilíneas con vértices redondeados que le dan un aspecto orgánico. La forma y disposición de los espacios blancos generan una gradación que se distingue como una Simetría de Extensión cuya fuerza de atracción será centrífuga o centrípeta, dependiendo del punto en que se inicie la lectura. El fondo y la forma se complementan y funcionan de manera simultánea como ondas que avanzan y retroceden .

- En *b*, la forma funciona como línea vertical geométrica al resultar de la unión de dos puntos conceptuales; su cuerpo es muy estrecho, conciso, regular y su extremo redondeado.

- En *c*, se observa una forma como punto circular al centro de la figura, lo que le proporciona un equilibrio radial; la forma como plano es totalmente orgánica y sus cuatro terminaciones dan la impresión de ser unos ganchos flexibles y elásticos que intentan expandirse pero regresan al mismo lugar a causa de una fuerza externa que irrumpe el movimiento y provoca un avance y un retroceso simultáneo.

- En *d*, el vacío se distingue en una serie de líneas al interior del plano, rectas (horizontales y verticales), y orgánicas (líneas curvas que parece doblarse al ser empujada por la fuerza de la horizontal).

En general, las líneas observadas son de aspecto sumamente orgánico, aunque se reconozcan formas geométricas predominantes; No hay entrecruzamientos de líneas aunque se perciba una afectación provocada por una especie de fuerza que empuja y modifica las formas, que le proporciona sensualidad y un movimiento orgánico e incesante a todo el conjunto.

En la figura 1-12 se pretende graficar el movimiento de los motivos que se observan en la figura 1-11. La línea horizontal del tiempo se refiere al intervalo que existe entre uno y otro motivo, la vertical del espacio alude a los elementos que ocupan un lugar en la composición. Esta propuesta surgió con la intención de encontrar un sistema para visualizar el ritmo oculto y el movimiento a partir de la frecuencia con que se repiten los elementos, con la idea hipotética de una reproducción infinita. El patrón que se establece es constante con una nota discordante impredecible, como la música minimalista.

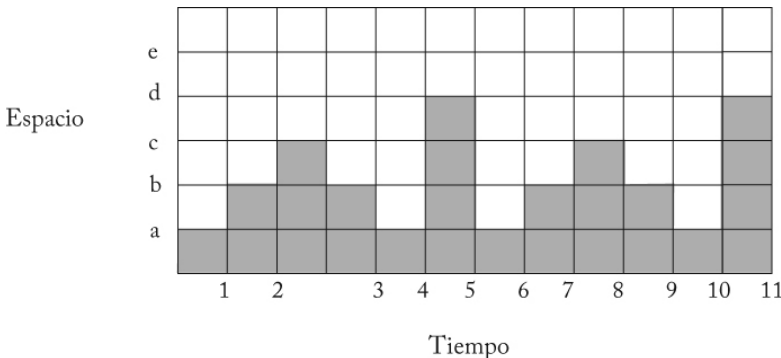


Figura 1-12

3. 2.2. SELLO 2



(Fotografía: Mario Cruz Terán)

Las posibilidades de impresión, además de la disposición horizontal y vertical, son dos (Fig. 2-1). Seleccione la opción *b* para su análisis basada en la intuición sensible mencionada en la Nota 8. Las razones serán explicadas más adelante.



Figura 2-1

El soporte de este sello se acerca a una forma geoméricamente rectangular al poseer una diferencia de tamaño muy acentuada entre pares de lados.

El marco que contiene la composición total está conformado por una forma como línea, con bordes sumamente irregulares y variables, que se adelgazan y se ensanchan constantemente (Fig. 2-2). Se observa que las líneas como forma se engrosan ligeramente en los lados y en la base; por lo que el peso se concentra sensitivamente en la parte de abajo: Este grosos en la parte inferior del marco y que nos da una sensación de solidez fue uno de los criterios que me llevó a elegir la opción *b*, pues una línea delgada en la base connota que los elementos están flotando o cayendo y que carecen de una fuerza de gravedad que los estabilice (ver figura 2-1, Opción 2a).



Figura 2-2. Marco A

Se podría hablar de un segundo marco que es sumamente interesante no sólo por su forma, sino porque funciona como elemento compositivo y también como continente de otros elementos (Fig. 2-3).



Figura 2.-3 Marco B

Este marco tiene una especie de “dientes” muy juntos y dispuestos alrededor de un espacio rectangular muy orgánico y ondulante. La disposición de cada diente se sucede de una manera regular, con un espacio muy pequeño entre cada uno de ellos. Cada diente es parecido pero ligeramente distinto en altura y anchura, algunos poseen terminaciones más redondeadas y otros más angulosas.

Sobresale el extremo izquierda del marco dentado, pues aquí no hay una progresión de intervalos ya que los dientes (el de arriba y el de abajo) prolongan uno de sus lados y se unen al llegar al centro. Por *hysteresis*, se puede suponer que esta parte anómala del marco es parecida a un par de antenas y que el marco en conjunto tiene semejanza con un ciempiés.⁹

9. La progresión regular de los intervalos dentados mantiene a la vista del lector saltando de un punto a otro, fluyendo e interrumpiéndose en sentido circular, cíclico. Los bordes internos del marco dentado se ondulan de una forma muy sensual, casi se podría decir que evoca el movimiento del agua. Estos recursos son adecuados para dar la sensación de movimiento, como si el cuerpo se deslizara y las protuberancias avanzaran a un paso rítmico, como si en verdad fuera un ciempiés.

El acento dado por lo que denominaremos “antenas”, nos proporciona una direccionalidad que apunta hacia el lado izquierdo, dando la impresión de que la figura está entrando en el cuadro y no saliendo. Si a esto sumamos la predilección del mundo occidental por el lado izquierdo del formato, entenderemos la inclinación que se tuvo inicialmente al elegir la *Opción b* (Fig. 2-1), lo cual nos indica que la intuición sensible es susceptible de ser razonada.

El equilibrio de la composición en general se da por una Simetría axial aproximada pues no existe reflexión de motivos pero sí hay una igualdad cuantitativa que nos permiten ubicar el eje entre cada par de ellos, aunque el centro no se ubique exactamente en este lugar (Figura 2-4).

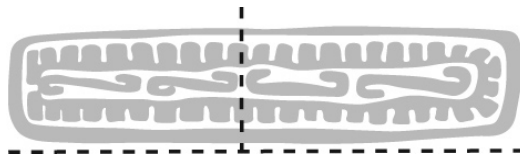


Figura 2-4. Eje de equilibrio sentido

Para encontrar la estructura intrínseca de la composición se procedió a tirar líneas diagonales para ubicar alguna dirección o posición justificada de los elementos con respecto a los ejes (Fig. 2-5), así como en la sección áurea (Fig. 2-6).

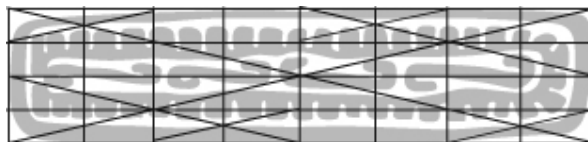


Figura 2-5

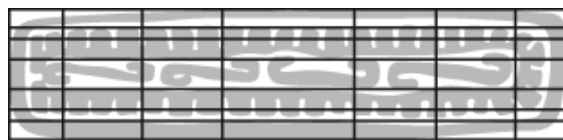


Figura 2-6

Se observó que algunos elementos se ajustan con mayor énfasis en los ejes horizontales, sobre todo los centrales, que es donde se encuentran ubicados los morfogramas. Así mismo se observa que en el centro de la composición se ubica el elemento que denominamos como anómalo (parecido a una letra C rotada a la izquierda) pues rompe con la repetición de motivos.

En la búsqueda de otras relaciones proporcionales, aunque menos armónicas que las anteriores, se procedió a tomar razones basadas en las dimensiones propias del sello (Fig. 2-7) Se encontraron dos posibilidades de razones internas: la razón de 2:9 y de 3:13, con razones aproximadas de 1:4.5 y de 1:4.33333..., respectivamente. La primera es más simple y exacta, ya que se trata de un número racional; la segunda es más compleja pues se refiere a un número irracional que, al ser infinito, ofrece cierto grado de incertidumbre. Estas razones nos ofrecen ciertas divisiones al interior de la composición que pueden funcionar como una retícula, en cuyos ejes podemos encontrar puntos significativos que justifican la composición.

En la razón 2:9 observamos que todos los motivos se alinean en el eje central horizontal y que cada uno de ellos mide aproximadamente dos ejes verticales.

En la razón 3:13 observamos que el *Marco B* se justifica en los módulos superior e inferior horizontales, mientras que los motivos internos se justifican en el módulo central horizontal (Fig. 2-7).



Figura 2-7

2:9



3:13

Al interior de la composición se observan dos morfogramas, el que guarda parecido a la letra C y a la S, las cuales forman parte de los siete elementos que Best Maugard consideró que fueron una constante utilizada por numerosos pueblos en los primeros indicios del arte.

El motivo como S se repite en tres intervalos que están alineados sobre un eje horizontal en una Simetría de Traslación Lateral (Fig. 2-8).



Figura 2-8

La Simetría de Traslación Lateral se encuentra interrumpida por un elemento de contraste (Fig. 2-8, motivo *b*) que proporciona cierta tensión espacial y que da variedad en la unidad. La unidad se encuentra dada por la relación de semejanza que existe entre los motivos *a* y *b*, al derivarse uno del otro (Fig. 2-9). Si observamos, en los extremos del motivo *a* se encuentran dos ganchos; si el Gancho 1 tuviera un movimiento de Simetría Especular Frontal y se trasladara hacia arriba, entonces daría lugar al segundo motivo (*b*) (Fig. 2-9)

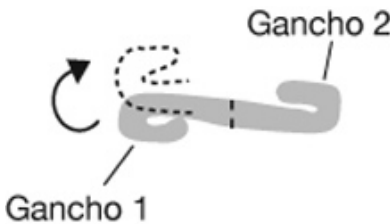


Figura 2-9

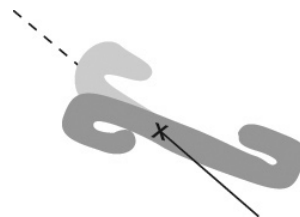


Figura 2-10

De ahí la semejanza formal entre ambos motivos, donde los elementos no permanecen estáticos, pues entre un intervalo y el siguiente existe gran actividad, ya sea de Traslación o de Transformación, con pregnancia entre uno y otro motivo que, aunado al gran movimiento que se observa en el *Marco B* (Fig. 2-3), ofrece un dinamismo muy particular que no se desborda gracias a la medida y estabilidad del marco que envuelve toda la composición (*Marco A*, Fig. 2-2).

En esta operación simétrica se puede observar una tridimensionalidad que viene dada por un eje de rotación imaginario que cruza perpendicularmente la figura y da la idea de que existe un adelante y un atrás además del arriba y abajo (Fig. 2-10), lo que pone en cuestionamiento la aparente frontalidad de los elementos.

Se puede apreciar que en las dos opciones de impresión (Fig. 2-1) los elementos en forma de S no se alteran en su estructura morfológica. Esta característica peculiar no sucede en una figura común, pues si sometemos un motivo aleatorio (en este caso la letra R) a un doble reflejo (180 grados en sentido vertical, y el resultante a 180 grados en sentido horizontal), dará como resultado cuatro formas distintas, a diferencia de la S, donde uno de los motivos reflejados es análogo al original (Fig. 2-11).



Figura 2-11

Este fenómeno de analogía con respecto al motivo original lo observamos también en el motivo que parece C. Esto es aparentemente intrascendente, pero es curioso que ambos motivos presenten esta particularidad y que, gracias a su sencillez gestual y movilidad, sean arquetipos en diversas culturas.

En el ritmo generado por la repetición de elementos de que se encuentran en la figura 2-8 y que se explica en la página 68, observamos que el patrón de intervalos graficado ofrece un ritmo mesurado y estático, donde la predominancia de la figura *a* es evidente y la *b* sirve para darle un poco de variedad a la unidad (Fig. 2-12).

En este sello es destacado el concepto de la anomalía formal, pues los elementos y disposición de los mismos son muy predecibles por el ritmo y la constancia formal, sin embargo, el elemento *b* le proporciona un acento inesperado. Se ignora si conceptualmente en su época dicho acento haya tenido un significado, pero en conjunto funciona como un recurso retórico que es muy aprovechado hoy en día por la industria mediática.

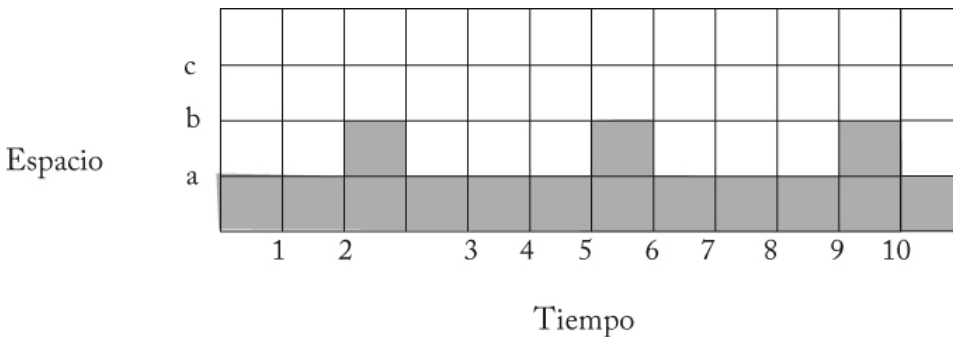


Figura 2-12

3. 2. 3. SELLO 3



(Fotografía: Mario Cruz Terán)

Este sello guarda cierta similitud con el Sello 2 debido a los morfogramas que se repiten: la S y a la envolvente dentada, aunque presenta variaciones que describiremos a continuación.

Comenzaremos por mostrar las dos posibles opciones de impresión que ofrece el Sello 3 (Fig. 3-1).



Figura 3-1

De las dos posibilidades de impresión, tuve una inclinación primaria por la *Opción 3b*, misma que originalmente se eligió al fotografiar el sello, lo que indica una preferencia de carácter intuitivo que nos invita a la búsqueda de una explicación razonada.

Se considera, en primera instancia, que nuestra preferencia por el lado izquierdo del plano compositivo halló una lectura más fácil para el ordenamiento de los elementos, acorde con las leyes de Agrupamiento de la teoría de la Gestalt que nos indica la tendencia humana de ordenar los elementos en conjuntos significativos organizados.

De acuerdo a lo anterior, el motivo como S se repite tres veces, pero si observamos más detenidamente nos podemos percar de un componente destacado: la Reflexión. El encuentro con esta

operación simétrica dentro de la lectura va a propiciar una interrupción en la lectura provocado ésto por un intento de resolver esta especie de traba.

