



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL ESPACIO RECURSIVO-REVERSIBLE
EN LA ESCULTURA HUASTECA EN PIEDRA**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA

GEORGINA PARADA CARRILLO

TUTORA PRINCIPAL

SANJA SAVKIĆ ŠEBEK

**KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ - MAX-PLANCK-INSTITUT
& HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN**

TUTORES

GUILHEM OLIVIER DURAND

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ELSA MINERVA ARROYO LEMUS

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

LUCERO MELÉNDEZ GUADARRAMA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2021



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.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es producto del apoyo concedido por el Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología durante los años 2016 a 2020. Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por otorgarme el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado para conocer la valiosa colección huasteca del Museo Británico. Mis más sinceros reconocimientos a toda la gente encargada de la gestión de los museos e instituciones que me abrieron las puertas para acceder a sus colecciones: Gabriela Estefanía Flores del Museo Regional de Historia de Tamaulipas, el Ayuntamiento de Tampico Alto y su presidenta municipal Rosaura Miranda, Cynthia McGowan y Jago Cooper del Museo Británico, Tonantzin Silva del Centro INAH Tamaulipas, y Gustavo Ramírez Castilla, a quien agradezco su solícito apoyo, hospitalidad y profunda experiencia, así como por concederme la oportunidad de conocer las obras en posesión del INAH Tamaulipas y del Museo de la Cultura Huasteca.

Igualmente doy mi reconocimiento a Eumelia Hernández y Nora Pérez del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por su respaldo para el análisis material de la escultura; así como al Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del mismo instituto por permitirme el uso de su valioso acervo.

Agradezco a Estela Martínez Mora por aportarme sus conocimientos sobre arqueología de la Huasteca; a Eliseo Calles cronista de Tampico Alto; a Eduardo Candelaria, por sus comentarios y las fotografías de los museos Adela Piña Galván y Francisco Cossío que me proporcionó desinteresadamente; y a Alonso Zamora por sus valiosas observaciones.

Mi más cordial reconocimiento a mis tutores, Elsa Arroyo, Lucero Meléndez, Erik Velásquez, Guilhem Olivier, Sanja Savkić, así como a Ana Díaz, a quien lamento profundamente no poder agradecer en vida. De ellos recibí siempre una continua atención en mi trabajo más allá de sus obligaciones. En particular, agradezco a Elsa por su interés y constructiva crítica a mis puntos de vista sobre la materialidad. A Sanja por el extraordinario tiempo aportado a mi texto y su impecable y continua revisión; sobra decir que sin su ayuda difícilmente habría logrado dar continuidad a este trabajo.

Esta tesis es dedicada a la memoria de mi asesora Dúrdica Šégota, quien creyó en mí y me animó a llevar a cabo el doctorado. Nunca olvidaré su apoyo y guía durante todo el desarrollo de la tesis, aun en momentos adversos. Más que nada, apremio su particular visión del arte sin la cual habría sido imposible concretar mis ideas, y espero con ellas otorgarle un debido homenaje.

CONTENIDO

LISTA DE FIGURAS Y ESQUEMAS	1
INTRODUCCIÓN	13
I. UN SITIO EN LA HISTORIA	31
¿Qué comprende este trabajo bajo “escultura huasteca en piedra”?	
Una aproximación al contexto	
¿La escultura huasteca postclásica?	
El hacha olmeca	
La escultura de la Costa del Pacífico	
El hacha veracruzana	
La cerámica	
Dos modos de pensar la materia	
II. MATERIA, TIEMPO Y ESPACIO	71
La encarnación del mito	
Los ídolos vuelven a la tierra	
La piedra-efigie: reconocer un cuerpo	
Autorreferencialidad	
Materia y tiempo	
El tiempo “laminar” vs. el tiempo “molar”	
El tocado de abanico: materia y convención	
III. LA IMAGEN-UMBRAL	103
Aporía, redundancia, relación	
Una propuesta de sistematización	
La armonización de las fuerzas	
La definición del espacio	
Sustitución y transgresión del umbral	

IV. EL CORAZÓN EXPUESTO	129
Dos cuerpos y dos cabezas	
La abertura de un espacio otro	
Recursividad	
Reversibilidad	
La simetría como dislocador de la simultaneidad	
La “espejularidad” frente/atrás y la aceptabilidad visual	
¿Figuras dobles?	
V. PARONOMASIA VISUAL	157
Vecindad semántica	
Primera relación: simetría no mimética	
El “desplazamiento” del cono huasteco	
Segunda relación: la interrupción de la contigüidad	
Tercera relación: la horadación y el cambio de orientación	
La continuidad y la piel	
REFLEXIÓN FINAL	185
IMÁGENES	199
BIBLIOGRAFÍA	301
UBICACIÓN DE LOS LUGARES MENCIONADOS EN EL TEXTO	313

Lista de figuras

con referencia a su autoría y fuente bibliográfica

1. Vistas frontal y lateral de una escultura masculina, procedencia desconocida, dimensiones: 51 x 14 x 11 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria. Fotos: Georgina Parada.
2. Vistas frontal y lateral de una escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 51 x 20 x 16 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria. Fotos: Georgina Parada.
3. Figura masculina con “yelmo” antropomorfo y órgano expuesto, Cucharas, Ozuluama, dimensiones: 101 x 35 x 12 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Foto: Georgina Parada.
4. Escultura del tipo “anciano encorvado”, procedencia desconocida, dimensiones: 48 x 24 x 8 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
5. Mapa de la Huasteca. Dibujo: Georgina Parada.
- 6a. “Estela-estatua” con relieve de un mamífero, procedencia desconocida, dimensiones: 105 x 34 x 9 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
- 6b. “Estela-estatua” con relieve de un ave, procedencia desconocida, dimensiones: 80 x 45 x 10 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
7. “Estatua-estela” femenina, Palmas Altas, Ichcatepec, dimensiones: 113 x 60 x 20 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Foto: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 8a. Escultura antropomorfa con rostro descarnado y brazos en diagonal, Celaya, El Mante, dimensiones: 220 x 55 x 23 cm, Museo Adela Piña Galván, Ciudad Mante. Dibujo: Georgina Parada.
- 8b. Estela con figura humana del tipo “brazos cruzados”, Chaculá, Nentón. Dibujo publicado por Eduard Seler, tomado de Carlos Navarrete, *Las esculturas de Chaculá, Huehuetenango, Guatemala* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), fig. 18c.
- 8c. Escultura masculina con una vara entre las manos, El Higo. Dibujo tomado de Walther Staub “Some Data about the Pre-Hispanic and the Now Living Huastec Indians”, *El México Antiguo*, tomo I (1919), fig. 14.
- 9a. Estela 3 de Tamtok. Dibujo: Françoise Bagot, tomado de Guy y Claude Stresser-Péan, *Tamtok. Sitio arqueológico huasteco*, vol. II (México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2005), 689.
- 9b. Estela 4 de Tamtok. Dibujo: Andy Seuffert, tomado de Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, fig. 173.
- 9c. Monumento 22 de Tamtok o “El Gobernante”. Dibujo: Georgina Parada.
- 10a. Estelas de Tampalax o Cerro Palachó, Tampico Alto. Dibujos tomados de Eduard Seler, “Ancient Settlements in the District of the Huasteca,” en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. II (Culver City, Labyrinthos: 1990 [1888]), figs. 5 y 7.
- 10b. Estela de Texupezco, Pánuco, dimensiones: 80 x 49 x 9 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Dibujo: Georgina Parada.
- 11a. Escultura de Tampalax, Tampico Alto, ubicación actual desconocida. Dibujo tomado de Seler, “Ancient Settlements”, fig. 14.

11b. Escultura Q de Tajumulco, Guatemala. Dibujo tomado de Navarrete, “Reflexiones arqueológicas a partir de un libro: Esculturas de Tajumulco y el Soconusco, Guatemala y Chiapas,” *Estudios de Cultura Maya*, núm. 50 (2017): fig. 16b.

12a. Losa-altar circular con figura antropomorfa de brazos cruzados, “Rancho de las Piedras”, ¿Pujal Coy?, ubicación actual desconocida. Dibujo: Georgina Parada a partir del grabado publicado por Benjamin M. Norman, *Rambles by Land and Water* (Nueva York: Paine and Burgess, 1845), 130.

12b. Lápida con figura humana de brazos cruzados, alrededores de Pánuco, ubicación actual desconocida. Dibujo: Georgina Parada a partir de un grabado publicado por Norman, *Rambles by Land and Water*, s/n.

13a. Vasija antropomorfa Huasteca polícroma, procedente de Huejutla, se le añadió un estuco pintado después de la cocción, dimensiones: 24 x 13 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Dibujo: Andy Seuffert, tomado de Claude Stresser-Péan (coord.), *Vista Hermosa. Nobles, artesanos y mercaderes en los confines del mundo huasteco. Estudio arqueológico de un sitio del Postclásico Tardío del municipio de Nuevo Morelos, Tamaulipas, México*, vol. II (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2017), fig. A.V.28.

13b. Escultura de arrodillado con joroba ventral y dorsal, procedencia desconocida, dimensiones: 66 x 24 x 21 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico%3A22768>

14a. Escultura femenina de párpados hinchados, procedencia desconocida. Foto tomada de Walther Staub, *Neue Funde und Ausgrabungen in der Huasteca (Ost-Mexiko). Mitteilungen zu der Huastekensammlung im historischen Museum in Bern* (Berna: 1920), fig.15a.

14b. Escultura femenina con orejeras incisas, encontrada por Staub en La Puente, Ozuluama, Museo Histórico de Berna. Foto tomada de Staub, *Neue Funde*, fig. 17.

15a. Escultura antropomorfa preclásica, “hacha”, procedencia desconocida, *Museum of the American Indian*, Washington, D. C. Dibujo: Georgina Parada.

15b. Escultura antropomorfa preclásica, “hacha”, Ojoshal, Museo Carlos Pellicer, Villahermosa. Dibujo: Georgina Parada.

15c. Escultura antropomorfa preclásica, “hacha”, La Venta, Museo Carlos Pellicer, Villahermosa. Dibujo: Georgina Parada.

15d. Escultura antropomorfa preclásica, “hacha”, región de Oaxaca, *National Museum of Natural History*, Washington, D. C. Dibujo: Georgina Parada.

16a. Escultura femenina huasteca en piedra caliza, Museo de la Huasteca, Naranjos-Amatlán. Foto: David Chávez, compartida en @museodelahuasteca el día 3 de Octubre, 2017, www.facebook.com/museodelahuasteca/photos/a.1686607508081407/1686609678081190/?type=3&theater

16b. Escultura masculina en piedra verde, cuenca de los ríos Balsas-Mezcala, dimensiones: 22 x 18 x 10.8 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico:19842

17. Vistas lateral y frontal de una escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 71 x 26 x 16 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria. Fotos: Georgina Parada.

18a. Hacha petaloide, Ofrenda C de La Venta, dimensiones: 9 x 3.8 x 2.3 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico:22474>

18b. Hacha petaloide antropomorfa de jadeíta con cinabrio, Tumba E de La Venta, dimensiones: 11.1 x 5.1 x 1.2 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico:22672>

- 18c. Vistas frontal y lateral del Hacha Kunz, procedencia desconocida, dimensiones: 31 x 16 x 11 cm, *American Museum of Natural History*, Nueva York. Foto: Barry Landua, *American Museum of Natural History*, https://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?catno=30%20%20%2F%207552
- 19a. Escultura huasteca con yelmo de fauces zoomorfas, procedencia desconocida, dimensiones: 72 x 23 cm, bodegas del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Wilhelm Bauer, *Ethnologisches Museum. Staatliche Museen zu Berlin*, <https://smb.museum-digital.de/singleimage.php?resourcennr=31904>
- 19b. Escultura preclásica del tipo *peg-based pedestal*, encontrado por Seler en Antigua, Guatemala, dimensiones: 63 x 20.5 x 16 cm, Museo Etnológico de Berlín. Foto: Peter Jacob, *Ethnologisches Museum. Staatliche Museen zu Berlin*, <https://smb.museum-digital.de/singleimage.php?resourcennr=49336>
- 20a. Escultura huasteca de barrigón u obeso, procedencia desconocida, dimensiones: 49 x 27 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.
- 20b. Escultura huasteca de barrigón u obeso, procedencia desconocida, dimensiones: 57 x 33 x 25 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
- 21a. Vistas lateral y posterior de una escultura huasteca con las manos sobre un vientre hinchado con un elemento circular y órbitas oculares huecas, dimensiones: 41 x 15 x 10 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Dibujo: Georgina Parada.
- 21b. Vistas frontal, lateral y posterior de una escultura de barrigón, procedente de Álvaro Obregón, Mazatán, Museo Arqueológico del Soconusco, Tapachula. Dibujo tomado de Carlos Navarrete y Rocío Hernández, “Esculturas preclásicas de obesos en territorio mexicano”, en *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1999*, ed. J.P. Laporte, H. Escobedo, B. Arroyo y A. C. de Suasnavar (Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2000), fig. 13. <https://www.asociaciontikal.com/simposio-13-ano-1999/38-99-navarrete-doc/>
- 22a. Altar huasteco en forma de batracio, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 12 x 29 x 29 cm, Museo Británico, Londres. Foto: Georgina Parada.
- 22b. Altar huasteco en forma de batracio, región de Tampico, dimensiones: 12 x 37 x 30 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Foto: Georgina Parada.
- 23a. Estela con perfil de ave, Cerro Cebadilla, Ozuluama, dimensiones: 99 x 41 x 8.5 cm, *American Museum of Natural History*, Nueva York. Dibujo: Georgina Parada.
- 23b. Ornamento de hueso, Isla de Sacrificios, altura 8.7 cm, Museo Británico, Londres. Dibujo: ©Trustees of the British Museum, reproducido bajo licencia CC BY-NC-SA 4.0.
- 23c. Ornamento de hueso con la posible imagen de un águila arpía, Isla de Sacrificios, Museo Británico, Londres. Dibujo: Georgina Parada.
- 24a. Escultura de jaguar con cabeza-trofeo, Quen Santo, Nentón. Dibujo: Georgina Parada a partir de una fotografía publicada por Navarrete, *Las esculturas de Chaculá*, fig. 6.
- 24b. Escultura huasteca antropomorfa con un personaje más pequeño adosado al pecho, procedencia desconocida, dimensiones: 38 x 17 x 12 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí. Dibujo: Georgina Parada.
- 24c. Escultura de mono con caracol sobre la cabeza, Colonia Rómulo Calzada, Mezcalapa, altura 35 cm. Dibujo: Georgina Parada a partir de una fotografía publicada por Navarrete, Thomas A. Lee y Carlos Silva, *Un catálogo de frontera. Esculturas, petroglifos y pinturas de la región media del Grijalva, Chiapas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), fig. 44b.
- 24d. Escultura de encorvado, región de Papantla, altura 43 cm. Dibujo: Georgina Parada a partir de un dibujo publicado por Patricia Castillo Peña, *La expresión simbólica del Tajín*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995), 517.

- 24e. Monumento 5 de San Isidro, Tecpatán, altura 80 cm. Dibujo tomado de Navarrete, Lee y Silva, *Un catálogo de frontera*, fig. 15.
- 24f. Escultura antropomorfa con pectoral en forma de Tau, Tampacayal, Tanquián, dimensiones 80 x 20 x 13 cm, Museo Regional Potosino, San Luis Potosí. Dibujo: Georgina Parada.
- 24g. Escultura con un mono adosado al bloque de piedra, Campamento El Tortuguero, cerca de la presa Malpaso, Mezcalapa, altura: 50 cm. Dibujo: Georgina Parada a partir de una fotografía publicada por Navarrete, Lee y Silva, *Un catálogo de frontera*, fig. 44a.
- 24h. Escultura antropomorfa huasteca con un personaje adosado a las espaldas, procedencia desconocida, dimensiones: 27 x 16 x 5.9 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí. Dibujo: Georgina Parada.
25. “Hacha” huasteca. Dos vistas de una figura humana sedente labrada en piedra verde, procedencia desconocida, dimensiones: 31 x 19 x 5.5 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria, Foto: Georgina Parada.
- 26a. Escultura de encorvado en forma de hacha, procedencia desconocida, dimensiones: 30 x 22 x 5 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.
- 26b. Escultura de encorvado, procedencia desconocida, dimensiones: 68 x 45 x 10 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.
- 27a. Escultura antropomorfa huasteca en forma de palma, procedencia desconocida, dimensiones: 42 x 22.5 x 12 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí. Foto: Eduardo Candelaria y Eduardo Díaz.
- 27b. “Hacha-palma”, procedencia desconocida, dimensiones: 15.1 x 12.5 x 6.9 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí. Foto: Eduardo Candelaria y Eduardo Díaz.
28. Escultura masculina con diseños tipo cerámica sobre el cuerpo, Tamuín, dimensiones: 145 x 41 x 20 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia, disponible en https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/7540-7540-10-3156-el-adolescente.html?lugar_id=471&lugar_id=471
- 29a. Vista inferior de una jarra *Huasteca negro sobre blanco*, Museo Regional de Tampico Alto. Dibujo: Georgina Parada.
- 29b. Diseños esgrafiados sobre “El Adolescente”. Dibujo tomado de Joaquín Meade, *El Adolescente* (Ciudad Victoria: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1982), s/n.
- 30a. Fragmento del borde de una escudilla Zaquil negro, Chicayán. Dibujo: Georgina Parada a partir de una imagen publicada por Ma. Trinidad Durán, *Proyecto Chicayán. Material Cerámico. Informe final, 1996*, informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 30b. Diseño inciso en el borde de una cerámica Prisco rojo, Altamira. Dibujo: Georgina Parada a partir de una imagen publicada por Héctor Pérez García, *Salvamento arqueológico Puerto de Altamira. Informe técnico de análisis de cerámica, 2011*, informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 30c. Diseño de borde de una olla Zaquil negra, Pánuco. Dibujo: Georgina Parada a partir de una imagen publicada por Gordon Ekholm, *Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca, Mexico* (Nueva York: The American Museum of Natural History, 1944), fig. 9.
- 31a. Detalle de una escultura masculina, la esquina inferior derecha del tocado está reconstruida en el dibujo, ruinas de Agua Nueva, San Vicente Tancuayalab, Museo de Brooklyn, Nueva York. Dibujo: Georgina Parada.
- 31b. Detalle del tocado de una escultura masculina (“La Apoteosis”), ruinas de Agua Nueva, San Vicente Tancuayalab, Museo de Brooklyn, Nueva York. Dibujo: Georgina Parada.
32. Escudilla Zaquil negra incisa, Las Flores, Tampico, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Foto: Georgina Parada.

- 33a. Diseño inciso sobre una olla Zaquil negra, Chicayán. Dibujo: Georgina Parada a partir de una imagen publicada por Durán, *Proyecto Chicayán*.
- 33b. Fragmento de una cerámica Zaquil negra, Pánuco. Dibujo: Georgina Parada a partir de una imagen publicada por Ekholm, *Excavations at Tampico and Panuco*, fig. 9a.
- 33c. Pintura sobre el pavimento de una estructura en las Flores, Tampico. Dibujo tomado de John M. Muir, "Data on the Structure of Pre-Columbian Huastec Mounds in the Tampico Region, Mexico", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 56 (1926): fig. 5.
- 33d. Personaje de extremidades flexionadas a las espaldas de una escultura antropomorfa, procedencia desconocida, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Dibujo: Georgina Parada.
- 34a. Figurilla femenina del tipo "someramente moldeado", procedencia desconocida. Dibujo: Georgina Parada a partir de una fotografía publicada por Sophie Marchegay, "Una revisión de nueve tipos de figurillas antropomorfas de la Huasteca prehispánica", en *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca*, coord. Diana Zaragoza (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), fig. 9b.
- 34b. Figurilla femenina decapitada del tipo "someramente moldeado", Tempoal. Dibujo tomado de Staub, *Neue Funde*, fig. 18a.
- 34c. Figurilla del tipo "someramente moldeado" con pedúnculo o espiga, la sección derecha del tocado está reconstruida en el dibujo. Dibujo: Georgina Parada a partir de una fotografía publicada por Ángel García Cook y Denisse Gómez Santiago, *Figurillas del Formativo de la planicie costera del noreste de México* (México: Secretaría de Cultura, 2016), fig. 192.
- 34d. Figurilla femenina del tipo "someramente moldeado", Las Nuevas Flores, Querétaro. Dibujo Georgina Parada a partir de una fotografía publicada por María Teresa Muñoz Espinosa y José Carlos Castañeda Reyes, "La diosa Cachum, un numen de la fertilidad de la Sierra Gorda queretana", *Arqueología*, núm. 38 (2008): fig. 2, www.revistas.inah.gob.mx/index.php/arqueologia/article/view/3697
- 35a. Figura masculina en madera de chijol, fue encontrada en el lecho del río en El Caracol cerca de Tamuín, dimensiones: 122 x 20 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia, disponible en <https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico%3A22002>.
- 35b. Figura masculina en piedra, Tamuín, Museo Regional Potosino, San Luis Potosí. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 36a. Pectoral de concha, la sección inferior está reconstituida en el dibujo, Universidad de Tulane. Dibujo: Elbis Domínguez, tomado de Stresser-Péan, coord., *Vista Hermosa*, vol. III, fig. X.25.
- 36b. Lápida, Huilocintla, Álamo-Temapache, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Dibujo tomado de Thomas A. Joyce, *Mexican Archaeology* (Nueva York/Londres: Putnam's sons/Philip Lee Warner, 1914), fig. 11.
37. Escultura de encorvado con horadación, Tamuín, dimensiones: 53 x 20 x 8 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí. Foto: Eduardo Candelaria y Eduardo Díaz.
38. Escultura de encorvado sin horadación, procedencia desconocida, dimensiones: 34 x 17 x 7 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
- 39a. Estela 7 de Tamtok, dimensiones: 105 x 50 x 10 cm. Dibujo: Françoise Bagot, tomado de Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, 693.
- 39b. Losa DI de Tamtok, dimensiones: 40 x 23 x 6 cm. Dibujo: Françoise Bagot, tomado de Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, 695.

- 39c. Losa con rostro en altorrelieve, procedencia desconocida, dimensiones: 134 x 70 x 7 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí. Dibujo: Georgina Parada.
- 39d. Figura femenina, Zacamixtle, Tancoco, Museo de la Huasteca, Naranjos-Amatlán. Dibujo: Georgina Parada.
40. Piedra-efigie con rostro de anciano y joroba, procedencia desconocida, dimensiones: 35 x 36 x 15 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
41. Dos vistas de una espiga de piedra antropomorfa con otra figura humana fusionada a las espaldas a modo de joroba, procedencia desconocida, dimensiones: 31 x 12 x 7 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria. Fotos: Georgina Parada.
42. Vista lateral de una escultura antropomorfa con rasgos de anciano y una pequeña figura humana a cuestras, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 53 x 48 x 15 cm, Museo Británico, Londres. Fotos: Georgina Parada.
43. Vistas posterior y anterior del fragmento de una escultura antropomorfa con pectoral y rostro humano a las espaldas, dimensiones: 35 x 46 x 13 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Fotos: Georgina Parada.
- 44a. Escultura femenina con “recipiente” entre las manos, procedencia desconocida, dimensiones: 74 x 28 x 15 cm, bodegas del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 44b. Fragmento de una escultura femenina con “recipiente” entre las manos, dimensiones: 75 x 28 x 22 cm, Yahualica, Hidalgo, Museo de Yahualica. Foto: Montserrat Camacho, *Catálogo de piezas prehispánicas del Estado de Hidalgo* (Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016), 59, www.academia.edu/29304220/CATA_LOGO_DE_PIEZAS_PREHISPANICAS_DEL_ESTADO_DE_HIDALGO
- 45a. Estela con relieves geométricos, Cerro Cebadilla, Ozuluama. Dibujo tomado de Staub, “Some Data”, fig.5.
- 45b. Detalle de una escultura masculina, Tampico, dimensiones: 163 x 48 cm, *Musée des Beaux-Arts*, Burdeos. Dibujo: Georgina Parada.
- 45c. Encorvado con bastón antropomorfo, Pánuco, dimensiones: 34 x 34 cm, Museo Británico, Londres. Dibujo: Georgina Parada.
- 45d. Escultura fálica-antropomorfa, procedencia desconocida, dimensiones: 91 x 18 cm, bodegas del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Dibujo: Georgina Parada.
- 46a. Palma, centro de Veracruz. Dibujo tomado de Miguel Covarrubias, *Arte indígena de México y Centroamérica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961), fig. 81.
- 46b. Vista posterior de una escultura femenina, Tantoyuca, Museo de Antropología de Xalapa. Dibujo: Georgina Parada.
- 47a. Vista posterior de una figura humana, Sierra de la Palma, Altamira, dimensiones: 65 x 29 x 11 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
- 47b. Vista posterior de una palma del centro de Veracruz. Foto: *Ethnologisches Museum. Staatliche Museen zu Berlin*, <https://smb.museum-digital.de/singleimage.php?resourcetr=35429>
- 48a. Detalle del tocado de una escultura femenina con perfiles de serpiente, Hacienda de Tóbaló, Pánuco. Dibujo: Georgina Parada.
- 48b. Desarrollo de tres yugos veracruzanos. Dibujos tomados de Covarrubias, *Arte indígena*, fig. 76.
49. Vistas superior y frontal de un yugo con la imagen de un batracio, cercanías de Tampico Alto, dimensiones: 36 x 41 x 11 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.

50. Vistas frontal, lateral y posterior de una escultura femenina, Tecomaxóchitl, Chicontepec, dimensiones: 80 x 25 x 15 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Fotos: Museo de Antropología de Xalapa, <http://sapp.uv.mx/catalogomax/es-MX/sala/detalles/4142>
51. Vistas frontal y lateral de una escultura femenina realizada en piedra arenisca con laminación planar, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 105 x 35 x 11 cm, Museo Británico, Londres. Fotos: Georgina Parada.
52. Detalle de la escultura femenina de la figura 51, donde se observa el cambio de coloración entre cada una de las láminas. Foto: Georgina Parada.
53. Vistas frontal y lateral de una escultura masculina realizada sobre piedra coquina, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 144 x 44 x 31 cm, Museo Británico, Londres. Fotos: Georgina Parada.
54. Detalle de la escultura masculina de la figura 53. Foto: Georgina Parada.
- 55a. Loma oriental o cerro del Paso del Bayo, Tamtok. Foto: Estela Martínez, http://www.huasteca.tomgidwitz.com/html/tamtoc_sunrise.html
- 55b. Loma occidental o cerro del Tizate, Tamtok. Foto: Tom Gidwitz, http://www.huasteca.tomgidwitz.com/html/cerro_del_tizate.html
56. Vistas anterior y posterior de una escultura femenina, Tempoal, dimensiones: 170 x 70 x 22 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Foto de la vista anterior: Museo de Antropología de Xalapa, <https://www.uv.mx/prensa/files/2018/02/MET-5.jpg>. Foto de la vista posterior: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 57a. Escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 43 x 18 x 8 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.
- 57b. Escultura femenina con tocado semicircular, procedencia desconocida, dimensiones: 63 x 44 x 8.5 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.
58. Vistas frontal y posterior de una escultura femenina sobre una caliza fosilífera con tocado radial y yelmo zoomorfo, ejido Vuelta de las Yeguas, Altamira, actualmente en el Ayuntamiento de Altamira. Fotos: Georgina Parada.
59. Vistas frontal y lateral de una escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 52 x 16 x 10 cm (con espiga), Museo Regional de Tampico Alto. Fotos: Georgina Parada.
- 60a. Escultura femenina, procedencia desconocida, Museo Regional de Tampico Alto. Dibujo: Georgina Parada.
- 60b. Escultura masculina, Molango, bodegas del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Dibujo: Georgina Parada.
- 60c. Escultura tipo “barrigón”, procedencia desconocida, Museo Regional de Tampico Alto. Dibujo: Georgina Parada.
- 61a. Escultura femenina con tocado zoomorfo y pico romboidal, procedencia desconocida, bodegas del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto tomada de Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra. Catálogo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980), lám. CXXX.
- 61b. Fragmento superior de una escultura femenina, Pánuco, dimensiones: 92 x 77 cm, Museo Pitt Rivers, Oxford. Foto: Museo Pitt Rivers, <http://objects.prm.ox.ac.uk/jpegs/1200/PRM000011391.jpg>
62. Ejemplo de imagen “condensada”: parte humana, parte órgano, parte animal. Escultura 10 de Tamtok, dimensiones: 20 x 11 x 5.6 cm, Proyecto Arqueológico Tamtok. Foto Roberto Ramírez, tomada de Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, lám. LII.