En la *Opción 3a* se comienza con una operación Simétrica de Traslación y, por la similitud formal de los elementos, nuestro cerebro tiende a crear una especie de ritmo y la inercia nos lleva a pensar que la operación se repetirá, pero no es así. Ocurre el fenómeno de Reflexión que va a hacer que nuestro ojo regrese un par de veces y verifique por qué no sucedió lo esperado (¿Traslación-Traslación-Reflexión o Traslación-Reflexión?). La *Opción 3a* causa cierto desasosiego, pues nos ofrece una fluidez y cadencia que se rompe inesperadamente y le causa al lector una especie de conflicto que tal vez se ve acentuado por estar ubicado en el extremo derecho del cuadro.

Con respecto a la opción 3b, nuestro ojo capta como único movimiento el fenómeno significativo de Reflexión y realiza únicamente dos operaciones: Reflexión-Traslación (R, T). Al resolverse primero el factor de reflexión, que por cierto se encuentra ubicado en el preferente extremo izquierdo del plano, ocurre una especie de descanso o cierta seguridad al ver que el elemento se repite de una manera sosegada, sin cambios bruscos que provoquen desasosiego en el observador.

Por otra parte, la predilección por la *Opción 3b* tal vez se deba a que produce una sensación de mayor espacio, lo cual es difícil de suponer pues el espacio entre cada elemento es exactamente el mismo en ambas opciones, pero existe un factor casi imperceptible y que se muestra en la figura 3-2.

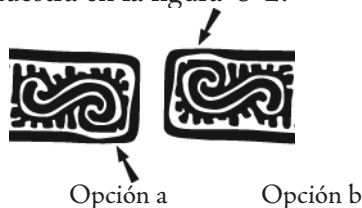


Figura 3-2

El espacio provocado por la escisión del instrumento punzante, se percibe de una manera distinta en ambas opciones debido que en la *Opción a*, el hueco queda abajo, entre el motivo y el marco y no se alcanza a percibir con mucha fuerza, además, pareciera que el elemento empuja el aire hacia abajo, lo que sensitivamente nos dice que la figura se está desplazándose hacia la tierra o que se está hundiendo, tal vez como una raíz.

En la *Opción b*, este aire se desplaza hacia arriba, lo que indica una posibilidad de crecimiento, como la hoja de la planta que asciende buscando la luz; este espacio se encuentra en la parte superior de la composición, lo que provoca una sensación de aire, como si se estuviera dentro de una habitación y hubiera mayor aire para respirar. Es posible que sea esta otra de las razones por la que se prefiere esta opción.

El ordenamiento de los elementos se encuentra dispuesto en un sentido horizontal, lo que, al igual que en los sellos anteriores, da un gran sentido de estabilidad debido a nuestra referencia cotidiana en relación a la fuerza de gravedad.

El marco referencial no tiene mayor complejidad (Fig. 3-4); su forma geométrica es rectangular y la línea como plano que lo forma es de grosor inconstante, lo que le da una gran expresividad debido a lo irregular de sus bordes, que se ensanchan o adelgazan constantemente; incluso el espacio señalado en la figura 3-2, causado tal vez de forma accidental dan este marco una cualidad muy expresiva y dinámica.



Figura 3-3

Al trazar los ejes naturales dados por la dirección de los elementos y las líneas predominantes, se establecen ritmos muy semejantes a los que proporciona una división hecha sobre las líneas diagonales (Fig.3-4).

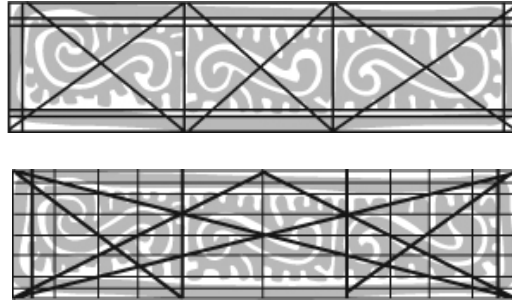


Figura 3-4

Se observa que la composición está dividida en tres principales secciones, aunque proporcionalmente se divide en cuatro, pues se encontró que la razón entre la dimensión horizontal y la vertical fue de 2:8, o bien 1 a 4 ó 4, número de gran relevancia en la cosmovisión mesoamericana (Fig. 3-5).



Figura 3-5

Se mencionó la semejanza de nuestro motivo (Fig. 3-6) con el del sello 2 que, por *hysteresis* y por el número de protuberancias se había asociado con un ciempiés. En los motivos del Sello 3 el número de “dientes” no coincide, por lo que es difícil aventurarse a decir que se trata de tres ciempiés. Destaca el espacio que existe alrededor de la S, pues pareciera la representación de una cámara de aire de un objeto que se encuentra en la tierra o el agua, por lo

que podría remitirnos a un animal marino o telúrico, de movilidad ondulante cuyo cuerpo está cubierto de pelo o de extremidades, como un gusano de agua o de tierra.

Figura 3-6



Las eses (S) tienen mucha movilidad por su forma natural que se enreda en un extremo y se desenreda en el otro, dando una tensión de fuerzas contrarias que dan la impresión de que en algún momento sus bordes se van a unir. La S corre el riesgo de permanecer estáticas debido a la forma dentada tendiente al cuadrado que la envuelve y que parece querer ajustar ajustarse al cuerpo y limitar su movilidad ondulante, pero ocurre lo contrario, pues predomina la movilidad de la S y parece que toda la forma se desplaza en movimientos serpentinos.

En la figura 3-7 observamos que contamos con tres morfogramas en la composición, pero también se puede interpretar como un sólo elemento que se refleja y luego se traslada o que, formalmente existen dos elementos idénticos y uno desigual.

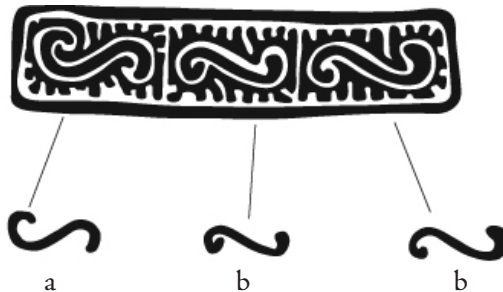


Figura 3-7

Resulta entonces muy dinámica su interpretación compositiva, pues cuando se pretende explicar la disposición de sus morfogramas surge un cambio simultáneo en número y posición.

Al intentar graficar el movimiento de los elementos (Fig. 3-8), se observa que el ritmo generado por la repetición de los motivos es muy estable y regular, es como si la parte dentada que envuelve a los elementos se reprodujera *ad infinitum*, casi como un fractal o un *zoom* para observar a detalle la envolvente.

Este sello aparenta ser muy monótono, pero a medida que lo observé me impresionó el dinamismo de sus elementos en conjunto relacionándose entre sí, existiendo el riesgo de no aprehender suficientemente bien la complejidad de su movimiento.

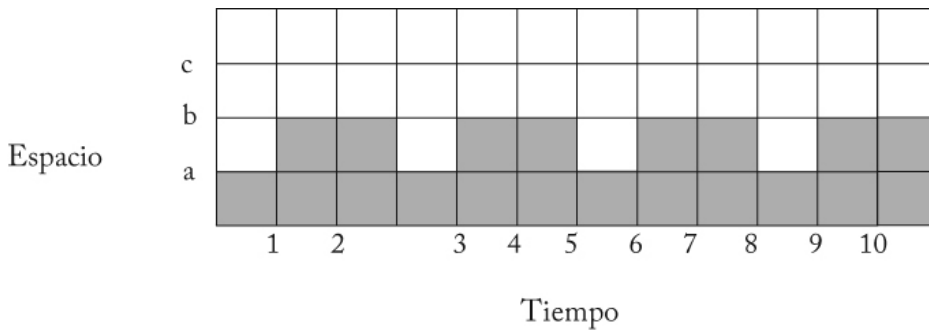


Figura 3-8

3. 2. 4. SELLO 4



(Fotografía: Mario Cruz Terán)

El sello 4 tiene una porción faltante en uno de sus extremos pero la lógica de la forma nos indica que se refiere a una pequeña parte que corresponde al marco. El área ausente no puede ser mayor porque la dimensión horizontal es muy semejante a la de los demás sellos.

Veamos ahora sus posibilidades de impresión, independientemente de la vertical (Fig. 4-1).



Opción 4a

Opción 4b

Figura 4-1

Elegí la *Opción 4a* para su análisis por que, al igual que en el sello anterior, existe una constancia rítmica de elementos formales y una secuencias que se ve interrumpida por un elemento inesperado: la S. Se ha apostado a que el ojo resuelva primero esta irregularidad para que al final se quede con una sensación de orden y medida.

En la *Opción 4a*, el elemento S se percibe como una anomalía formal, pues es diferente en cuanto a la dimensión que ocupa dentro del marco referencial, al número de repeticiones y a su dirección tendiente a la verticalidad.

No tener el marco completo hace un poco aventurado referirse a él, pero se puede aludir con seguridad a su aspecto orgánico y redondeado, con formas como línea de grosor irregular.

Se trazaron líneas diagonales para saber si los elementos compositivos respondían a algún patrón o se ajustaban a algún eje surgido, pero este método no sugirió ninguna justificación que valiera la pena destacarse, por el contrario, se percibía forzada (Fig. 4-2).

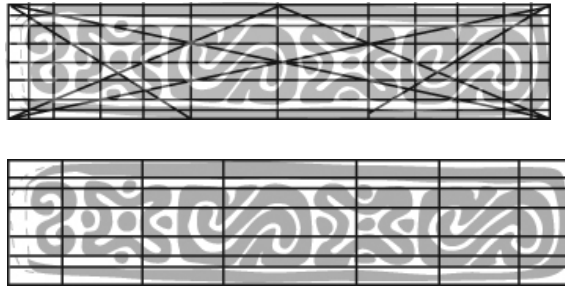


Figura 4-2

Con la intención de encontrar otras relaciones compositivas, se procedió a buscar razones entre las dimensiones del sello y, en el sentido proporcional observamos una razón de 3:14 (es decir, 4.66), cifra con cierto grado de incertidumbre al no ofrecer un número entero (Fig. 4-3). Las medidas del sello 4 no se ajusta a los patrones comunes de proporción armónica y, sin embargo, se percibe muy armónico gracias a su coherencia formal y a la congruencia en su ordenamiento.



Figura 4-3

Tomando como base reticular la división de razones antes mencionada, se procedió a indagar en la estructura interna de los ejes naturales del sello (Fig. 4-4) y se encontró una disposición

muy parecida a la surgida de los ejes naturales de los morfogramas (Fig. 4-5). Ésta estructura por sí sola es sumamente armónica y los círculos que la conforman la dotan de gran movilidad y de calidez que, aunado a una línea muy sensual que avanza y retrocede, que tiende a desbordarse pero se contiene, le permite incursionar en la dimensión temporal.

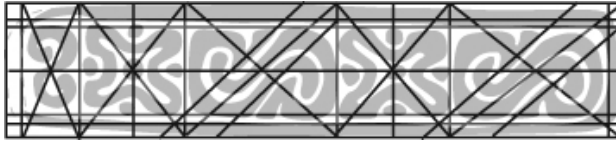


Figura 4-4

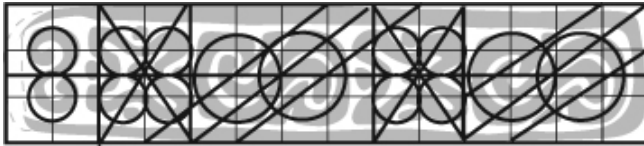


Figura 4-5

Este sello frece un sentido de estabilidad gracias a su ordenamiento pero está cargado de una tensión qmuy dinámica, pues en cada lapso espacial y temporal está ocurriendo un suceso que no permite predecibilidad ni monotonía. Posee la medida de la belleza estática y el movimiento de las formas dinámicas trabajando en conjunto para atrapar la atención del observador.

En cuanto a los sintagmas que contiene el sello observamos que, gracias al fenómeno de agrupación, nodemos contar cinco. Se puede percibir que dos de estos elementos se repiten, o bien que son elementos independientes que se trasladan en dos intervalos de tiempo-espacio en una Simetría de tTraslación Lateral (Fig. 4-6). Estos elementos, al igual que los demás sellos, se encuentran uno al lado de otro, en dirección horizontal, dispuestos frontalmente y saparentemente carentes de profundidad.

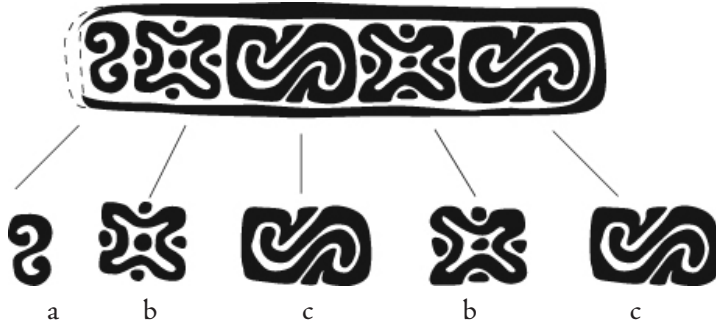


Figura 4-6

Los elementos compositivos, por sí solos, tienen características formales que vale la pena analizar con detenimiento.



8

Figura 4-7



Figura 4-8

En el elemento *a* se observa nuevamente la forma denominada S (Fig. 4-7), cuyas terminaciones parecen muy próximas a cerrarse, a enredarse tanto que pareciera que formarían un 8 o el símbolo del infinito. A diferencia de las otras eses que hemos observado, ésta es mucho más redondeada y sus extremos parecen engrosarse de una manera deliberada, como si se quisiera acentuar una terminación en forma de gota.

La estructura natural de este elemento, que está dado por el trazo de líneas diagonales, nos permitió corroborar que sus líneas se justifican perfectamente a este modelo (Fig. 4-8), lo que nos indica la congruencia natural que existe en la búsqueda de armonía universal.



Figura 4-9



Figura 4-10

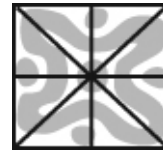


Figura 4-11

En el elemento *b*, se destaca la sensación de flexibilidad que denota, como si fuese un círculo que ha sido sostenido por el centro y empujado al interior por cuatro puntos, o tal vez un círculo que intenta escurrirse por los huecos que existen entre cada punto. De cualquier modo, la característica más destacada de este elemento sea la elasticidad contenida, la elongación lenta, controlada, como si fuese de un material lo suficientemente blando como para ser manipulado.

Los cinco puntos forman una cruz que apunta en cuatro direcciones, además de un adelante y un atrás sugerido por el punto central que parece atravesar la figura perpendicularmente y le da un aspecto tridimensional (Fig. 4-10).

Los ejes de su estructura forman una estrella de ocho picos que nos remite a la abstracción de una salpicadura de líquido sobre un papel o de alguna estrella (Fig. 4-11). De acuerdo a estos ejes, la figura *b* presenta una simetría axial que nos permite tener la misma figura en el plano superior, inferior, lateral izquierdo y lateral derecho, en una especie de Reflexión Especular o de Rotación.