63. Lápida con la imagen de un anciano encorvado con vara y un relieve de ave sobre el lado contrario, Topila, Tampico Alto, dimensiones: 48 x 37 x 9.4 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Fotos: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
64. Escultura del tipo anciano encorvado con cabeza zoomorfa y cuerpo humano, procedencia desconocida, dimensiones: 39 x 30 x 8 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.
65. Lápida con el relieve de un águila sobre una serpiente y un personaje antropomorfo de rostro descarnado erguido sobre uno de los cantos, región de Ozuama, dimensiones: 68 x 25 x 5 cm, Museo Regional Potosino, San Luis Potosí. Foto: Teresa Galindo, Instituto Nacional de Antropología e Historia, https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/sala-piezas/15422-15422-estela.html?lugar_id=496&expo_id=13835
66. Escultura de anciano encorvado con bastón antropomorfo, procedencia desconocida, dimensiones: 50 x 32 x 11 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Foto tomada de Antonio Vizcaíno, *Museo de Antropología de Xalapa* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1988), 129.
67. Escultura de anciano encorvado en forma de bastón con vértebras salientes, procedencia desconocida, dimensiones: 28 x 15 x 7 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
68. Vistas frontal y lateral de una escultura formada por dos personajes antropomorfos fusionados, El Jobo, dimensiones: 92 x 52 x 35 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Fotos: Georgina Parada.
69. Escultura masculina con yelmo cefalomorfo fragmentado y órgano expuesto en forma de corazón, procedencia desconocida, dimensiones: 128 x 57 x 20 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Foto tomada de Antonio Vizcaíno, *Museo de Antropología de Xalapa* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1988), 125.
70. San Lucas Evangelista, miniatura de inicios del siglo XV, *Evangelio de Khitrovo*, atribuida a Andréi Rubliov, Biblioteca Estatal de Rusia, Moscú. Imagen tomada de Olga Popova, *Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle* (Leningrado: Éditions d'art Aurore, 1975), 125, disponible en <https://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=1281>
71. Detalle del *razdelka* en el manto de San Lucas (fig.70).
72. Vistas frontal y lateral de una espiga fálica en forma de un personaje masculino con un rostro descarnado sobre el torso, procedencia desconocida, dimensiones: 68 x 39 x 15 cm, Museo Regional de Tampico Alto. Fotos: Georgina Parada.
73. Monumento 1 de Ojo de Agua, Mazatán, dimensiones: 66 x 28 x 24 cm. Dibujo tomado de John G. Hodgson, John Clark y Emiliano Gallaga, “Ojo de Agua Monument 3: A New Olmec-Style Sculpture from Ojo de Agua, Chiapas, Mexico”, *Mexicon*, vol. XXXII (2010): fig. 5.
- 74a. Diseño de cinco rostros esgrafiado sobre una placa de jadeíta, procedencia desconocida, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Dibujo tomado de David Joralemon, *A Study of Olmec Iconography* (Washington D. C.: Dumbarton Oaks, 1971), fig. 233.
- 74b. Diseño inciso sobre un vaso cilíndrico de cerámica, Tlapacoya, actualmente en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton. Dibujo tomado de Joralemon, *A Study of Olmec Iconography*, fig. 146.
75. Escultura con una figura humana arrodillada con cuchillo y órgano expuesto, Tempoal, dimensiones: 91 x 53 x 31 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Foto tomada de Antonio Vizcaíno, *Museo de Antropología de Xalapa* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1988), 128.
76. Escultura femenina con yelmo romboidal, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 51 x 39 x 13.5 cm, Museo Británico, Londres. Foto: Georgina Parada.

77. Escultura masculina con tocado plegado, Isla del Ídolo, dimensiones: 78 x 32 x 14 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
78. Vistas frontal y lateral de una escultura femenina con yelmo zoomorfo, Tampico, Museo de Historia de Berna. Fotos: Rama, disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mono-BHM_Ethno_1920.405.1553
79. Vistas posterior y anterior de una escultura con dos personajes antropomorfos fusionados por la espalda, Ruinas de Agua Nueva, Tancuayalab, dimensiones: 158 x 67 x 27 cm, Museo de Brooklyn, Nueva York. Foto: Museo de Brooklyn, disponible en <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/118927>
80. Vista posterior de la escultura masculina de Tamuín (fig. 28). Foto: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 81a. “Tipo 1”, personaje descarnado con garras a las espaldas de una estatua masculina de Ozuluama. Dibujo: Georgina Parada.
- 81b. “Tipo 2”, personaje cuadrúpedo con abertura circular en el vientre labrado a las espaldas de una escultura antropomorfa de Champayán, Altamira, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Dibujo: Georgina Parada.
- 81c. Tlaltecuhltli de la Cámara 3 del Templo Mayor de Tenochtitlan. Dibujo: F. Carrizo tomado de Eduardo Matos y Leonardo López Lujan, “La diosa Tlaltecuhltli de la Casa de las Ajaracas y el rey Ahuítzotl”, *Arqueología Mexicana*, núm. 83 (2007): 25.
82. Personaje de mejillas infladas y labios en actitud de soplar. Vista posterior de la escultura reproducida en la figura 53, Museo Británico, Londres. Foto: Georgina Parada.
83. Fragmento de escultura con rostro de “barrigón” del tipo de órbitas huecas, procedencia desconocida, dimensiones: 33 x 21 x 16 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Foto: Georgina Parada.
- 84a. Escultura antropomorfa con rostro sobre la cabeza, Tiltepec, Tonalá, Museo Regional de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia, disponible en http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A23053
- 84b. Espiga con un personaje antropomorfo y pequeñas cabezas trofeos con ojos cóncavos, labios apretados y “cabellos” formados por tres bandas verticales, Quen Santo, Nentón, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Foto: Martin Franken, *Ethnologisches Museum. Staatliche Museen zu Berlin*, <https://smb.museum-digital.de/singleimage.php?resourcennr=48065>
85. Espiga antropomorfa con joroba en forma de rostro humano de ojos ahuecados, cuenca del río Pánuco, dimensiones: 20 x 17 x 8 cm, Museo Británico, Londres. Foto: Georgina Parada.
- 86a. Escultura femenina con manos formando un rombo, Rancho Nuevo, Tamiahua, dimensiones: 76 x 39 x 20 cm, *American Museum of Natural History*, Nueva York. Foto: *Metropolitan Museum of Art*, disponible en https://images.metmuseum.org/CRDImages/ao/original/vs00_5_2.jpg
- 86b. Escultura femenina con yelmo en forma de pico, encontrada en el cerro “Sihuatetl”, Teocuayo, Chicontepepec, dimensiones: 43 x 21 x 8 cm, bodegas del Museo de Antropología de Xalapa. Foto: Museo de Antropología de Xalapa, <https://sapp.uv.mx/catalogomax/es-MX/sala/detalles/7636>
- 87a. Escultura masculina con yelmo cefalomorfo con orejeras de mano, Zacamixtle, Tancoco, dimensiones: 173 x 60 x 27 cm, actualmente en la Plaza de Amatlán. Foto: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 87b. Escultura masculina con yelmo cefalomorfo con orejeras de mano, Ozuluama, dimensiones: 163 x 52 x 20 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Foto: Museo de Antropología de Xalapa, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/722106>

88. Escultura femenina, cuenca del Río Pánuco, dimensiones: 67 x 36 x 9 cm, Museo Británico, Londres. Foto: ©*Trustees of the British Museum*, reproducido bajo licencia CC BY-NC-SA 4.0.
89. Aro de piedra, Tampacayal, Tanquián, dimensiones: 75 x 48 x 11 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 90a. Escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 127 x 47 x 20 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Foto: Museo de Antropología de Xalapa, disponible en <https://www.uv.mx/apps/max/coleccion/FichaTecnica.aspx?ObjetoID=476&Ubicacion=6>
- 90b. Fragmento superior de una escultura antropomorfa, procedencia desconocida, dimensiones: 50 x 50 x 14 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Foto: Georgina Parada.
- 91a. Escultura masculina con yelmo cefalomorfo con orejeras de mano, Palmas Altas, Ichcatepec, Museo de Antropología de Xalapa. Dibujo: Georgina Parada.
- 91b. Escultura de un personaje con cuerpo zoomorfo y rostro humano con orejeras de mano, Cerro Palachó, Tampico Alto. Dibujo: Georgina Parada.
- 91c. Altar cilíndrico con rostro antropomorfo y orejeras de mano, cuenca del río Pánuco, Museo Británico, Londres. Dibujo: Georgina Parada.
92. Láminas 5 y 6 del Códice Azcatitlan. En la sección superior del lado derecho e izquierdo, respectivamente, se observa el quiebre del camino. Fotos: Biblioteca Nacional de Francia, disponible en <https://www.wdl.org/es/item/15280>
- 93a. Diseño detrás de una escultura femenina, procedencia desconocida, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Dibujo: Georgina Parada.
- 93b. Vista superior de una escultura tipo altar en forma de rana, Tampico, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Dibujo: Georgina Parada.
- 93c. Personaje detrás de una escultura frontalista, Champayán, Altamira, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Dibujo: Georgina Parada.
- 93d. Diseño pintado al interior de una escudilla Huasteca negro sobre blanco, Vista Hermosa. Dibujo tomado de C. Stresser-Péan (coord.) *Vista Hermosa*, tomo II, fig. V.20.
94. Vistas posterior y anterior de una escultura antropomorfa de ojos ahuecados y manos sobre el vientre con un personaje cuadrúpedo a las espadas, procedencia desconocida, dimensiones: 110 x 46 x 26 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Fotos: Georgina Parada.
95. Vistas anterior y lateral de una escultura antropomorfa de brazos dispuestos por simetría radial, Sierra de la Palma, Altamira, dimensiones: 65 x 29 x 11, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria. Fotos: Georgina Parada.
96. Escultura masculina de rostro descarnado con brazos dispuestos por simetría radial, Las Flores-Cinco Poblados, Álamo-Temapache, dimensiones: 275 x 100 x 25 cm, actualmente en una plaza pública en el mismo poblado. Foto tomada de Lorenzo Ochoa, “Tres esculturas postclásicas del sur de la Huasteca”, *Anales de Antropología*, núm. 18, (1991): fig. 4.
97. Escultura masculina con rostro descarnado y brazos dispuestos por simetría radial, La Antigua, Chicontepec, dimensiones: 92 x 40 x 25 cm, Museo Nacional de Antropología. Foto: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
98. Vasija efigie tipo Huasteca policroma, Vista Hermosa, Nuevo Morelos, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto: Héctor Montaña, Instituto Nacional de Antropología e Historia, disponible en https://inah.gob.mx/images/boletines/2018_423/foto_home2.jpg

- 99a. Vasija miniatura en forma de guaje, Veracruz, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.
- 99b. Botellón de barro con pintura negro sobre blanco, Veracruz, Museo Regional de Tampico Alto. Foto: Georgina Parada.
- 100a. Detalle de la escultura masculina de Tamuín (fig. 28). Dibujo tomado de Meade, *El Adolescente*, s/n.
- 100b. Detalle del cuello de una vasija efigie de Vista Hermosa. Dibujo: Françoise Bagot, tomado de Stresser-Péan (coord.), *Vista Hermosa II*, fig. V.84.
- 101a. Estela de Tampalax, Tampico Alto. Dibujo tomado de Seler, “Ancient Settlements”, fig. 8.
- 101b. Fragmento de una escultura femenina con tocado de abanico, Cerro Cebadilla, Ozuluama. Dibujo tomado de Staub, “Some Data”, fig. 8c.
- 102a. Diseño hexapartito labrado en una esfera de piedra, cuenca del río Pánuco, Museo Británico, Londres. Dibujo: Georgina Parada.
- 102b. Diseño pintado en el interior de una escudilla trípode Huasteca polícroma, Tamtok. Dibujo tomado de Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, fig. 120.
- 102c. Diseño pintado en el interior de una escudilla trípode Huasteca negro sobre blanco, sitio Pavón. Dibujo tomado de Ekholm, *Excavations at Tampico and Panuco*, fig. 12.
- 103a. Esfera de piedra con diseño hexapartito y círculos en forma de ojos, dimensiones: 24 x 26 x 26 cm, Museo Británico, Londres. Foto: Georgina Parada.
- 103b. Esfera de piedra con rostro descarnado, dimensiones: 32 x 35 x 28 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero. Foto: Georgina Parada.
- 104a. Marion Stirling con el Altar zoomorfo 1 y la Estela 1 de Izapa, *in situ*. Foto: Richard Stewart, tomada de Julia Guernsey, *Ritual and Power in Stone. The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art* (Austin: The University of Texas Press, 2006), fig. 3.1.
- 104b. Deconstrucción del sistema de escenas incrustadas una dentro de otra, formado por el Altar zoomorfo 1 y la Estela 1 de Izapa. Dibujo del altar: Julia Guernsey, *Ritual and Power*, fig. 6.10 A. Dibujo de la estela: John Montgomery, <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/hires/jm03702izapast1.jpg>
- 105a. Estela D de Tres Zapotes. Dibujo tomado de Ignacio Bernal, *The Olmec World* (Berkeley: University of California Press, 1969), lám. 16.
- 105b. Monumento Misceláneo 2 de Izapa. Dibujo tomado de Matthew Stirling, *Stone Monuments of Southern Mexico*. Bureau of American Ethnology Bulletin 138 (Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1943), lám. 53b.
- 105c. Vista lateral y frontal de una escultura huasteca femenina, procedencia desconocida, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Dibujos: Georgina Parada.
- 106a. Figura humana vestida con la piel de un hombre, Castillo de Teayo. Foto tomada de Felipe Solís, *Escultura del Castillo de Teayo, Veracruz, México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981), lám. 44.
- 106b. Figura humana vestida con la piel de una mujer, Tampico, dimensiones: 72 x 30 cm, colección Louise and Walter Arensberg. Foto tomada de George Kubler, *The Louise and Walter Arensberg Collection. Pre-Columbian Sculpture* (Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1954), lám. 116.

107a. Escultura huasteca de “senos sobrepuestos”, cuenca del Río Pánuco, dimensiones: 150 x 49 x 14 cm, Museo Británico, Londres. Foto: ©Trustees of the British Museum, reproducido bajo licencia CC BY-NC-SA 4.0.

107b. Escultura huasteca de “senos sobrepuestos”, procedencia desconocida, dimensiones: 136 x 46 x 10 cm, Museo de Antropología de Xalapa. Foto: Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

108. Construcción de la crisálida por la oruga. Dibujo tomado de René-Antoine Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, tomo I (Paris: L'imprimerie Royale, 1734), lám. 25.

Lista de esquemas

(todos los esquemas son de la autora)

1. Comparación de la cronología de la cerámica huasteca según Ekholm, MacNeish y Merino y García Cook. Datos tomados de Ekholm (1944) y Merino y García Cook (1989: 209).
2. Afinidad espacial entre un hacha procedente de la región de Escuintla (izquierda) y una escultura huasteca de anciano encorvado (derecha).
3. Matriz derivada de las seis categorías compositivas y su relación temática.
4. Cuatro disposiciones espaciales de las “encías” olmecas.
5. Elementos iconográficos como índices espaciales.
6. Propuesta de segmentación: relaciones espaciales y temáticas en la escultura huasteca.
7. Sustitución entre el ave, el bastón y el personaje antropomorfo en la escultura huasteca.
8. Condensación del personaje encorvado y el bastón en una sola figura. a. Escultura de encorvado con bastón en forma de serpiente, Órganos, Chinampa de Gorostiza. b. “Anciano-bastón”, procedencia desconocida, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.
9. Reversibilidad en la escultura huasteca y su relación con la simetría rostro/órgano.
10. Paronomasia entre la sección superior e inferior en la escultura masculina. a. Ozuluama, Museo de Antropología de Xalapa. b. Región de Tampico, *Musée des Beaux-Arts*, Burdeos.
11. Desplazamiento del apéndice cónico en el plano horizontal y en el plano frontal-coronal.
12. Mediación de la tierra entre las vistas anterior y posterior de la escultura reproducida en la figura 94. El punteado corto representa el nivel de suelo, el largo, la conexión a través de la tierra imaginada como un tubo.

INTRODUCCIÓN

El universo visual de la América precolombina está inundado de imágenes que podríamos describir como cuerpos cubiertos por otros cuerpos. La riqueza de las formas y sus innumerables significados son tan vastos como la diversidad de culturas, épocas, necesidades, soportes y la imaginación de sus creadores. Podríamos encontrar el principio de “un cuerpo envuelto por otro cuerpo” en las escenas de seres introducidos dentro de cuevas en forma de enormes fauces, en gobernantes que llevan suntuosos trajes y tocados zoomorfos, en los enigmáticos personajes que portan la piel del desollado, así como en aquellos que dejan al descubierto alguna víscera de vívidos rasgos animados. Sin necesidad de ser exhaustivos, es posible extender este principio a todas aquellas imágenes que recurren a la “hibridación” de distintos cuerpos para acceder a un nivel complejo de significación.

De entre las numerosas manifestaciones visuales indígenas, la escultura huasteca destaca por expresar de un modo muy particular la articulación de los cuerpos bajo esta noción de cobertura. Esta relación entre contenido y continente representa un objeto de estudio fascinante y enriquecedor para el conocimiento de las piezas prehispánicas. Me he restringido a la escultura huasteca en bulto,¹ libre, no vinculada a la arquitectura aunque,

1. Esta característica es la principal diferencia entre los grandes monumentos no exentos de Tamtok, fechados alrededor del siglo V d. C. (periodo Clásico temprano según la cronología mesoamericana) y la gran mayoría de la escultura atribuida a la Huasteca prehispánica, exenta y de dimensiones menores. Ésta,

en sentido estricto, toda obra es indisociable al entorno arquitectónico y paisajístico. Debido a que la gran mayoría del *corpus* no procede de excavaciones reguladas, carece de contexto arqueológico; no obstante, conserva el remanente de una de sus funciones: la espiga inferior que le permite empotrarse en el suelo. Como menciona Marcia Castro-Leal, gracias a este dispositivo la escultura siempre está atada a la tierra.² Al crear este vínculo, la espiga trastoca la relación entre contenido y continente. Las figuras femeninas maternas tan frecuentes en la Huasteca, los personajes que “devoran” otros seres con sus enormes fauces, en pocas palabras, las imágenes que despliegan una capacidad contenedora, se invierten al ser ahora recibidas y cobijadas por la tierra.

La otra demarcación de mi objeto de estudio está conformada por el material. En realidad, la categoría “piedra” engloba distintas formaciones rocosas, cada una de las cuales derivaron en soluciones visuales divergentes. A lo largo de la tesis, se descubrirá que numerosos atributos de las piedras –que abarcan desde la morfología a conceptualizaciones indígenas sobre el paisaje– tienen notables repercusiones en las relaciones contenido-contenedor. Por esta razón, el papel del material debe ser planteado plenamente dentro de la composición visual.

La primera pregunta que surge es ¿cómo presentar formalmente este principio compositivo que he definido vagamente como noción de cobertura? En esencia, cada una de las distintas relaciones entre contenido y contenedor responden a una específica *organización del espacio*. Pero este espacio es siempre un derivado de la imagen, nunca un constructo conocido de antemano. Para Henri Focillon, la obra de arte no sólo manipula y define el espacio de acuerdo a sus propias exigencias, sino que puede crearlo de ser necesario.³ De este modo, cada obra es su propio universo, donde la forma –e

aunque carece de datos duros para establecer su cronología, posee el consenso general de ser posterior al siglo X (periodo Postclásico). Para la periodización mesoamericana, contemplo los siete grandes periodos propuestos por Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, quienes únicamente buscan generalizar una nomenclatura impuesta a lo largo del tiempo por la cronología arqueológica. A pesar de los prejuicios implícitos por la división en Preclásico, Clásico y Postclásico –especialmente problemáticos en relación a la Huasteca–, acudo a ella debido a que, como mencionan los autores, “se ha convertido desde hace tiempo en un importante vehículo de comunicación entre los especialistas”. López Austin y López Luján, *El pasado indígena* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

2. Marcia Castro-Leal, “Sentido y significado en la piedra. Análisis semiótico de la escultura huasteca prehispánica” (tesis de doctorado, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2001), 281.

3. Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, trad. George Kubler (Nueva York: Zone Books, 1992), 65.

inclusive atributos aparentemente absolutos como la geometría— son infinitamente renovados y vivificados.

Parte de mi definición de la imagen como *constructora de su propio espacio* procede, sin duda, de los esfuerzos de los estudios visuales en el campo anglosajón y la ciencia de la imagen en la tradición alemana que asignan a la imagen una competencia autónoma para crear y reflexionar a partir de sus propios medios y soportes. Estas propuestas remarcan la capacidad de las imágenes —especialmente las bidimensionales— para encarnar y producir espacios complejos e inusitados. W. J. T. Mitchell se pregunta si las imágenes son capaces de proveer un discurso de “segundo orden” que logre mostrar algo sobre ellas mismas. Propone el concepto de *metaimagen* para expresar la potencialidad inherente de las representaciones pictóricas: “el lugar donde las imágenes se revelan y ‘conocen’ ellas mismas, donde reflexionan sobre las intersecciones de la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde se involucran con la especulación y teorización de su propia naturaleza e historia”.⁴ Para Mitchell, una misma imagen puede contener múltiples apariencias (*aspects*) que dependen del punto de vista y el juego espacial que cada uno produce. Estas apariencias “son localizadas en un sitio imaginario que se proyecta frente a la pintura”.⁵ Al hablar sobre el campo compositivo en la pintura de Matisse, Gottfried Boehm⁶ también observa como el espacio es siempre una *resultante*, nunca una premisa. La pintura conduce al espectador hacia un “espacio otro”, disímil a la superficie del lienzo que se desborda más allá de sus límites. Parámetros como la horizontalidad y la verticalidad son puramente parciales, transmutables y dispuestos de modo “enigmático”.

A inicios del siglo XX, Pável Florenskij no sólo postuló la autonomía espacial de las imágenes, sino que concibió a la organización del espacio como *esencia* de los objetos visuales. Su formación excepcional como sacerdote, teólogo, filósofo y matemático, conjuga la experiencia personal religiosa y mística frente a las imágenes con un rigor analítico. La importancia de este autor para la presente tesis se basa, además, en su sólido

4. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 82. Todas las traducciones son mías, salvo que se indique lo contrario.

5. Ibid, 62.

6. Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, trad. Linda Báez (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 231-2.

sustento sobre la capacidad de la imagen a incidir la espacialidad del soporte, y porque nos ofrece un marco teórico que satisface por igual cualquier dimensionalidad del objeto de estudio.

Florenskij⁷ se sustentó en los postulados matemáticos de sus contemporáneos como las geometrías no euclidianas de Lobachevskij o Riemann, que rechazan la existencia de un espacio homogéneo, empíreo, donde los objetos del mundo se insertan indiferentemente. Por el contrario, los fenómenos del mundo se extienden en diversos espacios sometidos cada uno a sus respectivas leyes, a su propia organización. El autor toma como ejemplo los campos de fuerza magnéticos cuya curvatura determina su propio centro. Del mismo modo, el artista tampoco trabaja sobre un sistema geométrico preexistente, por ejemplo, imitándolo. El objetivo del artista –nos dice– es transfigurar la realidad y, puesto que la realidad es una organización particular del espacio, la obra de arte construye su propio espacio.⁸ Como religioso, la exégesis del espacio en los objetos visuales es, antes que nada, de carácter espiritual. La transformación de la realidad debe superar lo visible sensorial, lo natural y casual, a favor de manifestar lo que es inmutable y universal. La imagen ha de construir su propio espacio de acuerdo a las “sublimes necesidades” del pensamiento humano, “la organización de los espacios de la filosofía se llama arte”.⁹

Florenskij condensa la expresión interna de la creación individual o colectiva en la elección de un determinado *principio de correspondencia*. Éste puede comprenderse como las estrategias visuales que permiten manifestar un espacio, por complejo y multidimensional que sea, sobre un soporte de menor número de dimensiones. Entre sus fuentes,¹⁰ toma la correspondencia biyectiva entre los puntos de un cuadrado y su lado desarrollada por Georg Cantor. El matemático alemán demostró por medio de un sencillo método cómo todos los puntos infinitos contenidos dentro de un cuadrado, un cubo, o cualquier figura geométrica de n dimensiones derivada del cuadrado, pueden proyectarse sobre el segmento que representa un lado suyo. De modo que cada punto de la imagen se

7. Pável Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, trad. Nicoletta Misler (Milán: Adelphi, 1995 [1923]), 20.

8. Ibid, 60-1.

9. Ibid, 51.

10. Pável Florenskij, *La perspectiva invertida*, trad. Xenia Egórova (Madrid: Siruela, 2005 [1920]), 84-8.

corresponda *sólo* con *un* punto de la representación y, viceversa, cada punto de la representación refleja *sólo un* punto de lo que representa.¹¹ Cualquier figura, de cualquier número de dimensiones, puede reflejarse de cualquier otra forma, al margen del número de dimensiones que ésta tenga.

La objeción a la demostración de Cantor por parte de sus contemporáneos consistía en que la correspondencia entre los puntos no es continua, no se respetan las relaciones de vecindad, ni el orden, ni sus proporciones. Por tanto, es posible transmitir el *contenido del espacio* a cambio de la *destrucción de la forma*. Florenskij concluye que, por ello, el naturalismo es siempre imposible, puesto que se basa en la preservación de las formas. Toda representación es exclusivamente “simbólica”, pues alude al espacio sin representarlo íntegramente.¹² El término *simbólico* ha de comprenderse aquí no sólo por formar parte de una convención afín a un tiempo y una voluntad colectiva, sino por su carácter hermético y trascendental. La finalidad del historiador del arte sería, según sus palabras, responder cómo es este principio de correspondencia y a qué logros espirituales conduce.

Dadas estas premisas, habrá que preguntarnos en un inicio ¿cómo es el espacio en la escultura huasteca? La espiga antropomorfa reproducida en la figura 1 muestra a un personaje masculino que exhibe su órgano sexual. Temáticamente podríamos relacionar esta imagen con otros personajes itifálicos como los participantes “huastecos” del rito de fecundación pintados en la lámina 30 del *Códice Borbónico*. La volumetría es evidentemente fálica, más notoria desde la vista lateral. Piezas labradas expresamente

11. El método consiste en desglosar las coordenadas x , y y de la ubicación del punto sobre un cuadrado de lado=1 y determinar un nuevo punto en el eje z que combina alternativamente cada dígito de los decimales del eje x y del eje y (p. ej. el punto $x=0.789$, $y=0.321$ se proyecta en el punto $z=0.738291$). En caso de mayor número de dimensiones se alternan todos los ejes de igual manera.

12. El principio de correspondencia equivale, por tanto, a la “forma simbólica” de Erwin Panofsky. La idea de la perspectiva lineal como elección, es decir, como forma simbólica y no como medio objetivo de representación de la realidad, fue propuesto por Florenskij siete años antes que Panofsky publicase su famoso libro: “[en la visión del mundo surgida del Renacimiento] los símbolos artísticos deben ser perspectivas por la simple razón de que éste es el modo de unificar las representaciones del mundo, de manera que éste se entienda como una red unitaria, indivisible e impenetrable de relaciones kantiano-euclidianas, concentradas en el ‘Yo’ que contempla el mundo, pero, al mismo tiempo, en el modo en que este ‘Yo’ funciona como una especie de punto focal imaginario, especular e inerte”. Ibid, 95-6.

como órganos sexuales masculinos son conocidas en la Huasteca. Entre ellas se encuentra la famosa escultura de Yahualica, que formaba parte de la vida ritual de esta comunidad nahua a finales del siglo XIX, y que ahora se alberga en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México.¹³ Es de sobra mencionar que las espigas de piedra son universalmente relacionadas con rituales de fertilización. Lo destacable de esta pieza es la peculiar relación entre *el todo y la parte*. Esta relación puede ser descrita como *recursiva*: el foco de la acción que apunta el personaje es, a su vez, un símil del cuerpo completo.

La relación entablada en la figura 2 conlleva un giro muy diferente. La volumetría también es fálica, pero el personaje labrado no es masculino sino femenino. Al igual que la figura 1, lleva las manos sobre el vientre, salvo que aquí es un índice de maternidad, remarcado por el abultado triángulo que representa los órganos reproductivos femeninos justo debajo de las manos. El halo que rodea la cabeza, como si ésta asomara de una envoltura –una constante en la escultura huasteca– entraña más dudas: ¿es una mujer en un envoltorio masculino, o un hombre –y de ahí su forma fálica– envuelto en un cuerpo femenino? La relación entre el todo y la parte no es precisamente de recursividad sino de *reversibilidad*. La acción que señala el personaje, su vientre *contenedor*, es una inversión del todo que actúa como espiga *contenida* al ser introducida en la tierra.

En la escultura huasteca la recursión o reversión no se limita a las figuras fálicas-antropomorfas. Los personajes con yelmos en forma de fauces llevan, por lo general, un órgano o víscera a la vista, o bien una oquedad donde supuestamente se insertaba otra piedra; es decir, se trata de un personaje *contenido* que a su vez *contiene* un nuevo ser (fig. 3).¹⁴ Sabemos que en el mundo indígena, las esculturas –antropomorfas o no– podían ser receptoras de una especie de fuerza o entidad anímica, del mismo modo que una

13. Nicolás León, “El culto al falo”, *Anales del Museo Nacional de México*, núm. 8, tomo I (1903): 279. Una fotografía reciente está disponible en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico:22754

14. Existen algunas piezas donde este órgano lleva pequeñas marcas sugiriendo un rostro, lo cual refuerza aún más el efecto recursivo.

persona posee uno o varios tipos de “almas”.¹⁵ La posición de esta víscera de piedra corresponde al corazón o al hígado, órganos identificados como receptáculos de alguna de estas fuerzas.¹⁶ Este tipo de obras son excepcionales, pues no sólo delatan una estructura recursiva al introducir un elemento dentro de un personaje, dentro de otro, sino que expresan una redundancia entre la iconicidad –un ser dotado de alma– y las prácticas rituales a las cuales podían ser sometidos estos objetos.

Por último, no podría dejar de mencionar los llamados *ancianos encorvados*, tipología privativa de la Huasteca prehispánica. Estas espigas de piedra en forma de hombres con joroba y arrugas aferran con sus manos una vara o espiga como si la estuvieran introduciendo en la tierra (fig. 4), una relación de inclusión del todo en la parte.

He definido la organización del espacio en la escultura huasteca como recursiva-reversible en igualdad de jerarquía, puesto que ambas se retroalimentan y predisponen. Para contener un nuevo cuerpo, es necesario que lo exterior se vuelva interior y viceversa. Uno de los objetivos de esta tesis es elevar la composición recursiva-reversible a un auténtico principio de correspondencia. La recursividad podría explicarse como una de tantas estrategias visuales cuya finalidad es despertar la atención a la realidad, avivar la “excitación espiritual”. Aunque mi interés se centra exclusivamente en la escultura huasteca, no descarto la posibilidad de que pueda extenderse a otras manifestaciones de la América indígena.

Hipótesis

Al responder ¿cómo es el espacio en la escultura huasteca?, me he encontrado que éste trasciende los límites de sus propias tres extensiones. Estos objetos presentan a la vez el

15. En el caso de Tikal, las estelas fueron enterradas y ofrendadas como si se tratase de seres humanos. Megan O’Neil ve en esta práctica un modo de transferir el alma interna (*inner soul*) que encarna la escultura al espacio arquitectónico, a semejanza de la transferencia del *ch’ulel* en los ritos de dedicación (*‘ensoulment’*) de la casa tzotzil. Megan E. O’Neil, “Ancient Maya Sculptures of Tikal, Seen and Unseen”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 55/56 (2009): 122.

16. Alfredo López Austin propone como los centros anímicos mayores entre los nahuas la parte superior de la cabeza, el corazón y el hígado. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo I (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 219.

interior y el exterior valiéndose de ciertas metáforas asociadas a lo femenino y lo masculino, a las entidades anímicas y sus receptáculos, así como contrastes entre partes encarnadas y descarnadas. En pocas palabras, hablamos sobre “simultaneidades imposibles”. Estas representaciones que podrían contemplarse paradójicas adquieren un sentido pleno cuando trasladamos la extensión espacial al plano temporal, es decir, cuando permutamos la simultaneidad en sucesión. Como mencionaba Henri Bergson,¹⁷ la aprehensión de la mutación y la duración en su movilidad original no sólo expandiría y revivificaría nuestra facultad de percibir, sino que restablecería la continuidad en el conjunto de los conocimientos como parte de nuestra propia experiencia.

Es conocida la capacidad de algunas imágenes precolombinas de conjugar distintos tiempos. En especial ha sido estudiada en los monumentos mayas del periodo Clásico, particularmente asociada a la piedra. Objetos como las estelas pueden concebirse como “encarnaciones del tiempo”, seres provistos de volición y animación que son capaces de traer al presente, rememorando e inclusive reinventando, la historia colectiva.¹⁸ Erik Velásquez García¹⁹ postula algunos recursos de orden espacial para sugerir el flujo del tiempo en la plástica maya. Entre ellos menciona la manipulación de fechas, la yuxtaposición de distintos momentos en una sola composición o plano, la bilateralidad izquierda y derecha para indicar una disyunción pasado/presente, o la metonimia. Entre estos recursos, vale resaltar el uso de fórmulas visuales de gran expresividad que denomina *peripéteia*, un “instante elocuente” que produce la sensación tanto de su causa como de su derivación futura.

La recursividad en la escultura huasteca –desde ahora me refiero a un espacio-tiempo indisoluble– viene a completar y resolver algunas problemáticas del tiempo cíclico

17. Henri Bergson, *El pensamiento y lo movable* (Santiago de Chile: Ercilla, 1936), 116. Sobre la conceptualización de la sucesión como simultaneidad en el pensamiento occidental véase Bergson, *Duration and Simultaneity* (Washington: Bobbs-Merrill, 1965).

18. Una síntesis de este modo de “encarnar el tiempo” puede consultarse en el texto de Erik Velásquez García, “Soportes escritorios previos al libro y algunos de sus métodos de análisis: el caso de los mayas precolombinos”, en *De la piedra al pixel. Reflexiones en torno a las edades del libro*, ed. Marina Garone, Isabel Galina y Laurette Godinas (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 61-126.

19. Erik Velásquez García, “Algunas reflexiones sobre la representación del tiempo en la imaginería maya antigua”, *Journal de la Société des Américanistes* [en línea], *Maya times* (2017): 385-6. doi:10.4000/jsa.15502

mesoamericano. Como Johannes Neurath²⁰ observa en el caso de las ceremonias huicholes, la complejidad temporal de las formas rituales implica repeticiones paradójicas y reversiones. El eterno dilema del ritual –dice– consiste en no ser una repetición y a la vez lo mismo, ambigüedad que otorga la tensión necesaria para transmitir una tradición. En el exhaustivo trabajo sobre la dramatización del conflicto étnico maya posterior a la Conquista, Victoria R. Bricker desentraña la complejidad detrás de la asimilación de distintos sucesos sobre un orden cíclico.²¹ Los diferentes eventos, acciones y personajes son organizados, no según su ubicación cronológica o roles sociales y políticos, sino desde una visión holística que transforma la historia en mito, a partir de categorías que pueden englobar términos aparentemente incongruentes. De este modo, los antiguos conflictos son actualizados y vivificados en el presente. En el caso de la escultura huasteca, el tiempo también se repite porque es una regresión al inicio, al punto de partida, pero nunca es igual dado que en realidad es un desenvolvimiento del interior, una inversión de sí mismo. Lo que la escultura confluye en el presente es la identificación mutua entre lo que sucede oculto en el interior y su manifestación externa.

Como indiqué, una de las finalidades de esta tesis es explorar los alcances de carácter espiritual a los cuales esta construcción conduce. Al enfrentarnos a una imagen como aquella que se reproduce en la figura 3, la confusión y conciliación entre iconicidad y ritualidad no carece de cierta recepción transgresora, contraintuitiva: ¿el personaje se representó en posesión de un “alma” porque los objetos de piedra la tienen, o estos objetos la poseen porqué la imagen lo sugiere? Lo mismo sucede en la espiga de la figura 4 donde los límites entre el uso de la imagen se funden con aquello que la imagen describe. De este modo, la escultura huasteca tiene una identificación enigmática con la acción ritual, no porque la imagen denote o imite una serie de acciones llevadas a cabo en la realidad, sino porque la complejidad visual la reviste de ciertas capacidades comparables a las que pueden ser otorgadas a los objetos por medios rituales.

20. Johannes Neurath, *La vida de las imágenes. Arte huichol* (México: Artes de México, 2013), 130.

21. Victoria R. Bricker, *The Indian Christ, The Indian King. The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual* (Austin: The University of Texas Press, 1981), 150-4.

La capacidad de subjetivación y agentividad de la cultura material indígena ha sido estudiada extensamente desde la ritualidad. Neurath muestra cómo toda la existencia de imágenes entre los huicholes está regida por la complejidad ritual, desde la generación de visiones que permiten al hombre producirlas, hasta el posterior control de sus enérgicos poderes.²² Sin embargo, mi intención es exponer que algunas de estas capacidades *también* se encuentran en la visualidad. Las diversas manipulaciones del espacio permiten volver a estos objetos en sujetos, así como otorgarles el poder de afectar o beneficiar. Alfred Gell²³ explica cómo se llevan a cabo los procesos de subjetivación y dotación de animación en la composición recursiva a la que él llama estructuración homóloga. Al intentar acceder al interior del ídolo a través de las aberturas de su capa externa, descubrimos que no existe un centro último sino una multiplicación infinita de capas estructuradas homológamente. Es en este incesante tráfico entre el interior y el exterior donde se lleva a cabo el “misterio de la animación”.

En la escultura huasteca, las partes se organizan bajo un orden que puede ser definido por medio de términos como precesión y sucesión. A lo largo de la tesis mostraré cómo este orden está indicado con cuidado y exactitud, controlando, quizá, los límites de cada uno. La noción de control –pensada a través de las prácticas rituales–²⁴ descubre la dinámica ambivalente entre el espacio que actúa con cierta autonomía y poder, y el hombre que puede guiarlo y domesticarlo.

Estructura de la tesis

La tesis se divide en cinco capítulos, cada uno destinado a resolver problemas específicos a través de conceptos que no sólo proceden de la historia del arte y los estudios de la imagen, sino de la antropología, la lingüística y la arqueología. El primer capítulo busca

22. Neurath, *La vida de las imágenes*, 59-62, 84-5.

23. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998), 148.

24. Neurath remarca el carácter contradictorio del ritual que activa las entidades divinas a la vez que las obliga a mantenerse quietas. Neurath, “Complejidad relacional y modificaciones de la visibilidad en el caso de los pozos rituales huicholes”, en *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, ed. Johannes Neurath y Guilhem Olivier (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 239-56.

contextualizar la escultura huasteca en tiempo y espacio. Uno de mis objetivos es superar las inconsistencias resultantes de concebir la totalidad de la escultura huasteca exenta como un grupo homogéneo y contemporáneo, como a menudo es tratado en la historiografía *huasteca*.²⁵ Me he visto obligada a explorar por medios alternos (como la comparación con otras manifestaciones alejadas en tiempo y espacio) su lugar en la historia de la América prehispánica. Mi hipótesis sugiere que gran parte de la escultura en cuestión puede remontarse al siglo VII, atribuyéndola a grupos que mantuvieron una relación estrecha con aquellos que poblaron la Costa del Pacífico durante finales del periodo Clásico. La evidencia arqueológica y lingüística propone posibles sustentos a esta hipótesis. Mi foco de interés lo representan algunos puntos de coincidencia o empatía espacial entre la escultura huasteca y la descubierta en sitios de la Costa del Pacífico y el Altiplano guatemalteco, pero también con la olmeca. Entre ellos, me intereso en la particular rememoración o supervivencia de la forma o “silueta de hacha”, propia de un grupo de pequeñas esculturas antropomorfas olmecas. Para explicar esta empatía, me he basado en la reinterpretación y continuidad que Carlo Severi ha dedicado a la “transmisión cultural de los símbolos” de Aby Warburg para construir una teoría antropológica de la memoria.²⁶ Para Severi, la forma y las operaciones mentales surgidas de ésta representan el medio por excelencia en la transmisión del conocimiento colectivo dentro de una tradición. La forma ha de ser pensada como una serie de rasgos sobresalientes memorizables cuyo orden responde, paralelamente, a un itinerario mental, a una organización de los “lugares de la memoria”. El autor utiliza el término *quimera* o *representación quimérica* para expresar la lógica de ciertas imágenes que no parten de una relación semiótica –entre un signo y su referente– sino de relaciones icónicas que

25. Mi criterio al utilizar el término “huasteco” o “huasteca” (con *s*) es únicamente geográfico, es decir, producción –o habitante– de la región hoy denominada Huasteca durante el periodo prehispánico, independientemente de su filiación lingüística o étnica. Desambiguo la referencia al grupo indígena moderno con el gentilicio correcto *teenek*. Me abstengo de utilizar “huasteca” (con *x*) a pesar de que los investigadores han acordado su generalización al referirse a los tiempos precolombinos, pues sigue manteniendo un sometimiento a las fuentes nahuas y al grupo étnico referido por ellos, el cual, no obstante, puede ser correcto cuando nos circunscribimos únicamente al Postclásico tardío. Sin embargo, utilizo “huasteca” con *x* cuando se relaciona con la historiografía de la región por respeto a su propia autodenominación.

26. Véase el capítulo I en Carlo Severi, *El sendero y la voz, una antropología de la memoria* (Buenos Aires: Sb, 2010), publicado en inglés y francés como “El principio de la quimera”.

pueden englobar prácticas mnemotécnicas, la enunciación verbal, juegos perceptuales y su proyección mental.²⁷

El segundo capítulo atiende las diversas incursiones del material en relación a la organización del espacio. Mi interés en la piedra se centra desde la *materialidad*, es decir, en cuanto a su capacidad y desenvoltura como material, dado que la considero clave para acercarnos al entendimiento visual de esta escultura. Como indica Christopher Tilley, el estudio de la materialidad permite desarrollar un marco conceptual para comprender las relaciones significativas entre cosas y personas.²⁸ El autor propone atender las cualidades inherentes del material, sus propiedades cambiantes, la relación con el paisaje, pero siempre con respecto a su significado social, es decir, en la medida en que afecta y se entreteje en la vida de las personas. Me guío sobre dos cuestiones que Tilley postula en *The Materiality of Stone*.²⁹ Primero, ¿qué relación hay entre el paisaje –y, en este caso, entre concepciones indígenas sobre el paisaje– con el hecho de que la piedra haya sido labrada o dotada de figuración? En segundo lugar, ¿cuáles son las cualidades intrínsecas de la piedra –forma, textura, color, accidentes, fisuras– que fueron significativas, y cómo están vinculadas a soluciones visuales específicas, como forma, posición, orientación o disposición de los diseños?

En el primer caso, parto de la práctica humana de proyectar determinadas capacidades anímicas y agentivas a las piedras, sobre las cuales conocemos registros históricos y etnográficos. Dichas capacidades se manifiestan en todos los niveles, desde objetos no labrados distribuidos en el paisaje hasta ejemplares esculpidos, así como entre la totalidad de la roca y alguna de sus partes. Concibo un interés particular de ciertas esculturas huastecas en destacar la imprecisión y volatilidad del momento en el que el observador

27. Severi, *Capturing Imagination. A Proposal for an Anthropology of Thought* (Chicago: HAU, 2018), 234-7.

28. Christopher Tilley, “Materiality in Materials”, *Archaeological Dialogues*, núm. 14, 1 (2007): 16-20. doi:10.1017/S1380203807002139. El artículo comprende una respuesta al texto de Tim Ingold, “Materials Against Materiality”, también publicado en *Archaeological Dialogues*, núm. 14, vol. 1 (2007): 1–16, doi:10.1017/S1380203807002127, quien denuncia el abuso de este concepto como una abstracción teórica desarraigada a las cualidades tangibles del material y del quehacer del artista.

29. Tilley, *The Materiality of Stone. Exploration in Landscape Phenomenology:1* (Oxford: Berg, 2004), 222-3.

discierne imágenes reconocibles. Esto da a entender que la producción de seres volitivos precisa de un acto de visión más exigente. Este fenómeno puede interpretarse como una versión paralela al hecho de atribuir volición y poder a los objetos por medio de la acción ritual, salvo que, en este caso, es alcanzado a través de estrategias meramente visuales.

Sobre la segunda interrogante me apoyo en las *dinámicas transmateriales* de las formas visuales propuestas por Gerhard Wolf.³⁰ El término *transmaterial* expresa aquellas cualidades que son propias de un soporte o una técnica específica, y que, al viajar a otro soporte, mantienen el estrecho vínculo de su origen. De este modo, es posible descubrir la relación entre características compositivas asociadas a una organización recursiva y las cualidades del material. Específicamente, me centro en dos tipos de roca utilizados en la escultura: una caliza fosilífera y una arenisca de laminación planar propias de la región.

El tercer capítulo define de un modo general y sistemático el *corpus* huasteco. Aquí me enfrenté con el problema de los sistemas de clasificación tradicional que se basan en un principio excluyente. Considero que esta clasificación (basada en los sistemas filogenéticos y la ramificación tipo troncal), aunque es necesaria para preestablecer un orden sobre un *corpus* de grandes dimensiones, limita las capacidades intrínsecas de la imagen. Uno de los principales fundamentos para esta tesis lo representa la noción de *indeterminación* propuesta por Gottfried Boehm, es decir, la imposibilidad de definir o precisar la imagen en términos icónicos. Puede entrecruzarse con la idea de ambigüedad y plurivalencia y, a la vez, con la noción de apertura por parte del receptor. Según Boehm, el interés de la historia del arte en discernir por géneros reside en el miedo a la “no-objetualidad” de las imágenes, a todo aquello que escapa de la predicación lingüística, una lógica fuertemente arraigada en el pensamiento occidental y en la filosofía socrática-platónica.³¹ Por el contrario, las imágenes transitan dentro de lo que denomina *continuo icónico*: “una libre transición hacia lo visible o lo que ya se ha hecho visible, y que en cualquier parte puede cristalizar en una imagen”³².

30. Gerhard Wolf, “Vesting Walls, Displaying Structure, Crossing Cultures: Transmedial and Transmaterial Dynamics of Ornaments”, en *Histories of Ornament. From Global to Local*, ed. Gülrü Necipoğlu y Alina Payne (Princeton: Princeton University Press, 2016), 105.

31. Boehm, *Cómo generan sentido*, en especial el capítulo 11 donde el autor discute el texto de Paul Valéry *Eupalinos o el Arquitecto*.

32. *Ibid*, 210.

De este modo, comprendo a los objetos de estudio como entidades intermedias o liminales, designándolas *imagen-umbral*. Éstas, a pesar de ser segmentos de un *continuo*, están diferenciadas por poseer una *proposición espacial* concreta, es decir, una combinación de rasgos que forman parte de categorías como orientación, simetría o relaciones entre fondo y figura. Siguiendo los fundamentos de Florenskij sobre la imagen, la proposición espacial revela por medios corporales el vínculo entre el mundo sensorial visible y el mundo invisible.³³ Además, representa un criterio clasificatorio menos problemático que la identificación temática. Propongo una sistematización del *corpus* basado en la idea de interconectividad, permitiendo la conexión entre cualquiera de sus componentes, más allá del tema, siempre y cuando exista una relación espacial. Esta posibilidad me abrió nuevos campos de interrogación, especialmente, el porqué de una coincidencia entre tema y definición espacial. También pude comprender que la ambigüedad e imprecisión, más que un problema de interpretación, es intrínseca a la imagen, un instrumento del que se valió la escultura huasteca para la generación de sentido. La “imagen-umbral” no sólo alude al perpetuo estado liminal de las obras, sino –en un verdadero sentido fechneriano– a ese cambio mínimo en el estímulo, a esa transgresión de los límites la cual, por pequeña que sea, deriva en un cambio sensible y, por tanto, una nueva forma de construir la realidad. La transgresión del umbral se da siempre en el plano plástico-espacial, siendo la adquisición de nuevas formas reconocibles únicamente una consecuencia de este cambio.

El cuarto capítulo se centra en la presentación simultánea del interior y el exterior. Aquí se busca descifrar la función que la recursividad pudo llevar a cabo en la escultura. En algunos casos, me apoyo en modelos recursivos procedentes de la literatura y la lingüística. El recurso literario conocido como *mise en abyme* ofrece la posibilidad de explorar las capacidades reflexivas de estas imágenes. Por otro lado, la noción de *acceptabilidad*, que pertenece a la teoría de la actuación³⁴ de la gramática generativa,

33. Para Florenskij es en la organización temporal del sueño –específicamente su inversión– donde se produce el vínculo entre el mundo visible e invisible, siendo simplemente el arte “un sueño que ha tomado forma corporal”. Florenskij, *El iconostasio. Una teoría de la estética*, trad. Natalia Timoshenko Kuznetsova (Salamanca: Sígueme, 2016 [1922]), 37-9.

34. Siguiendo a Noam Chomsky, la *actuación* comprende el uso real de la lengua en situaciones concretas, a diferencia de la *competencia* que representa el conocimiento que el hablante oyente tiene de ésta. La

puede ayudar a discernir la estructuración recursiva más allá de una evidente auto-incrustación.

En la mayoría de los casos, la composición recursiva se adapta a dos necesidades: el antropomorfismo y el esquema simétrico vertical. Según busco mostrar, la segunda configuración (el esquema simétrico) “disloca la simultaneidad” de la primera (el cuerpo antropomorfo), proponiendo la lectura de estas imágenes dentro de un flujo temporal. La escisión de la simultaneidad viene a trastocar la aparente unidad y estabilidad de las figuras representadas, haciendo de todas ellas –aún en las individuales– figuras complejas y múltiples. Al parecer, este fenómeno puede tener relación con uno de los aspectos más fascinantes de la concepción temporal indígena: el ciclo que se repite pero que a la vez es *inventado*, siempre diferente, durante la creación ritual.

La posibilidad de que la composición recursiva expresada en magnitud espacial sea tan sólo una cara de la complejidad experimentada a través de la acción temporal proviene, en primer lugar, de algunas teorizaciones sobre el pensamiento indígena que sostienen una preponderancia del cambio frente a la impasibilidad espacial. Como menciona Janis Alcorn³⁵ en su estudio sobre botánica teenek (huasteca), la percepción teenek del mundo no se enfoca en los objetos materiales como entidades espaciales, sino en los procesos temporales que únicamente son revelados en formas espaciales efímeras. Todo evento es comprendido en su totalidad, incluyendo los procesos que llevaron a la condición presente, así como aquellos que lo transformarán en un futuro, por más contradictorias que sean sus causas.

El último capítulo plantea, a partir de la analogía con la paronomasia, la extrapolación de la percepción sensible hacia el campo cognitivo. El concepto de *paronimia* o *paronomasia* proviene del lenguaje verbal y, con más exactitud, de la poética. Éste refiere a la comparación de dos elementos que comparten una forma fonética semejante pero distinto significado. Debo aclarar que he adoptado el concepto de paronomasia de un

aceptabilidad, por tanto, abarca las limitaciones de memoria, tiempo y acceso, aún en locuciones gramaticalmente correctas. Chomsky, *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (Madrid: Aguilar, 1976), 6-13.

35. Janis Alcorn, *Maya Huastec Ethnobotany* (Austin: The University of Texas Press, 1984), 70-1.

modo muy libre; en especial, me enfoco en una de las consecuencias observadas por Roman Jakobson: la inevitable *compenetración de los significados*.³⁶ Habrá de especificar en el caso concreto de la escultura, y desde el punto de vista del análisis visual, a qué me refiero con paronomasia. Ésta puede ser expresada como la emergencia de nuevos sentidos de un elemento que no podría incitarlos aisladamente –por ejemplo, a través de su iconicidad– sino a partir del contraste con otros elementos visuales. El contraste es inducido porque los elementos comparten cierta semejanza formal. Las relaciones paronímicas pueden situarse dentro de la misma imagen o entre diferentes imágenes que forman parte de un sistema conocido por el observador. La paronomasia conlleva la construcción de una nueva relación semántica proyectada sobre un *espacio de reflexión* de la imagen. Se verá cómo el lenguaje escultórico hace uso de estrategias como el *desplazamiento*³⁷ y la *interrupción de la contigüidad* con la finalidad de construir este espacio.

El capítulo se ha estructurado siguiendo las tres distinciones congénitas al espacio tridimensional: arriba/abajo, frente/atrás, e izquierda/derecha, además de la disyunción interior/exterior. Cada una deriva en una particular correlación donde adquieren sentido algunas de las cualidades formales que tanto han suscitado interés en la escultura huasteca, como el carácter “geométrico”. En especial, he resaltado el minucioso trato del borde y su función como control entre el traspaso del interior al exterior. Bajo estas perspectivas, deseo completar uno de los objetivos de esta tesis que refiere al quehacer del historiador del arte prehispánico desde una práctica *visualística*³⁸ más amplia, al no

36. Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix Barral, 1975), 383.

37. Siguiendo a Georges Didi-Huberman, comprendo el “desplazamiento de la imagen” como la permutación de un significado trascendental por medio de la representación de un elemento prosaico con el fin de restituir el carácter sagrado y velado de la imagen. Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, trad. Jane Marie Todd (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

38. Klaus Sachs-Hombach y Jörg Schirra proponen extraer el estudio de las imágenes del contexto de la historia del arte que las conforta principalmente en relación a un desarrollo histórico y “tornar” hacia una más generalizada “visualística (*Visualistik*) filosófica”. Esto supone un interés científico que versa sobre ¿qué significa en general ser una imagen?, o ¿qué significa actualmente nuestra capacidad de enfrentarnos a las imágenes como imágenes? Jörg Schirra y Klaus Sachs-Hombach, “To Show and To Say: Comparing the Uses of Pictures and Language”, *Studies in Communication Sciences* 7/2 (2007): 36-7, <http://cogprints.org/6243/1/Scoms07.pdf>

ocuparme únicamente de los pormenores historicistas de los objetos arqueológicos, sino de la experiencia humana frente a las imágenes, que puede ser experimentada por un observador aún sin el exacto conocimiento del código.

I. UN SITIO EN LA HISTORIA

¿Qué comprende este trabajo bajo “escultura huasteca en piedra”?

Todo interesado en el arte del antiguo México conocerá, con probabilidad, que la producción en piedra del pueblo llamado huasteco se distingue por expresar una figura femenina con manos sobre el vientre y un enorme tocado semicircular en forma de abanico. También tendrá en mente a los “ancianos encorvados” con bastón¹ o a las figuras masculinas incorrectamente nombradas “portaestandartes”, debido a que llevan un brazo flexionado con la mano empuñada formando un hueco. Alguno recordará las alusiones fálicas y sexuales de muchas de sus representaciones. Reconocerá, además, sus principales cualidades formales: el aplanamiento de la volumetría y la inserción en un contorno relativamente regular, dando por resultado que en ocasiones estas figuras se describan a partir de términos como rigidez, geometrismo, inmovilidad, sobriedad e, inclusive, hieratismo, opuestos a la complejidad narrativa o a la organicidad de otras producciones amerindias.

1. A favor de una lectura práctica me he visto en la necesidad de acudir al uso tradicional de uno o varios términos, a pesar de la inevitable predisposición de una carga semántica. Así, en vez de utilizar una descripción neutra como “escultura en proyección lateral con horadación”, opté por “anciano encorvado”. En otros casos, los he propuesto personalmente para evitar explicaciones largas. Por tanto, sustituyo “escultura en proyección lateral sin horadación” por “piedra-efigie”, debido a que generalmente conservan la forma de la roca a la vez que introducen algún grado de figuración.

Para la presente tesis, el término colectivo “escultura huasteca en piedra” referirá a un conjunto tallado en bulto redondo procedente del área definida como Huasteca prehispánica, comprendida entre el norte del estado de Veracruz, el sur de Tamaulipas y el oriente de San Luis Potosí en la República Mexicana (fig. 5). Esta área puede extenderse hasta algunas regiones serranas en los estados de Hidalgo, Querétaro y Puebla. La gran mayoría se labró con areniscas o calizas propias de la región y poseen una altura menor a la estatura promedio humana, aunque en ocasiones la superan. Se caracteriza por ser una escultura independiente, no integrada a la arquitectura, con una espiga o pedestal para introducirse en el suelo. Es importante remarcar su estatus ambiguo dentro de la taxonomía occidental de los objetos tridimensionales. La escultura catalogada como relieve en la historiografía lleva por lo general el contorno superior exento, cercana al bulto, como lo demuestran las dos espigas zoomorfas reproducidas en la figura 6. Del mismo modo, algunas esculturas comprendidas dentro de esta última tipología presentan una volumetría aplanada, los cantos rectos y el contorno inscrito en una figura regular a modo de estela o relieve, bien ejemplificado por una imagen femenina de Ichcatepec (fig. 7).

Son contadas las esculturas rescatadas en un contexto arqueológico regulado. Éstas se reducen a los grandes relieves y estelas de Tamtok, fechados alrededor del siglo V, dos losas con relieves y una estela más hallados en el sitio de Celaya. Sobre las estatuas exentas, objeto de esta tesis, tan sólo podemos mencionar las espigas encontradas en el Patio Ceremonial de Tamtok, cuyo yacimiento se ubica alrededor del siglo XV.² Son descritas por Guy y Claude Stresser-Péan como ancianos encorvados, aunque ninguna presenta el rasgo compositivo más característico: la abertura que produce el bastón. Tipologías tan distintivas y afamadas como las figuras femeninas “frontales”³ carecen de todo indicio que nos permita ubicar, al menos tentativamente, su contexto histórico. Este fantasma ha acompañado la incompreensión de estas obras desde los inicios de la

2. Guy y Claude Stresser-Péan, *Tamtok. Sitio arqueológico huasteco*, vol. II (México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2005), 696-702.

3. Llamo “figura frontal” o “frontalista” a toda aquella escultura que proyecta la vista frontal (y en su caso, la vista posterior) sobre la cara mayor de la piedra, en especial, cuando está labrada sobre losas de muy poco espesor aunque, en sentido estricto, sean representaciones en bulto y no sólo se muestren de frente.

historiografía huasteca. Obligadas a residir mudas en los museos del país y del extranjero, la escultura ha estado sujeta a interpretaciones formuladas a partir de otras producciones mejor conocidas, sin posibilidad de prestar un aporte propio a la historia del arte y la cultura visual de la América antigua. Por ejemplo, Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez, en uno de los trabajos más sugerentes para la Huasteca prehispánica,⁴ se sustentan en la escultura para validar datos de otras fuentes, como la información etnográfica contemporánea o los registros históricos del siglo XVI. Así, se ha querido ver en la producción escultórica una confirmación de la impudicia sexual de los “cuextecas”,⁵ o el origen costero de importantes deidades mexicas como Tlazoltéotl o Quetzalcóatl. ¿Qué son estos objetos, qué función tenían, dónde estaban emplazados, cuándo se realizaron?

El presente capítulo tiene, precisamente, la finalidad de ubicar la práctica escultórica de la Huasteca prehispánica en tiempo y espacio. Debido a las particulares condiciones de su procedencia, será necesario apelar a otros dos medios en apoyo al sustento arqueológico. Estos son: la comparación con otras producciones mesoamericanas en piedra y el análisis de las diferencias formales y materiales dentro del *corpus* huasteco. Se busca demostrar que la comprensión de la escultura huasteca como un conjunto contemporáneo es problemático e inconsistente, tanto al estudiarla dentro de la esfera local, como al compararla con la producción material de otras regiones.

Mi hipótesis sugiere vínculos con la práctica escultórica olmeca, especialmente con las hachas antropomorfas, y con otras obras en piedra surgidas en la Costa del Pacífico. También habrá que mencionar la relación con el conjunto yugo-hacha-palma del Centro de Veracruz, el cual pudo haber sido contemporáneo a la escultura huasteca. De modo que las numerosas compatibilidades con elementos y conceptos propios del Postclásico – especialmente del Altiplano Central– se deberían a una posterior asimilación sobre modelos con una larga tradición en la región. Habrá que adelantar que mi criterio de comparación no parte en primer lugar de las semejanzas formales (estilísticas) o iconográficas, sino en lo que considero fue un modo de respuesta “empática” hacia el proceso de transformación material y hacia su organización espacial.

4. Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez, “Notas en torno a la cosmovisión y la religión de los huastecos”, *Anales de Antropología*, núm. 33 (1996-1999): 91-163.

5. *Ibid*, 143.

Una aproximación al contexto

En el sitio arqueológico de Celaya, en el extremo sur de Tamaulipas, fue hallado un monolito antropomorfo de rostro descarnado (fig. 8a), con el resto del cuerpo al parecer cubierto por piel, incluyendo las orejas claramente denotadas sobre los costados.⁶ Las piernas son proyectadas en relieve, mientras su cabeza está tallada en bulto. Además de estos dos modos de proyección, sus brazos están “envueltos”⁷; esto se observa en el costado izquierdo donde el brazo y la mano contraria continúan. El contraste entre cabeza exenta y cuerpo en relieve, así como la posición de los brazos paralelos en diagonal –con una mano sobre el hombro y otra en la cadera–, recuerdan a una variante de las figuras de “brazos cruzados” descubiertas en los márgenes del río Grijalva en Chiapas y en el departamento de Huehuetenango en Guatemala (fig. 8b).⁸ La pieza de Celaya es de incalculable valor para la historiografía de la Huasteca, no sólo porque procede de una excavación controlada, sino porque representa un antecedente a la escultura exenta frontalista. Aunque no contaba con material arqueológico susceptible de ser datado, la plaza donde se encontró y las estructuras arquitectónicas que lo circundaban⁹ sugieren su posible levantamiento desde mediados del siglo VII d. C.