Otro de los elementos en la composición que presenta una Simetría de Traslación Lateral es el elemento *c* (Fig. 4-12), que es también sumamente interesante porque a primera vista parece una S, pero si la observamos detenidamente veremos que no lo es.



Figura 4-12



Figura 4-13

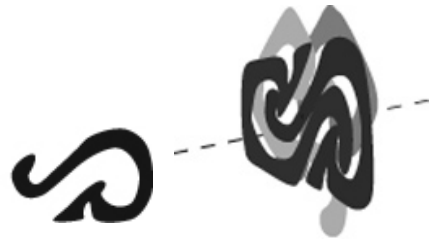


Figura 4-14

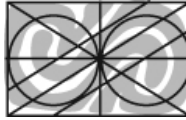
La que he denominado “falsa S” tiene mucha coincidencia con las figuras imposibles dada la ambigüedad de su lectura, pues de primera instancia nos ofrece una significación que nos remite a una forma conocida, hasta que descubrimos otra que posee un significado distinto que anula y sustituye a la primera, creando un doble juego interpretativo. Esto ocurre cuando observamos que la figura está compuesta por dos cuerpos, donde cada uno se comporta a la vez como figura y como delimitante de la otra a medida que se le recorre, comportándose como forma y fondo de manera simultánea. Ambos morfogramas se relacionan por medio de una especie de encadenamiento o, más bien, un enlace que permite concebirla como una sola figura.

Si separamos las dos partes que conforman esta figura (Fig. 4-13), podemos ver que también existe una operación simétrica: la de Rotación (Fig. 4-14), donde nuevamente se observa un eje de rotación perpendicular que indica una tridimensionalidad sentida.

Las formas entrelazadas son similares a una letra R, y si fuera un elemento tipográfico oscilaría entre lo caligráfico y lo decorativo pues sus líneas eminentemente curvas transparentan una gran libertad en su trazo que, en su espacio interno conserva una reminiscencia de una vírgula: nuevamente la forma funciona simultáneamente como fondo.

La estructura interna de la “falsa S” posee una Simetría aAxial, con una Reflexión Especular Alternada (Fig. 4-15).

Figura 4-15



Si estableciéramos un patrón de recurrencia generado por la repetición de los elementos compositivos que se observan en la figura 4-6, observaríamos que el ritmo generado es muy dinámico, con ascensos y descensos no predecibles ni ordenados, lo que contrasta con la armonía del conjunto (Fig. 4-16).

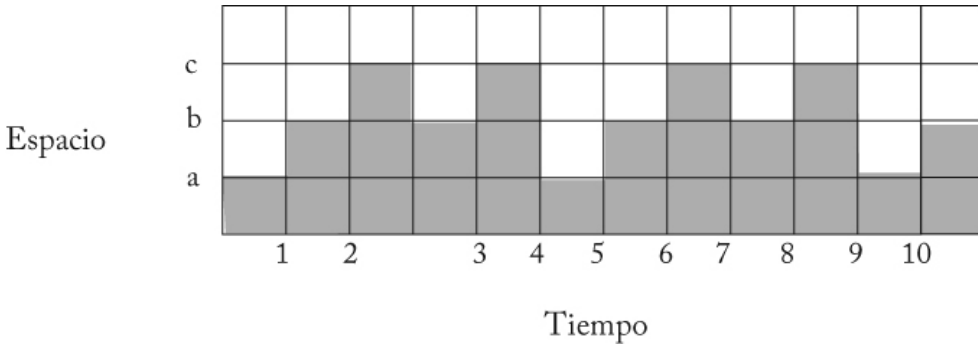


Figura 4-16

Este sello cuenta con gran plasticidad pues los elementos que lo integran son sumamente orgánicos y dinámicos, tienen al ojo saltando de un módulo a otro. Es contradictorio que, pese a todo el movimiento que se percibe, en conjunto no causa desasosiego ni molestia.

También es destacado el tema de la simultaneidad en la figura y el fondo, que muestra una intención por trascender las apariencias y obliga a ser más cuidadoso para poder apreciar el detalle.

Un concepto que no se desglosó particularmente porque se observó una generalidad en los cuatro sellos es el color. La lógica de la impresión indica que se trata de un alto contraste, sin tonalidades o veladuras. Lo más probable es que se haya utilizado el color negro, pues en uno de los sellos se observó una reminiscencia de un pigmento de este color. Algunos autores indican el uso del olli o chapopote como pigmentos de uso ceremonial, aunque no se descarta el uso de otros tintes, como indican los murales antiguos que muestra un amplio conocimiento en el tema.

Es difícil suponer que, conceptualmente, los sellos antiguos sean un antecedente de la comunicación visual tal y como hoy la concebimos, pero tecnológicamente sí lo son, además de que como imagen siguen conservando una armonía que proviene de la disposición sus partes quedan atractivas y particulares para los diseñadores y artistas de hoy en día.



CAPÍTULO 4

SELLOS PRECOLOMBINOS DIMENSIÓN SIMBÓLICA

Por fin lo comprende mi corazón:
escucho un canto,
contemplo una flor:
¡ojalá no se marchiten!

NEZAHUALCÓYOTL

En este capítulo propongo un acercamiento al significado simbólico de los sellos precolombinos del museo Salvador Ferrando de la ciudad de Tlacotalpan, Veracruz.

Después de abordar la dimensión formal de los sellos es importante acceder al significado, pues en nuestra experiencia cotidiana no solemos separar la forma del contenido. Es conveniente saber que la cuestión interpretativa aquí propuesta aludió a referencias históricas desarrolladas por historiadores y antropólogos, teniendo como punto de partida la forma plasmada en los sellos que se analizaron.

El acercamiento que se hace con respecto al significado se apoya en el estudio del símbolo, ya que, para el hombre prehispánico la representación solo será exacta en la medida que expresa un significado simbólico sin importar hasta qué punto concuerda con el modelo natural `pues “al pensamiento mítico le corresponde un ver mítico: un ver que descubre en todo fenómeno un sentido mítico” (Westheim, 1977: 24).

4. I. DIMENSIÓN SIMBÓLICA

Aunque vivimos en un universo de signos, estos no son privativos del ser humano, pues en la naturaleza se observa un intercambio constante de significados que viene dado por las posturas corporales, los movimientos, las miradas, los ruidos, olores, etc., los cuales posibilitan la vida en comunidad. A medida que se ejerce la comunicación, los seres vivos hacen uso de los signos, pero a medida que se estructuran sistemas culturales las sociedades se vuelven más simbólicas, por lo que se han convertido en una constante en la vida del ser humano al ser un medio a través del cual una sociedad crea los vínculos que la dotan de sentido. Esto se da porque, en la agrupación de personas en mayor o menor número, llámese familia, comunidad, país, etc., se construyen lazos afectivos que se entretajan a través de la cotidianidad y forman una serie de sistemas necesarios para sobrevivir como grupo en el contexto natural y social, al tiempo que estimula su proximidad y garantiza la durabilidad del mismo.

Se dice que los símbolos no sólo son parte de una cultura, sino que la constituyen, pues en la definición de la cultura va involu-

crado el símbolo, lo cual cobra sentido cuando observamos que las estructuras sociales de convivencia y preservación están fundamentadas en representaciones simbólicas compartidas que le dan coherencia y justifican su existencia (Beuchot, 2004:153). Por esta razón, los símbolos tienen la cualidad de ser compartidos a medida que se viven, ya que el intercambio de información posibilita su comprensión y potencia la universalización para su supervivencia.

Es posible observar que en las sociedades actuales, el ritual aún antecede a la palabra o que los mitos son manejados con mayor destreza que los conocimientos abstractos, lo que refleja una constante recreación que permite su vigencia y evita su desgaste o agotamiento. Los rituales y mitos son parte de la simbolización de la realidad que permite al ser humano representar y hacer presente lo ausente, ya que integran los antagonismos en una relación emotiva y cognoscente, por lo que “el lenguaje, el arte, el mito y la religión constituyen parte de ese universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicado de la experiencia humana” (Cassirer, 1979: 48).

4. I..I. EL SÍMBOLO

La palabra símbolo proviene del griego “*symbolon*”, que está formada por “*syn*”: y “*ballo*”: arrojar o yacer dos cosas que embonan entre sí y que son partes de otra más completa, como una moneda, una medalla, etc. (Beuchot, 2004:144).

La palabra símbolo también se relaciona con la “tablilla del recuerdo”, aludiendo a la costumbre griega donde el anfitrión rompía una tablilla y obsequiaba la mitad a su huésped para que, en caso de regresar o reencontrarse él o sus descendientes, pudieran reconocerse al unir las dos mitades.

Tal es el sentido del símbolo, que integra dos elementos: uno que conocemos y otro que nos falta. La simbolización sólo puede lograrse cuando embonan las dos partes, uniéndose así lo material con lo espiritual, lo empírico con lo conceptual, lo literal con los metafórico o alegórico o figurado. Tenemos una parte que conocemos y que es concreta, la cual nos lleva, por analogía, a deducir una parte de ella que no está explícita la cual, a modo de sinécdoque, nos lleva a conocer la parte por el todo. En las sociedades humanas, la cultura es fragmentaria y está diseñada para fragmentar, por lo que se nos dificulta conectar las cosas más allá de lo que se muestra, de la mera apariencia y sólo percibimos la punta del iceberg. El símbolo lleva en sí el germen de la metonimia y la metáfora; la primera nos permite conocer el todo a través del fragmento, las causas a partir de los efectos, lo cual demanda del interpretante profundidad y agudeza para discernir la parte faltante, para unir la parte afectiva y la cognoscente que reafirmará su fuerza interpretativa. La metáfora une los polos de lo literal con lo simbólico, donde el signo no se remite únicamente a lo que significa pues nos conduce hacia otro mensaje que no está escrito, siendo su característica el doble significado: uno manifiesto y otro escondido (Beuchot, 2004:144-146).

Esta parte abscóndita e intangible propia del símbolo establece una diferencia más bien de grado o de alcance entre el signo y el símbolo. Cuando el signo es rebasado surgen evocaciones, sugerencias, valores o afectividades en torno al objeto entonces se le asocian significados que tienen que ver con la idiosincracia, tradiciones, música, historia, actores sociales, etc., donde “un signo es más bien inmediato, es un vehículo material de nuestros intereses y de nuestra intención del momento; un símbolo, en cambio, viene de muy lejos, y ante él sentimos la resonancia de tiempos pasados, muy viejos y profundos” (Zamora, 2007: 312).

Esta postura es muy interesante, ya que indica la posibilidad y, hasta cierto punto, la facilidad de transmutar o intercambiar un signo por otro, pero transformar un símbolo es más complejo porque implica un cambio en lo más profundo del ser, involucra un cambio en nosotros mismos: “entre signo y símbolo, pues, no hay separación de esencia, sino de intensidad: un símbolo es un signo henchido de valores emocionales, culturales, religiosos o de cualquier índole” (Idem).

4. 2. SELLOS. SIMBÓLOGIA

Se ha explicado brevemente en qué consiste la dimensión simbólica, toca ahora acercarnos al significado simbólico de los sellos mencionados. Para hacer una interpretación del significado es conveniente recordar que las representaciones del hombre precolombino no son reproducciones exactas de los modelos de la naturaleza, pues se piensa que, en el acto creativo, el autor se acercaba más al objeto a medida que lograba abarcar su significado simbólico.

Para esta propuesta interpretativa se procedió a analizar de manera independiente los elementos compositivos que integran los sellos para luego integrarlos y darle sentido al significado de cada uno de los sellos.

Cabe aclarar que, aunque se retomó el significado propuesto por otras disciplinas, el sentido aquí expuesto ha sido abordado desde la perspectiva de la Comunicación visual, por lo que está sustancialmente apoyada en las relaciones formales expuestas en el capítulo anterior.

MARIPOSA (PAPALÓTL)



Figura 4. 1

Este elemento se observa una sola vez en el Sello1. Por *hyster-esis*, podemos decir que guarda una estrecha semejanza formal con la representación precolombina de una mariposa, aunque no se encontró otra figura exacta para compararla. Con la finalidad de hallar formas análogas, observé por separado los elementos que la integran, donde destaca el círculo al centro de la figura y las cuatro protuberancias que guardan similitud con la “flor de cuatro pétalos” que representa los puntos cardinales, por lo que se pudiera pensar se trata de una flor a no ser por que cuenta con otras dos terminaciones en el extremo superior e inferior: una simple y otra que se bifurca. Este último elemento fue el que sirvió para comparar su morfología y concluir que se trata de una mariposa.

La figura 4. 2 se observan algunos ejemplos donde se representa la mariposa en el México Antiguo.



Figura 4. 2. Ejemplos de mariposa en el México Antiguo.

A. Sello plano con motivo de mariposa, Tlatelolco. B. Apoyo adornado con motivo de mariposa. C-F. Soporte para un vaso cilíndrico con motivo de mariposa estilizada, Teotihuacan. (Beutelspacher)

En Teotihuacan se encuentra el palacio Quetzálpapalótl (quetzalmariposa), que hace alusión al planeta Venus, relacionado con el mito de Quetzalcóatl. Recibe este nombre debido a que en sus pilares se observa la imagen en bajo relieve de un quetzal con una mariposa en el pecho, aunado a los numerosos frescos donde se identifica la imagen de la mariposa.

En su libro *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*, Beutelspacher relaciona a la mariposa con Xóchiquetzal (xóchitl “flor”, quetzalli “hermoso”) diosa del amor, las flores, la vegetación y el fuego. También relacionada con el colibrí y era considerada protectora de artistas, artesanos, pintores y mujeres que realizaban labores domésticas. Así mismo, se encuentran asociaciones con la diosa Itzpapalótl (itztli “obsidiana”, papalótl “mariposa”), quien fuera divinidad de los chichimecas, sustituida por Xochiquetzal y también por Tlazoltéotl cuando los aztecas dominaron a estas tribus. El arquetipo de anciana sabia y bruja poderosa fue representado con apariencia de esqueleto, garras de jaguar, dedos de los pies con garras de águila, y alas que llevan navajas de obsidiana.

La mariposa desempeñó un papel muy importante entre los mesoamericanos, tanto en el ámbito mitológico como en el ornato y la decoración, pues entre los mexicas sirvió para representar el fuego y, por ende, la guerra. Debido a su movilidad, se tomó como símbolo de los movimientos del Sol (*Nahui Ollin*), y de los dioses del camino (Tlacontotli y Zacatontli). La mariposa estuvo presente entre los animales valiosos que servían como tributo a Tenochtitlán y eran consideradas como sinónimo del alma de los guerreros caídos en la guerra o muertos en sacrificio así como de las mujeres muertas en el parto que, después de cuatro años, bajaban a la tierra a visitar a las flores, aunque las nocturnas eran consideradas como fantasmales (Beutelspacher, 1999:16).

“Las diosas llamadas Cihuapiltin eran las mjeres que morían del primer parto y decían que andaban por las encrucijadas de los caminos haciendo daños... (...) y por eso les hacían fiestas y en esta fiesta ofrecían en su templo, o en las encrucijadas de los caminos, pan hecho de diversas figuras. Unos como mariposas y otros de figuras del rayo que cae del cielo...”(Idem, pág.18).

La mariposa está asociada metafóricamente con los animales de la tarde, con el sol lunar, con los dioses de las flores, del canto y la danza, o con Xochipilli, el dios de la tarde, o con los hermanos enemigos del Sol ascendente.

“Para los antiguos mexicanos y para algunos grupos mayas hoy en día el Sol se levanta en el cielo hasta el mediodía y luego regresa al este; lo que nosotros vemos en el cielo es solamente su reflexión en un espejo (negro), y es esta reflexión la que se pone en el oeste” ((Graulich, 1997: 166).

El Sol ascendente (oeste-cenit-este), representa al águila que se eleva desde el nadir al cenit, y tiene por complementario al Sol de noche o jaguar (oeste-nadir-este), donde el momento clave era la media noche porque es cuando el Sol nace de nuevo. El medio día se consideraba un sol falso, que reemplaza al primero, por lo tanto es falso, telúrico, semejante a la Luna (Fig. 4. 2).

De esta manera, en el Sol del mediodía se unían los opuestos pues el Sol ascendente era considerado como el Sol real, y el sol que descendía como falso por tratarse de un reflejo del primero, por lo que se asociaba con la tierra, la Luna, el sexo femenino, la disminución y la pérdida de fuerza. Es por esto que se decía que los guerreros muertos acompañaban al Sol ascendente, mientras que las mujeres muertas durante el parto acompañaban al Sol descendente.

al séquito del dios solar. Su morada, Cihuatlampa, es el cielo occidental, 'el lugar de las mujeres'. (...) Cuando en su trayectoria por el firmamento el dios del Sol alcanzaba el cenit, lo recibían allí las Cihuateteo, para conducirlo hasta el ocaso. En su calidad de 'guerreras' lo alegraban con sus cantos bélicos y con 'peleas de regocijo'" (Idem).

No es entonces extraño que la forma que se observa en el sello esté relacionada con una mariposa, pues abundan en la cuenca del río que lleva el nombre de las mariposas: el Papaloapan. Además, las esculturas monumentales de las Cihuatéotl son una muestra de la conjunción entre la genialidad de la técnica y lo complejo de la idea.



Figura 4. 4. Escultura de una Cihuatéotl. Museo de Antropología de Xalapa.

ESPIRAL



Figura 4. 5.

Este elemento se encuentra una sola vez en el Sello 1. De primera instancia me resultó confuso, pero a medida que lo observé más detalladamente me fue posible encontrar algunas semejanzas formales con la espiral, por lo que podría tratarse de una variación o una protoforma de la greca escalonada (*Xicalcolihqui*), entre cuyos componentes se encuentra la espiral (Fig. 4. 6).



Figura 4. 6. Greca escalonada (*xicalcolihqui*)



Figura 4. 7. Propuesta de aspiral derivada de la greca escalonada

Se dice que la greca escalonada, junto con la serpiente emplumada, fue un motivo muy recurrente entre los pueblos nahuas. Esta forma y sus variantes se observan sobre toda clase de objetos, en la arquitectura, la plástica, la pintura, en los tejidos y en la cerámica.

En el estudio de la greca escalonada, Hermann Beber (Cfr. por Westheim) distingue en la forma tres elementos básicos sin relación orgánica que se perciben disímiles y aparentemente contradictorios: la escalera, el centro y el gancho. Se indica que no se trata de una forma ornamental, pues entre estos pueblos no existía una expresión que no estuviera estrechamente ligada con el simbolismo religioso.

“Gordon interpreta la greca escalonada como una estilización de la serpiente (...). Para Seler, la greca escalonada es una representación de las olas y `del viento que produce remolinos en el agua´ (...). En la imaginación del hombre precortesiano, la culebra que vive de preferencia en parajes húmedos, se halla estrechamente asociada con el agua” (Westheim, 1991: 159).

Lo anterior tiene sentido si se observa que en la pirámide de Quetzalcóatl, en Teotihuacan, se hallaron conchas marinas y caracoles marinos acompañando a la serpiente. Westheim también indica que la greca adquiere significación formal cuando se integra a una serie, ya que su morfogénesis es el ritmo (Idem: 164). El ritmo como concepto no se limitó a la representación, pues se observa como consecuencia de la concepción del universo, donde la continuidad fue una parte esencial para la subsistencia de la vida, con los hombres colaborando con los dioses para que el mundo siguiera su curso. Pero esta continuidad no es sinónimo de estabilidad y dista mucho de los meandros griegos, quienes tenían como ideal a la belleza, que era sinónimo de máxima armonía. A diferencia de los griegos, en los antiguos mexicanos predominó la expresión por encima del equilibrio. La expresividad se logró por medio de la tensión y resistencia, que podemos observar en la greca escalonada. La sensibilidad formal necesitaba “expresarse en el juego violento de fuerzas desencadenadas, antagónicas, sujetas a un orden superior “ (Idem: 175).

Un referente primordial en el estudio de la greca escalonada la tenemos en Mauricio Orozpe (*El código oculto de la greca escalonada*) quien realiza un anclaje importante entre el elemento plástico y la cosmogonía mesoamericana, donde el autor relaciona el calendario, la arqueoastronomía y el diseño sde una manera muy particular.

Con respecto a la espiral, vemos que se encuentra relacionada con el caracol marino. En las culturas del México antiguo, el caracol es símbolo de la fecundidad, por ende, de la buena suerte y aparece en combinación con otras deidades que representan la fecundidad, el crecimiento, como los de la luna o el pulque. El nacimiento también está relacionado con el caracol, como símbolo del claustro materno y de los órganos genitales femeninos, así como al omb-ligo de las diosas (Westheim, 1991; 176-178).

XONECUILLI



Figura 4. 8

Este elemento, al cual hemos denominado S, se observa con mucha frecuencia en los sellos estudiados.

El signo en forma de S podría estar relacionado con el de Xonecuilli, que quiere decir “pie torcido”, término que hace alusión a Nanahuatzin.

En las cosmogonía azteca, Nanahuatzin es el dios pobre, enfermo y lleno de bubas que se entregó en sacrificio cuando los dioses se reunieron para crear el nuevo Sol. Se dice que los dioses requirieron de voluntarios para ser sacrificados y Tecuciztécatl,

dios rico y poderoso, se ofreció y ofrendó hermosas plumas, bolas de oro macizo y preciosas agujas hechas de coral. En cambio, la ofrenda de Nanahuatzin consistió en manojos de cañas, pelotas de hierba y espinas de cactus teñidas con su propia sangre. Se dice que al quinto día, las deidades prendieron fuego para que los candidatos se arrojaran a él pero, mientras que Tecuciztécatl se detuvo tres veces antes de arrojarse, Nanahuatzin no titubeó. Al ver esto, Tecuciztécatl sintió vergüenza y se lanzó a las llamas. Después de una larga espera, salió el Sol por el oriente y un instante después la Luna, que brillaba igual que el Sol, pero los dioses, enfadados con Tecuiztécatl le arrojaron un conejo a la cara, marca que aún conserva, y disminuyó así su resplandor. Pero como el sol no se movía, las demás deidades tuvieron que arrojarse al fuego para alimentarle y proporcionarle la fuerza necesaria para que hiciera su recorrido. Así fue como nacieron el Sol, la Luna y las Estrellas.

Se dice que Nanahuatzin tenía los pies torcidos, por eso a la constelación formada por siete estrellas y en forma de X se le llamó Xonecuilli, que pueden estar indicando un grupo de estrellas: las Pléyades. También ha sido identificado como el emblema de la Osa Mayor, símbolo del norte y asociado a Quetzalcóatl y Mixcóatl, deidad de cazadores-recolectores chichimecas-huastecos, o simplemente como pie torcido (Rivas, Lechuga; 2002: 65). En la figura 4. 9. se pueden observar algunas constelaciones que, en el México prehispánico eran representadas con círculos unidos por líneas y se puede notar la analogía que guarda con respecto a la representación de la rama torcida (Fig. 4. 10).

La forma Xonecuilli también ha sido asociada con el cetro de Quetzalcóatl, por lo que, durante el periodo posclásico, se representaron muchas deidades con este emblema en la mano (Fig. 4.11).

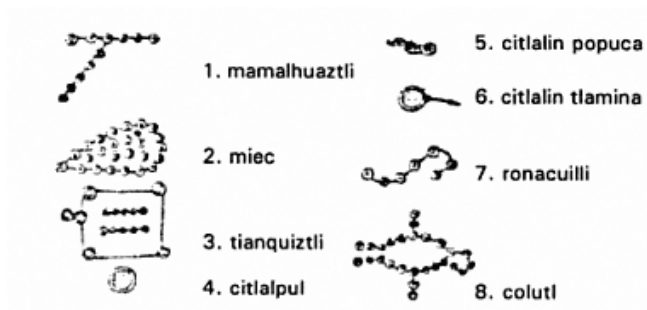


Figura 4. 9. Representación de algunas constelaciones. (Rivas-Lechuga)



Figura 4. 10. Rama torcida con siete estrellas



Figura 4. 11. Ejemplo del Xonecuilli en deidades mexicas (Rivas-Lechuga)

Jorge Enciso designa como *blue worm* al símbolo Xonecuilli (Figura 5-10), que también asocia con una constelación y con el cetro de Quetzalcóatl y menciona los diferentes nombres que recibe este signo que se distingue por la sutileza de sus elementos formales (Enciso: 1953: 55).

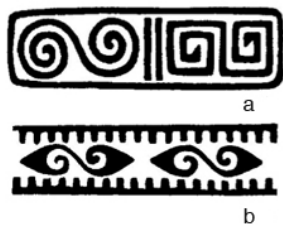


Figura 4. 12. Blue worm (Xonecuilli) de Enciso a Diseño que se enreda y desenreda en sentido opuesto, llamado también “Lazy S”; b, Concha bivalva abierta; c. Gusano azul. (Angulo Villaseñor)

Otro acercamiento al símbolo de Xonecuilli lo encontramos con una manera de hacer pan ya antes mencionado. Le llaman voluta y se menciona que “el pana con esta forma se ofrendaba en ceremonias relacionadas con diferentes culturas, en la fiesta dedicada a Cihuapiltin; en sus templos y en las encrucijadas de los caminos ofrecían pan hecho con distintas figuras” ((Carreón, 2006: 154). Se indica que algunas figuras eran como mariposas y otras como rayos que caen del cielo y que llaman Xonecuilli Se cree que los pueblos nahuas y mayas asociaron esta forma con la femineidad (Idem: 156).

Al igual que la greca escalonada (xicalcolihqui), la xonecuilli es un símbolo que ha creado diversas controversias interpretativas, cuyas sutiles diferencias en su forma requieren de un estudio más amplio (Angulo Villaseñor, 2001: 10).

ASTERISCO



Figura 4.13.

Los cuatro lados que muestra esta figura, tal vez tengan una estrecha relación con la cruz espacio-temporal que conformó el principio ordenador en mesoamérica bajo el cual estuvieron trazados numerosos recintos sagrados y ciudades que, debido a las observaciones astronómicas estuvieron orientadas de manera significativa teniendo en consideración cuatro sucesos importantes en el año: los dos equinoccios y los dos solsticios. La relación espacio-temporal también se observa en el ciclo de un gobernante en el poder, que constaba de un “siglo” (52 años) constituido por 4 años, cada uno.

La cosmología mesoamericana divide el universo en cinco partes: cuatro puntos cardinales y el centro. Las cuatro direcciones del mundo correspondían a los cuatro hijos de Ometecuhtli, cada una de las cuales encierra ciertos valores simbólicos. El concepto de dualidad es omnipresente en el pensamiento azteca y se personifica en Ometecuhtli, ser cósmico primordial de carácter dual que mantiene la vida desde su posición en el “ombbligo de la tierra”. Esta deidad posee aspectos masculinos y femeninos (Ometeotl y Omecihuatl), lo que le permite parir a los cuatro Tezcatlipocas como padre y como madre. Así, al principio existía Ometecuhtli, Señor de la Dualidad autocreado, que también se presentaba en sus aspectos masculino y femenino como Ometeotl y Omecihuatl. Los hijos de esta pareja cósmica fueron los cuatro Tezcatlipocas. El Tezcatlipoca Rojo, también llamado Xipe Totec, el dios deso-

llado, se asociaba con el lado este; el Azul o Huitzilopochtli con el sur; el Blanco o Quetzalcóatl con el oeste y el Negro, el Señor del Cielo Nocturno, con el norte. A estos cuatro se añadía Tláloc, dios de la lluvia, y su consorte, la diosa del agua Chalchiuhtlicue. Los enfrentamientos entre estas deidades, enzarzadas en una lucha cósmica por la supremacía, desembocaron en la creación y destrucción de cinco eras o soles mundiales sucesivos, cada uno de ellos identificado por la forma concreta de cataclismo que lo sumergía.

Este signo guarda una estrecha relación formal con el denominado asterisco, que es una de las marcas con que fue representado el olli. En este sentido recuerda la apariencia del olli en su estado líquido y, de alguna manera nos lleva a recordar el significado simbólico y la importancia que este material tuvo en los rituales religiosos prehispánicos mexicas. “Ahora sabemos que no sólo era un material para fabricar pelotas, sino que tenía importancia en otros aspectos de su vida ritual y cotidiana, como material destinado a ofrenda, que al quemarse es un incienso y su residuo se puede usar como pintura. Como tal, poseía varias propiedades que se suman a la elasticidad y la forma circular que adopta el olli sólido (hule) al convertirlo en pelota para el juego *ulamalistli*”. (Carreón, 2006: 102).

Se dice que entre los nahuas “fue posible mostrar que determinadas marcas pintadas sobre los rostros, los vestidos y elementos asociados con deidades y/o sacerdotes son representaciones del material reconocido por su color, forma y soporte” (Carreón, 2004: 31).

Con respecto a estas marcas identificó cuatro variantes: el asterisco * (con sus variantes, esto es, la cruz +, la equis x), el circunflejo ^, la S de xonecuilli y las barras paralelas (II), siempre verticales (Fig. 5. 14). Estas marcas eran aplicados con olli como

“pintura corporal de cuerpo completo y en algunas parciales como la pintura facial que cubre la totalidad o la parte inferior del rostro” (Idem).