A inicios del siglo XX, Walther Staub encontró una figura masculina con estas características en la localidad de El Higo, Veracruz (fig. 8c). Diana Zaragoza y Patricio Dávila dicen que procede de Texupezco, un sitio arqueológico a quince kilómetros al oriente de El Higo.¹⁰ La cabeza está exenta y proyectada de frente mientras el cuerpo está

6. El caso específico de las orejas ha dado pie, desde su descubrimiento en 2006, a considerar este rostro como una máscara (Gustavo Ramírez Castilla *et al.*, *Rescate arqueológico en el sitio ampliación Celaya, El Mante, Tamaulipas, 2006*, informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia). Dado que la imagen prehispánica no es la reproducción de un modelo, no veo ningún problema en describir esta figura simplemente “con el rostro descarnado”.

7. Flora Clancy define *wrap around* como uno de los cuatro campos compositivos en la escultura monumental mesoamericana, donde la proyección de la imagen continúa ininterrumpida a lo largo de las diferentes caras del soporte. Flora Clancy, “A Genealogy for Free Standing Maya Monuments,” en *Vision and Revision in Maya Studies*, ed. Flora Clancy y Peter Harrison (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1990), 22-5.

8. Carlos Navarrete, *Las esculturas de Chaculá, Huehuetenango, Guatemala* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), figs. 18c y 25b.

9. Ramírez Castilla *et al.*, *Rescate arqueológico Celaya*.

10. Diana Zaragoza y Patricio Dávila, *Proyecto para la delimitación geográfica del área cultural huasteca. Temporada 2008*, informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

labrado en relieve con las piernas de perfil. Los brazos, separados uno del otro para sostener un objeto alargado, todavía insinúan el esquema oblicuo y paralelo de las otras dos esculturas. ¿Son estas “estatuas-estela”, mitad bulto, mitad relieve, un punto intermedio entre los grandes relieves de Tamtok y el resto de la escultura huasteca?

Alrededor del siglo V de nuestra era, la ciudad de Tamtok, al noroeste de la Huasteca, produjo una escultura excepcional en la región caracterizada por la talla de enormes monolitos en alto y bajorrelieve, algunos de los cuales presentan diseños semejantes a las lacerías de El Tajín (fig. 9a); en especial, me refiero a la banda con el borde doble por uno de sus lados y a las volutas dobles divergentes. También llaman la atención las líneas diagonales paralelas semejantes a las “marcas de brillo” en la iconografía maya. Es notorio que la ocupación del Clásico en Tamtok no haya producido escultura exenta. Además, ninguno de estos diseños se labró sobre el resto de la estatuaria huasteca, salvo en dos losas descubiertas en 2007 en el sitio de Celaya,¹¹ precisamente en el lugar donde se encontró el monolito de rostro descarnado. Como bien lo definen Guy y Claude Stresser-Péan con el término *stèle-statue*, el tallado de las estelas de Tamtok puede ser tan profundo que en algunos casos alcanza prácticamente la volumetría del bulto, del mismo modo que muchas estatuas huastecas pueden considerarse estelas debido a su aplanamiento y su contorno geométrico. Las excavaciones de Guy Stresser-Péan recuperaron cuatro estelas de posible manufactura clásica, pero reutilizadas durante la ocupación postclásica del sitio. Estas estelas estaban asociadas a altares y montículos, quizá, erigidas en la cima.¹² Entre ellas documenta el relieve asimétrico ricamente labrado con las conocidas lacerías y volutas (fig. 9b). Esta pieza podría representar un interesante caso de reutilización, ya que autores como Katherine A. Faust y Kim N. Richter defienden que formaba parte del Monumento 22 (“El Gobernante”),¹³ el cual todavía conserva el fragmento inferior de un personaje masculino en altorrelieve (fig. 9c). Stresser-Péan

11. Carlos Pérez Silva, Diana Radillo Rolón *et al.*, *Rescate arqueológico del altar-estela en el sitio de Celaya-El Triunfo II, El Mante, Tamaulipas, 2007*, informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

12. Se refiere las estelas 4, 7, 8 y 9, Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, 689-94.

13. Kim N. Richter, “Escultura huasteca: continuidades y cambios en relación con las tradiciones escultóricas de la Costa del Golfo”, ponencia del *Coloquio Internacional Vida y creencias en la Huasteca posclásica*, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, 14 de noviembre de 2018.

también descubre un hueco en la banqueta del ángulo sureste de un montículo circular, que podría haber funcionado como soporte para una escultura.¹⁴

En el sitio de Tancama en la Huasteca queretana, se han registrado estelas lisas asociadas a edificios y en el adosado del juego de pelota.¹⁵ Una de ellas, *in situ*, se colocó a los pies del Edificio 1 sobre una base construida expresamente. Esta práctica está relacionada a la segunda mitad de la fase Rio Verde “A” entre 600 y 700 d. C., la cual, según Alma Espinosa Ruiz, se relaciona con la llegada de gente del Golfo que incluye innovaciones arquitectónicas como edificios rectangulares, yugos, palmas y el juego de pelota.¹⁶

Durante su visita al noreste de la Huasteca en la década de 1880, Eduard Seler también observa la asociación de la escultura con montículos.¹⁷ Al momento de su arribo, las esculturas ya habían sido extraídas de los sitios arqueológicos y ocupaban nuevos puestos entre las casas y calles de los pueblos aledaños; sin embargo, diferentes testimonios le aseguran que estaban erigidas al centro o a los pies y esquinas de los “cues”. El mismo Seler dice haber visto una escultura arrojada desde el centro de un montículo. Staub, quien recorrió la misma región veinte años después, también menciona algunas estelas todavía erguidas en las esquinas de los montículos rectangulares en la cima del cerro Cebadilla.¹⁸

Gracias a las primeras visitas de interés antropológico como las de Seler y Staub, así como la de Jesse W. Fewkes en la primera década del siglo XX,¹⁹ sabemos que numerosas

14. Stresser-Péan, “Primera campaña de excavación en Tamtok, cerca de Tamuín, Huasteca,” en *Arqueología de San Luis Potosí*, coord. Lorena Mirambell (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991 [1962]), 24.

15. Alma Espinosa Ruiz, “La tradición cerámica huasteca de la Sierra Gorda” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 381.

16. *Ibid.*, 276-7.

17. Eduard Seler, “Ancient Settlements in the District of the Huasteca,” en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. II (Culver City: Labyrinthos, 1990 [1888]), 94-102.

18. Walther Staub “Some Data about the Pre-Hispanic and the Now Living Huastec Indians”, *El México Antiguo*, tomo I (1919): 59.

19. Jesse W. Fewkes, *Certain Antiquities of Eastern Mexico*, 25th Annual Report of the Bureau of American Ethnology (Washington D. C.: Smithsonian Institution, 1907), 271-84. Fewkes, “Antiquities of the Gulf Coast of Mexico”, en *Explorations and Field-Work of the Smithsonian Institution in 1918*, Smithsonian Miscellaneous Collections, vol. 70, núm. 2 (Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1919), 81-90.

esculturas proceden de sitios arqueológicos ubicados sobre los lomeríos de la planicie costera, en la cuenca baja del río Pánuco. Entre estas ruinas, destacan las de Tampalax o Cerro Palachó,²⁰ un sitio conformado, según Seler, por una plaza cuadrada de 15 m de lado, rodeada por una gran estructura rectangular y numerosos montículos en forma de cono truncado. En este sitio, Seler encontró doce losas tipo estela de notable semejanza entre ellas, algunas con el característico borde superior exento (fig. 10a). Entre los diseños labrados predominan perfiles de aves y mamíferos parecidos a las estelas-estatua de la figura 6. Algunas también presentan composiciones geométricas y dimensiones muy semejantes al monolito de Texupezco de 80 cm de altura (fig. 10b), exhibido hoy día en el Museo de la Cultura Huasteca (Ciudad Madero-Tampico).²¹

En medio de la misma plaza, los lugareños dijeron haber recuperado una escultura con cabeza humana y cuerpo zoomorfo, con la cara superior aplanada a modo de otros altares mesoamericanos (fig. 11a). Sobre la frente lleva tres pequeñas cabezas. Esta pieza tiene una semejanza muy cercana a la Escultura Q de Tajumulco (fig. 11b), en la costa guatemalteca del Pacífico. Llama la atención que las pocas esculturas huastecas tipo altar, así como las losas con diseños geométricos y aviares –las cuales son prácticamente estelas–, están vinculadas geográficamente a las lomas de la cuenca baja del Pánuco. ¿Es posible reconocer aquí un complejo escultórico altar-estela semejante al desarrollado en el área olmeca y maya?

Cuarenta años antes de la llegada de Seler, Benjamin M. Norman, viajero y comerciante estadounidense, descubrió cuatro enormes monolitos dispersos entre los escombros de un sitio al que llamó “Rancho de las Piedras”, en las cercanías de los pueblos visitados por Seler.²² Según su descripción, se trata de un complejo urbano de dimensiones considerables. Las coordenadas coinciden justo al sur del poblado de Pujal Coy, dentro de las demarcaciones de un territorio de gran riqueza arqueológica afectado por la construcción del proyecto de riego iniciado en la década de 1970. A diferencia de sus

20. La diferencia entre los dos nombres radica en el uso del prefijo locativo *teenek tam-*.

21. Aunque Seler no menciona sus dimensiones, una fotografía publicada por Staub permite comprobar que guardan las mismas proporciones que dicho monolito. Staub, *Neue Funde und Ausgrabungen in der Huasteca (Ost-Mexiko)*. *Mitteilungen zu der Huastekensammlung im historischen Museum in Bern* (Berna: 1920), fig. 11.

22. Benjamin M. Norman, *Rambles by Land and Water* (Nueva York: Paine and Burgess, 1845), 127-37.

conjeturas, las cuales llegan a ser en demasía fantasiosas y cargadas de eurocentrismo, la descripción y los dibujos que Norman publica son expresados con cuidadoso detalle y relativa exactitud. Entre ellas muestra una escultura tipo altar con cuerpo de tortuga y cabeza humana (aunque dibujada con un realismo occidental), y una piedra en forma de un enorme rostro con dos extensiones a los lados.²³ Esta última lleva una banda sobre la frente con tres pequeños rostros muy semejante al altar antropro-zoomorfo dibujado por Seler (fig. 11a). Merece la pena mencionar una gran losa circular con un rostro sobre dos brazos cruzados (fig. 12a), que remite, de un modo muy simplificado, a los discos olmecas de piedra con imágenes de contorsionistas,²⁴ aunque careciendo de los característicos pies sobre la cabeza. En especial, llama la atención el extremo superior del rostro en forma escalonada semejante al tocado del contorsionista de Balancán.²⁵

En las cercanías de Pánuco, a la orilla de un barranco, Norman encuentra una gran estela de más de dos metros de altura en forma de trapecio invertido con el relieve de una figura humana con los brazos cruzados (fig. 12b). Esta escultura no carece de un interés particular ya que representa una evidencia del complejo de brazos cruzados en la Huasteca,²⁶ así como uno de los escasísimos ejemplos de proyecciones frontalistas no exentas fuera de Tamtok. Esta pieza, junto a la losa-altar circular de brazos cruzados mencionada con anterioridad, podrían ejemplificar un vínculo iconográfico compartido por la díada estela-altar. Al igual que las losas publicadas por Seler, no se conoce el paradero actual de estas obras, lo cual posibilitaría comprobar la exactitud de la perspectiva de un visitante que no carece de prejuicios. Norman dice haberlas dejado en las ruinas debido a que su gran tamaño impedía llevárselas a Nueva York.

23. Ibid, 132 y 136.

24. Tomás Pérez Suárez publica cuatro relieves circulares de contorsionistas proyectados de frente y dos más de perfil. Tomás Pérez Suárez, “Un nuevo monumento olmeca al oriente de Tabasco”, en *Olmeca: Balance y Perspectivas*, ed. María Teresa Uriarte y Rebecca González Lauck (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 113-23.

25. Ibid, fig. 5.

26. Otra evidencia la representa una figura en bulto publicada por Joaquín Meade, *La Huasteca. Época antigua* (México: Cossío, 1942), cuyo fragmento inferior todavía se conserva en las bodegas del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México.

Fuera del contexto urbano, Ochoa y Gutiérrez proponen como una de las funciones de la escultura huasteca su papel de custodias en distintos puntos paisajísticos como caminos o norias, en comparación a las cruces levantadas hoy día en la región.²⁷ Estos autores se basan en gran parte en la *Doctrina Christiana* del siglo XVIII del padre Carlos de Tapia-Zenteno, así como en las exploraciones de Alfonso Medellín a mediados de 1950. El primero otorga apenas una brevísima mención a los perseguidos “ídolos” huastecos que residían en cerros, molinos y norias, y que eran visitados y alimentados por la población indígena. Por su parte, Medellín publica una figura femenina erguida como custodia al lado de un pozo arqueológico de piedra basáltica en las faldas del cerro Xochicuatepec,²⁸ así como numerosas esculturas que, según sus informantes nahuas de la Huasteca meridional, proceden de sitios arqueológicos ubicados sobre cerros o cuevas. En el capítulo II se desarrollará con detalle la relación de estas imágenes con elementos paisajísticos. Por el momento es necesario subrayar que las fuentes otorgan dos funciones divergentes a la escultura huasteca: por un lado, su asociación a estructuras arquitectónicas dentro de centros urbanos, sustentado, aunque escasamente, por registros arqueológicos; por el otro, su relación con elementos paisajísticos, basado en rituales llevados a cabo por habitantes modernos, quienes, a pesar de su confluencia con algunas prácticas prehispánicas, remiten a sociedades sujetas a innumerables transformaciones desde la Conquista.

Si las eventualidades históricas de la escultura han impedido resolver con exactitud *¿cuáles?* eran sus usos y funciones, la pregunta *¿cuándo?* es aún más incierta. La historiografía no ha otorgado el suficiente peso a esta interrogante al generalizarla como un conjunto contemporáneo situado entre el extenso lapso del 900 al 1500 d. C.

¿La escultura huasteca postclásica?

Los rastros arqueológicos de ocupación prehispánica en la Huasteca abarcan desde 1600 a. C. hasta el contacto con los españoles, una de las secuencias más longevas de

27. Ochoa y Gutiérrez, “Notas”, 130.

28. Alfonso Medellín, *Exploraciones en la región de Chicontepec o Huasteca Meridional. Temporada I* (Xalapa: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1955), 138.

Mesoamérica, comparable sólo a la zapoteca o a la mixteca. Como habrá de esperarse, la continuidad y la homogeneidad de esta ocupación discrepan según los distintos puntos de vista. Gordon Ekholm comprende un “proceso normal de desarrollo local” con repentinas incursiones de nuevos tipos cerámicos que pueden deberse a inmigraciones o simplemente a estímulos e influencias por contacto, las cuales, no obstante, pudieron llegar a causar considerables rompimientos de los patrones culturales existentes.²⁹ Establece una cronología dividida en seis periodos, a partir de la asociación con otra cerámica mesoamericana:

	<i>Ekholm</i>	<i>MacNeish</i>	<i>Merino/ García Cook</i>	<i>Filiación con otra cerámica según Ekholm</i>
Postclásico	VI	Pánuco	Tamuín	Azteca II-III
	V	Las Flores	Tamul	Azteca I- Mazapan
Clásico	IV	Zaquil	Tanquil	Tajín Teotihuacán tardío
	III	Pitaya	Coy	Teotihuacán II y III Tajín
	II	El Prisco	Tantuán II	Mamom y Chicanel Monte Albán I y II Tres Zapotes temprano
	I	Chila	Tantuán I	Chicanel (Uaxactún) Monte Albán I Miraflores (Kaminaljuyú)
Formativo		Aguilar		
		Ponce	Tampaón	
		Pavón	Pujal	

Esquema 1. Comparación de la cronología de la cerámica huasteca según Ekholm, MacNeish y Merino y García Cook. Datos tomados de Ekholm (1944) y Merino y García Cook (1989: 209).

29. Gordon Ekholm, *Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca, Mexico* (Nueva York: The American Museum of Natural History, 1944), 504.

Primero Richard S. MacNeish, y posteriormente William T. Sanders, defenderán la continuidad de la Huasteca, poniendo en duda los abruptos cambios establecidos por Ekholm.³⁰ MacNeish amplía las secuencias de Ekholm hasta el 1600 a. C., vinculando este momento a la separación lingüística teenek de su rama mayance y su migración hacia el norte,³¹ una fecha que Ekholm había estimado durante el Periodo II, cuando la cerámica presenta ciertos vínculos con las fases Chicanel y Mamom de Uaxactún.

Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez se sustentaron en los cambios de la cerámica propuestos por estos tres autores, especialmente en el tipo denominado *Huasteca*, para formular una periodización tentativa a la escultura:

Es a fines del clásico y durante el postclásico temprano cuando aparece en la región una cerámica propia y diferente a las otras, cerámica que se puede considerar característicamente huasteca. Es posible que la mayor parte de las esculturas huastecas en piedra se hayan fabricado precisamente a lo largo de dos, o cuando mucho tres siglos del posclásico temprano, siglos X a XII.³²

Aun tomando en cuenta la falta de trabajos arqueológicos para la época, no hay un sustento entre este criterio y la propuesta de periodización, pues Ekholm es el único que acepta la tesis de una “aparición súbita” de la cerámica Huasteca y la asocia hasta el Periodo VI (siglos XIII-XVI) contemporáneo al horizonte Azteca II y III.³³ Otro sustento utilizado por Beatriz de la Fuente para defender esta temporalidad se basa en las semejanzas formales entre esta cerámica y la escultura. Por ejemplo, menciona el caso de una vasija efigie (fig. 13a) del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, que “muestra las mismas soluciones formales que las estatuas de piedra de jorobados”

30. Richard S. MacNeish, “An Early Archaeological Site near Panuco, Veracruz”, *Transactions of the American Philosophical Society*, núm. 44 (1954): 539-641. William T. Sanders, *The Lowland Huasteca Archaeological Survey and Excavation: 1957 Field Season* (Columbia: University of Missouri-Columbia, 1978).

31. MacNeish, “An Early Archaeological Site”, 625.

32. Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra. Catálogo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980), 8.

33. Ekholm, *Excavations at Tampico and Panuco*, 432.

(fig. 13b).³⁴ Sin embargo, esta última tipología está relacionada a las esculturas mexicas de arrodillados, inclusive, recuerda algunas esculturas de Cahokia, en la cuenca del Mississippi. Este vínculo podría haberse establecido precisamente a través de la Huasteca hasta el Periodo VI, época durante la cual, según MacNeish, hay un incremento del contacto entre esta región y el sureste estadounidense.³⁵ De igual manera, habría que agregar que la cerámica Huasteca anterior al siglo XIII³⁶ todavía no presenta los característicos diseños que también aparecen sobre la escultura, y sobre los cuales también hace referencia De la Fuente.

En oposición a esta temporalidad, los directores del Proyecto Arqueológico Huasteca, Leonor Merino y Ángel García Cook, proponen que a mediados del siglo VII llegó una nueva corriente cultural a la cuenca baja del Pánuco sin raíces en la región, la cual se vio reflejada en nuevos elementos urbano-arquitectónicos, como la introducción de plazas rectangulares y el uso de lajas para la construcción.³⁷ También advierten la presencia de “una nueva tradición en la escasa escultura de piedra existente”. Esta fase es definida por los autores como Tanquil, y es comparable al Periodo IV de Ekholm (esquema 1). Precisamente, coincide con la probable temporalidad del personaje de rostro descarnado de Celaya (fig. 8a), descubierto casi veinte años después de la publicación de sus resultados. Según los mismos autores, a partir de esta época se mantiene una relativa continuidad ininterrumpida hasta el siglo XIII (fase Tamuín), cuando se observa un nuevo apogeo regional.

Por su parte, los arqueólogos Diana Zaragoza y Patricio Dávila, fundamentados en el crecimiento exponencial de los asentamientos prehispánicos en la Huasteca, han pospuesto la llegada de diversos grupos étnicos, incluyendo a los propios teenek

34. Beatriz de la Fuente, “Temas principales en la escultura huasteca,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 50 (1982): 10.

35. MacNeish, “A Preliminary Report on Costal Tamaulipas, Mexico,” *American Antiquity*, vol. XIII (1948): 12.

36. Véase los ejemplos tempranos de cerámica Huasteca negro sobre blanco encontrados en Loma Alta (1000 a 1050 d. C.) publicados por Denisse Gómez Santiago y Ángel García Cook, *Figurillas del Formativo en la planicie costera del noreste de México* (México: Secretaría de Cultura, 2016), figs. 15 y 16.

37. Leonor Merino y Ángel García Cook, “Investigación arqueológica en la Cuenca Baja del Pánuco”, en *Homenaje a José Luis Lorenzo*, coord. Lorena Mirambell (México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989), 200.

(huastecos), hasta el siglo XIII, a quienes atribuyen la manufactura de la escultura.³⁸ Como advierten Merino y García Cook, es comprensible que este periodo se reconozca como el “Huasteco” debido a que, por razones evidentes, es el mejor diagnosticado y del cual tenemos mayor conocimiento sobre sus sitios arqueológicos. La propuesta de relacionar la explosión autóctona con la aparición de la escultura coincide con la propuesta de Beatriz de la Fuente –salvo con las fechas diferidas. Este modelo sólo funciona si consideramos a todo el *corpus* escultórico como una tradición homogénea y contemporánea, sujeta a particularidades históricas relativamente semejantes. ¿Es posible seguir aceptando un vacío entre la fastuosa producción escultórica de Tamtok confinada a un reducido espacio geográfico y una aparición panregional acaecida cinco (si se acepta la temporalidad de De la Fuente) u ocho (según la propuesta de Zaragoza y Dávila) siglos más tarde?

Desde las primeras exploraciones de interés arqueológico, los investigadores han distinguido tipos primitivos de aquellos que consideraban de manufactura más reciente. Staub llama arcaica a una escultura femenina con párpados hinchados (fig. 14a) basado en la adaptación de la figura al bloque de piedra.³⁹ Igualmente, considera “muy antigua” a la figura masculina de El Higo de tendencia planimétrica (fig. 8c). Entre los rasgos de la escultura plana, destaca la separación de los brazos del cuerpo y los dedos de las manos indicados por una muesca, como la figura femenina procedente de La Puente, Ozuama (fig. 14b), actualmente en el Museo Histórico de Berna, quien también lleva las orejeras representadas como incisiones. Walter Krickeberg⁴⁰ también relaciona la tendencia plana “poco plástica” de la escultura huasteca (“dotada por las cualidades del material”), con la antigüedad. Menciona el caso de los pueblos mayas quienes, dice, no adoptaron el bulto hasta el periodo tolteca. Sin embargo, estas discreciones son más bien intuitivas, fundadas en el contraste con obras “refinadas” que muestran una tridimensionalidad plena y mayor número de referencias iconográficas. Investigadores más recientes no cambian

38. Diana Zaragoza y Patricio Dávila, “El complejo cerámico Tamohi”, en *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. V, coord. Ángel García Cook y Leonor Merino (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007), 345.

39. Staub, *Neue Funde in der Huasteca*, 33.

40. Walter Krickeberg. “Eine altmexikanische Steinfigur der Huasteca Veracruzana”, *Berliner Museen* 4, no. 3/4 (1954): 30 y n. 5. www.jstor.org/stable/4238114.

sustancialmente este enfoque. Lorenzo Ochoa vincula a mediados del Clásico (*ca.* siglo VI) las esculturas de brazos sobre el vientre “aún de trazo muy inseguro” y al Clásico tardío aquellas que ya presentan rasgos del Veracruz central; mientras que la representación de personajes individualizados por medio de atributos bien definidos, culmina en el Postclásico tardío.⁴¹ Por mi parte, considero que la escultura sí indica discreciones temporales, mas no asociadas a un perfeccionamiento técnico ni a una progresión conceptual.⁴² ¿Qué sugiere la observación de la escultura huasteca desde una visión más amplia en tiempo y espacio?

El hacha olmeca

Si bien se ha sugerido el estrecho vínculo de la escultura huasteca con el arte tolteca y mexicana –basado en la aparición de algunos cartuchos con signos calendáricos, la afinidad con divinidades propias del panteón nahua,⁴³ o la concepción cúbica del volumen–, los principales rasgos iconográficos y espaciales ya estaban dados desde tiempos olmecas. El enorme tocado en forma de abanico de bordes rectangulares, la hendidura en V, el gorro cónico, los labios con las comisuras hacia abajo, y las posiciones de las manos (rectas sobre el vientre, los dedos hacia abajo, hacia arriba y una mano más alta que la otra casi siempre tomando un objeto), aparecen idénticos en las pequeñas esculturas antropomorfas que se conocen comúnmente como “hachas” olmecas (figs. 15a-d).

La escultura huasteca de tocado semicircular y hendidura al centro del Museo de la Huasteca de Naranjos-Amatlán (fig. 16a) recuerda a una figura de piedra verde con rasgos

41. Ochoa, *Historia prehispánica de la Huasteca* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 45-6. Véase también la discusión sobre la transformación de las representaciones de Ehécatl en la Huasteca, en Ochoa y Gutiérrez, “Notas,” 119.

42. Un caso que rompe cualquier hipótesis que relacione la progresión temporal con la progresión técnica y conceptual lo representan los “encorvados” hallados en Tamtok, asociados a la ocupación más tardía del sitio (siglo XV). Llama la atención que los Stresser-Péan se refieren a ellos a menudo como ejemplos “burdos” o “torpemente esculpidos”, inclusive, llegan a considerarlos “inconclusos”. Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok*, II, 697 y 701.

43. Silvia Trejo, *Escultura huasteca de Río Tamuín, Figuras masculinas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989), 76-7.

olmecas de la región del Balsas (fig. 16b).⁴⁴ La expansión excesiva del cuerpo hacia los lados, la posición de los brazos y, en especial, el remarcado señalamiento de los hombros, las aproxima sorprendentemente una a la otra, sino fuese porque los rasgos del rostro confiesan su origen. La pose también evoca a algunas esculturas contemporáneas a Teotihuacan, como los “dioses viejos” o las figuras sedentes y mutiladas de Cantona.⁴⁵

En algunas obras huastecas, el centro posee mayor espesor y se reduce conforme se acerca al borde, como si el escultor hubiese trabajado sobre una especie de hacha en grande (fig. 17). Sin embargo, las dimensiones son mayores a las de un objeto votivo como el hacha, pero también son menores a las de una estela. El ejemplo que muestro mide 70 cm de altura contando la espiga, permitiendo ser transportada con relativa facilidad por unas cuantas personas. De cierta manera, la práctica huasteca concilió dos usos antes divergentes: los pequeños objetos portantes propios de los rituales domésticos y los monumentos asociados a la esfera pública.

La propia transformación del hacha olmeca nos da una pista sobre esta peculiar evocación de lo que podemos denominar como la “forma” o “silueta de hacha”. Charlotte Thomson propuso que las hachas pulidas de piedra verde servían como unidades básicas de intercambio (fig. 18a), una actividad mercantil independiente a la posterior transformación de estas *preformas* en figuras y ornamentos.⁴⁶ Las primeras hachas ceremoniales que datan del periodo Olmeca II (1200-600 a. C.) presentan la característica adaptación a la preforma que les otorga el nombre de “petaloide”, como bien lo demuestra un hacha encontrada en la Tumba E de La Venta (fig. 18b). Por otro lado, se considera que las grandes hachas votivas antropomorfas pertenecen a un periodo posterior, ya que no fueron encontradas en territorio olmeca.⁴⁷ Objetos como el hacha Kunz (fig. 18c) poseen un amplio espesor que poco tiene que ver con aquel bien intercambiable de fácil

44. También compárese esta figurilla con la escultura femenina huasteca reproducida en la fig. 76. En especial, habrá que notar la banda inferior que podría tratarse de las piernas en posición sedente.

45. Emilio Cortina Gómez, “Destrucción de símbolos de poder en Cantona, Puebla”, *Arqueología*, núm. 50 (2015): 180, figs. 5 y 6. Otra fotografía de una de las esculturas está disponible en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A23812

46. Charlotte Thomson, “Chalcatzingo Jade and Fine Stone Objects” en *Ancient Chalcatzingo*, ed. David Grove (Austin: The University of Texas Press, 1987), 295. También véase Thomson, “A Study of Olmec Art” (tesis de doctorado, Harvard, 1975), 98.

47. Ignacio Bernal, *The Olmec World* (Berkeley: University of California Press, 1969), 80.

transporte, aunque siguen manteniendo una evocación del filo y de la forma trapezoidal invertida de las antiguas hachas petaloideas. Es decir, nos encontramos frente a la imitación de una forma que es resultado de una situación específica (el labrado sobre la preforma) en un objeto que podría partir de un soporte muy distinto, como si la forma hacha fuese tan significativa como cualquier otro de los rasgos iconográficos.

La diferencia de escala entre la pequeña hacha y la escultura huasteca no es impedimento alguno para defender su vínculo. James B. Porter propuso la identificación entre el hacha petaloide y su transformación monumental en las estelas “celtiformes” de La Venta.⁴⁸ Habrá que recordar cómo la Ofrenda 4 del mismo sitio presenta las hachas erguidas a manera de estela, en compañía de figurillas antropomorfas. Karl A. Taube y David Stuart también han sostenido la concepción de la estela como hacha entre los mayas.⁴⁹ Llama la atención que no se han descubierto esculturas olmecas portátiles que expliquen y resuelvan la distribución de los rasgos olmecas en territorio huasteco. Es posible que estas formas no viajaran únicamente a través de estos objetos, también podían transferirse subyacentes en la práctica de adaptación y reutilización.