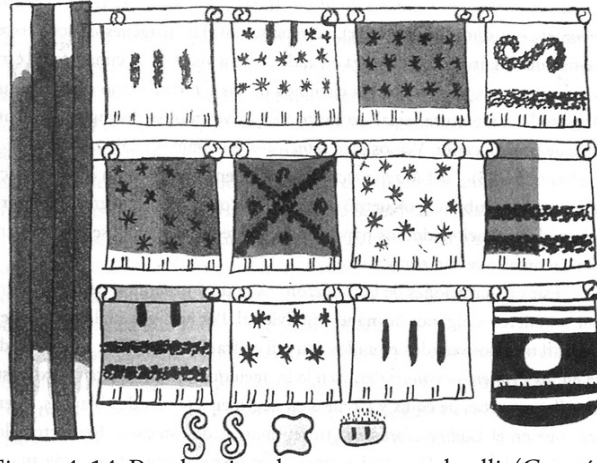


Figura 4. 14. Papeles pintados con marcas de olli. (Carreón)

4. 3. SELLOS. INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA

En el Capítulo 2 se mencionaron los posibles usos de los sellos en el México Antiguo, entre los que destacan la decoración corporal, textil o cerámica. Se menciona también la hipótesis de que pudieron estar relacionados con el control de productos tributados a Tenochtitlán, lo cual tienen mucho sentido si observamos la relevancia del imperio mexica en todo Mesoamérica, además de que la gran mayoría parece tener alguna relación con algún animal u objeto. La interpretación simbólica ha sido abordada en base a dicha teoría, pues la propuesta que se hace en este escrito es que se trata de sellos que contenían información acerca de los productos

transportados de la región del Golfo hacia Tenochtitlán en calidad de tributo durante el período posclásico.

No se ha descartado otra teoría que indica la relación de los sellos con alguna deidad o ritual, con la posibilidad de que fueron utilizados en la decoración corporal que se implementaba en ceremonias destinadas a la guerra.

SELLO I



De acuerdo a los elementos analizados, este sello pudo haber estado relacionado con mariposas y conchas o caracoles de la región. Tal vez se trate de conchas marinas recolectadas de Atlizintla, hoy Alvarado, pero también puede tratarse de caracoles de río.

Esta región debió ser sumamente rica en mariposas, pues el río que rodea Tlacotalpan, el Papaloapan, tiene por significado “río de las mariposas”, por lo que no es de extrañar que formaran parte de los principales productos tributados para ritos relacionados a Quetzalcóatl en cuyo templo se encontraron conchas y caracoles marinos. A esta deidad dedicaron el siguiente poema:

Ese dios único,
Quetzalcóatl es su nombre.
Nada exige,
Sino serpientes, sino mariposas,
Que vosotros debéis ofrecerle,
Que vosotros debéis sacrificarle...
(Citado en Beutelspacher, 1999: 18)

Si este sello fué utilizado en una ceremonia ritual, posiblemente estuvo relacionado con alguna deidad marina. No se descarta que haya sido Chalchiutlicue, la de la saya de jade y esposa de Tláloc, a quien se adoraba en Tlacotalpan y a la cual se sacrificaban niños cuando se le paseaba en el río.

SELLO 2



En el análisis formal se relacionó a esta forma con un ciempiés, pues las salientes del marco dentado son iguales en número a la cantidad de patas del ciempiés, por lo que se piensa que se alude a dicho animal.

El ciempiés estuvo relacionado con los dioses de la muerte. El Mictán era el nivel más profundo del inframundo y ahí habitaba Mictlantecuhtli y Mictlancíhuatl, deidad dual que se muestra descarnada y ricamente adornada. Se creía que para llegar al inframundo se tenía que ser devorado por Tlaltecuhltli, señor de la tierra que con sus fauces se comía la carne de los muertos, los cuales continuaban luego su camino al Mictlán. Entre los animales asociados con la muerte están las arañas, alacranes y ciempiés, mismos que se hallan representados en el pelo crespo del Señor de la tierra, Tlaltecuhltli.

Se dice que el ciempiés fue utilizado en la cura contra ciertas enfermedades para lo cual se "preparaba una pomada con la

siguiente receta: arañas, alacranes y ciempiés quemados y hechos polvo, que se amasaban con tabaco verde, gusanos peludos vivos y otras sabandijas; a esta pasta se le agregaba polvo de ololiuhqui. Con dicha pomada, llamada medicina divina, se untaban el cuerpo y quedaban privados del juicio o bien cobraban valor para ir solos y de noche a los montes; también la usaban para realizar a sangre fría el sacrificio humano y para algunas enfermedades de los niños. ” (De la Garza, 2001: 94, 95).

De acuerdo a sus usos medicinales y rituales, el ciempiés pudo haber sido considerado un animal tributario de la región del Golfo al imperio mexica, por lo que este sello pudo haber contenido información acerca de dicho producto. Es difícil saber qué significa la repetición de la xonecuilli y la C al interior del sello, pero tal vez aluda a alguna cantidad o a una especie específica de ciempiés.

SELLO 3



Se había mencionado la semejanza de este sello con el anterior, pero en este no se pudo hallar el número de protuberancias coincidentes por lo que es difícil concluir que se trata de tres ciempiés.

No obstante, es posible ver la semejanza formal entre este elemento con la "blue worm" de Jorge Enciso (Fig. 4-12). El autor no especifica el porqué de esta acepción, por lo que se puede especular que está relacionado con la constelación de Xonecuilli o con el mito de Quetzalcóatl, pero la forma de nuestro motivo sugiere ciertas relaciones con algún animal como un gusano con pelo o puntas, o tal vez una oruga, dada la abundancia de mariposas en la zona.

En el apartado anterior se mencionó una medicina que estaba hecha con gusanos peludos, por lo que tal vez este sello represente a algunos gusanos específicos de la zona del bajo Papaloapan, que eran utilizados en la fabricación de dicho unguento.

Pudo también tratarse de alguna especie de oruga, aunque no se sabe de qué especie. Se descarta que se refiera a un gusano de maguey porque la zona geográfica estudiada no es propicia para esta vegetación. Beutelspacher menciona algunas orugas con pelo que se mencionan en el código Florentino: el Auatecólol, "gusano velludo que vive sobre la encina", y la Pazotl, cuyo posible significado es "el que tiene erizado el pelo" y quizá se trate de algún tipo de azotador (orugas de la familia *Saturnidae*, *Arctidae*, *Lasiocampidae* y *Megalopygidae*) (Beutelspacher, op.cit., pág.93). Sería una labor interesante de otra tesis y de otra disciplina investigar las especies habidas en la zona del bajo Papaloapan y poder corroborar si el sello es indicador de algún dato específico, lo que hoy escapa de nuestro alcance.

SELLO 4



Este sello es sumamente orgánico por la plasticidad de sus formas, por lo que es fácil asociarlo con algún elemento muy maleable.

Cuando se analizó el carácter simbólico del asterisco, se habló de su asociación con el ollí, material que es extraído del árbol del hule que abunda mucho en la zona del Golfo, por lo que es muy probable que esta imagen haya servido para designar a dicho producto.

Los usos de este material eran abundantes pues era usado para fabricar pelotas para el juego sagrado que lleva este nombre, además de su uso en rituales que, al ser quemado como incienso dejaba residuos que eran utilizados como pintura que era aplicada en diversos soportes.

Pero no sólo el motivo del asterisco nos da la idea del ollí, también la falsa S, misma que en se analizó en el capítulo anterior donde mostré su relación con las actuales figuras imposibles. Este elemento, que está conformada por dos líneas orgánicas entrelazadas tiene mucha relación con las líneas de humo que surgen de un objeto quemado, líneas sumamente móviles que se enredan y desenredan.

Cuando el ollí se utilizaba en ceremonias se quemaba pues “al ponerlo al fuego enciende rápidamente y produce una llama. Su humo, de color negro y muy denso, mancha, y tiene un aroma acre y fuerte. A la vez, gotea un material viscoso, denso y cremoso de color negro muy intenso” (Carreón, op.cit., p.14), por lo cual era

imprescindible en los sahumeros, ya que para los pueblos mesoamericanos era una obligación muy importante alimentar el fuego sagrado de manera ininterrumpida el interior de los templos, que sólo se apagaba en las noches de angustia, cuando expiraba el un ciclo de 52 años.

El humo fue un elemento importante porque era un medio para materializar y hacer visible lo invisible, por ejemplo el aire; además “el humo del fuego, también el del copal y el del tabaco, se consideraban como vehículos que transportaban los ruegos de los hombres al cielo” (Westheim, 1991: 282).

CONCLUSIONES

El pasado que se modifica a sí mismo, es el futuro
-una continuidad de lo que ha sido
y es en la continuidad que nos sentimos seguros,
no en el terminar con algo.(...). El devenir es
mecánico e implica tiempo. La atención no tiene
la cualidad del tiempo.

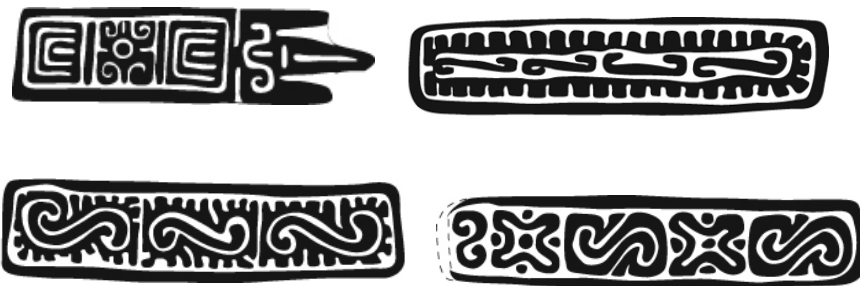
KRISHNAMURTI
(Cartas a las escuelas II)

Las siguientes conclusiones se refieren a las constantes formales que se aprecian en los sellos analizados. Estas constantes resultan de la observación basada en la morfología de los mismos, lo cual me permitió establecer ciertas generalidades con respecto a la forma y su expresión.

En las siguientes conclusiones converge el bagaje personal y teórico que me conforma aunado a mi circunstancia, componentes que me han permitido establecer ciertas relaciones entre el diseño

del México antiguo y el diseño actual. Es claro que los parámetros conceptuales de entonces no son los mismos que hoy en día pero, como es imposible transpolar el pensamiento del hombre precolombino en mi propuesta, tiendo un puente con las herramientas a mi alcance como comunicadora visual y como ser humano de este momento histórico. Se trata de una visión holística que ha permitido contextualizar el tema de los sellos antiguos que se muestran a continuación, con el diseño de hoy en día.

Por esta razón y siguiendo la línea de tradición de mi formación académica, las constantes que expongo a continuación se refieren al ámbito de la plástica y a las teorías gestálticas.



PROPORCIÓN

La definición de Proporción nos indica que es la correspondencia de una parte con el todo o entre cosas relacionadas entre sí, o bien, la relación de las dimensiones físicas de la forma.

Para encontrar relaciones de unidad y orden en la composición se recurrió a diversos métodos como son los rectángulos armónicos, áureos, y las razones. En el caso de los sellos se observaron relaciones entre las dimensiones de los formatos y se observó que algunos se ajustan a a estos modelos. Lo anterior nos confirma que, a pesar de que estos recursos (la sección áurea, por ejemplo) han sido difundidos por determinadas culturas y ubicadas en cierto

contexto histórico, no son arbitrarios y no son una mera abstracción de un número o sistema geométrico, pues han nacido de la observación de la naturaleza. La recurrencia en los ritmos vitales, en las formas y en los fenómenos astrológicos, han fascinado y motivado la inspección y análisis, propiciando que se puedan establecer constantes que pueden ser sintetizadas.

Esto nos indica que, aunque las culturas mesoamericanas no se hayan regido por un sistema numérico o geométrico como el que hoy conocemos, sí conocían perfectamente los ritmos de la naturaleza pues estaban en contacto directo con el entorno, y su cosmovisión es más vital que ideal, por lo que no es de extrañar que haya coincidencias en los resultados, no así en los procesos, entre las propuestas de diferentes culturas que no tuvieron relación o contacto. Así, aunque no existía el concepto como tal, podemos afirmar que existía un sentido de congruencia y coherencia formal que rige el sentido de armonía que se dice nos acerca a la belleza.

SIMETRÍA

Comúnmente se piensa que la simetría tiene que ver con un eje central explícito, horizontal o vertical, mediante al cual se repiten dos elementos o imágenes iguales a ambos lados del eje. Esto es acertado, pues se refiere a una simetría axial, pero el concepto de simetría es mucho más extenso, pues tiene que ver con las relaciones entre los elementos que integran la forma. Las relaciones significativas en la simetría son de semejanza o igualdad, ya sea interfigural o intrafigural, por lo que podemos observar una fuerte relación con el orden y la unidad, factores importantes para que una forma determinada pueda resultarnos armoniosa.

La simetría que se observa en el conjunto de sellos es de orden interfigural, pues entre ellos existen elementos que los hace semejantes, como es el formato tendiente a la horizontalidad, la prevalencia de la línea orgánica, las formas redondeadas, el manejo del espacio, ordenación y repetición de elementos, etc.

Existen, además otras coincidencias entre los sellos, como que en ninguno se observa una simetría que a simple vista pudiera parecer lógica, como lo es el isomorfismo, la catametría, la singenometría o el anamorfismo. Si observamos a detalle cada uno de los sellos observaremos que la simetría no es estática, pues al interior de la composición hay gran actividad: algo está sucediendo.

Lo que se observa tiene que ver con las operaciones simétricas de Traslación, Reflexión y Rotación. Es por esto, además de la plasticidad de los motivos, que la composición expresa gran movimiento, con repetición de los elementos a diferentes intervalos que se trasladan, se reflejan y rotan de una manera constante o simultánea. Estos recursos son ahora conocidas como Estrategias de representación que, a través del posicionamiento de los elementos en un determinado punto en el espacio sin existir en realidad, nos permitetener una sensación de movimiento basado en la experiencia con el entorno y nuestro campo visual.

De esta manera, aunque los elementos no son muy numerosos y están dispuestos de una manera lineal, la acción o el rumbo que adquiere el siguiente elemento no es completamente predecible. De aquí deriva el siguiente concepto.

ANOMALÍA

Otra característica constante en los sellos analizados se refiere al concepto de Anomalía, que llama mucho la atención por su vigencia y recurrencia en el diseño actual.

Hablar de una anomalía es referirse a una irregularidad dentro de la regularidad, de una interrupción o singularidad dentro de una organización uniforme. La anomalía en el diseño actual se utiliza con un propósito definido que puede ser para atraer la atención, aliviar la monotonía, transformar la regularidad o para quebrar la regularidad; se puede usar de una manera sutil o violenta pero, en cualquiera de los casos, es recomendable cuidar la unidad del diseño (Wong, 2005: 99).

El concepto de Anomalía tiene mucha relación con las ideas manejadas por la Gestalt, donde la Disonancia y el Contraste, al igual que en la música, marcan un contraste total con el sistema de relaciones que agrega “sabor” al conjunto, cuya unidad puede perderse si no se utiliza de manera controlada, en un grado y lugar adecuados.

Resulta interesante que dicho recurso gráfico tan recurrente en la actualidad haya sido una constante en el arte del México antiguo, y como ejemplo tenemos los sellos que hemos analizando. En cada uno de ellos, ya sea en el marco envolvente, en el intervalo, en el ordenamiento, los elementos o en la disposición de los mismos, encontramos como tema recurrente la anomalía.

A primera vista, la composición de los sellos puede parecer monótona y predecible, pero a medida que observamos con de-

tenimiento, observamos que los ritmos son rotos por un elemento anómalo, lo que crea de inmediato una tensión que atrapa al espectador pues da la impresión de ser un acertijo cuya lógica no acabamos de resolver. Las Operaciones Simétricas Simultáneas dan un tono disonante al conjunto, por lo que es posible ver en la línea de tiempo-espacio un módulo que se traslada y rota al mismo tiempo (o viceversa), o que se refleja y se traslada, o una disposición cuya constancia es rota por una dirección que no se esperaba.

De esta manera, aunque el diseño sea bidimensional y no exista profundidad espacial sugerida por líneas diagonales, superposición o gradación de tamaños o tonos, la composición denota gran actividad al interior, aunque a primera vista guarde una quietud y regularidad casi pudiera juzgarse inflexible.

Esto nos indica que es importante abandonar lecturas convencionales porque los recursos de que disponemos no son los únicos. Algo tan obvio y viejo puede resultar sumamente fresco y atractivo, como podemos verlo en campañas publicitarias de gran éxito, como la de Toscani.

SINCRONISMO

A medida que profundizé en la observación de los sellos, la forma fue sugiriendo detalles que a simple vista no percibí, particularmente en los sellos 1 y 2.

En el sello 1, la envoltente puede sugerir diversas formas: un reptil, una cactacea o una vasija. Cualquiera que sea la analogía, parece ser que nos muestra su interior lleno de objetos: conchas

y mariposas se dejan ver a través de la piel o material que lo contiene.

En el sello 2, después de analizar por separado y en conjunto los elementos que lo integran, fue posible asociar esta forma con un ciempiés gracias a una relación de *pregnancia*; de esta manera, se puede señalar que hipotéticamente en este sello está representado dicho animal. Pues bien, la idea que sugirió la forma, fue la de un ciempiés en movimiento, cuyo interior estaba expuesto: se mostraba al mismo tiempo el interior y el exterior de la forma sugerida.

Posteriormente me encontré con que la Dra. Iliana Godoy ha realizado numerosos estudios acerca de las constantes formales en el arte prehispánico y, de manera coincidente ha encontrado este concepto. La autora profundiza y relaciona de una manera particular la *sincronicidad* en la escultura mexicana y sugiere que, cuando se contempla el factor tiempo como elemento expresivo en la composición, estamos en el campo de la *sincronicidad*. Indica que, regularmente, una imagen nos da una visión fragmentaria del objeto, pero la escultura mexicana busca trascender esta visión parcial y pretende dar una visión completa y simultánea al mismo tiempo, lo cual se vincula y sustenta con el contexto religioso mitológico.

Esta idea la encontramos en las corrientes artísticas del siglo XX con el cubismo y el futurismo, pero en las culturas del México Antiguo tiene que ver con la dualidad del universo: la muerte y la vida, el día y la noche, dentro y fuera, es decir, con la filosofía que rigió el pensamiento y los procesos de vida que dieron luz a las expresiones que hoy nos dejan sorprendidos por su belleza y por la vigencia de sus conceptos.

COLOR

Se ha mencionado la importancia de pigmentos como el olli o el chapopote entre las culturas del México antiguo, material que tenía una relevancia simbólica muy significativa. Pero no sólo el color negro, pues son conocidos los murales que ostentan una riqueza colorida que trasluce un amplio conocimiento acerca del manejo de los pigmentos.

En los sellos estudiados es muy probable el uso de un pigmento negro, pues fue posible observar restos de este color en uno de los sellos, aunque no se descarta el uso de otros.

Sea cual fuere el color, lo que sí podemos observar es el uso del alto contraste y, por la lógica de la impresión, se descartan los tonos, las transparencias, veladuras o gradaciones. En esto guarda mucha relación con los logotipos que conocemos actualmente los cuales abstraen y sintetizan el concepto de una marca. Evidentemente no es el mismo uso que hoy conocemos, pero la economía de formas y colores, el alto contraste y la síntesis conceptual son insumos sumamente necesarios en la comunicación visual de hoy en día.

En el alto contraste que se observa en los sellos, es posible observar que la forma hace las veces de fondo y visceversa, de manera que la ambigüedad y el doble juego interpretativo está siempre presente, de una manera muy similar a los recursos visuales de las figura imposibles, esto con algunos siglos de diferencia y en una cultura que construyo su imaginario a partir de un pensamiento autónomo y libre de influencias.

Estas observaciones nos dan una idea de la antigüedad de los recursos gráficos que hoy en día parecen tan actuales y nos recuerda la riqueza de nuestro bagaje pictórico y la abundancia de conceptos que aún tenemos por analizar.

APÉNDICE

Considerando que esta tesis puede ser consultada por personas de diversas disciplinas, realicé este apéndice que completa los rasgos históricos más sobresalientes de la Cuenca del Papaloapan. La función principal de esta información adicional es acortar el camino para futuras investigaciones a quienes, como yo, no somos especialistas en temas históricos o antropológicos.

A. MESOAMÉRICA. GENERALIDADES

A continuación se muestra una generalidad del semblante de los periodos en que se ha dividido la historia antigua de México. Es sabido que existen diferentes divisiones temporales, pero la más generalizada, y de la cual parten las demás, es la que abarca los periodos Preclásico, Clásico y Posclásico; se explicarán brevemente con el fin de ubicar las fechas y características que las definen, para lo cual se ha retomado la obra de López Austin (*El pasado indígena*). Se tocarán, además, aspectos generales relacionados entre dichos periodos y las características que desarrollaron las culturas del Golfo.

PRECLÁSICO

El periodo preclásico se caracteriza por un sedentarismo agrícola, que dio lugar al incremento de grupos humanos que posteriormente se concentraron en caseríos y aldeas. Se reconocen tres grandes momentos de distinta complejidad social entre los que podemos destacar:

- **Preclásico Temprano (2500 aC-1500 aC).**

Comunidades tribales igualitarias, donde se establecieron pequeñas aldeas y la actividad comunitaria giraba en torno al cultivo donde se aprovechaban las lluvias estacionales o las inundaciones de ríos; cada comunidad producía la mayor parte de lo que consumía a pesar de tener intercambios con otras poblaciones.

- **Preclásico Medio (1200 aC-400aC).**

Se produjeron cambios tecnológicos que repercutieron principalmente en la agricultura, pues se construyeron terrazas, canales, represas y otros sistemas de control de aguas, provocando un incremento en la producción que aumentó el intercambio y la unidad cultural entre las aldeas. Surge la diferenciación social, por lo que se observan tumbas de personajes importantes donde se refleja la riqueza en los bienes ofrendados. Surge el calendario y la escritura y surgen los primeros centros arquitectónicos monumentales.

- **Preclásico Tardío (400 aC-200 dC)**

Ocaso del mundo olmeca. Grandes asentamientos humanos con aldeas a su alrededor, se erigieron centros de poder con plazas, plataformas y templos monumentales que dieron lugar a pugnas y conflictos bélicos a causa de las rivalidades por el control comercial político. Proliferó la escultura religiosa que reproduce episodios míticos y escenas cosmológicas. La escritura y los glifos adquieren mayor complejidad en su estructura y los mensajes son más elaborados. Aparece el sistema de cómputo calendárico de cuenta larga, que es el más desarrollado de Mesoamérica pues fija en el tiempo acontecimientos míticos y reales a partir de una fecha-hito (López, 2008: 81-83).

Se establece las siguientes características del Preclásico en la Costa del Golfo: “Existencia de montículos de tierra y piedra suelta con

muros y pisos de tierra quemada; cremación de cadáveres; ennegrecimiento intencional de los dientes; predominio de entierros secundarios y ofrendas populares en la erección de los montículos”(Gutiérrez, 1977: 20).

CLÁSICO

El término Clásico deriva de una nomenclatura popular que lleva implícita una carga de esteticismo (Idem: 109) que ha servido para designar una época de esplendor artístico, donde se observa un desarrollo arquitectónico y urbano, además de una prosperidad comercial, una evolución en el calendario, la escritura y la observación del cielo.

• Protoclásico 400 aC

Este periodo sentó las bases del Clásico que fue la cima del proceso, a saber, “el aumento demográfico, la concentración de la población, la creciente división de trabajo y su consecuente especialización, la producción de bienes destinados al intercambio regional e interregional , la jerarquización creciente de las aldeas, los centros regionales y las capitales protourbanas” (Idem: 109).

• Clásico 200 aC

Además de la cristalización del proceso de aldeas a centros urbanos, en el Clásico, la religión desempeñó un papel muy importante en la sociedad, pues además de los grandes centros ceremoniales, los dioses son personificados a través de “representaciones pictóricas y escultóricas, con atributos y atavíos que permiten reconocerlos a partir de la iconografía de épocas posteriores” (Idem: 113). El militarismo, el expansionismo y el intercambio cultural son otra de las características que se dan en este periodo.

• Epiclásico (650-750 aC)

Se caracteriza por ser un proceso de desintegración sociopolítica más importante, registrando una clara ruptura de las refinadas tradiciones culturales propias del clásico, pues la mayor parte de las capitales mesoamericanas pierden gran cantidad de sus habitantes o son aban-

donadas cuando la mayor parte de los agricultores se fusionan con otros grupos y migran a nuevos territorios. Se incrementa el aparato militar debido a la inestabilidad política que prevalecía (López, 2008: 173, 179).

En cuanto a la zona del Golfo en el Clásico, además de las caritas sonrientes y de las esculturas en terracota.

“El uso de moldes; la utilización del vestido; la abundancia de silbatos; cerámicas dícromas; vasijas trípodes y bases anulares; la presencia de decoración pintada y raspada; ; la complicación del panteón; el uso de piedra labrada y sin labrar en los cuerpos piramidales; ; la escultura en piedra; las canchas para juego de pelota, etc. La sociedad, para ese momento, se encontraba claramente estratificada” (Gutiérrez, 1977: 20-21).

En el Clásico Tardío fue cuando los múltiples estilos artísticos de la región del Golfo alcanzaron su máximo apogeo, con los tableros para juego de pelota en Tajín o las Cihuetéotl en el Zapotal. “Es en este periodo cuando la influencia de la cultura veracruzana llega al centro y sureste de México y también a Centroamérica” (Ídem, p. 22).

POSTCLÁSICO

Durante mucho tiempo, este periodo se contrapuso con el clásico debido a se idealizó éste último como etapa de estabilidad, paz y clímax cultural, en contraposición con una etapa posterior de desestabilización y militarismo, hipótesis no es del todo acertada y que ha hecho más ambigua la división entre ambos periodos.

Si el epiclásico se caracterizó por el colapso de las grandes capitales, el desequilibrio en las relaciones políticas, la fragmentación de las redes comerciales y los vacíos de poder, tenemos el desplazamiento humano en busca de territorios que satisficieran los nuevos intereses, por lo que los centros urbanos fueron dejados a los grupos recolectores-cazadores (chichimecas) que pronto se integraron a la vida políti-

ca de los lugares donde se establecían, cobrando un auge militarista que los llevó a someter a otros grupos y a establecer una dominación económica que implicó el cobro de tributos.

B. FORMACIÓN DE LA CUENCA DEL PAPALOAPAN

La historia de Tlacotalpan está ligada con la de los pueblos que integran la Cuenca del Papaloapan, por lo que conviene implicar una visión de conjunto.

Velasco Toro (2006), propone una zonificación geográfica e ideológica, donde el agua forma una parte medular en el pensamiento de los pueblos antiguos que integraron la Cuenca. Esta atomización en torno a dicho elemento tiene una vigencia tal, que existe una similitud entre los actuales asentamientos humanos, que abarcan el estado de Veracruz y Oaxaca.

Desde la época prehispánica, el Papaloapan han tenido lugar numerosas migraciones y ocupaciones territoriales, Velasco indica que existen registros de los primeros pobladores en el periodo Preclásico tardío, hacia 1800 a.C., mismos que se establecieron en las zonas altas y cultivables, donde la economía era de tipo aldeana y estaba basada en un incipiente intercambio mercantil donde las actividades económicas principales fueron la pesca, la caza, la recolección, el cultivo de maíz y la fabricación de bienes de uso (Idem: 6).

A continuación se muestra un compendio de los grupos culturales preponderantes y los acontecimientos que influyeron en la formación y los acomodos de la cuenca del Papaloapan.

OLMECAS

La Antropología arroja datos que indican que en la zona denominada Golfo de México se desarrollaron diversas culturas locales, pero la

de mayor extensión geográfica y temporal fue la olmeca (1800–100 a.C.) que tuvo lugar en lo que hoy son los estados de Tabasco y centro de Veracruz. Los olmecas utilizaron los ríos para establecer rutas de comunicación, lo que les permitió establecer relaciones con distintas comunidades y se exportaron también costumbres, religión, símbolos, ideas y estética en la fuerza del trazo de sus representaciones.

García Márquez menciona la existencia de sellos en la cultura olmeca (2005: 74) y enuncia las tres etapas que han sido descritas en estudios recientes acerca de este grupo.

• ***Primer periodo (200–900 a.C) Principal asentamiento: San Lorenzo.***

La evidencia de la influencia olmeca en otros pueblos consiste en “vasijas talladas con diseños abstractos, figurillas con engobe de estilo olmeca, huecas o sólidas, por lo general masculinas y sellos cilíndricos”. Estos objetos tal vez fueron intercambiados o regalados a los gobernantes locales.

• ***Periodo medio (900 a 600 a.C.) Principal asentamiento: La Venta.***

A este periodo corresponde la escultura tallada en bajorrelieve, las estelas y el grabado de escenas en las que participan varios individuos (se observan en la Costa del golfo, el Altiplano Central, Guerrero y Chiapas). En ese periodo aparecen en muchos pueblos hachas, figurillas y máscaras de jade con el estilo artístico olmeca, posiblemente utilizado para el culto o en rituales.

• ***Periodo tardío (600 a 300 a.C) Principal sitio: Tres Zapotes.***

Fin del estilo artístico que caracterizó a los olmecas. Los grupos étnicos sobrevivieron, siendo sus descendientes los mixes, zoques y popolucas que aún viven en la zona del sur de Veracruz y Tabasco. Desarrollaron su estilo artístico a partir de los olmecas, por lo que se independizaron y tomaron gran poder (Idem).

Debido a que los olmecas tuvieron un nutrido intercambio cultural, las imágenes alegóricas de los animales representativos de su entorno también fueron compartidas: el jaguar, la serpiente, el lagarto, las aves, el mono y los peces. “El jaguar simbolizaba la tierra en sus profundidades, zona en que nacían las plantas y las raíces de los árboles. A su

vez, a la serpiente se la relacionaba con el agua de los ríos y de la lluvia” (Castro-Leal, 2004: 18). Velasco también indica la importancia religiosa de los olmecas, sustentada en el binomio serpiente-jaguar, que “representaba la unión de la tierra y el agua, base del sustento del maíz y elemento con el cual se identificaba la humanidad. Siendo un pueblo agrícola, las deidades no podían ser otras sino advocaciones de la propia naturaleza y de los fenómenos asociados” (Op. Cit. p. 6)

Después de los olmecas, diferentes pueblos transitaron por el sur de Veracruz, pero fueron los primeros los que más tiempo permanecieron (desde 1800 a.C. hasta 300 d.C.) lo que representa más de la mitad de la historia de esta región. La larga permanencia de los olmecas refleja una eficacia y un manejo adecuado de sus recursos naturales, pero se ignoran muchas cosas acerca de sus sistemas productivos, su idioma, su origen, su organización social, cómo se autodenominaban, etc., dejando tras de sí un enigma del cual únicamente se tiene la certeza de que es cultura más antigua de Mesoamérica además de sus extraordinarias esculturas monumentales y sus exquisitas tallas en diversos materiales que han logrado resistir el paso del tiempo.