Un caso muy conocido de reutilización es la transformación de troncos olmecas en cabezas colosales evidenciado por el mismo Porter.⁵⁰ Se conocen indicios de reutilización desde la temprana escultura de San Lorenzo. Esta práctica parece haber continuado en la Costa del Golfo hasta el Clásico tardío. Durante la fase Villa Alta (700 d. C.) los principales asentamientos olmecas como San Lorenzo, La Venta, Tres Zapotes y Laguna de los Cerros fueron ocupados, aunque, como indican Stacy Symonds, Ann Cyphers y Roberto Lunagómez, la identidad étnica de sus habitantes sigue siendo enigmática.⁵¹ A lo largo de este periodo los antiguos monumentos fueron reutilizados, re-edificados y modificados

48. James B. Porter, “Celtiform Stelae: A New Olmec Sculpture Type and Its Implications for Epigraphy”, en *Beyond Indigenous Voices: LAILA/ALILA 11th International Symposium on Latin American Indian Literatures (1994)*, ed. Mary Preuss (Lancaster: Labyrinthos, 1996), 65-72.

49. Karl A. Taube, “The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion”, *Ancient Mesoamerica*, vol. 16, núm. 1 (2005): 25; y David Stuart, “Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient and Maya Ritual and Representation”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 29/30 (1996): 162.

50. Porter, “Olmec Colossal Heads as Recarved Thrones: ‘Mutilation,’ Revolution, and Recarving”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 17/18 (1989): 22-9.

51. Stacy Symonds, Ann Cyphers y Roberto Lunagómez, *Asentamiento prehispánico en San Lorenzo Tenochtitlán* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 134.

plásticamente. Estas nuevas formas ya no tenían que guardar necesariamente la misma función y los mismos significados. Sara Ladrón de Guevara⁵² menciona la modificación de un antiguo trono olmeca en el mascarón de Medias Aguas (Sayula, Veracruz) expuesto en el Museo de Antropología de Xalapa.⁵³ Al ser sometido a este proceso de transmutación, se mantienen las cualidades espaciales, no así las formas, ni los usos. Lo que antes fue el foco de atención –el personaje humano sentado saliendo del nicho y portando un tocado alargado– ahora se ha transformado en un nuevo foco: la nariz y la boca de un gran rostro antrozo-zoomorfo.

Aunque se han intentado explicar los casos de reutilización por razones económicas, rituales o de poder,⁵⁴ Porter considera que la práctica de adaptación y modificación en Mesoamérica va más allá del materialismo histórico que reduce este programa a determinismos económicos y tecnológicos.⁵⁵ Es posible que algunos rasgos paradigmáticos resultado de la reutilización (como el aplanamiento posterior de las cabezas colosales), hayan alcanzado tal grado de significación que las mismas formas se hayan repetido aún en rocas no labradas previamente. Esto sucede en las “esculturas-hacha” huastecas. De ningún modo podemos asegurar que hayan sido labradas sobre una preforma con volumen y contorno de hacha y, sin embargo, no podemos negar que buscan aludir a ellas. Como mostraré, estas reminiscencias no responden a un deseo de plasmar significados semejantes, sino a una *mimetización de los procesos*, un interés en ellos como medios o vehículos de conocimiento.

Al tratar el tema de la migración de las formas, inmediatamente nos conducimos a Aby Warburg y las diversas propuestas que se han construido en torno a su concepto de *Nachleben*. Carlo Severi ha partido de la “biología de las formas” para sustentar las bases teóricas para una antropología de la memoria. En pocas palabras, la pregunta clave que

52. Sara Ladrón de Guevara, “Reutilización de monumentos olmecas en tiempos del Clásico”, *Ancient Mesoamerica*, núm. 21 (2010): 63-8.

53. Imagen disponible en el catálogo digital del museo: <https://sapp.uv.mx/catalogomax/es-MX/sala/detalles/13>

54. Ladrón de Guevara, “Reutilización de monumentos olmecas”, 68. Ann Cyphers, *Escultura de San Lorenzo Tenochtitlán* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 34.

55. Porter, “Olmec Colossal Heads as Recarved Thrones”, 27.

Severi busca responder es ¿cómo se transmite el conocimiento colectivo en las sociedades llamadas de “tradición oral”?

Para Severi, “la transmisión de conocimientos compartidos, en las sociedades orales, nunca es dejada al albedrío individual. Lo que convierte a una representación en parte de una tradición es, ante todo, la *forma* en que está expresada”.⁵⁶ Ésta puede comprenderse como un tipo de “pensamiento” –y de mirada– que reside metafóricamente en los ojos del creador y, en cierta medida, guía sus manos. Este conocimiento se revela por completo cuando el objeto es creado en base a una tradición, lo cual le permite manifestar su verdadera naturaleza como ser vivo.⁵⁷ Estas formas, sean visuales, lingüísticas o de cualquier otro tipo, contienen determinados rasgos sobresalientes, “representaciones memorables”, que posibilitan la memorización y que son impresos en la mente humana a modo de imágenes.⁵⁸ La recepción de estas “imágenes” no se basa en una interpretación del sentido textual del conocimiento transmitido, sino puede, inclusive, ser incomprendible. Más bien se basa en los *modos* de comunicación, la manera exacta en que el objeto se ha enunciado. La aceptación del mensaje, aun ignoto en sentido literal, es exitoso porque el receptor es capaz de proyectar en su mente dichas formas, pero más que nada, de completarlas. Este receptor, que puede ser el paciente de un chamán o el devoto de una imagen, es tan partícipe de la construcción del objeto significativo como lo es el chamán o el artista.

De este modo, la semántica funciona como un vehículo para revelar los medios de comunicación,⁵⁹ pues ¿de qué otra manera sería posible percibir los paralelismos, declaraciones antitéticas y otros modos estructurales de los que habla Severi, sino fuese porque logramos entrever un sentido convencional o icónico del cual partir? La silueta de hacha, en conjunto con el grupo de rasgos que le acompañan (posición de las manos, los

56. Severi, *El sendero y la voz*, 222.

57. Severi, *Capturing Imagination*, 238. El autor refiere a los diseños geométricos en la cestería de los wayana amazónicos.

58. Aunque Severi parte de una tradición oral, comprende la impresión sonora en la mente análoga a la imagen visual, sustentándose, además, en un teórico de las artes visuales como Ernst Gombrich. Severi, *El sendero y la voz*, 267.

59. Sobre la revelación de uno a través del otro, véase el concepto de *contraste* o *diferencia icónica* en Boehm, *Cómo generan sentido*, 49, así como otras discusiones basadas en la oposición de Wittgenstein entre “decir” y “mostrar” en Schirra y Sachs-Hombach, “To Show and To Say”, 37.

labios hacia abajo, la abertura en V) activan sobre la nueva escultura huasteca una serie de conexiones que la hacen partícipe de la situación que dio pie al espacio doble de las hachas olmecas: el sistema económico que permitía el comercio y adquisición de piedras pulidas para una élite (ahora democratizado hacia la esfera pública), y la institución formada tanto por los escultores como quienes ejercían el poder, capaces de otorgarles formas reconocibles.

La escultura de la Costa del Pacífico

En las bodegas del Museo Nacional de Antropología de México descansa una figura antropomorfa masculina caracterizada por la incursión de tres aberturas elípticas, dos entre los brazos y el torso, y una entre las piernas (fig. 19a). El escultor subrayó estas tres aberturas cuidando que los brazos no sobresalieran más allá de las piernas y caderas, lo que produce una estrechez exagerada del torso y la cintura. Se genera así un juego rítmico entre llenos y vacíos, un “rasgo sobresaliente” que podemos encontrar desde las figuras de Mezcala hasta la escultura del Diquís costarricense.⁶⁰ Esta característica, así como la presencia de una espiga o clavija, son propias de algunas figuras halladas en Kaminaljuyú, en Guatemala (fig. 19b). Sin embargo, los rasgos del rostro y el “yelmo” en forma de pico de ave, lo delatan como producción indudablemente huasteca. Lee A. Parsons define esta tipología como *peg-based pedestal sculpture* (escultura con pedestal de clavija o espiga) y la incluye dentro de su clasificación como escultura en bulto “olmecoide”, asignándole un desarrollo en las Tierras Altas de Guatemala entre el 700 y 500 a. C., durante una fase “transicional” entre los periodos Olmeca tardío y el Post-olmeca de Kaminaljuyú.⁶¹ Además de la clavija y las aberturas, otras de las características de la “escultura de espiga” preclásica que encontraremos en algunas obras huastecas son la prominencia lateral de los hombros, como sucede en la figura 16a, la articulación de la rodilla como una línea

60. Véase la escultura publicada en Samuel Lothrop, *Archaeology of the Diquis Delta, Costa Rica*. Papers of the Peabody Museum, vol. 51 (Cambridge: Harvard University, 1963).

61. Lee Allen Parsons, *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala and the Southern Pacific Coast* (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1986), 23 y figs. 35-7.

continua y la abertura cilíndrica formada entre las manos unidas al vientre (la mano derecha fragmentada de la fig. 19a deja ver el corte longitudinal de este hueco).

La espiga es un caso que merece cierta atención. Claude Baudez la considera un rasgo arcaizante en la escultura maya de Toniná, préstamo de los Altos de Guatemala y remontada hasta el Preclásico.⁶² Habrá que recordar que autores como Tatiana Proskouriakoff ya habían advertido la diferencia entre la escultura de Toniná con la corriente principal del desarrollo escultórico maya, apuntando a una posible ocupación no maya en algún momento de su historia.⁶³ Entre las diferencias menciona un tipo de talla que no es bulto en sentido estricto pero sigue los contornos de la figura. Esta característica también es propia de la única estatua de Palenque, sobre la cual menciona la leve afinidad con la escultura huasteca.

Llama la atención que la región huasteca prehispánica se considere ligada al grupo lingüístico mayance y haya una diferencia tan abismal entre el arte de ambas regiones. No hay textos jeroglíficos, ni representaciones humanas de perfil.⁶⁴ Si buscáramos un vínculo entre lo maya y lo huasteco tendríamos que regresar mucho tiempo atrás, antes de la bifurcación de determinados rasgos istmeños hacia el sureste y hacia el noreste mesoamericano. Esta solución explicaría también la presencia del complejo estela-altar en la región Huasteca con características muy distintas al maya.

Antes de la ocupación propiamente huasteca en la región, hubo diversos movimientos culturales a través del Golfo de México de la costa chiapaneca a la cuenca del Pánuco. En base a los análisis de la cerámica, Espinosa Ruiz⁶⁵ postula una primera incursión de grupos de filiación protomixe-zoque durante el Preclásico inferior (1700 a 1400 a. C.), una ruta que retomaron los olmecas en el Preclásico medio. No descarta también la llegada temprana de grupos mayances desde el Preclásico superior, llevándose a cabo el

62. Claude Baudez y Pierre Becquelin, *Tonina, une cité maya du Chiapas*, tomo II (México: Mission Archéologique et Ethnologique Française au Mexique, 1982), 1126.

63. Tatiana Proskouriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture*, Publication 593 (Washington, D. C: Carnegie Institution of Washington, 1950), 121 y 138.

64. Sobre la manufactura de los “relieves huastecos” de perfil, véase el apartado final de este capítulo.

65. Espinosa Ruiz, “La tradición cerámica huasteca de la Sierra Gorda”, 353-62.

arribo de los protohuastecos al final de este periodo (350-100 a. C.). Lucero Meléndez⁶⁶ destaca algunas innovaciones léxicas, morfológicas y sintácticas exclusivas de la lengua huasteca respecto a otras lenguas mayas, que reflejan una separación temprana a la vez que un intenso contacto con lenguas mixe-zoques. Estos datos son correlacionados con los arqueológicos aportados por Espinosa Ruiz. Estas innovaciones comprenden retenciones muy arcaicas reflejadas del protomaya, presencia de préstamos léxicos propios de las lenguas mixe-zoques y, principalmente, el alineamiento inverso en el sistema de persona, préstamo también de estas lenguas.⁶⁷

Otra de las tipologías preclásicas de la Costa del Pacífico con una difusión en la región huasteca son los llamados barrigones u obesos (*potbellies*) (fig. 20). La delimitación cultural e histórica de los barrigones ha significado grandes dificultades a los investigadores, pues su amplia dispersión abarca no sólo la Costa del Pacífico, sino los estados mexicanos de Tabasco, Veracruz y las tierras mayas. Aunque Parsons también los define con el conflictivo término de olmecoides, dado que su apogeo coincide con el Preclásico tardío, sabemos que la continuidad de su uso, así como la reapropiación y recreación de sus rasgos, pueden extenderse hasta el Clásico tardío.⁶⁸ El “barrigón” procedente de los alrededores de Tampico Alto reproducido en la figura 20a todavía presenta los labios gruesos tipo felino, propios de la imaginería olmeca, mientras que el de la figura 20b lleva los brazos y piernas flexionados y envueltos alrededor de la piedra, característicos de los barrigones de la región de Kaminaljuyú. A diferencia de lo que podría sugerir su nombre, Julia Guernsey considera que las características diagnósticas de los barrigones son los ojos cerrados y abultados, así como sus amplias e hinchadas mejillas, más que los torsos y barrigas prominentes.⁶⁹ Esto produce una estilización

66. Lucero Meléndez, “Reconstruyendo la prehistoria lingüística de los huastecos o *te:nek* (mayas)” (en prensa), para ser publicado en la colección de *La Pintura Mural Prehispánica de México*, colección *Huasteca* (México: Universidad Nacional Autónoma de México), capítulo 18.

67. Meléndez, “El sistema de *persona* en protohuasteco” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 92. El sistema de persona comprende las marcas y relaciones gramaticales que distinguen a los participantes del acto de habla (1° y 2° personas) del no participante (3° persona). La inversión sucede cuando se establece una jerarquía de la 1° y 2° personas cuando son objeto, frente a la 3°, sujeto. *Ibid*, 13 y 24.

68. Sobre la distribución geográfica y temporal de los barrigones véase el capítulo 4 de Julia Guernsey, *Sculpture and Social Dynamics in Preclassic Mesoamerica* (Cambridge: University Press, 2012), 54-100.

69. *Ibid*, 54.

cuadrada de los ojos y triangular de la nariz, propias de las cabezas de Monte Alto, que ya no son comunes en los barrigones de la Huasteca. Sin embargo, el rasgo de los ojos abultados seguirá presente en muchas otras esculturas huastecas, de las cuales un ejemplo es la figura femenina publicada por Staub (fig. 14a). Es posible que la intuición de llamar a esta imagen “arcaica” no fuese del todo errónea.

Por lo general, en la Huasteca se mantienen otras características de los barrigones como el cuerpo no obeso, tipo fálico, la cabeza virada hacia arriba, los ojos como cavidades y un círculo sobresaliente en el centro del vientre (fig. 21a). Debido a la falta de información arqueológica, es difícil suponer una periodización a estas características, salvo, quizá, las órbitas oculares huecas en lugar de párpados cerrados y abultados, que Guernsey supone del Clásico, en parte, debidos al contacto con la región de Oaxaca o el Valle de México.⁷⁰ El personaje de la figura 21a lleva detrás de la cabeza un elemento conformado por bandas verticales idéntico al que porta un barrigón encontrado en la colonia Álvaro Obregón, en Mazatán, Chiapas (fig. 21b). Este último presenta la misma posición de las extremidades que la escultura huasteca de la figura 20b. La pieza de Álvaro Obregón ha supuesto interrogantes a los investigadores debido a que lleva un jeroglifo calendárico a las espaldas. De modo que puede tratarse, ya sea de una obra tardía, o un cartucho sobrepuesto en una etapa posterior, representando un caso de reutilización de objetos preclásicos.⁷¹ Basado en la comparación con los obesos huastecos, es posible concebir la contemporaneidad de ambas manifestaciones.

En algunos casos, Guernsey propone que los barrigones podían conformar un conjunto con los altares, desarrollando una función análoga a la estela. El altar asociado a la estela es propio de los sitios del Preclásico. Parsons sugiere un resurgimiento de la diada estela-altar en las Tierras Bajas mayas durante el Clásico tardío.⁷² En la Huasteca hay, al menos, ocho esculturas que pueden ser definidas como altar. Una es el personaje postrado de Tampalax (fig. 11a) que evidencia la relación de estas piezas con la Costa del Pacífico. Dos altares procedentes del extremo noreste de la cuenca baja del Pánuco presentan forma de batracio. Uno fue adquirido por James Vetch en el siglo XIX y se encuentra hoy día

70. Ibid, 79

71. Ibid, 95.

72. Parsons, *The Origins of Maya Art*, 99-100.

en el Museo Británico (fig. 22a), mientras que el otro fue recuperado recientemente en una colonia en los alrededores de la ciudad de Tampico (fig. 22b). Estas esculturas nos remiten a los altares batracios de Izapa, aunque son de dimensiones considerablemente menores. Guernsey estudió la interacción espacial entre los altares de Izapa y las estelas distinguidas por presentar escenas donde interactúan aves o personajes con atributos aviares.⁷³ Ocho estelas en la Huasteca también representan perfiles de aves (fig. 6b), cuya procedencia coincide con la región donde han sido recuperados altares. Sin embargo, el campo espacial es muy diferente a sus homólogas preclásicas. En la estela de Cerro Cebadilla (fig. 23a) vemos una cabeza zoomorfa aislada y apelmazada entre elementos diversos que rellenan el fondo, pegados, pero independientes uno del otro. Este modo de introducir los objetos en el espacio, la cabeza zoomorfa configurada por volutas y las bandas con diseños repetitivos para marcar los límites del relieve, son muy parecidos a algunas tallas en hueso procedentes de Isla de Sacrificios (figs. 23b-c). En especial, llama la atención la banda inferior de la figura 23c, con un diseño que combina elementos ondulados en forma de pico alternados con discos, que encontraremos como leitmotiv en la escultura huasteca.

A lo largo de la cuenca media del río Grijalva, las exploraciones dirigidas por Carlos Navarrete recuperaron numerosas esculturas, la mayor parte carentes de contexto arqueológico. Ellas suponen una situación no menos problemática que la escultura huasteca, dentro de una región cultural cuya profundidad histórica y los lazos con el resto de Mesoamérica son aún muy cuestionados. Ya había mencionado las figuras de brazos cruzados (o su variante en diagonal) compartidas entre las dos regiones. Según Navarrete, Lee y Silva, el complejo de brazos cruzados acaeció desde el Clásico temprano; no obstante, la pérdida de tridimensionalidad –donde el cuerpo “se aplana y adapta al bloque natural conservando la parte inferior como espiga”– fue una tendencia posterior que se extendió a lo largo del Clásico tardío e incursionó hasta el Postclásico.⁷⁴ Este tipo de escultura aparece como una forma marginal o “categoría aparte” en Toniná, opuesta por

73. Julia Guernsey, *Ritual and Power in Stone. The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art* (Austin: The University of Texas Press, 2006), 126.

74. Carlos Navarrete, Thomas A. Lee y Carlos Silva, *Un catálogo de frontera. Esculturas, petroglifos y pinturas de la región media del Grijalva, Chiapas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 103 y 105.

su simplicidad a las estatuas de dignatarios. Entre ellas, vale la pena mencionar una pequeña estatua-espiga decapitada de 38 cm de brazos cruzados asociada a un contexto del Clásico tardío. Baudez y Becquelin describen el cuerpo como un “cilindro mal desbastado” y “extremadamente esquemático”; además, denotan su semejanza con las pequeñas esculturas de espiga de la costa centroamericana del Pacífico.⁷⁵

Además de las figuras de brazos cruzados, encontramos otras cuatro formas escultóricas compartidas entre la Huasteca y la región del Grijalva e, inclusive, las afinidades se extienden hasta las Tierras Altas en Guatemala. Más que convergencias temáticas, sorprenden las cercanías compositivo-espaciales. Una figura de jaguar hallada en una de las cuevas de Quen Santo (fig. 24a) presenta la posición corporal –con los miembros flexionados y el rostro aplanado virado hacia arriba– casi idéntica a una escultura huasteca que hoy día se encuentra en el Museo Francisco Cossío (fig. 24b). En esta última, la pequeña cabeza-trofeo se ha transformado en un personaje adosado al pecho y han desaparecido todos los rasgos felinos del rostro; sin embargo, la hendidura superior de la cabeza del “jaguar” seguirá presente en otras esculturas de la Huasteca.

En la colonia Rómulo Calzada, en las laderas del Grijalva cerca de la presa Malpaso, Carlos Pellicer recogió una figura de mono con un caracol sobre su cabeza (fig. 24c). Iconográficamente no tiene paralelo con ninguna escultura de la región huasteca, pero repite exactamente la construcción espacial de las figuras de encorvados. En este caso, el mono toma el sitio del bastón, mientras que los segmentos del caracol ocupan el lugar de las vértebras del anciano. En especial, hay que tomar en cuenta la horadación al centro, rasgo primordial de los encorvados (fig. 24d). También se han hallado en Chiapas y Guatemala espigas antropomorfas con pectorales en forma de Tau (fig. 24e), así como piedras con acabado burdo, donde figuras semejantes a monos se anclan a la roca con las extremidades flexionadas (fig. 24g). Ambas tipologías tienen su contraparte en la escultura huasteca (figs. 24f y 24h). Como bien lo definen Navarrete, Lee y Silva, estas obras se caracterizan por “el aprovechamiento de piedras con preformas naturales”, así como “figuras reducidas a lo esencial rematando espigas”,⁷⁶ palabras que podríamos

75. Baudez y Becquelin, *Toniná*, 746 y fig. 119b.

76. Navarrete, *et al.*, *Un catálogo de frontera*, 107.

sobreponer a la escultura huasteca. Aunque hay dificultad para fechar estas obras debido a sus cualidades heterogéneas y falta de contexto, Navarrete relaciona todos estos rasgos con el complejo de brazos cruzados, extendiéndose, por tanto, desde el Clásico tardío (700 d. C.) hasta el Postclásico temprano.⁷⁷

¿Qué hacen todos estos rasgos representados por igual en lugares tan distantes como el sur de Tamaulipas o Guatemala? Al observar estos pueblos relacionados culturalmente de modo tan estrecho ¿podemos seguir suponiendo que esta escultura fue realizada por los mismos huastecos históricos, de filiación lingüística maya, contemporáneos a los mexicas? A diferencia de la afinidad con las hachas antropomorfas olmecas, aquí podríamos encontrarnos frente a una transmisión de las formas, no a través del tiempo, sino únicamente frente un distanciamiento geográfico. ¿Qué sucedía durante el florecimiento de la escultura de brazos cruzados en la Costa del Golfo?

Para el año 700 d. C. se establecieron redes de transporte y comunicación centradas en el río Coatzacoalcos que cruzaban la Costa del Golfo; con el tiempo, “el papel interregional del norte del Istmo llegó a descansar sobre una compleja red regional que controlaba el acceso hacia y desde los nuevos centros dominantes de Mesoamérica”.⁷⁸ El río Pánuco, junto con sus afluentes, los ríos Tamuín, Moctezuma y Tempoal, constituyó una red navegable que unió las tierras altas huastecas de la Sierra Madre Oriental con el Golfo,⁷⁹ mientras que el sistema formado por el Grijalva y el Usumacinta lo conecta con el estado de Tabasco y gran parte de Chiapas y Guatemala. Esta ruta tuvo un importante auge durante el Preclásico tardío cuando se asocia con la llegada de la tradición cerámica Chicanel a Pánuco.⁸⁰

77. Ibid, 105-7 y Carlos Navarrete, *Las esculturas de Chaculá. Huehuetenango, Guatemala*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), 51. También véase sus conclusiones sobre la escultura de Tajumulco en Navarrete, “Reflexiones arqueológicas a partir de un libro: esculturas de Tajumulco y el Soconusco, Guatemala y Chiapas”, *Estudios de Cultura Maya*, núm. 50 (2017): 56-7.

78. Symonds, Cyphers y Lunagómez, *Asentamiento prehispánico en San Lorenzo*, 133.

79. Stresser-Péan propone como el punto terminal para navegación del Pánuco al sitio serrano de Tamazunchale. Stresser-Péan, “Ancient Sources on the Huasteca,” en *Handbook of Middle American Indians*, núm. XI, 2, ed. R. Wauchope (Austin: University of Texas Press, 1971), 583.

80. Espinosa Ruiz, “La tradición cerámica huasteca de la Sierra Gorda”, 186-9.

Basado en la cercanía a nivel léxico y fonético entre el huasteco y otras lenguas mayances, Albert Davletshin⁸¹ propone que durante el periodo precortesiano el teenek nunca se separó por completo del punto de concentración de otras lenguas hermanas, manteniendo un constante intercambio, posiblemente con fines comerciales. El centro de residencia teenek en área maya debió estar cerca del Golfo, en el delta del Grijalva, donde estaría en constante comunicación con otras lenguas como las cholanas, tzeltalanas y el yucateco, con las cuales presenta las mayores afinidades. John Robertson y Stephen Houston⁸² también cuestionan la supuesta separación de la lengua teenek establecida entre el segundo y primer milenio antes de nuestra era por la glotocronología. Igualmente se sustentan en cambios fonológicos y valores morfológicos compartidos entre el teenek y las lenguas del grupo cholano-tzeltalano.⁸³ Aunque no precisan un momento exacto de escisión del teenek desde la lingüística, consideran que la evidencia arqueológica apunta a la posibilidad de situar la separación hasta inicios del Posclásico. A semejanza de la tesis que se basa en las relaciones comerciales de Davletshin, “los hablantes de huasteco y chicomucelteco [lengua hoy extinta del sureste de Chiapas que guarda la mayor afinidad con el teenek] mantuvieron contacto a larga distancia gracias a los frecuentes intercambios por medios costeros, lo cual pudo haber ayudado a mantener los rasgos comunes en la lengua más que si los hablantes hubiesen sido separados por tierra”.⁸⁴

La propuesta de una estrecha interacción vuelve muy dudoso atribuir al teenek la realización de una escultura muy distante en materia visual de la de otros grupos mayas.

81. Albert Davletshin, “La historia de la gente teenek según sus morfemas y palabras”, conferencia en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 18 de septiembre de 2014. Estas afinidades se refieren a algunos cambios vocálicos y léxicos que el teenek comparte con una sola lengua mayance (que puede ser el ch’ol, el tzeltal, el yucateco) y que extrañamente esta última no comparte con ninguna otra lengua maya, un fenómeno que sería poco posible que hubiesen desarrollado cada una independientemente.

82. John Robertson y Stephen Houston, “The Huastec Problem. A Linguistic and Archaeological Perspective”, en *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange*, ed. Faust y Richter, (Norman: University of Oklahoma Press, 2015), 19-36.

83. En concreto, los rasgos compartidos serían el cambio de los fonemas **r* en *y*, **tʰ > t*, **k(kʰ) > ch(chʰ)*, **q > k*; la correlación de los pasivos *-ey* y *-at*; la estructura del complejo verbal: absoluto-ergativo-verbo; la sustitución del prefijo de marca de tiempo por el sufijo *-VI*; y el intercambio del progresivo *-VI* para marcar el aspecto incompletivo.

84. *Ibid*, 32.

Sin entrar en una discusión sobre el contraste entre estas propuestas y la de Meléndez y Espinosa, la evidencia escultórica apunta más bien a una tradición asociada a grupos mixe-zoques.⁸⁵ Si estos llegaron a compartir algún vínculo étnico, lingüístico o tan sólo cultural, remontado mucho tiempo atrás –como expone la reapropiación de tipologías preclásicas– el contacto debió continuar vigente durante el florecimiento del complejo de brazos cruzados.

El hacha veracruzana

A diferencia de su homónimo olmeca del Preclásico, el hacha del Centro de Veracruz es un tipo escultórico –junto a los llamados yugos y palmas– diagnóstico del periodo Clásico. En lugar de proyectar una figura antropomorfa de frente, se caracteriza por representar el perfil de una cabeza humana o animal. Autores como Stresser-Péan han defendido la compenetración cultural entre El Tajín y la Huasteca evidenciada por la presencia de yugos y hachas en esta última región. Jeffrey Wilkerson fue más allá al intentar definir la interacción entre ambas culturas. En base a una larga lista de rasgos compartidos entre la Huasteca y los sitios de la cuenca del Río Tecoluta, propuso que la cultura de Tajín, y su precursor formativo (o preclásico), era huasteca.⁸⁶

De la región huasteca proviene un “hacha” que tiene todas las características de los llamados encorvados (fig. 25). Las manos del personaje descansan igualmente sobre un elemento vertical, salvo que, en este caso, se trata de sus piernas flexionadas y no de un bastón. También lleva la misma horadación circular, la cabeza virada hacia arriba y una

85. La región del Grijalva se considera culturalmente zoque, al menos, durante el Preclásico. Sin embargo, habrá que denotar que autores como Navarrete, Lee y Silva consideran que a mediados del Clásico aparecen rasgos, entre ellos ciertas cercanías mayas, que ponen en duda la total dominación zoque. Navarrete, *et al.*, *Un catálogo de frontera*, 105.

86. Jeffrey Wilkerson, “Huastec Presence and Cultural Chronology in North-Central Veracruz, Mexico”, en *Actes du Congrès international des américanistes*, vol. IX-B (París: 1979), 31-47.

serie de pliegues alrededor de ella. No lleva espiga, pero el desgastado y afilado borde inferior supone que alguna vez fue insertada de pie en el suelo o sobre algún soporte.⁸⁷

La característica piedra verde y el aguzado filo del rostro podrían sugerir que fue un bien importado del Veracruz central, el mismo origen que Stresser-Péan atribuye a otra hacha descubierta en Tamtok.⁸⁸ Mi interés no es descifrar la exactitud de su procedencia, sino mostrar cómo este objeto “intermedio” evidencia las convergencias y continuidades entre dos tipos escultóricos: el hacha y el encorvado. Tatiana Proskouriakoff⁸⁹ ya había subrayado el problema al intentar distinguir tipos escultóricos concretos entre el “continuo” que abarca el espectro de las hachas y palmas veracruzanas. Menciona, por ejemplo, la indiferenciación entre el hacha típica y algunas “formas marginales”, cercanas a un grupo de cabezas humanas de cresta vertical y una especie de halo alrededor del cráneo. Según la autora, estas cabezas “representan los prototipos de formas especializadas tardías”. Estas formas tardías son aquellas que la historiografía ha abstraído concretamente como hachas y palmas. Desde mi punto de vista, la palma responde a un deseo de desarrollar las capacidades de la proyección frontal (eje derecha-izquierda), mientras que el hacha explota las posibilidades de la proyección lateral (eje frontal-posterior). Es precisamente esta afinidad del desarrollo de la lateralidad –pensada como modo de comunicación a la manera de Severi– la que comparten los encorvados y el hacha veracruzana.