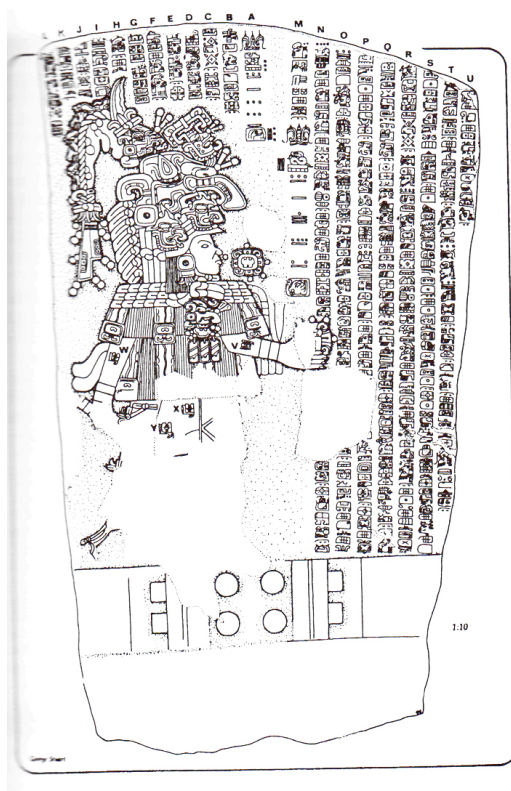
Se desconocen las causas que propiciaron la caída de la cultura olmeca, se especula que pudo ser debido a desastres naturales, guerras civiles o por la irrupción de grupos foráneos, pero su caída coincide con la irrupción de grupos prehispánicos, especialmente teotihuacanos que se asentaron en Matcapan, cerca del lago de Catemaco alrededor del 300 d.C. Arias (1999: 8) afirma que los grupos indígenas que quedaron (zoques, popolucas y mixes) son descendientes directos de los olmecas, mismos que no detuvieron su producción artística, la cual ha sido denominada epiolmeca, alcanzando grandes avances en la escritura y en el sistema calendárico. Cabe aquí destacar la importancia que tuvo en el periodo Preclásico, la Estela I de La Mojarra la cual tiene un largo texto jeroglífico y dos fechas en la serie inicial correspondientes a 143 dC y a 157 dC (Winning, Gutiérrez. 1996: 10). La imagen se refiere a un gobernante ricamente ataviado y se prefigura la escritura maya del Clásico, “su carácter excepcional reside en que, al parecer, está escrito en una lengua mixteca” (López, Op. Cit., p. 84).

La estela cobra una gran importancia para nuestro tema de investigación, pues es el vestigio registrado que se encuentra más cercano a Tlacotalpan, por lo que se inducen los primeros asentamientos en la zona, que pueden considerarse epiolmecas.

TEOTIHUACAN (1300-000 A.C.)

Es necesario hacer una pequeña referencia a Teotihuacan, debido al impacto que tuvo para toda la zona de la cuenca del Papaloapan.

Cuicuilco y Teotihuacan se perfilan como las dos ciudades más importantes de la Cuenca de México. Sin embargo, en este periodo se dio un desplazamiento de la población de Cuicuilco hacia Teotihuacan. Se dice que esta ciudad alcanzó tal esplendor por diversas ra-



Estela de La Mojarra

zonas, entre las que cabe destacar que se beneficiaba de los flujos de agua cercanos como ríos, manantiales y lagos que eran benéficos para la actividad agrícola; tenían también el control de la explotación de obsidiana, de la cual elaboraban utensilios que exportaban a diversos sitios en Mesoamérica; su posición geográfica, por otra parte, era estratégica como ruta comercial entre el Golfo de México y la Cuenca (Idem: 116).

Entre el 700 y 900 dC, con el colapso de grandes ciudades como Teotihuacan, Monte Albán, Maticapan y Tikal, entre otras, emergieron otras como Xochicalco, Tajín, Cacaxtla, Uxmal, Cava y Sayil, por lo que hubo inestabilidad en la población, frecuentes migraciones y cambios de rutas comerciales, circunstancias que auspiciaron el eclecticismo artístico. (García: 87).

Por otra parte, en la región de los Tuxtlas, Maticapan controló buena parte de los flujos comerciales durante el Clásico, pero con la caída de Teotihuacan, el poder de Maticapan decayó y el Tajín vino a ocupar su lugar de esplendor en las culturas del Golfo.

El establecimiento en Maticapan fue planeado y ejecutado desde Teotihuacan, que utilizó éste como estación de tránsito, donde los migrantes llegaron con una serie de enseres y objetos que les permitiera reproducir su vida anterior, es decir, reprodujeron las formas, diseños y decoración de objetos tal como lo hacían en la gran ciudad. La sociedad teotihuacana en Maticapan y sus pueblos aledaños se desestructuraron con la caída de Teotihuacan hacia el año de 750 d.c., lo que provocó que los grupos de filiación nahua migraran en oleadas sucesivas hacia el sur y hacia Centroamérica, huyendo de las guerras (Arias: 15).

Esta oleada de migraciones de grupos del altiplano hacia Centroamérica, que bien avanzaban o se quedaban en alguna región, provocó un enriquecimiento cultural que se vio reflejado en la diversidad de formas, decoración, arquitectura, así como en la cosmovisión, que aún sigue vigente entre algunos grupos indígenas. En la vida religiosa que ya desde entonces era politeísta, se dio un proceso de sustitución, sucesión, fusión o suma de dioses. Por ejemplo, algunas de las deidades

que sufrieron una alteración en sus denominaciones fueron Huehue-téotl (dios del fuego) fue desplazado por Xólotl; Ehécatl y Xipe por Tláloc (dios de la lluvia, el rayo y tierra; mientras que Tlazoltéotl fue desplazada por la diosa Chalchiutlicue (deidad del agua terrestre y de las faldas de jade, además de ser esposa de Tláloc); se impone también el culto a Quetzalcóatl (Velasco, 2006: 7).

Por otra parte, existe una hipótesis no confirmada que indica una migración del grupos de la costa del Golfo que se dirigieron al Altiplano y después regresaron al litoral. Dicha tesis trata de mostrar que los totonacos habitaron Veracruz durante el Preclásico y que posteriormente se trasladaron al Altiplano y fundaron Teotihuaca; con la caída de esta urbe se diseminaron y volvieron para construir Tajín, Cempoala y otros sitios (García Márquez, 2005: 77).

IMPERIO AZTECA

Aguirre Beltrán considera que fueron los náhuas, popolucas, mixtecos y mazatecos quienes se habitaban la Cuenca del Papaloapan al llegar los aztecas. quienes irrumpen el territorio y los someten a vasallaje.



Chalchiutlicue, la diosa de la saya de jade

Se menciona que fue un golpe militar de la confederación de Motecuhzoma Ilhuicamina sometió primero a la región del alto Papaloapan y posteriormente a los cacicatos y señoríos del bajo Papaloapan, quienes se rindieron sin combatir y sucumbieron ante la expansión territorial. Los mexicas vieron la ventaja que tenían estas tierras de gran abundancia a las que un tiempo se relacionó con Tlalocan, el mitológico paraíso terrenal (Aguirre, 1992: 174).

Ya para 1518, el alto y bajo Papaloapan se encontraban sujetos al imperio azteca, lo que implicaba el pago de impuestos; en el código Mendocino describen el lugar, el objeto y la cantidad de objetos, así, se transportaron grandes cargas de cacao, plumas de quetzal y plumas de varios colores, mantas de colores, huipiles, enaguas, hule, diademas, collares y adornos de oro, cuentas de chalchiutl, ámbar, cristal de roca, entre otras cosas; este pago tributario provocaron una serie de rebeliones que fueron socavadas por los aztecas, al tiempo que dejaron a cargo a personas encargadas de supervisar la conducta de los dominados, además de recaudar los impuestos.

LA MEXTEQUILLA

Los sitios más importantes del área del Golfo durante el periodo Clásico se dividen en dos zonas: al sur, Veracruz Central, que va desde la cuenca del Papaloapan a la zona del Cazonas. Al norte, la Huasteca, que abarca hasta la cuenca del Pánuco. La zona que nos interesa, lógicamente, es la Sur

En sitios como Cerro de las Mesas, Las Higueras, El Zapotal, Remojadas, Nopiloa o Dicha Tuerta se encuentran las técnicas constructivas y la disposición espacial características del Preclásico.

La zona de la Mixtequilla tuvo un denso poblamiento y contó con centros ceremoniales que, al carecer de piedras, se edificaron sobre montículos de tierra. El Zapotal, por ejemplo, es un sitio donde fue encontrado un panteón antiguo donde fueron halladas esculturas

en terracota denominadas Cihuetéotl, que eran “el símbolo de una deidad relacionada con la fertilidad de la tierra y con la lluvia en su carácter celestial” (Gutiérrez, 1977: 21).

En la Mixtequilla, sitios como Los Cerros, Apachital, Dicha tuerta, Nopiloa, Remojadas y Tlaxicoyas produjeron figurillas huecas de cerámica que representan seres infantiles que, por su expresión de felicidad has sido llamadas “caritas sonrientes”, fueron producidas también en la Mixtequilla esculturas de barro próximas al tamaño natural. En el Zapotal se descubrió un esqueleto de barro crudo que representa al Dios de la Muerte, junto al que se encontraban esculturas en cerámica que reciben el nombre de cihuateteo, que han sido identificadas con mujeres divinizadas por fallecer en su primer parto. Se destacan también las figurillas zoomorfas (jaguares, perros, cocodrilos) que están provistas de ruedas, que hasta ahora se han considerado com juguetes. (López Austin, 145-146)

Velasco indica que los grupos de la Mixtequilla tuvieron contacto con aquellas poblaciones que estaban dispersas en las tierras bajas debido a que compartieron el acceso a las rutas comerciales fluviales y terrestres, lo cual cobra sentido si tomamos en cuenta la cercanía de la esta zona con la Cuenca del Papaloapan. También menciona su relación con Teotihuacan y Matacapán, incluso dice que en el altiplano se referían a esta zona del Golfo como el Anáhuac, “lugar que está próximo al agua” (Velasco, 2006: 7-8).

C. MIGRACIONES DEL ALTIPLANO

Velasco Toro (2006: 8) indica una serie de acontecimientos importantes que se dieron hacia fines del periodo Clásico (900 d.C.) y que repercutieron en la vida de la cuenca del Papaloapan.

- Se inició un fuerte movimiento migratorio desde Xochicalco (“Casa de la Flor” o “lugar del Pájaro Serpiente”) localizado en el actual estado de Morelos, hacia Tlaxcala y Puebla. Dicho pueblo recibía el

nombre de olmeca–chicalanca (también conocidos como olmecas históricos) y hablaban el náhuatl, mismo que invadió y ocupó Cholula durante su peregrinar.

- Siglos después se inició otro desplazamiento: la migración tolteca–chichimeca, que salió de Tula, de habla náhuatl y otomí, respectivamente. Llegaron al área de Texcoco, Puebla y Tlaxcala y, en el año de 1261 ocuparon Cholula y expulsaron a los olmeca–chicalanca, que tuvieron que reiniciar su peregrinaje.
- Los grupos olmeca–chicalanca se dirigieron hacia el oriente y, al llegar a la costa del Golfo recibieron el nombre de olmeca–huixtotin y anahuaca–mixtecas, provocando un violento reacomodo para los antiguos pobladores del Papaloapan. Los olmeca–chicalancas ocuparon los pueblos de Tlacotalpan, Amatlán y Puctlán y Otatitlán.
- Se cree que en éste momento los olmecas–huixtotin impusieron nombres de origen náhuatl en lugar de las toponimias popolucas, y que éstos últimos tuvieron que desplazarse hacia Acuezpaltepec, que era el centro ceremonial y cabecera del señorío.
- Tras los olmeca–huixtotin llegaron los tolteca–chichimeca y establecieron el control comercial de la zona del golfo, conquistando los señoríos mazatecos de Tuxtepec y Puctlanzingo, así como en Puctla, Ixmatalhuacan, Amatán, Otatitlán, Cosamaloapan y Tlacotalpan.

Era 1176 cuando los tolteca–chichimeca se adueñaron de gran parte de la cuenca del Papaloapan, quedando como señores y dueños de grupos que hablaban diferentes idiomas, por lo que, con el paso del tiempo, se les impuso el idioma náhuatl y sus idiomas originarios quedaron en el olvido. Los popolucas constituyeron un grupo étnico muy numeroso, cuyo centro político y ceremonial se encontraba en Acuezpaltepec (“lugar de Lagarto”) Cuando llegaron los náhuats a la región, los popolucas eran dueños de la totalidad del pantano, pero después de las derrotas que sufrieron, fueron obligados a retroceder hacia el sur del Río; sin embargo dejaron a una parte de su población, que quedaron en calidad de mayeques (esclavos). Los mixtecos, por

su parte, dejaron parte de su población en Cozamaloapan y el grueso de la tribu invadió Oaxaca y disputaba a los zapotecas su territorio y hasta sus ciudades sagradas de Mitla, Monte Albán y Zaachila (Aguirre, 1992: 122-123).

D. COSMOVISIÓN EN LA CUENCA

El panorama que encuentran los españoles a su llegada, es un mosaico de cacicazgos y señoríos que, o bien son dependientes o están enfrentados con el imperio hegemónico azteca; así, mientras que los nahuas estaban presentes en casi todo el territorio, los popolucas en la región de Tonalá-Blasillo (límite entre Veracruz y Tabasco) y la sierra de Santa Martha (Soteapan y del San Juan), los mixes en Uxpanapan (sureste de Veracruz) y Huaspaltepec (sureste de Oaxaca), los mixtecos en el río Lalana (Sur de Veracruz, límite con Oaxaca) y los mazatecos en Huaspaltepec-Tesechoachán (sur de Veracruz, hoy Playa Vicente) (Arias, 1999: 18)

Al igual que otras zonas de Mesoamérica, la región de la Costa no se desarrolló aisladamente, pues, como vimos anteriormente, durante el Preclásico y Postclásico ocurrieron movimientos migratorios entre Veracruz y el Altiplano, lo que se reflejó en una serie de influencias, primero en el sentido de la costa del Golfo hacia el centro de México y después en sentido inverso. Además del intercambio con el Altiplano hubo contacto con otras regiones durante el Clásico, entre ellas la maya y la región oaxaqueña, por lo que existe cierta resonancia mítica, por ejemplo tenemos que el Dios Viejo del Fuego que se veneraba en Teotihuacan, también lo observamos en el Cerro de las Mesas y el Zapotal, en la zona de la Mixtequilla (Gutiérrez, 1977: 19-20).