Habría que destacar que algunos encorvados llegan a tener proporcionalmente el mismo reducido espesor que las hachas, además, como menciona Proskouriakoff, las hachas veracruzanas en un origen no fueron tan esbeltas, adquiriendo su característica forma sólo hasta el Clásico tardío.⁹⁰ La escultura de un personaje encorvado del Museo de Tampico Alto de 5 cm de espesor (fig. 26a) es prácticamente un hacha; no obstante, nadie dudaría

87. Esta superficie para montaje es propia de las hachas procedentes del sureste mesoamericano, mas no de las del centro de Veracruz. Edwin Shook y Elayne Marquis, *Secrets in Stone: Yokes, Hachas and Palmas from Southern Mesoamerica* (Filadelfia: American Philosophical Society, 1995), 237.

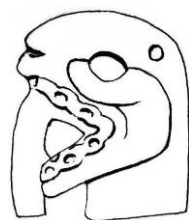
88. Guy y Claude Stresser-Péan, *Tamtok II*, 703.

89. Tatiana Proskouriakoff, “Varieties of Classic Central Veracruz Sculpture”, *Contributions to American Anthropology and History*, núm. 58, Publication 606 (Washington, D. C.: Carnegie Institution of Washington, 1954), 68-9.

90. *Ibid.*, 79.

en afirmar su estrecha cercanía con los encorvados de mayores dimensiones como el anciano con bastón del mismo museo (fig. 26b).

A pesar de considerarse una tipología distintiva del Veracruz central, un número considerable de hachas se han descubierto en los límites del área maya en la región costera del Pacífico entre Chiapas y Guatemala. Si observamos el *corpus* de hachas procedentes de esta región publicadas por Edwin Shook y Elayne Marquis, veremos que además del aplanamiento, unas de las características más destacadas es la incursión de una o más horadaciones, así como el contraste entre un lado recto y uno curvo. Numerosas hachas en forma de cabeza de felino han sido encontradas en la región de Escuintla, Guatemala. Se caracterizan por llevar la lengua de fuera, recta en el desarrollo y curva en el extremo superior (esquema 2). También presentan dos horadaciones, una más grande que la otra, y una esquina curva correspondiente a la cabeza del felino; es decir, la configuración espacial exacta del encorvado de la figura 26a, aunque su forma cambia radicalmente. Esta transformación es semejante a la relación entre la escultura de mono y el encorvado de las figuras 24c y 24d, o a los casos de reutilización de monumentos olmecas donde se mantiene el anclaje espacial, mas no la forma. Las sustituciones llevadas a cabo entre los encorvados y las hachas son las siguientes:



Lengua	:	Bastón
Mandíbulas	:	Brazos y manos
Nariz	:	Cabeza
Ojo	:	Hombro o rodela



Esquema 2. Afinidad espacial entre un hacha procedente de la región de Escuintla (izquierda) y una escultura huasteca de anciano encorvado (derecha).

Llama la atención que, a pesar de la cercanía geográfica con el Centro de Veracruz, los encorvados expresan una afinidad más estrecha con las hachas meridionales, en parte, porque éstas carecen de la profusión en el desarrollo de las lacerías, pero también debido a otras características como el tipo de montaje (véase la nota 87). A diferencia del

complejo veracruzano, el conjunto yugo-hacha-palma de la vertiente del Pacífico está asociado a contextos posteriores al 800 d. C.⁹¹

Por último, quisiera mencionar dos esculturas huastecas resguardadas en el Museo Francisco Cossío en San Luis Potosí.⁹² La primera presenta un personaje antropomorfo de pie con manos sobre el vientre (fig. 27a). Aunque no lleva las elaboradas lacerías que Proskouriakoff estudia, habrá de hacer hincapié en la estructura curva con incisiones radiales adosada a las espaldas que la acerca en gran medida a la forma de las palmas. La otra pieza es una pequeña figura que encaja perfectamente en las formas “intermedias” entre hacha y palma (fig. 27b). Es una cabeza con una especie de cresta palmípeda desarrollada desde adelante hacia atrás y lleva la curvatura de la base propia de las palmas veracruzanas, muy semejante a una palma cefalomorfa publicada por Proskouriakoff.⁹³

Este intento por temporalizar la escultura huasteca busca ser una alternativa para establecer relaciones, no por cercanías estilísticas, las cuales implican una semejanza formal, ni iconográficas, sino por modos compartidos de organizar el espacio. ¿Cómo se desenvuelve esta afinidad espacial en relación a otras producciones materiales huastecas?

La cerámica

Siendo la cerámica la base para la datación de la escultura y la producción mejor documentada en la arqueología, es natural tomarla en cuenta para sustentar esta propuesta. Se ha mencionado en numerosas ocasiones que los diseños pintados de la cerámica del Periodo VI o fase Tamuín aparecen a modo de escarificaciones o tatuajes sobre los cuerpos de algunas esculturas en bulto. En realidad, este tipo de obras se restringen a

91. Shook y Marquis, *Secrets in Stone*, 236.

92. Agradezco a Eduardo Candelaria por darme a conocer estas dos piezas, así como por permitirme la reproducción de sus fotografías.

93. Proskouriakoff, “Varieties of Classic Central Veracruz Sculpture”, fig. 12d.

cinco ejemplos,⁹⁴ dos de ellos procedentes de Tamuín (fig. 28), lo cual sugiere su manufactura tardía, pues sabemos que este sitio fue construido en el siglo XV.⁹⁵

Dicha escultura no sólo retomó los diseños de la cerámica, también imitó su organización espacial. La cerámica Huasteca (me refiero en específico a las variantes Huasteca negro sobre blanco y Huasteca polícroma) se caracteriza por una distribución continua de la pintura sobre la superficie sin atenerse a los límites de la articulación volumétrica. Así, una olla en forma de calabaza con sección heptámera (fig. 29a) fue decorada con un diseño radial formado por un conjunto de cinco elementos repetidos dos veces. La conflictiva compatibilidad geométrica de la razón 5:7 produce que ninguno de los agrupamientos pictóricos coincida con las separaciones volumétricas. Esto da a entender que el diseño busca independizarse de la superficie a la cual está atenido o, por otro lado, mostrar la uniformidad y fluidez de aquella.

De igual modo, las “escarificaciones” de la escultura se distribuyen sobre la superficie curvada de la piel sin atender las articulaciones del cuerpo, como si la superficie pétreo fuese un envoltorio uniforme y fluido semejante al barro (fig. 29b). Esto se observa en la continuidad del diseño entre el cuello y el brazo en la escultura de Tamuín (fig. 28), así como del abdomen al tobillo derecho. Inversamente, las escarificaciones crean articulaciones cuando no existen en volumen, como el caso de la división del abdomen en dos en la misma obra. Es importante remarcar que las cinco esculturas con diseños sobre la piel llevan sus bordes suavizados y curvos, y la talla es tridimensional en sentido estricto, opuestas a las “estatuas-estela” con forma de hacha descritas con anterioridad.

Fuera de los “tatuajes”, el resto del *corpus* no se distingue por ser prolijo en elementos incisos (“motivos”), una de las razones que ha obstaculizado la identificación temporal de la escultura huasteca. La mayoría se encuentran asociados a los tocados y corresponden a cabezas de serpientes y a un diseño formado por una línea ondulada a modo de festón

94. Además de las dos esculturas masculinas de Tamuín, las otras piezas en bulto con escarificaciones son una escultura femenina de Tempoal (fig. 56), la escultura masculina con un personaje descarnado a las espaldas de San Vicente Tancuayalab (fig. 79) y un fragmento resguardado en el Museo Británico muy semejante a ésta última salvo que, de estar completo, sobrepasaría considerablemente sus dimensiones.

95. Diana Zaragoza, “La Huasteca siglos XV y XVI: propuesta de subáreas culturales, Tamohi como caso de estudio” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 222-3.

con círculos o aros intercalados entre cada “pico”. Este diseño, que sintetizo como “aro-festón”, es un elemento característico de la cerámica Zaquil incisa (fig. 30a), una tipología floreciente en el periodo IV (siglos VII-X) y desaparecida, según Ekholm, al entrar el periodo V. Este mismo diseño se encuentra, al menos, en una cerámica Prisco (fig. 30b), una tipología más antigua y que puede tener una lejana afinidad con la Zaquil.

Aunque los fragmentos de la cerámica Zaquil son muy escasos, es posible observar que los diseños siempre se distribuyen en hileras horizontales, siguiendo la curvatura semiesférica de la olla o escudilla. Las dos esculturas masculinas de Tancuayalab reproducidas en la figura 31, a pesar de su posible manufactura tardía (la pieza denominada “La Apoteosis” [fig. 31b] también lleva los tatuajes sobre la piel), exhiben diseños sobre los tocados que podemos vincular a la cerámica del periodo IV. La escultura de la figura 31a presenta la adaptación del diseño aro-festón a dos superficies curvas distintas: la cara convexa de un casco semiesférico y el abanico semicircular plano. Aquí, la disposición radial está ligada intrínsecamente a las curvaturas del tocado y respeta las articulaciones. El diseño labrado sobre el tocado de la figura 31b es un perfil zoomorfo muy estilizado en sucesión lineal. Esta disposición del espacio la encontramos en el borde de una escudilla del Museo de la Cultura Huasteca que presenta un perfil de animal repetido cuatro veces, uno de los especímenes mejor conservados de cerámica Zaquil negra (fig. 32).

El resto de los diseños de borde en la cerámica del Periodo IV es una cadena de elementos repetitivos tipo *guilloche*, que varían entre una serie de ganchos entrelazados en forma de SSS (fig. 30c), elementos angulares ($\Delta\Delta\Delta$) y bandas entrecruzadas formando rombos. Todos están representados en los enormes monumentos de Tamtok del siglo V. En estos últimos, los diseños siempre se labran como marco, ya sea sobre el canto de la losa, o alrededor de algún grupo de figuras para aislarlas del resto, semejante a la función de borde que lleva a cabo en las bocas de la cerámica. La escultura exenta parece haber retomado esta función adaptándola a las nuevas superficies corporales del bulto, en especial, para denotar el “borde” alrededor del rostro (el sentido y las funciones de esta delimitación serán tratadas en el capítulo V).

Uno de los diseños más peculiares de la cerámica del Periodo IV o Tanquil (siglos VII-X) está conformado por un par de ganchos enfrentados simétricamente y dos círculos concéntricos al centro (fig. 33a). Siempre aparece aislado dentro de un cartucho interrumpiendo la continuidad de la banda del borde (fig. 33b). Este diseño reaparece sobre diversos soportes a lo largo de distintas épocas. Se pintó sobre el pavimento de las últimas dos etapas constructivas de una estructura en Las Flores, Tampico (fig. 33c), un sitio cuya ocupación está restringida al Periodo V. Los dibujos de los dos pavimentos superpuestos fueron cuidadosamente reproducidos y reconstruidos por John M. Muir antes de su lamentable destrucción en 1925.⁹⁶ Algunos autores relacionan esta imagen con una posible versión de *patolli*; sin embargo, me interesa remarcar la correspondencia exacta entre los dos círculos concéntricos y los espacios vacíos en forma de C orientados en la misma dirección que los cuatro ganchos del diseño cerámico.

Este diseño lo encontramos, ligeramente modificado, como cuerpo del personaje posterior de algunas esculturas frontales; aquí, cada uno de los ganchos se ha girado 90 grados para semejar los miembros flexionados de un animal (fig. 33d).⁹⁷ Los dos círculos concéntricos han pasado a formar parte de su vientre. A semejanza de la cerámica, el cuerpo del pequeño cuadrúpedo aparece aislado de su cabeza, tocado y orejeras. La banda ondulada, que hace las veces de tocado, recuerda al diseño de borde de la cerámica incisa, como si el contorno de la cabeza fuese la boca de una olla.

Mientras que la relación entre los diseños “escarificados” en piedra y los pintados en cerámica podría ser mejor definida como isomorfa (respetan una semejanza formal), la correspondencia entre el elemento cuatripartito de la cerámica y el cuadrúpedo de la escultura requiere una deformación del espacio más significativa. La figura 33d es transmutable en la figura 33b sólo si la superficie plana de la losa se manipula

96. John M. Muir, “Data on the Structure of Pre-Columbian Huastec Mounds in the Tampico Region, Mexico”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 56 (1926): 237-8.

97. Esta rotación es semejante a la que Gell observa entre las distintas clases del diseño marquesano “etua” estudiados por Von den Steinen, Gell, *Art and Agency*, fig. 8.7/2. Sanja Savkić Šebek (comunicación personal) me indicó la cercanía entre la figura 33d y el relieve de una de las estelas publicadas por Seler (fig. 10a). En este último, el diseño estaría segmentado a la mitad, o bien su geometría responde a un desplegamiento sobre las dos vistas. Seler no menciona si la misma imagen se repite en la vista contraria, aunque la estela de Texupezco (figura 10b) sí presenta esta repetición por ambos lados.

elásticamente para adaptarse a la superficie convexa de la cerámica. Esto requiere una inversión de las aberturas, es decir, que el contorno de la losa se cierre y se abra un vacío real en el agujero simulado por el tocado del personaje cuadrúpedo. Aquí descubrimos una relación más rica y compleja que la que habíamos hallado en los ejemplos tardíos (me refiero a los diseños de la cerámica Huasteca y las escarificaciones de la escultura) ¿Podemos considerar esta diferencia como índice de una posible escisión histórica?

Dos modos de pensar la materia

Ángel García Cook y Denisse Gómez Santiago advierten la relación entre la escultura en piedra y las figurillas en barro que Stresser-Péan llamó “Someraamente Moldeadas”.⁹⁸ Éstas se caracterizan por presentar un volumen aplanado, en especial, la cara posterior que puede ser ligeramente cóncava. Los rasgos del rostro son planos y poco resaltados, llevan un tocado redondo en forma de “resplandor” semicircular, algunas veces con la peculiar abertura en V. Todos los ejemplos publicados de cuerpo completo son femeninos, y llevan las manos sobre el vientre en una de las tres posiciones propias de la escultura femenina en piedra: rectas, flexionadas hacia abajo (fig. 34a), o hacia arriba (fig. 34b).

Una de las confluencias más interesantes entre la escultura frontal y las figurillas Someraamente Moldeadas es la contracción del cuerpo de los hombros hacia abajo y su fusión con una especie de espiga (fig. 34c).⁹⁹ Esto recuerda numerosos ejemplos en piedra sobre los cuales no es posible discernir dónde acaba el cuerpo y dónde inicia el elemento para sostenerse, como las figuras femeninas de Ichcatepec (fig. 7) y La Puente (fig. 14b). Algunas de estas figurillas también presentan una perforación circular sobre el torso (fig.

98. Gómez Santiago y García Cook, *Figurillas del Formativo*, 218.

99. García Cook y Gómez Santiago, mencionan que esta espiga sirve para empotrar la cabeza al cuerpo en figurillas articuladas, aunque no publican ninguna imagen de uno de estos cuerpos.

34d) quizá, para incrustar una piedra u otro objeto,¹⁰⁰ a semejanza de la escultura en piedra y de otras figurillas mesoamericanas que llevan espejos de ilmenita o hematita.

Según García Cook y Gómez Santiago, las figurillas Someramente Moldeadas están asociadas a ocupaciones del Postclásico (fase Tamul y Tamuín).¹⁰¹ Stresser-Péan considera que abundan en la región de Tamuín y que son propias del Postclásico tardío.¹⁰² Características como la planimetría y la concavidad de la vista posterior, me hacen suponer que se trata de un préstamo unidireccional de rasgos de la escultura hacia las figurillas, más que soluciones espontáneas independientes. Gerhard Wolf define este préstamo como *transmaterialidad*, donde las formas, técnicas y cualidades visuales específicas de un medio o de un material, son referidas sobre otro a modo de citación o evocación.¹⁰³ Esto se opone a la *transmedialidad*, donde los rasgos y soluciones viajan libremente a través de distintos medios, sin que sean privativos de un material. El estudio de los objetos bajo el concepto de transmaterialidad saca a la luz la potencialidad intrínseca de los materiales y sus técnicas, que pueden ser de orden natural, icónico, metafórico o, como en el caso específico estudiado por Wolf,¹⁰⁴ un campo de operación donde las interacciones transculturales son reveladas.

Stephen Houston estudia la reaparición de las mismas formas sobre distintos medios en las manifestaciones mayas del periodo Clásico, específicamente, cuando éstas buscan evidenciar el prototipo que sirvió de modelo. El autor concluye que esta práctica refleja un interés en las sustancias y sus modos de transferencia como medios de conocimiento. Una transferencia de la forma puede conllevar una transferencia substantiva, concibiendo las imágenes y sus soportes como receptores de esencias divinas.¹⁰⁵

100. María Teresa Muñoz Espinosa y José Carlos Castañeda Reyes, “La diosa Cachum, un numen de la fertilidad de la Sierra Gorda queretana”, *Arqueología*, núm. 38 (2008): 52.

101. García Cook y Gómez Santiago, *Figurillas del Formativo*, 218.

102. Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, 575.

103. Gerhard Wolf, “Wrapping Up and Rolling Out”, en *Die Vase und der Schemel. Ding, Bild oder eine Kunstgeschichte der Gefäße* (Dortmund: Verlag Kettler, 2018), 205.

104. Wolf, “Vesting Walls, Displaying Structure”, 105.

105. Stephen Houston, *The Life Within. Classic Maya and the Matter of Permanence* (New Haven: Yale University Press, 2014), 72. Houston parte del concepto de esqueuomorfismo (del griego *σκεύη*, “vasija”, “utensilio”), que procede de los estudios decimonónicos sobre ornamento, para indicar que una cosa

En el caso de la escultura huasteca, la ligera concavidad que observamos frecuentemente en la vista posterior responde a la irregularidad de la tabulación de los estratos, donde la superficie convexa siempre se aprovecha para el frente, mientras que en las figurillas de barro, evidentemente, la concavidad es una elección a voluntad, una citación. Como sintetizan los Stresser-Péan: “[l]as del tipo llamado *Someramente Moldeado*, parecen estar inspiradas en las estatuas de piedra de la época”.¹⁰⁶ Me interesa subrayar este ejemplo, ya que pone en evidencia la transmisión de rasgos sobresalientes sobre un soporte, el cual, sin mediación de la escultura en piedra, jamás hubiese sobrevenido.

La historiografía del arte huasteco ha otorgado un papel decisivo al material local para explicar la adaptación de la figura antropomorfa dentro de una estructura rígida y geométrica. A propósito dice Beatriz de la Fuente:

Desprovistas del lenguaje naturalista, [las esculturas huastecas] se sitúan dentro de la abstracción y el geometrismo que les confieren las losas rectangulares de la piedra arenisca propia de la región. Estas losas también determinan, por su propio grosor, otra cualidad formal: su carácter radicalmente frontalista.¹⁰⁷

Esta descripción es aceptable para una porción considerable del *corpus*, sin embargo, ignora que muchas de las obras, en especial aquellas que han recibido mayor atención a lo largo de la literatura (algunas llegan a poseer títulos propios como *La Apoteosis*, *El Adolescente*, o las *Lápidas de Huilocintla*), son incompatibles con dicha descripción. Inclusive, podríamos sugerir que en estos casos el soporte de piedra juega un papel pasivo, intercambiable. Como observó Silvia Trejo a propósito de las esculturas de Tamuín, la geometrización de los cuerpos y el aspecto aplanado “se ve contrarrestado por el manejo suave de las superficies. Las aristas se han redondeado para lograr áreas continuas; y las articulaciones [...] son moderadas gradaciones que toman un aspecto apenas curvo”.¹⁰⁸ Esta gradación y redondez es la que tienen en mente Trejo y otros autores como De la

aparentemente hecha de un material en realidad está hecha de otro, Ibid, 52. Aunque el autor engloba todos los usos de este término bajo “transferencias transmediales” (*cross-media transfer*), en realidad expresarían una práctica transmaterial en el sentido que le da Wolf, puesto que se busca citar su origen.

106. Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, 590.

107. De la Fuente, “El espíritu detrás de la piedra”, en *Obras, Tomo II: La escultura del México antiguo*, ed. Verónica Hernández (México: El Colegio Nacional, 2003), 168.

108. Trejo, *Escultura huasteca de Río Tamuín*, 69.

Fuente cuando consideran que algunas vasijas antropomorfas presentan las mismas soluciones formales que algunas esculturas en piedra (figs. 13a-b).

Esta última observación de Beatriz de la Fuente parecería estar en abierta contradicción con su propia opinión sobre el frontalismo y geometrismo conferido por la rígida arenisca. En realidad, las dos observaciones refieren a dos producciones sustancialmente distintas, que responden a la dicotomía entre transmedialidad y transmaterialidad. ¿A qué responden estos contrastantes modos de concebir el material? ¿Reflejan, no sólo una distancia temporal, sino también particularidades históricas y sociales de diversa índole? Para responder estas preguntas, parto de tres ejemplos donde la escultura en piedra comparte las mismas soluciones formales con piezas hechas en otros materiales como la madera, la cerámica y la concha.

La única escultura conocida en madera fue encontrada en 1963 en el lecho del río Tamuín en el ejido El Caracol (fig. 35a), a escasos 800 metros de un pequeño sitio arqueológico cuyos restos, al menos superficialmente, indican una ocupación en la época Postclásica.¹⁰⁹ Muestra a un personaje masculino de pie, con una especie de cresta sobre la cabeza, un brazo plegado sobre el pecho formando un hueco con la mano, las piernas separadas, las rodillas levemente flexionadas y una marcada depresión entre el vientre y la juntura de los muslos, al igual que numerosas figuras masculinas de forma cilíndrica-fálica denominadas comúnmente portaestandartes (fig. 35b). A pesar de los abruptos quiebres que el efecto de la desecación produjo sobre la madera, se percibe que el volumen se talló por medio de formas curvas y suavizadas.

Ya había mencionado la articulación volumétrica de algunas esculturas que es suave y fluida a manera del barro, así como los personajes arrodillados cuya posición, con las manos sobre las rodillas, es idéntica a algunas vasijas. En el caso del barro, las gibas ventrales y dorsales responden a la capacidad contenedora de la cerámica (fig. 13a), mientras que en la piedra las salientes permiten a la imagen ocupar el espacio vacío entre

109. Guy Stresser-Péan, Alain Ichon e Ives Guidon, “La première statue antique en bois découverte dans la Huasteca”, *Journal de la Société des Américanistes*, núm. 52 (1963): 315.

el cuerpo del personaje y el contorno del bloque original (fig. 13b). Esto significa que se han adaptado y fundido dos funciones muy distintas bajo el mandato de una misma forma.

Una de las producciones mejor conocidas del Postclásico tardío son los pectorales de concha labrados con exquisito detalle. La estilización de los personajes, la iconografía y la concepción espacial y temporal desarrollada a modo de narración, son muy cercanos al conjunto escultórico conocido como “relieves de Huilocintla” (fig. 36). Ambas manifestaciones comparten la enmarcación de la escena, la saturación del fondo, la narración de ritos de sacrificio o la proporción de las figuras humanas. Compárese en especial el tocado de Tlazoltéotl en el pectoral de la Universidad de Tulane (fig. 36a) con los tocados de los personajes masculinos en las dos lápidas de Huilocintla, o la nariz del tocado de la diosa a modo de cuchillo y su aparición bajo el marco de la lápida del Museo Nacional de Antropología (fig. 36b). Este desarrollo de la imagen, donde todos los elementos se entretajan en una sola acción central, es muy diferente a las estelas halladas en la región noreste (fig. 23a). En el último ejemplo, los elementos se encuentran aislados y diferenciados por contornos independientes y agrupados uno al lado del otro siguiendo un ritmo que podríamos denominar decorativo.

Los autores tienen opiniones divergentes sobre la producción y temporalidad de los relieves de Huilocintla, resaltando sus afinidades con los trabajos del Clásico maya o del Centro de Veracruz.¹¹⁰ Sin embargo, la manufactura contemporánea al periodo de dominación mexicana lo sustentan, al menos, cuatro razones: las “escarificaciones” de los personajes iguales a los de la cerámica Huasteca; la semejanza narrativa y espacial con trabajos tardíos como la talla en concha o la pintura mural; la coincidencia iconográfica con fuentes pictóricas tardías del Altiplano Central –en especial, los rasgos asociados a Quetzalcóatl¹¹¹–; y su procedencia de Huilocintla (Hacienda de San Isidro), a medio

110. Sobre su relación con el Centro de Veracruz véase Eduard Seler, “The Monuments of Huilocintla in the Canton Tuxpan of the State of Vera Cruz”, en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. IV (Culver City: Labyrinthos, 1990 [1906]), 281; y Ochoa y Gutiérrez, “Notas,” 161. En cuanto a las semejanzas mayas véase Silvia Trejo, “Las estelas huastecas de Huilocintla, Veracruz”, *Chicomoztoc*, núm. 6 (1997): 11-59.

111. Seler menciona como rasgos de Quetzalcóatl al pectoral de caracol, la fecha calendárica y el “ojo huasteco” salido de su cavidad, que asocia con la noción de esta divinidad como penitente. Seler “The Monuments of Huilocintla”, 284.

camino entre Tuxpan y Castillo de Teayo, correspondiente al área sometida por los nahuas en el siglo XV. Lo mismo ocurre en la famosa *Lápida de Tepetzintla*,¹¹² rescatada en Piedra Labrada; aquí los diseños huastecos son insertados, literalmente, dentro de una configuración propiamente mexicana. Con más exactitud, este tipo de obras son un intento de regionalizar la imaginería del grupo dominante, utilizando elementos plásticos descontextualizados que sólo funcionan como insignias o emblemas, de modo que lo representado pueda ser identificado como huasteco.

Todos los ejemplos mencionados donde existe una relación no condicionada entre materia e imagen, es decir, donde la expresión de los mismos temas y las mismas formas se representaron en diferentes soportes, parecen ser, hasta donde lo permite la escasa evidencia, obras posteriores al siglo XIII. Opuesto a estos casos de transmedialidad, están aquellas formas propias del medio y las cuales, cuando aparecen sobre otro soporte, adquieren la apariencia de una simulación o translación, como el ejemplo del préstamo de la escultura hacia las figurillas de barro. También había mencionado el caso de la translación de las cualidades formales de la pequeña hacha preclásica hacia la escultura huasteca de espiga que ya no era esculpida sobre una preforma de estas características, pero las aludía. En este caso, el aprovechamiento de las características de la roca, como los accidentes, adquiere una importancia sustancial, como en las numerosas “piedras-efigie” donde un personaje parece brotar de la piedra, una afinidad compartida con la escultura de la Costa del Pacífico. El siguiente capítulo busca, precisamente, ser un esfuerzo por comprender las relaciones recíprocas entre la imagen y el material.

112. Expuesta hoy día en el Museo Nacional de Antropología en Ciudad de México. Imagen disponible en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico:22770

II. MATERIA, TIEMPO Y ESPACIO

La encarnación del mito

Numerosos relatos de la mitología teenek conservan la imagen de una divinidad ctónica en la forma de un anciano que requiere del apoyo de un bastón para caminar. Este personaje fue identificado por Stresser-Péan como Maam, “el viejo dios de la tierra y el rayo, señor del año, ancestro de los huastecas, quien era además la divinidad de la embriaguez, y el cual, a través de la intoxicación alcohólica, era capaz de recobrar su juventud”.¹ Para el mismo Stresser-Péan, las esculturas prehispánicas de encorvados son representaciones del dios, reminiscencia que demuestra la antigüedad de esta tradición. En efecto, podemos identificar en el bastón fálico-serpentiforme el signo del rayo y el trueno que anuncian la lluvia, o bien la vara que Dhipaak, el héroe teenek dador del maíz, entrega a Muxi’. En algunas ocasiones, el bastón puede adquirir la forma de un pequeño personaje con rasgos juveniles, en otras, el anciano carga una especie de bebé sobre su joroba, rasgos que evocan la metamorfosis que este personaje sufre en los mitos, así como su relación con la regeneración agrícola.

1. Guy Stresser-Péan, “Ancient Sources on the Huasteca,” 597. Ángela Ochoa identificó con más exactitud este personaje como Muxi’, definiendo Maam “abuelo” como un término genérico que engloba tanto a sus colaboradores, como al nombre profano de Muxi’, la deidad suprema, su nombre verdadero y sagrado. Ángela Ochoa, “Significado de algunos nombres de deidad y de lugar sagrado entre los teenek potosinos”, *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXIII (2003): 82-3.

La escultura de la figura 37 presenta uno de estos objetos. Los rasgos se han difuminado con el paso del tiempo; no obstante, nadie dudaría en su capacidad de encarnar a la perfección los mitos de Maam, en especial, debido a la horadación excéntrica que permite discernir plenamente entre el cuerpo y el bastón. El “burdo” bloque fotografiado en la figura 38 no lleva la abertura, pero aun así es posible identificar en el apéndice inferior fusionado al cuerpo su rasgo más notable: el objeto mediador que le sirve de sostén y unión con la tierra.