De los toltecas se importó la idea de la relación entre el hombre y el cosmos, simplismo que se puede apreciar en el Temoanchan, gran árbol cósmico que hunde sus raíces en el inframundo y extiende su follaje en el cielo. Las nieblas cubren su base y las flores coronan

sus ramas. Sus dos troncos son la corriente de fuerzas opuestas. “Teoanchan tiene un carácter múltiple y a la vez unitario: es el centro del cosmos, los cuatro postes y rumbos que separan el Cielo del Inframundo y es cinco como totalidad. El Tlalocan, por tanto, es la mitad del árbol cósmico cuyas raíces forman el mundo de los muertos y tiene la fuerza de la regeneración” (Velasco, 2006: 10).

La tierra y el agua, elementos indispensable para la subsistencia por estar relacionados con la agricultura, constituían símbolos que estaban relacionados con la vida y la muerte, considerados como polos del eterno retorno.

Las imágenes que observamos en el México prehispánico están compuestas de una parte perceptual y otra conceptual, donde se favoreció ampliamente la representación antes que la comunicación y que, por encima de la enseñanza, permitían la participación en la ordenación de la realidad en la cual se establecían vínculos muy estrechos entre la vida humana y la de los dioses.

La concepción del tiempo guardaba una estrecha relación con el mito, como lo indica López Austin (1997: 214-215):

“ El tiempo mítico es un tiempo violento. Tras un grave estado de agitación de los dioses en que estos incurren en robos, violaciones, occisiones, inversiones de jerarquías y otras acciones teñidas por la pasión, los mitos concluyen con el establecimiento del orden primigenio en las capas intermedias: las de las criaturas, o sea el espacio que comprende la superficie de la tierra y los cielos inferiores, los surcados por meteoros y astros. El orden en el mundo de lo creado fue así el corolario de una expulsión masiva de los dioses que moraban en los cielos superiores”.

Con respecto al las concepciones simbólicas es preciso referirse a la voluntad artística como sujeta a un contexto específico que hizo posible la existencia de ciertas constantes en las expresiones precortesianas.

”En el Preclásico reina el asombro, en el Clásico la elaboración simbólica centrada en la iniciación del héroe primordial en los misterios de la muerte y la regeneración de la vida contenida en el cuerpo de la Diosa, en el Posclásico la tendencia hacia un régimen de solarización esquizomorfo, de conflicto con el tiempo o de planificación mórbida que paulatinamente impedirá el régimen sintético” (Solares, 2007: 416).

La concepción de la deidad femenina fue de gran importancia en la zona de la Mixtequilla, basta mencionar las esculturas que se moldearon en terracota de mujeres en tamaño humano, de lo cual se cree que eran representaciones de mujeres muertas en el parto, las Cihuatéotl.

A propósito de las diosas en el periodo Post Clásico, nos dice Solares que el simbolismo sigue enlazado sobre todo con su carácter triple esencial: telúrico, acuático y lunar, desplegando su influencia creadora y destructora sobre los hombres del universo. Así, se consideraba que Chalchiutlicue, diosa del agua terrestre, compartía su reino con Tláloc, dios del agua celeste. Tláloc estaba asociado con una perspectiva vertical; la diosa a una perspectiva horizontal, al agua de la tierra, los lagos, el mar, las cuevas. Visión geométrica que aludía a un simbolismo hierogámico o de la unión sexual cielo/tierra. Tláloc era el dios fecundante, Chalchiutlicue, el depósito del líquido vital.

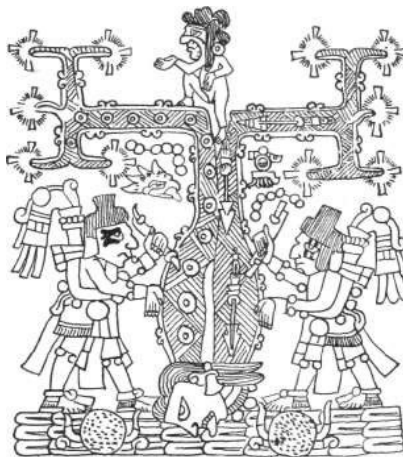
“Chalchiutlicue es Alacoaya, `agua triste, cuando los lagos y riachuelos estaban en proceso de secarse; Acuecuyotl, f`alda de agua cuando había olas; Apozonalitl “espuma de agua”, cuando las aguas se hacían espuma. En la gran mayoría de las deidades femeninas hay un enlace sagrado entre la tierra y la luna en la red simbólica Tierra-Montaña_Agua-Lluvia-Luna-Muerte-Regeneración. Su identificación con la montaña se explica por la concentración de las nubes en las elevaciones terrestres, ahí donde los niños eran entregados a cambio de las lluvias, propiciadoras de los frutos de la Tierra. En la historia de los mexicanos por sus pinturas, la Luna –que se dice desciende de Tláloc y Chalchiutlicue-, se coloca en clara alusión a la serie Luna-Lluvia-Fertilidad” (Solares, 2007: 316).

Con respecto a Chalchiutlicue, cabe destacar el sincretismo y la relación que hoy tiene con las fiestas de la Candelaria en Tlacotalpan, donde se realiza un rito religioso que es producto del mestizaje precolombino y el catolicismo, pues la fiesta judeo cristiana efectuada en torno a la virgen de la Candelaria tiene sus orígenes en la ceremonia que se efectuaba en honor a la diosa Chalchiutlicue y que Aguirre Beltrán describe así:

“Adoraban a una imagen que tenía esculpida en una falda de esmeralda (chalchihuitl), a manera de mujer y ésta tenían por dios; y ésta imagen la sacaban un día en el año y la llevaban a lavar al río (esto es, la inmergían ritualmente en el río por ser el agua el elemento o sustancia de su ser) y la volvían a un *cu* y ahí la sacrificaban una persona” (Aguirre, 1992: 189).

También indica que la fecha de celebración de ésta divinidad se ubicaba en el primer mes del calendario antiguo, que en el calendario judeo cristiano iba del 2 al 21 de febrero, fecha que para los españoles era relacionada con la fiesta de candelas, por lo que la celebración de la virgen de la Candelaria, patrona actual de Tlacotalpano.

Vemos, pues, que en la actualidad continúan conviviendo lo viejo con lo nuevo. Difícil es decir dónde termina uno y dónde comienza otro, pues el pensamiento mítico, el ritual y la idolatría siguen siendo una constante en las sociedades actuales.



El árbol del Temoanchan, síntesis de la cosmología precolombina de la Cuenca del Papaloapan.

Bibliografía

- ACHA, Juan, *Introducción a la historia de los diseños*, México, Trillas, segunda edición, 1990.
- ACHA, Juan, *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, México, FAD, UNAM. 1996.
- ACHA, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1994.
- AGUIRRE Beltrán, Gonzalo, *Pobladores del Papaloapan. Biografía de una hoya*, México, CIESAS, 1992.
- ALCINA, French, José. *Arte y antropología*, Alianza, Madrid, 1998.
- ALCINA, French, José. *Las "pintaderas mejicanas y sus relaciones"*. Instituto González Fernández de Oviedo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958.
- AMADOR Bech, Julio; *El significado de la obra de arte, Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, UNAM, México, 2008.
- ANGULO Villaseñor, Jorge; *Notas sobre el diseño culuo-machan-cuepa y sus variantes; La pintura mural prehispánica en México*, Boletín informativo Núm. 14, Año VII, Junio 2001, UNAM, IIE, p.10.
- ANÓNIMO. *Popol Vuh*. Mitología maya, Dipon, Bogotá, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Editorial Alianza Forma, Barcelona.
- ARIAS Rodríguez, Esperanza. *Recetario indígena del sur de Veracruz*. Cocina indígena y popular 11, CONACULTA, México, 1999.
- BARBERO, Martín, *Comunicación, pueblos y cultura en el tiempo de las transnacionales en Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. México, Felafacs- Gustavo Gili, 1987.
- BEUCHOT, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*, México, Herder, 2004.
- BEUCHOT, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. México, UNAM, Itaca, 2009.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1987.

- CARRASCO Sergio, *Geometrías de la imaginación*. Diseño e iconografía de Oaxaca, México, CNCA, 2000.
- CARREÓN Blaine, Emilie, *El olli en la plástica mexicana. El uso del hule en el siglo XVI*, UNAM, México, 2006.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1979.
- CASTRO-LEAL Espino, Marcia. *La Costa del Golfo*. Museo Nacional de Antropología, México, CONACULTA-INAH, México, 2004.
- CÉSAR N., Juan. Tlacotalpam, Noticias Estadísticas sobre aquella municipalidad del Estado de Veracruz, Veracruz, Citlaltépetl. Suma Veracruzana, Historiografía, 1959.
- CUMMINS, Thomas, *Huellas del pasado. Los sellos de Jama-Coaque*. Miscelánea Antropológica Ecuatoriana Serie Monográfica II. Guayaquil, Ecuador, 1996.
- DE LA TORRE, Guillermo. *El lenguaje de los símbolos gráficos*, Limusa, México, 1992.
- DEL CORRAL, Migue. *La costa de Sotavento, escrita en 1777*. Prólogo de Pasquel, Leonardo, Veracruz, Editorial Citlaltépetl, Colección Suma Veracruzana, 1963.
- DELGADO Calderón, Alfredo, *Con sello de agua*, Coord. Gema Lozano y Nathal, México, IVEC-INAH, 1991.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Las artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2007.
- DÍAZ del Castillo B. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1998.
- DUVERGER, Ch. El primer mestizaje, México, UNAM-INAH, 2007.
- ECO, Umberto. *El signo*, Labor, Barcelona, 1998.
- ENCISO, Jorge. *Design motifs of ancient México*, New York, Dover Publications, 1953.
- GADAMER, Hans-George. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Agustín. *Los aztecas en el sur de Veracruz*, México, UNAM, 2005.
- GARCÍA OCHOA, Rodolfo, *Las imágenes visuales y su relación con la identidad cultural*, México, UNAM, 2005.
- GÓNZALEZ Ochoa, César, *El significado del diseño y la construcción del entorno*, México, Designio, 2007.
- GUTIÉRREZ Solana, Nelly-K. Hamilton, Susan. *Las esculturas en terracota de El Zapotal*, Veracruz. México, UNAM, 1977. Jiménez Montiel, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, Vol. I, México, CONACULTA-ICOCUL, México, 2005.

- GRAULICH, Michel, “Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca: La piedra del Calendario y el Teocalli de la Guerra Sagrada”, Xavier Noguez, Alfredo López Austin (Coordinadores). *De hombres y dioses*. El Colegio de Michoacán-El Colegio Mexiquense, México, 1997.
- GRUSINZKI, Serge. *La colonización de lo imaginario*, México, FCE, 2007.
- GUZMÁN Ríos, Vicente, *Perímetros del encuentro. Plazas y calles tla-cotalpeñas*, México, UAM, 2001.
- LADRÓN de Guevara, Sara, *Diseños precolombinos de Veracruz*, Gobierno del Estado de Veracruz, SEP, Xalapa, 2004.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus Fuentes*, México, UNAM, 1959.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Pueblos indígenas de México*. Autonomía y diferencia cultural, México, UNAM, 2003.
- LÓPEZ Austin, Alfredo. *El pasado indígena*. México, FCE, 2008.
- LÓPEZ Austin, Alfredo.. Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana, en Noguez X., López A. (Coordinadores) *De hombres y dioses*, El Colegio de Michoacán-El Colegio Mexiquense, México, 1997
- MARTÍNEZ Moro, Juan, *La ilustración como categoría*. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento. España, TREA, 2004.
- MAUGARD, Best. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano. Departamento Editorial de la Secretaría de Educación. México, 1923.
- MAYAGOITIA Barragán, Gaspar, *Sellos Arqueológicos veracruzanos*. Impresión por frotación de G. Mayagoitia. 25 ejemplares bajo el cuidado de Echaniz Guillermo. México, 1959.
- MEDELLÍN Alfonso, Zenil, *La cerámica en el totonacapan*. UV..Xalapa, 1960.
- MONTERO García, Luis Alberto. “La construcción del ramal ferroviario Tres Valles-San Cristóbal en Cosamaloapan, 1909, 1913”. En *Economía y espacio en el Palaloapan veracruzano*, México, Gobierno del Estado de Veracruz, 2005.
- OROZPE, Mauricio. *El código oculto de la greca escalonada: Tloque Nahuaque*, Colección Espiral, UNAM, ENAP, México, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, primera reimpresión, Madrid, 2006.

- PÉREZ Montfort, Ricardo. *Tlacotalpan, la virgen de la Candelaria y los sones*, FCE Colección Popular, México, 1996. •Rubín de la Borbolla, Daniel, *Arte popular mexicano*, México, FCE, 1974.
- RIVAS Castro, Francisco, Lechuga García, María Carmen. “Representación de una constelación en un petrograbado del cerro del Cabrito, Naucalpan, Mexico”. Beatriz Barba de Piña Chán, (Coord.) en *Iconografía mexicana III. Las representaciones de los astros*, INAH-Plaza y Valdés, México, 2002.
- SCOTT, Robert Gillam; *Fundamentos del diseño*, Limusa, México, D.f., 2007.
- SOLARES, Blanca. *Madre terrible*, Barcelona, UNAM-Anthroopos, 2007.
- TUROK, Marta, *Cómo acercarse a la artesanía*, SEP – Plaza y Valdés, México, 1988.
- VELASCO Toro J. “Intereses en conflicto en dos pueblos ribereños: Alvarado y Tlacotalpan, 1878-1879”, en *Economía y espacio en el Papaloapan veracruzano*, México, Gobierno del Estado de Veracruz, 2005.
- VELASCO Toro, José (2006) *Cosmovisión y deidades prehispánicas de la tierra y el agua en los pueblos del Papaloapan veracruzano*, Archivo Histórico del Agua, Diciembre, núm. 25.
- VILCHIS, Luz del Carmen. *Diseño Universo de conocimiento*, Centro Juan Acha, 2002.
- VON Winnin, Hasso, *La iconografía de la cerámica de Río Blanco*, Veracruz, UNAM. México, 1996.
- WESTHEIM, Paul, *Arte antiguo de México*, Segunda edición, Biblioteca ERA, FCE, México, 1977.
- WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Tercera reimpresión. Ediciones Era, M México, 1991.
- WESTHEIM, Paul. *Obras maestras del México antiguo*. Siglo XXI Editores, primera edición, México, 2000.
- WONG, Wucius, *Fundamentos del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- YAMPOLSKY, Mariana, *Tlacotalpan*, Jalapa, Gobierno del Estado de Veracruz-IVEC-TAMSA, 1987.
- ZAMORA Águila Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, UNAM, 2007.