Gerardo Familiar Ferrer da a conocer numerosas confluencias entre la iconografía de la escultura de ancianos y la tradición oral y ritual de la Huasteca, especialmente, aquella asociada a los ciclos agrícolas.² A semejanza de Stresser-Péan, atribuye estas coincidencias a “la persistencia de un gran sistema religioso mesoamericano hasta nuestros días”.³ Sin embargo, la continuidad cultural no es la única explicación para la estrecha concomitancia entre la iconografía y los sucesos narrados por los mitos o las formas de los rituales modernos; habrá que destacar más bien la *coincidencia* a pesar de la *discontinuidad* cultural. Encorvados como el de Órganos⁴, publicado por Lorenzo Ochoa, también reciben culto en comunidades mestizas. La joroba se ha resignificado como un elemento que otorga suerte a quién la sobe, atrayendo gente de diversos lugares.⁵ ¿Cómo estos objetos pueden encarnar funciones entre sociedades, en algunos casos no indígenas, tan distintas a los pueblos precortesianos que las labraron hace más de quinientos años?

Keith Moxey observa cómo el arte tiene esta capacidad de presentar el choque de distintos tiempos.⁶ Esto se debe a que las imágenes viven en una temporalidad que no corresponde a nuestra medida cronológica, a pesar de los intentos del materialismo por reducir las imágenes a su dimensión histórica. Al contrario, Moxey hace hincapié en las cualidades

2. Gerardo Familiar Ferrer, “Las esculturas de encorvados: concepciones de seres ctónicos en la cosmovisión huasteca”, *Estudios Mesoamericanos*, núm. 11 (2011): 5-15.

3. *Ibid*, 11.

4. Lorenzo Ochoa, “Tres esculturas postclásicas del sur de la Huasteca,” *Anales de Antropología*, núm. 18 (1991): fig. 6.

5. *Ibid*, 214.

6. Keith Moxey, “What Time is it in the History of Art?”, en *Time in the History of Art, Temporality, Chronology and Anachrony*, ed. Dan Karlholm y Keith Moxey (Nueva York: Routledge, 2018), 26-42.

intrínsecas de las imágenes, en su capacidad de vivir independientemente de nuestra historia y, a la vez, ser plausibles de afectar en ella. Éstas, “como los objetos, no sólo ocurren *dentro* del tiempo, ellas *poseen* y *engendran activamente* el tiempo mientras se cruzan en nuestros caminos y animan nuestros días”.⁷ Aquí el término “animan” (*enliven*) debe comprenderse desde los enfoques que buscan replantear las distinciones entre objeto/sujeto o humano/no humano. Como mencionan Sanja Savkić Šebek y Johannes Neurath, “durante el último par de décadas, la Historia y la Antropología del Arte han estado experimentando con nuevas formas de entender la vida social y ritual de las ‘obras de arte’, así como han problematizado las nociones básicas como la subjetividad y objetividad del arte, asimismo la noción de agencia”.⁸

¿Dónde reside la potencialidad de estos objetos para seguir participando activamente en contextos y tiempos tan diferidos? ¿Está asociado a la materialidad, al proceso de figurativización,⁹ o a la capacidad humana de subjetivizarlas y otorgarles agencia? A lo largo del capítulo exploro algunas de las posibilidades bajo las cuales estas esculturas son “encarnadas”, es decir, adquieren presencia material. Estas incluyen la concepción indígena sobre la distribución de las fuerzas divinas, el fenómeno del reconocimiento de una iconicidad en la morfología de la piedra como un recurso para inducir el poder, la citación de otras esculturas de piedra, la transposición de las cualidades pétreas en un orden espacio-temporal y, por último, la cristalización de algunas de estas transposiciones como convenciones visuales.

Los ídolos vuelven a la tierra

A mediados del siglo XX el sacerdote católico Carlos Cortés y Cortés recuperó entre las vecindades de un pueblo ribereño al sur de Tampico una colección considerable de

7. Ibid, 27.

8. Savkić Šebek y Neurath, “Imágenes-vehículos entre mundos: enfoque relacional en el estudio de las ofrendas y los altares mesoamericanos”, conferencia en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 20 de febrero de 2020.

9. Siguiendo a Algridas J. Greimas y Joseph Courtés, un discurso es figurativizado cuando el objeto sintáctico recibe un vertimiento semántico que permite al receptor reconocerlo como una figura. Greimas, y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1982), 176-7.

objetos arqueológicos, entre ellos, numerosas esculturas en piedra. Estos objetos habían sido hallados a lo largo de los años por los pobladores y campesinos en sus tierras de cultivo, en los lechos de los ríos y en los pequeños lomeríos que interrumpen el llano paisaje de la planicie costera. Su disimulo entre el fértil ecosistema pudo haber evitado su destrucción durante el cruento periodo de persecución y cristianización en torno a un pueblo, Tampico Alto, cuya población hoy mestiza se enorgullece de poseer los restos de Fray Andrés de Olmos, el gran evangelizador de la Huasteca.

Otros hallazgos mejor documentados entre la tradición oral remiten historias semejantes: enormes losas desenterradas en sus haciendas y milpas, ahora expropiadas por las universidades estatales o conservadas con recelo. Otras han “emergido” de pronto a raíz de sucesos drásticos como el paso de huracanes.¹⁰ El descubrimiento de las “antiguas”, como le llaman en la Huasteca meridional, está estrechamente vinculado al entorno paisajístico. Los cerros, donde anteriormente residían los grandes centros de culto en época prehispánica, son ahora los poseedores de las esculturas.

Alfonso Medellín legó sus notas de campo donde es posible entrever el itinerario de algunas de estas esculturas a partir de su descubrimiento. Entre ellas, destaca la figura femenina transportada del sitio arqueológico del cerro de Cacahuatenco a la capilla del Coayo, donde se le tenía por deidad mayor y se le ofrecían alimentos y bienes.¹¹ Como mencionan sus informantes, cuatro comunidades vecinas querían llevarla, “pero sólo los del Coayo pudieron transportarla porque le hicieron su costumbre”. Por el contrario, numerosas piezas son veneradas sobre los sitios “originales” ubicados sobre cerros y cuevas. Ahora, son sus visitantes quienes han de desplazarse hacia ellas, ya que extraer los restos arqueológicos puede producir un daño a los saqueadores.

10. Este es el caso de la escultura de rostro descarnado (fig. 96) hallada en el lecho del río Pantepec. Humberto Besso-Oberto, “El Señor de la Muerte, Las Flores-Cinco Poblados, Álamo-Temapache, Veracruz”, *Arqueología*, núm. 1 (1989): 121.

11. Medellín, *Exploraciones en la región de Chicontepec*, 91-4, De la Fuente y Gutiérrez, *Catálogo*, lám. CXVI. Hoy día se encuentra en la galería parisina Jeanne Bucher, una imagen reciente está disponible en <https://jeannebucherjaeger.com/exhibition/group-exhibition-4/#&gid=1&pid=6>

Durante más de quinientos años, las esculturas fueron transportadas, dispersas y reagrupadas por razones que no podemos precisar. Lo que vale la pena rescatar es cómo durante este largo devenir sus poderes no desaparecieron por completo. La escultura del Coayo debió generar tal fervor que un sacerdote católico hizo desaparecerla dos años después de la visita de Medellín.¹² El mismo autor también menciona el caso de una escultura hallada en un montículo de Papalocuatla, Zontecomatlán, que causó tal “espanto” a la gente que requirió ser enterrada de nuevo, no sin antes dedicarle una ceremonia de “saludo” presidida por un “brujo” de gran prestigio.¹³ Lorenzo Ochoa publica una figura masculina a la que se le atribuían poderes fertilizadores, lo cual ocasionó la suspicacia de la autoridad eclesiástica, prohibiendo los festejos en su honor.¹⁴ También remite la historia de una escultura femenina que fue “oculta” como material de construcción cerca del sitio de su descubrimiento, debido a que ocasionó la enfermedad y muerte de su poseedor quien la trataba como su mujer.

La reverencia y el temor se extienden no sólo a las obras labradas, sino a las piedras en general y al monte que las contiene. Janis Alcorn cuenta el siguiente relato acaecido entre los teenek de San Antonio en San Luis Potosí.¹⁵ En las ruinas del monte “Aba” yacían un montón de escombros cubriendo la escalinata de una antigua estructura. Un día un misionero irlandés intentó recolectar las piedras para construir una capilla. Se ofreció una misa para “exorcizarlas de su pasado” antes de ser removidas y transportadas. Sin embargo, un protestante decidió adelantarse y remover las rocas para un templo propio. En el momento exacto en el que tocó la primera piedra un “viento” (*’ik*) entró en él y murió un día después. Cómo era de esperarse, los católicos desistieron de su objetivo y a partir de ese momento las piedras permanecieron en su mismo lugar. De igual forma, no pedir permiso al monte para hacer milpa o cruzar los límites de la caza puede acarrear acciones funestas.

12. Medellín, “Muestrario ceremonial de la región de Chicontepec, Veracruz”, en *Huastecos y Totonacos*, ed. Lorenzo Ochoa (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989), 114.

13. Medellín, *Exploraciones en la Región de Chicontepec*, 97.

14. Ochoa, “Tres esculturas postclásicas”, 212.

15. Alcorn, *Huastec Mayan Ethnobotany*, 81.

Antropólogos como Gell, definen este poder como *agencia*, más concretamente, un estado atribuible a las personas y las cosas plausibles de iniciar una serie de eventos causales de modo intencional o volitivo.¹⁶ Al retornar las imágenes al paisaje se cierra un ciclo: los cerros sagrados, los ríos fertilizadores proveedores de la materia prima, recuperan sus ídolos cuyas fuerzas agentivas nunca les fueron abandonadas del todo. Es inútil preguntarse si los cerros a los cuales acuden los pobladores son venerados por contener dichas “antiguas” o si ellas son veneradas por residir en los cerros. ¿Es ésta una manifestación recursiva entre ídolo y paisaje?

Es contada la información asociada a la escultura en piedra durante la época colonial. El padre Carlos de Tapia Zenteno menciona dos pequeños pasajes que forman parte de la exhortación a los teenek de San Luis Potosí a abandonar algunas prácticas nativas como las adivinaciones y la creencia en el *elol*. Este último refiere a las emanaciones de los muertos, especialmente los que fallecen de forma súbita, al que considera como una de las principales supersticiones. Para librarse del *elol* es necesario arrojar en las encrucijadas de los caminos aquellos objetos usados habitualmente por el difunto. Posteriormente menciona:

Quando vâs â caza, ô â buscar
colmenas, hablas primero, ô les dâs
de comer â los Idolos, que están en
los montes?

*Tam itnetz tatsuynal, max taalimzum,
ma biat â tauhnal, anapihcial in bial
tujub, quaht ti altê?*¹⁷

La traducción utiliza el clítico posesivo ‘*in*’¹⁸ (3° persona del ergativo), en lugar del artículo indefinido ‘*an*’, por lo cual significaría: “das de comer a *sus* ancianos-piedra, que

16. Gell, *Art and Agency*, 16.

17. Carlos de Tapia Zenteno, *Noticia de la lengua huasteca con cathecismo y doctrina christiana* (México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1767), 107, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=1037>

18. Con el fin de evitar una escritura fonética, me baso en la normalización de la escritura teenek publicada por el INALI: *Norma de escritura de la lengua Tének* (huasteca) (México: Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2018); no obstante, mantengo las vocales largas con grafía doble, que la práctica moderna indica con tilde, así como la glotal inicial, que a pesar de realizarse fonológicamente, la escritura no la considera necesaria, esto con la finalidad de evidenciar la raíz morfológica CVC.

están en el monte”,¹⁹ sin señalar quién es el poseedor. Dado el contexto y el pasaje que le precede, queda abierta la duda de si el poseedor es el propio *elol*, es decir, las almas de los antepasados.

Un sinónimos para “ídolo” en el vocabulario de Tapia Zenteno es *tzentujub* [*ts’een-t’ujub*], de *ts’een* = ‘cerro’, ‘sierra’ y *t’ujub* = ‘piedra’. Siguiendo la gramática de la lengua teenek de Barbara W. Edmonson,²⁰ este compuesto podría funcionar como una unidad léxica cuyo significado difiere de la simple combinación del sentido de los dos términos. El primer término describe una cualidad, contenido o atributo del segundo. Por ejemplo, compárese la inversión de la función del término “piedra” en [*in*] *k’amal t’ujub* ‘pedernal’ (de *k’amal* = ‘fuego’), con *t’ujub aab* ‘granizo’ (de *aab* = ‘agua’). El cerro es, por tanto, inherente al ídolo de piedra. La materia prima para las estatuas procede del cerro, y éste puede concebirse como una sola entidad *distribuida* a través de sus infinitas partes. Como menciona Alfredo López Austin, las entidades divinas habitan simultáneamente distintos tiempos-espacios, y pueden distribuir sus fuerzas y sustancias en los más diversos objetos y seres, mientras se mantiene la unidad permanente de la esencia.²¹ A partir del otro pasaje de Tapia Zenteno es posible distinguir que categorías occidentales como “objetos naturales”, “objetos culturales” y “sujetos”, son temidos y reverenciados por igual. Cualquiera puede ser el causante de enfermedades y, por lo tanto, sus fuerzas deben ser aplacadas con ofrendas, no sin antes haber consultado a un “alumbrador” o curandero. Hay que subrayar la duplicación y la partícula enfática *-its* impuesta en la acción de alimentar:

19. La glosa sería:

‘ana pij-chi-al ‘in biyaal t’ujub, [ø – k’wajat ti alte’]
 ERG2S alimentar-APLIC-INC ERG3 anciano-piedra ABS3-estar emplazado en monte
 ‘tu das de comer a su(s) anciano(s)-piedra(s), que está(n) en el monte’.

La segunda persona singular del ergativo *ana* registrado por Tapia Zenteno es, según Lucero Meléndez, una fusión entre el determinante ‘*an*’ y el clítico de segunda persona *a*. Lucero Meléndez, “El sistema de *persona* en protohuasteco”, 142. Habrá de remarcar la inexistencia de la marca de plural para “ídolos”. Como sucede en la lengua, no es obligatorio desambiguar con el morfema *-chik*, siendo el contexto quien lo distingue. Ibid, 215.

20. Barbara W. Edmonson, “A Descriptive Grammar of Huastec (Potosino Dialect)” (tesis de doctorado, Universidad de Tulane, 1988), 339.

21. Alfredo López Austin, *Los mitos del Tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 177-8.

Y quando te alumbraron, le diste de comer al alumbrador, ó diste de comer a las piedras, ó al Rio, ó al camino, ó al Trapiche?

*Ani tam it zitnenec ma apihchiamal an zitom, max y tujub, max y hualjà, max y bel, max y tzeltê apihchiamallitz?*²²

Es evidente que aquí nos encontramos con las discusiones antropológicas que cuestionan la división entre naturaleza y cultura. En *The Invention of Culture*, una obra ahora clásica de los estudios antropológicos, Roy Wagner denunció la ineficacia de objetivar la naturaleza. El pensamiento occidental asume erróneamente que las distinciones arbitrarias impuestas a las percepciones del mundo fenoménico como “naturaleza” son innatas y esenciales, cuando se trata de conceptualizaciones percibidas desde una forma cultural.²³ El cerro es una entidad culturalizada, al igual que la materia prima que provee y los ídolos que posee. Todos tienen capacidad de ser conceptualizados por el hombre de formas afines, como desarrollar los mismos poderes agentivos, o ser subjetivadas bajo condiciones semejantes. La inherencia o reciprocidad entre escultura y paisaje (especialmente con el cerro, puesto que gran parte de la escultura proviene de sitios de culto sobre pequeños lomeríos) puede expresarse en términos de relación entre el todo y la parte, es decir, de jerarquización.

Alonso Zamora Corona²⁴ ha propuesto un modelo muy sugerente para Mesoamérica que adapta el sistema perspectivista horizontal a sociedades de estratificación vertical y jerárquica. Como observa entre los k’iche’, los diversos seres que pueblan el mundo pueden ser percibidos a sí mismos como humanos, pero frente a los ojos de las entidades divinas no son más que artefactos creados por ellos. A la vez, el hombre puede emular el poder inventivo y material de los poseedores y creadores de vida por medio de su propia

22. Tapia Zenteno, *Noticia de la lengua huasteca*, 107. La glosa sería:

Ani tam ‘it dhit’-(a)n-eenek ma ‘a pij-chi-aamal ‘an dhit’om,
 CONJ cuando ABS2S alumbrar-VN-PER INT ERG2S alimentar-APLIC-PER DEF alumbrador
 max ‘i t’ujub max ‘i walja’ max ‘i bel max ‘i tse’elte’ ‘a pij-chi-aamal-its
 COND INDEF piedra COND INDEF rio COND INDEF camino COND INDEF molino ERG2S alimentar-APL-PER-ENF
 ‘¿y cuando te alumbraron, diste de comer al alumbrador, o bien a la piedra, al río, al camino o al molino, diste de comer?’.

23. Roy Wagner, *La invención de la cultura*, trad. Pedro Pitarch (Madrid: Nola, 2019), 305.

24. Alonso Zamora Corona, “Coyote drums and jaguar altars: Ontologies of the living and the artificial among the K’iche’ Maya, *Journal of Material Culture* (Marzo 2020), doi:10.1177/1359183520907937.

cultura material. Según la tradición oral de la Huasteca, los antiguos habitantes de la tierra (los *lints'i'*, en la versión teenek de San Antonio, y las “antiguas” en la nahua de Coatecomaco) no tenían necesidad de cargar agua, tan solo requerían introducir una piedra verde en un hueco o frotarla contra el suelo para obtenerla.²⁵ Estas piedras se desempeñan como herramientas frente a los seres sobrenaturales, mientras que para los humanos su poder es inaccesible salvo, quizá, para algunos chamanes que han aprendido a controlarlo. Me pregunto cómo irrumpe la acción creativa de otorgar nueva forma a las piedras, de dotarla de uno o más cuerpos, tomando en cuenta las capacidades volitivas y distributivas del soporte, y cuya diferenciación con fuerzas superiores o sobrenaturales responde únicamente a una jerarquía y no a una discrepancia de sustancia.

La piedra-efigie: reconocer un cuerpo

El término generalizado para designar a las esculturas en piedra registrado por Tapia Zenteno y traducido como ídolo es [*in*] *biyaal t'ujub*. *T'ujub* refiere a piedra en sentido amplio.²⁶ Por su parte, *biyaal* es una raíz que puede fungir como núcleo de diferentes tipos de frases, ya sea adjetival, ‘antiguo’; adverbial, ‘hace tiempo’; o nominal, ‘anciano’ (Tapia Zenteno agrega: “anciano por antigüedad venerable”), según el contexto sintáctico. En todas ellas tiene rasgos semánticos asociados con antigüedad temporal.²⁷ Habrá de recordar que los nahuas de la Huasteca utilizan el término castellano “[las] antiguas” para referirse a estos objetos prehispánicos. Me pregunto si parte de las

25. Alcorn, *Huastec Mayan Ethnobotany*, 60. Medellín, *Exploraciones en la región de Chicontepec*, 114-6.

26. Este término posee un especial interés desde la lingüística. Hay que mencionar que Kaufman y Justeson no lo asocian a la raíz mayance **toonh* que significa ‘piedra’ y ‘cierre de año’. Terrence Kaufman y John Justeson, *A Preliminary Mayan Etymological Dictionary*, 2003, <http://www.famsi.org/reports/01051/pmed.pdf>. Morfológicamente, el término se conforma por la raíz *tuj-* y el sufijo nominal *-ub* que, según Edmonson, a menudo está relacionado con partes del cuerpo o de plantas. Edmonson, “A Descriptive Grammar of Huastec”, 272. Como menciona la misma autora, el sufijo *-Vb* puede derivar en nombres locativos/instrumentales de raíces verbales transitivas (Ibid, 298). La asociación de *t'ujub* con una posible raíz verbal es muy sugerente y podría aportar una interesante evidencia sobre la concepción de estos objetos.

27. Lucero Meléndez, comunicación personal, 2021.

capacidades de estos objetos, como los poderes agentivos, radica más en su entretrejimiento con el tiempo, que en una alusión evidente a seres volitivos.

Ni el texto teenek ni el castellano permiten desempañar si las piedras a las cuales se refiere el padre tenían o no forma humana –o de cualquier otro ser animado–; lo más probable sería la convivencia de ambos fenómenos. Sabemos que en Tamtok se erigieron al menos siete estelas lisas en contextos semejantes a los de algunas esculturas talladas, entre ellas las dos enormes estelas con personajes antropomorfos. También conocemos la ubicación de estelas lisas en Tancama en espacios privilegiados. Guernsey menciona los casos en los cuales las estelas lisas de los sitios preclásicos de la Costa el Pacífico como Tzutzuculi, El Ujuxte o Tonalá –inclusive, las columnas basálticas en su estado natural– llevan a cabo funciones comparables a las estelas con tallas.²⁸ En el mundo maya existía la práctica de enterrar las esculturas, fragmentadas o no, como si fuesen restos humanos, donde la veneración al antepasado y al monumento de piedra se mezclan y confunden.²⁹ La inhumación deliberada del marcador de juego de pelota de Tikal y la ofrenda asociada a éste, sugieren que este trato es independiente a la representación de figuras humanas.

Los escasos testimonios sobre idolatría en la Huasteca durante el periodo virreinal permiten observar que la conceptualización antropomórfica de estos objetos reside más bien en la hechura –procesos y materiales que lo componen– y tratamiento a modo de humano, que en el aspecto mismo. Este es el caso del famoso *Paya*, descrito en un testimonio del siglo XVII atribuido –aunque no con toda certeza– a Fray Juan de la Anunciación: “un cantarillo Hecho de diversas plumas de colores, de cuya boca salen flores de lo mismo” y que se tenía por el mayor de sus dioses, ofrendándole alimentos y rogándole por beneficios.³⁰ El texto postrero de Tapia Zenteno denota igualmente un una hechura y una manipulación como si fuese humano, sin mencionar claramente el aspecto de este “idolillo”: “[El] *Paya* es vna figura de amphora, que aderezan con flores que hacen de plumas teñidas, y en trage de mugeres con cabellos postizos muy crecidos, le cargan en la espalda, danzando en circulo, y teniendo por centro vn *Teponaztle*”.³¹

28. Guernsey, *Ritual and Power in Stone*, 35-7.

29. Megan O’Neil, “Ancient Maya Sculptures of Tikal”, 119-34.

30. Archivo General de la Nación, Inquisición, 1624, vol. 303, exp. 38, 255 bis.

31. Tapia Zenteno, *Noticia de la lengua huasteca*, 106.

En un testimonio acaecido más de ciento cincuenta años después del de Juan de la Anunciación, dirigido al Tribunal de la Santa Inquisición en 1783, el cura de Tempoal Francisco Xavier Rodríguez Barquero remite la continuidad de las mismas costumbres “heréticas” del Paya. Sin embargo, el foco de devoción ya no lo representa el susodicho cántaro, sino un palo que se eleva al centro de la plaza principal, al que también se le ofrendan alimentos³² y donde

acostumbran danzas prohibidas, como son el bayle antiguo, que hacen en la punta de un palo, vastantemente helebado que llaman bolador; aque se agrega la musica del teponaztle y de un ferrexo de instrumento que suena como clarin, que nombran, paya, con cuio ultimo nombre llaman el bayle.³³

Como es posible entrever, la subjetivación del Paya –ya sea distribuido en sus múltiples apariencias, danza, instrumento, cántaro– responde a razones muy diversas, en las cuales, la dotación de animación por medios visuales es únicamente una de tantas. De hecho, el propio reconocimiento de una iconicidad animada (el proceso de “iconización” según Greimas³⁴) no es una delimitación categórica, obedece a determinadas condiciones culturales. La transformación de la piedra se inserta en una gradación donde no es posible discernir el momento exacto en el que el observador atribuye o no dicha iconicidad. Esto se expresa con mayor claridad en el ejemplo de la estela huasteca (fig. 39). Junto a las estelas planas de Tamtok (fig. 39a), se encontraron losas con incisiones que denotan partes corporales aisladas como un rostro o un órgano sexual femenino. El rostro humano apenas sugerido por incisiones en la Losa DI (fig. 39b), tiene su contraparte en altorrelieve en otras losas encontradas en la región que también representan rostros aislados (fig. 39c). Entre esta última y la escultura tridimensional inscrita en un contorno geométrico regular (fig. 39d) hay apenas unos cuantos pasos. Si este personaje femenino realmente está vinculado a una deidad ctónica como algunas fuentes historiográficas defienden,

32. Esto se evidencia por la ofrenda de tamales y gallinas que el cura de Pánuco descubrió al mandar desenterrar el “volador” frente a toda la concurrencia. Archivo General de la Nación, Inquisición, 1783, vol. 1283, exp. 5, 100 v.

33. Ibid, 99 v.

34. La iconización es uno de los niveles dentro del espectro que representa el proceso de figurativización, el momento en el que una figura percibida es reconocida como un objeto del mundo, a raíz de ser interpuesto un código de naturaleza semántica y cultural. Algirdas J. Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique,” *Actes Sémiotiques*, VI, núm. 60 (1984): 11. También véase Greimas y Courtés, *Semiótica*, 177.

entonces, ¿cuándo es el momento preciso en que se establece esta asociación: en el momento en el que se yergue verticalmente (antes de a), al figurar un rostro (entre a y b), o al adquirir atributos fecundadores como las manos sobre el vientre (entre c y d)?

La pregunta evidentemente carece de solución, obedece, como indiqué, al punto de vista del observador y de las condiciones del entorno. Aunque el proceso de subjetivación no depende de la apariencia visual, tampoco es una decisión aleatoria. Siguiendo a autores como Fernando Santos-Granero, se puede afirmar que existen distintos grados de subjetividad, que van desde objetos que poseen una “sustancia anímica autónoma” a “formas débiles” que requieren irremediamente de la intervención humana para adquirir personificación. Si bien esta gradación está supeditada a “la cantidad y cualidad de la sustancia anímica que se *piensa* que poseen”.³⁵ Es posible que la cuestión de indicar rasgos animados en la escultura esté relacionada no tanto con la finalidad de modificarla, sino de activar por mecanismos visuales todas aquellas capacidades que, a la par, pueden ser inducidas por la acción ritual.

Carlos Fausto y Carlo Severi proponen que “la figuración de un ser dotado de poder” en el mundo amerindio es, más que una simple proyección de una identidad humana sobre los artefactos (como generalmente se concibe en Occidente), un sistema que conduce “a la creación de imágenes *híbridas* y *paradójicas*, donde las identidades parecen entrelazarse unas con otras según un dispositivo de referencias múltiples, compuestas de rasgos contradictorios”.³⁶ La piedra fálica femenina de la cual partió esta tesis (fig. 2) es un ejemplo de la convivencia de “rasgos contradictorios”: una figura con senos y genitales femeninos encerrada en una volumetría con forma de órgano sexual masculino. Sería una visión muy restringida limitar esta figura a la proyección de dos capacidades humanas opuestas y complementarias: el poder fertilizador y el poder de la fecundidad. Si la mayoría de las piezas huastecas adquieren semblante antropomorfo es porque la

35. Fernando Santos-Granero, Introducción a *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, ed. Santos-Granero (Tucson: The University of Arizona Press, 2009), 13 (el resaltado es mío).

36. Carlos Fausto y Carlo Severi, “Introduction”, en *L’image rituelle*, ed. Fausto y Severi, Cahiers de d’anthropologie sociale, núm. 10 (París: L’Herne, 2014), 10 (el resaltado es mío).

complejidad e inmediatez del organismo humano presentan un campo libre y apto donde puede llevarse a cabo la “acción visual”.

Relegadas en las bodegas de los museos del país y del extranjero por su aspecto burdo o poco refinado, la gran mayoría de las esculturas huastecas no son las amplias losas con tocados de abanico que conocemos en las salas de exhibición, sino una roca en forma de espiga aplanada que lleva un personaje fusionado con el fondo en posición agazapada y las extremidades flexionadas (fig. 38). En ocasiones, se presenta únicamente como un bulto de piedra donde sólo se detalla el rostro o la cabeza (fig. 40). Aunque estas figuras podrían parecer inacabadas o en proceso de hechura, habrá que recordar que gran parte de su masa residía como clavija oculta en la tierra. La imagen trabajada se funde en mayor o menor grado con la piedra, y ésta con la tierra de la cual surge. He definido esta tipología como “piedra-efigie”, en igual jerarquía entre los dos términos, pues las modificaciones de la materia para figurar la antropomorfización remiten más bien a un intento de *descubrir* formas humanas en los accidentes naturales de la roca, que a crearlas *ex nihilo*. Como si el escultor esperase que el material le dictase que hacer.

La utilidad de este mecanismo para la invención tiene una larga historia en el arte occidental. El mismo Leonardo en su *Trattato* exhorta al joven pintor a poner a prueba su imaginación al intentar vislumbrar formas reconocidas en las manchas y formaciones accidentales para, posteriormente, retarse a convertir por medio de la integración y perfección técnica esas formas vagas en verdaderas imágenes realistas.³⁷ No obstante, esta inspiración, por valiosa que sea –y la cual no duda en elevar al grado de “*invenzione mirabilissima*”–, no enseña cómo completar las imágenes. Su interés no es el fenómeno psicológico en sí (*paraeidolia*), puesto que lo puede llevar a cabo cualquier persona, sino la imaginación del pintor reflejada, por medio de la destreza técnica, en arquetipos o modelos sublimes. La mente del pintor se convierte en un símil de la mente divina.

En el mundo indígena la capacidad de reconocimiento en los accidentes parece estar vinculado a una eficacia de carácter religioso. Hernando Ruiz de Alarcón menciona que las ofrendas depositadas a los dioses que residen en los montes o encrucijadas de caminos

37. Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura* (Roma: Nella stamperia de Romanis, 1817), 60-1.

eran dirigidas a propósito a “algunos ydolos o piedras que tienen semejança de rostros”.³⁸ El límite entre discernir o no algo en las formaciones naturales es inestable, las piedras-efigie, aunque evidentemente labradas, parecerían imitar la continuidad y volubilidad del momento en que nace ese descubrimiento. Los abultamientos de la roca debajo de la cabeza de la figura 40 son prominentes, pero siguen siendo parte del mismo cuerpo, coinciden con las gibas ventrales y dorsales tan conocidas en la iconografía precortesiana. En ocasiones, a estas prominencias se le indicaron dos círculos como ojos, o bien pueden adquirir la forma de un personaje de cuerpo entero, ya sea de pie (fig. 41) o con las extremidades flexionadas. De nuevo encontramos la misma gradualidad descubierta entre la estela plana y la estela antropomorfa. Al estudiar estas esculturas en las bodegas, siempre me enfrenté con el dilema de distinguir si las incidencias percibidas en la superficie de las jorobas eran o no formaciones intencionadas de nuevos personajes. En otras palabras, estos elementos, aunque no se les hayan indicado rasgos explícitos de animación, *activan* la proyección del reconocimiento de un *nuevo* ser.

La capacidad de reconocer y producir seres dotados de poder en la superficie de la roca está relacionada a una de las estrategias más productivas de la escultura huasteca: la autosimilitud,³⁹ concepto vinculado estrechamente a la recursividad. La posición corporal de un encorvado del Museo Británico (fig. 42) guarda un isomorfismo con el pequeño personaje que lleva a cuestras, el cual únicamente se ha girado 90 grados y reducido en escala. El personaje menor emerge de la giba-piedra del mismo modo que el personaje mayor brotaba de la piedra entera, a modo de una imagen fractal. Si lográsemos extraerlo, el fragmento de joroba con el pequeño personaje encaramado podría llevar a cabo la misma función que otras tantas estatuas sin parecer incompleto. Aparentemente, la práctica religiosa y ritual de la Huasteca prehispánica encontró en la piedra el soporte exacto a la estructuración homóloga. Esto no sólo se debe a las concepciones indígenas sobre la distribución y reintegración de las sustancias anímicas, sino a otros factores inherentes a la roca como los geológicos o morfológicos. La mayoría de la escultura

38. Hernando Ruiz de Alarcón, “Tratado de las supersticiones de los naturales de esta Nueva España. Escrito en 1629”, *Anales del Museo Nacional de México, tomo VI: Idolatrías y supersticiones de los indios* (México: Imprenta del Museo Nacional, 1892), 135.

39. En matemáticas, la autosimilitud no requiere necesariamente que el todo sea idéntico a sus partes, tan sólo *aproximadamente* semejante.

huasteca se labró sobre rocas de origen clástico como calizas y areniscas que presentan una morfología autosimilar; en simples palabras, es una piedra formada por la aglomeración de fragmentos más pequeños de roca: una armonía perfecta entre el material y las nociones indígenas sobre las ánimas.

La composición autosimilar en la estatuaria huasteca no se reduce a las piedras-efigie. A las espaldas de las esculturas frontalistas es posible rastrear la misma progresión que va desde un círculo, cavidades que sugieren ojos, un rostro humano detallado, hasta un personaje de cuerpo entero que puede incluir rasgos de descarnación, garras, así como un corazón o víscera. La figura 43 muestra el fragmento de un torso humano (posiblemente masculino, debido a la posición de las manos y el uso de pectoral) con una cabeza a las espaldas. Este rostro posterior lleva los ojos cerrados y un amplio tocado rectangular que, de cierta manera, “imita” la vista frontal de las estelas antropomorfizadas como la de la figura 39d, donde el elemento que rodea la cabeza responde al contorno rectangular de la lápida. El “otro” a las espaldas es, con más exactitud, una repetición del todo.

Podemos concluir que la multiplicidad de personajes representados en la escultura huasteca –casi siempre expresado en dos– no está motivado por concepciones externas, como una dualidad cosmológica, sino es, simplemente, el resultado de una proyección autosimilar sobre una de las dicotomías congénitas al cuerpo humano: la oposición frente/espalda. La problemática de los personajes posteriores es amplia y será profundizada a lo largo de toda la tesis; por el momento, es importante reconocer que el trasfondo de los personajes múltiples (sean duales, triples o más) parece radicar en la noción de que cada parte es potencialmente un todo.

Autorreferencialidad

Es poco cuestionable la interpretación de las manos sobre el vientre de la escultura femenina como índice de procreación. En algunos casos, las manos portan un objeto circular cóncavo a manera de recipiente (figs. 44a-b). Estos objetos pueden ser

comprendidos como una exteriorización del vientre, un receptáculo que redonda la capacidad contenedora femenina, invirtiendo “lo oculto” por “lo visto”.

Según una visión del arte occidental, basada en el platonismo y los preceptos judeo-cristianos, la imagen es una versión degenerada del modelo; así, las manifestaciones visuales que se consideran auténticas se justifican bajo la premisa de la *construcción* de prototipos o modelos y no en la *re-presentación* de una realidad otra. Hubert Damisch propone que la teorización sobre las funciones autorreferenciales de la pintura –que el tema se refleje en sus operaciones– se desarrolló mucho tiempo antes del advenimiento del arte “abstracto”, en el momento en el que el paradigma perspectivo se idealizó como un género, y no sólo como un medio de representación.⁴⁰ En el mundo prehispánico, la escisión entre imagen y modelo tampoco parece haber existido. Emilie Carreón⁴¹ muestra el ejemplo de la diosa nahua del maíz realizada a base de una pasta del mismo grano, para expresarnos cómo a través del material y el proceso de fabricación el *ixiptla*⁴² “es tanto la imagen como la sustancia de la deidad representada”:

por lo que parecería que la imagen prehispánica no es una representación, como posiblemente tampoco es vehículo para comunicarse con el cosmos. Debido a que la imagen está extractada, alimentada y motivada por las fuerzas que la conforman, cabe pensar que cada elemento de la imagen y cada parte del proceso de su fabricación y puesta en marcha componen su significado.⁴³

Cuando en una determinada práctica cultural la imagen no es una degeneración sino una realidad por sí misma, ¿habremos de concluir que toda obra de este tipo no puede más que cargar con contenidos autorreferenciales?

40. Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, trad. John Goodman (Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1994), 268.

41. Emilie Carreón, “Un giro alrededor del *ixiptla*”, en *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, ed. Linda Báez y Emilie Carreón (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 258.

42. Cómo menciona la autora, el término *ixiptla*, que se traduce incorrectamente como imagen o representación, no puede ser utilizado sin un referente, por lo cual sería más adecuado concebirlo como imagen de, representación de, o bien como delegado, remplazo, sustituto y representante de, según el contexto. Ibid, 267-8.

43. Ibid, 259.

La autorreferencialidad en el mundo amerindio parece haber sido una práctica constante. La estela maya no sólo es autora o medio del mensaje contenido en caracteres incisos,⁴⁴ sino que el contenido conmemora su propia consagración y activación ritual.⁴⁵ La historia contada y su fundación material se reactivan continuamente en un único momento presente, donde una y otra se producen recíprocamente. La escultura huasteca también explota la autorreferencialidad, salvo que lo hace a través de un lenguaje más directo, sin necesidad de la mediación de un sistema logográfico, fonémico o cualquier otro tipo de signos convencionalizados. Las piedras-efigie se cierran en un sistema cíclico donde la figuración evoca a las formaciones rocosas como entidades capaces de desarrollar poderes anímicos y agentivos mientras que, a la vez, estas formaciones invitan al reconocimiento de una iconicidad.

Al denotar al soporte de piedra, es de suponer que la práctica escultórica indígena no sólo se enfoque en las cualidades que el pensamiento occidental concibe como innatas o naturales (como los accidentes, fisuras, textura), sino que abarque aquellas cualidades otorgadas culturalmente. En el capítulo anterior mostré cómo la forma de la escultura huasteca aludía a objetos antiguos de piedra como el hacha preclásica olmeca. Esta evocación entre esculturas también fue incitada a partir de producciones coetáneas. La losa trapezoidal con diseños geométricos de Cerro Cebadilla (fig. 45a) presenta una semejanza extraordinaria con el apéndice trapezoidal que remata el tocado de algunas esculturas frontales, como la figura masculina con yelmo zoomorfo del Museo de Bellas Artes de Burdeos (fig. 45b). Los mismos diseños se duplican en el orden exacto, diferenciándose únicamente por el número de repeticiones. El trapecio del tocado se inserta dentro del abanico semicircular al igual que la losa se introduce en la tierra.

De la misma manera, los rasgos del bastón antropomorfo de un encorvado del Museo Británico (fig. 45c) lo identifican como una de las tantas espigas fálicas masculinas (fig. 45d). Lo reconocemos por la característica posición de las manos sobre el torso, una más

44. Nikolai Grube, "Speaking Through Stones: A Quotative Particle in Maya Hieroglyphic Inscriptions" en *50 years of Americanist Studies at the University of Bonn: new Contributions to the Archaeology, Ethnohistory, Ethno-linguistics and Ethnography of the Americas*, ed. Sabine Dedenbach-Salazar et al. (Bonn: Anton Saurwein, 1998), 551.

45. Velásquez García, "Soportes escriptorios previos al libro", 95.

arriba que la otra, así como por su miembro viril erecto y la volumetría compacta cilíndrica. Lo que busco remarcar aquí es que el modelo para algunos componentes de la escultura, como el apéndice de la figura 45b y el bastón de la figura 45c, no se encuentra en otra esfera cultural sino dentro de los mismos objetos de piedra. ¿Qué significa que una piedra imite a otra piedra?

No en todos los casos las réplicas⁴⁶ son tan obvias. Algunas características formales e iconográficas de la escultura frontalista son reminiscencias de otras producciones artísticas como el complejo yugo-hacha-palma del Centro de Veracruz, con el cual mantiene una relación estrecha, pero no del todo evidente. La pronunciada curvatura del torso y el abanico radial de algunas figuras femeninas se parecen mucho a la construcción espacial de las palmas. La concavidad de la parte posterior de una palma publicada por Covarrubias (fig. 46a) se ve reflejada en la concavidad de las espaldas de la figura femenina de Tantoyuca (fig. 46b), mientras que la superficie restante convexa de la palma se convierte en el enorme abanico de las esculturas huastecas. Inclusive, la base de la palma, con su extensión cuadrangular, está repetida en la remarcada cuadratura de las caderas y los glúteos del personaje femenino. Cabe mencionar que, tanto las palmas como los tocados de abanico, comparten no sólo la representación de “pétalos” en disposición radial, sino pares de manos con los dedos extendidos y la abertura superior en forma de V.

Algunas esculturas huastecas llevan a las espaldas un elemento conformado por un círculo –cóncavo o convexo– y un rectángulo con el extremo superior curvo (fig. 47a). Reducir este elemento a un simple atavío, un paño o la representación del cabello, es una visión muy estrecha que restringe la capacidad de réplica de las imágenes. Sin duda, vemos en este elemento una evocación de la extensión posterior de las palmas (fig. 47b), salvo que

46. Utilizo el término “réplica” (*réplique*) basándome en el uso que le da Damisch al estudiar las imágenes como sistema, el cual, como indica John Goodman, no sólo incluye la idea de respuesta, sino de una repetición musical, de una toma cinematográfica, o la señal para una entrada teatral. Damisch, *The Origin of Perspective*, 287 (nota del traductor).

la doble curvatura se ha comprimido hasta alcanzar prácticamente un solo plano.⁴⁷ En las palmas, el sentido y la función de esta extensión tampoco están del todo claros. Podríamos considerarla como parte del apoyo, aunque se sabe que estos objetos no podían sostenerse solos.⁴⁸ La aparición de este elemento en tipos aparentemente tan disímiles como las palmas y la escultura huasteca puede explicarse por cuestiones formales. De algún modo, este elemento causó una impresión memorable que trascendió las barreras culturales así como los usos y funciones.

Joaquín Meade menciona cómo algunos de los tocados de las figuras femeninas huastecas recuerdan a los yugos de piedra (fig. 48a), los cuales, agrega, también comparten la representación de un monstruo terrestre.⁴⁹ Esta propuesta es muy sugerente, ya que en efecto existe el dato de un entierro en Omealca, Veracruz, donde fue hallado un yugo alrededor de la calavera como si fuese una corona.⁵⁰ Aunque se tienen dudas sobre la autenticidad de este entierro, me llama la atención la exacta regularidad de las dimensiones de los yugos, como si respetasen un canon corporal; además, la anchura libre promedia los veinte centímetros suficientes para introducir la cabeza. De ningún modo esto significa que la escultura huasteca realice un retrato del occiso con su parafernalia mortuoria. Aunque Meade no lo menciona, los dos perfiles de cabezas de serpiente tallados sobre los cantos de los yugos (fig. 48b) también se encuentran sobre los abanicos huastecos a los lados de la cabeza (figs. 31a, 48a). El rostro humano que “emerge” del canto del yugo publicado por Covarrubias (fig. 48b centro) encuentra su contraparte en el rostro asomado entre los dos perfiles zoomorfos del tocado de la escultura frontalista. A su vez, los diseños curvos y ondulantes que decoran alguna de las caras del yugo o que configuran el cuerpo de las serpientes,⁵¹ reaparecen sobre el tocado del abanico huasteco, casi siempre representado como una banda ondulada con semicírculos intercalados (véase

47. La vista lateral de esta escultura (reproducida junto a la vista frontal en la figura 95) muestra un rehundimiento a lo largo de todo el canto, que recuerda la angulosidad que corre de la base a la mitad de la altura en las palmas veracruzanas, y evidencia aún más la relación intencional entre las dos tipologías.

48. Miguel Covarrubias, *Arte indígena de México y Centroamérica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961), 205.

49. Meade, *La Huasteca Veracruzana* (México: Citlaltépetl, 1962), 173.

50. John F. Scott, “Los primeros ‘yugos’ veracruzanos,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 46 (1976): 29.

51. Shook y Marquis, *Secrets in Stone*, figs. Y8, Y13, Y57.

el tocado de la escultura de Tancuayalab de la figura 31a). Si extraemos una sección de esta banda ondulante, veremos que también conforma los ojos y los arcos superciliares del batracio labrado en el yugo de la figura 49. Hablando en términos espaciales, podríamos concluir que los tocados huastecos desdoblan o sintetizan sobre un solo plano bidimensional las diferentes caras del yugo.

Es posible que el abanico, al imitar la forma y la iconografía de otros objetos de piedra como el yugo, no busque remitir a los mismos significados, sino enfatizar su capacidad de transformación topológica. El conocido yugo en forma de batracio (fig. 49) es por sí solo un complejo ejercicio de transposición espacial. La imagen de una rana no está simplemente proyectada sobre cada una de las caras del yugo, el animal ha transformado su cuerpo de una esfericidad convexa (cercana a la del altar de la fig. 22a), a un volumen esbelto, alargado, de sección cuadrangular y, por último, curvado como una herradura. Al señalar la relación entre el yugo y el tocado de abanico, la escultura no sólo manifiesta el vínculo cultural entre estas dos producciones, sino también evidencia la complejidad espacial que los tocados encierran. Como en el ejemplo de las hachas olmecas, es esta manipulación del espacio la que la escultura huasteca asimila de sus vecinos del Golfo, más que una superficial herencia iconográfica. ¿Qué persigue la escultura al utilizar este sistema de referencias cruzadas entre objetos de piedra funcionalmente heterogéneos? ¿Qué es lo que cambia en estas transformaciones y qué se mantiene? ¿Están remarcando la importancia del material sobre la función?

Materia y tiempo

El estudio de la materia, y especialmente la materialidad, ha sido uno enfoque debatido en la Historia del Arte durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Se ha destacado el tratamiento superficial e impreciso otorgado a este concepto, comprendido bajo un planteamiento filosófico abstracto que a la larga tiene poca o nula relación con el objeto de estudio. James Elkins atribuye este problema a una práctica generalizada entre los investigadores de examinarla desde la fenomenología –especialmente la de Maurice Merleau-Ponty– la cual no aporta ni el léxico ni las especificidades teóricas que el objeto

visual requiere.⁵² Contrario a la vastedad y rapidez con las cuales fluyen las ideas en el lenguaje verbal, Elkins invita a adentrarnos en el lento y paciente proceso en el estudio del artista. La reflexión y manipulación del material es equiparable al pensamiento verbal como productor de conocimiento; sin embargo, discurre a una velocidad notablemente menor y, como tal, pertenece a una naturaleza distinta: “la materialidad es algo que se interpone en la manera de pensar y mirar. Los pensamientos lentos no pueden acelerarse, y pensar lentamente es pensar de manera diferente”.⁵³

Tomando en cuenta que las cualidades que describen a un material no *existen* adheridas a los objetos, sino *ocurren* mientras el mundo se desenvuelve continuamente alrededor de nosotros, Tim Ingold propone redirigir nuestra atención de una supuesta “materialidad de los objetos” a las propiedades de los materiales. Como constituyentes del paisaje, las propiedades de los materiales no pueden ser considerados como atributos fijos de las cosas,

no son determinados objetivamente, ni imaginados subjetivamente, sino experimentados en la práctica. En este sentido, cada propiedad es una *historia* condensada. Describir las propiedades de los materiales es relatar las historias ocurridas mientras fluyen, se mezclan y mutan.⁵⁴

¿En qué se diferencia una biografía pensada desde las propiedades de los materiales, acaecidos y “registrados” a otra velocidad, de aquella concebida desde la noción tradicional de la historia, registrada al ritmo del ímpetu verbal?

La escultura femenina de Tecomaxóchitl (fig. 50) refleja en sus cualidades materiales diversos acontecimientos que pertenecen a tiempos heterogéneos. En primer lugar, vemos en la roca basáltica que le otorga soporte su origen desde alguno de los yacimientos del noroeste de la Huasteca (quizá el volcán cercano a Ocampo o la región de Llera), o bien desde el cercano cerro Postectitla, un importante centro ritual dentro de las comunidades indígenas de la región. Algunas oquedades sobre la superficie nos hablan del desgaste del

52. James Elkins, “On Some Limits of Materiality in Art History”, *31: Das Magazin des Instituts für Theorie*, núm. 12 (2008): 27.

53. *Ibid.*, 30.

54 Tim Ingold, “Materials Against Materiality”, 14 (el resaltado es mío).

material acaecido a lo largo de los años. La mutilación de la orejera derecha y, en especial, la fractura diagonal desde el lado derecho del cuello hasta debajo del hombro izquierdo, nos revelan la caída que sufrió a mediados del siglo XX al ser golpeada por un asno, el cual, previamente, había sido mordido por una víbora.⁵⁵ Gracias a las notas que oportunamente menciona Medellín, sabemos que este suceso encadena una serie de actos que inician con la muerte del animal y lo atribuyen a la agencia de la escultura. Posteriormente, las mujeres del rancho la trasladan al cerro Sihuatetl donde se le erige un altar y se hacen “gran número de curaciones y brujerías”. Por último, será llevada a la cabecera municipal de Chicontepec, antes de formar parte del impresionante acervo del Museo de Antropología de Xalapa.

Más allá de estas huellas históricas, sus propiedades materiales nos dicen algo que trasciende el acontecer temporal humano. Entre las caras planas y rectas de la figura, así como en los acentuados ángulos, subyace la morfología prismática de la columna basáltica. Las pequeñas e innumerables cavidades o vesículas de su superficie, señalan la actividad volcánica y el escape de gases durante su formación. Muchas de estas propiedades carecerían de relevancia en un estudio sobre la cultura material indígena, no obstante, el escultor las encaraba continuamente y las revelaba al mundo como entidades significativas.

Michael Baxandall,⁵⁶ al preguntarse sobre el uso de la madera de tilo (*limewood*) en la escultura germana renacentista, y la perfección de algunos de sus resultados, explora una posibilidad que va más allá de las circunstancias de su producción y contexto histórico. Descubre en el soporte de madera un carácter meritorio de ser “respetado”. Este respeto surge de una intuición “quiromántica”⁵⁷ del material: ver la apariencia interior de las cosas

55. Medellín, *Exploraciones en la región de Chicontepec*, 117.

56. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptures of Renaissance Germany* (New Haven: Yale University Press, 2008).

57. Baxandall parte de la extensión del término “quiromancia” de Paracelso para expresar que éste no sólo se refiere al conocimiento del interior humano a partir del exterior de la mano, sino a todos los demás objetos de la naturaleza como las plantas, la madera, los minerales o el paisaje: “Aquellos que trabajan la madera, como los carpinteros, los ebanistas y todos los demás, tienen que evaluar la madera por medio de la Quiromancia y saber para qué sirve, para qué es buena”. Paracelso, *Textos esenciales*, trad. Carlos Fortea (Madrid: Siruela, 2007), 168-9.

a través de sus apariencias exteriores, trascendiendo la visión normal y penetrando la gruesa envoltura del cuerpo material externo. El escultor juega con la movilidad interna del material, ya sea remarcando sus características intrínsecas o bien estresándolas al límite de sus posibilidades. Baxandall llama la atención sobre el pliegue en forma de “Y” en el manto de la virgen de Hans Leinberger de San Martín en Landshut,⁵⁸ una forma que no puede ser explicada por circunstancias externas, como el simbolismo teológico o la exégesis escriturística. De modo que el escultor puede registrar sobre sus propios medios una respuesta consciente a los predicamentos de la época, mas nunca en sentido contrario: “las formas pueden manifestar circunstancias, pero las circunstancias no pueden condicionar las formas”.⁵⁹

Este enfoque en el material enriquece la propuesta de Ingold de concebirlo como una serie de propiedades cambiantes que expresan ocurrencias de tipo histórico. El material y cómo el escultor decide manipularlo revelan, además, un modo particular de generar sentido, de *incluir* las cosas del mundo como parte del devenir, aunque éstas se desborden de los alcances de la historia humana. Las cualidades materiales de la piedra no son propiedades “dadas” o “naturales”, son elecciones culturales que el hombre decide manifestar y otorgarles sentido.

El tiempo “laminar” vs. el tiempo “molar”

Denominadas simplemente como roca arenisca, las especificidades materiales de la estatuaria huasteca han sido generalizadas, opacadas y prácticamente negadas. Quienes han tenido la oportunidad de observar los monumentos de Tamtok, han advertido el tipo de roca fina y compacta que ha conservado los detalles con relativa fidelidad. Stresser-Péan opina que esta escultura fue realizada en un tipo de arenisca caliza procedente de las capas del Eoceno inferior llamadas de Tanlajás o Chicontepec.⁶⁰ En exactitud, se refiere a una caliza rica en arenas compactadas en un cementante a base de carbonato de calcio.

58. Imagen disponible en <http://andreas-bartholome.de/wp-content/uploads/st.martin/bilder/maria.jpg>

59. Baxandall, *The Limewood Sculptures*, 164.

60. Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, 683.

Las lajas habrían sido transportadas desde la sierra de Tanlajás a 30 kilómetros al sur de Tamtok, en parte, por vía fluvial. Por su parte, Estela Martínez Mora y Guillermo Córdova Tello mencionan la posible procedencia de la roca de la Sierra de Tanchipa (El Abra), ubicada a tan sólo 10 kilómetros al poniente de Tamtok.⁶¹ Algunas de las obras postclásicas en mejor estado, como las renombradas figuras de Tamuín y Tancuayalab (figs. 28 y 31b), parecen haber sido realizadas en el mismo tipo de roca, sin vetas muy marcadas y granos de diámetros homogéneos. Fueron descubiertas dentro de las mismas demarcaciones geográficas al oriente de las formaciones de Tanchipa y al norte de las de Tanlajás, una ventaja que otros sitios cercanos a la costa no disponen. Inclusive, los diseños “pictóricos” labrados sobre la piel de estas figuras, difícilmente habrían logrado emerger en los otros dos tipos de roca más utilizados en la Huasteca. Las escarificaciones pueden explicarse como una respuesta a los diseños de la época (como la necesidad de transmitir en piedra las mismas sustancias que la cerámica; véase el capítulo I), pero también son una reflexión “quiromántica” del escultor, un modo de otorgar sentido a las cualidades intrínsecas de la piedra.

En las bodegas del Museo Británico tuve la oportunidad de observar simultáneamente dos esculturas que confirmaron mi opinión sobre esta forma de revelar un sentido. La figura 51 muestra a un personaje femenino que posee todas las cualidades habituales de la escultura huasteca: tocado semicircular, manos sobre el vientre, enorme gorro cónico, un pesado bloque rectangular sobre su cabeza y orejeras alargadas. Conforme uno se acerca a su cara frontal, percibe cómo todas estas características van emergiendo desde el fondo por medio de sucesivas capas diferenciadas entre sí por una coloración más oscura, así como cambios de densidad que aparecen en forma de burbujas. Esta diferenciación se debe al proceso de laminación que conforma el espesor del estrato.⁶² Vista de costado,

61. Estela Martínez Mora y Guillermo Córdova Tello, “La Antigua ciudad de Tamtoc”, en *Tamtoc: esbozo de una antigua sociedad urbana*, coord. Guillermo Córdova Tello *et al.* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 22.

62. En las rocas sedimentarias, los estratos son las capas de piedra que representan las distintas secuencias en el pasado, que responden a diferencias en los procesos biológicos, físicos y químicos que las formaron. Por su parte, la laminación son las capas de menor tamaño dentro de un mismo estrato. La laminación planar se refiere a la estructura formada por depósitos de arena en capas horizontales, rectas y paralelas; la carencia de ondulaciones se debe a la lenta velocidad en la que fluyen los depósitos, así como su dispersión homogénea. Gary Nichols, *Sedimentology and Stratigraphy* (Chichester: Wiley and Blackwell, 2009), 3 y 56.

vemos que las partes de la imagen se distribuyen a partir de tres capas paralelas principales: las manos, el bloque rectangular, los senos y las partes prominentes del rostro abarcan la capa superior; la base del cono, los antebrazos, la mitad del cuerpo y el resto del rostro, responden a la segunda división; los hombros, los brazos, la punta del cono, el abanico y el resto del cuerpo, a la tercera. Esta última capa es más gruesa que las otras dos. El escultor orientó la parte de la laja con las laminaciones más angostas para la sección frontal que requería mayores variaciones y detalles volumétricos, mientras que dejó la lámina más gruesa para conformar la gran masa del cuerpo y el abanico.

La vista posterior no lleva pormenor alguno, apenas fue uniformada y ligeramente pulida. Su delimitación coincide con la frontera estratigráfica, prácticamente recta, propia del bloque tabular de arenisca que da soporte a esta escultura. Tan sólo muestra la ligera curvatura cóncava que mencioné al hablar sobre las figurillas de barro. En esta vista, la superficie es rugosa y llena de pequeñas oquedades, debidas a una variación en el diámetro de las partículas depositadas o a un cambio en la velocidad de fluctuación. En ellas podemos percibir la *intermitencia* de la formación sedimentaria, un índice de la terminación de un periodo de depósito. El escultor decidió, al evitar labrar la superficie, así como al mantener la curvatura del estrato, conservar este indicio del paso del tiempo.

En esta obra, la estructura laminar de la roca arenisca y la iconografía surgen en completa armonía. Inclusive, elementos como los dedos y los senos son definidos, no sólo por el cambio de profundidad,⁶³ sino por una ligera coloración rojiza debida al proceso diagenético de oxidación, una alteración química surgida posteriormente a la deposición del sedimento (fig. 52). Cada elemento acaecido en una sucesión transversal –de atrás hacia adelante– remite, no sólo a sus significados convencionales e icónicos, expresa el punto de contacto entre el tiempo geológico, difícilmente abarcable desde la historia humana, y la estrategia del escultor para volverlo aprehensible.

Las propiedades de esta roca son adecuadas para recibir incisiones y diseños meticulosos poco profundos; hoy día aún se conservan con suficiente claridad. Sin embargo, la

63. Marcia Castro-Leal opina que las formas definidas en las cuales aparecen los elementos en la escultura huasteca, al encontrarse aislados uno del otro, facilitan “la aprehensión de estos elementos individuales como objetos sólidos y comprensibles”. Marcia Castro-Leal, “Sentido y significado en la piedra”, 226.

estructura tabular de la arenisca es inadecuada cuando se llevan a cabo saltos abruptos que abarcan más de una lámina, razón por la cual la mayor parte de los miembros muy salientes, como los senos o las narices, hayan desaparecido. En esta figura, parte de la capa superior del bloque rectangular del tocado se ha desprendido al carecer de una superficie de agarre acanalada o irregular. Más que una proyección volumétrica, podemos concluir que este tipo de obras construyen el espacio por medio de planos bidimensionales superpuestos.

La escultura de la figura 53 presenta a un personaje masculino que también porta el reconocido tocado con “abanico” y “gorro” cónico, pero sus componentes ya no se revelan bajo una sucesión temporal ordenada. La piedra nos sorprende por su textura extremadamente irregular, porosa y heterogénea; inclusive, vacilamos al querer acertar el color de la roca, plagada de porciones blancas, amarillas, rosas, grises y negras (fig. 54). La porosidad de la roca se ha “comido” dentro de sus propios diseños materiales las facciones del rostro y del hocico zoomorfo que lo envuelve. No hay objetos definidos y aprehensibles, sino una masa continua. Al acercarnos, notamos que no existe una “materialidad pétreo” como tal, percibimos las huellas de innumerables organismos vivos gracias a los cuales, y sólo por ellos, esta piedra tiene existencia.

Generalmente este tipo de rocas se denominan lumaquelas (“caracolillo”) o coquinas (“concha”). Al ser una caliza, esta roca fue formada en lechos marinos poco profundos debido a la producción de carbonato de calcio de organismos y microorganismos tanto animales como vegetales. Entre las cualidades de esta roca también podemos entrever un tiempo geológico. Por ejemplo, la composición de un material biogénico procedente de un mismo tipo de organismos, como las conchas bivalvas, indicaría su origen en un entorno lacustre. El grado de fragmentación de las conchas refleja la energía del entorno o la cantidad de transporte y modificación del sedimento.⁶⁴ Aún podemos ver los huecos dejados por conchas y moluscos alternando con las oquedades que forman parte de la imagen representada. El aspecto disipado y borroso de la figura no sólo se debe al desgaste sufrido desde épocas prehispánicas, sino fue una cualidad que siempre acompañó a la obra y que el escultor supo explotar para dar forma a este ente poco definido que expulsa

64. Nichols, *Sedimentology and Stratigraphy*, 34.

entre sus fauces a un nuevo ser. Si lo observamos desde su vista lateral, el personaje zoomorfo y la cabeza humana se disputan el cuerpo antropomorfo inferior: al animal le corresponde por disposición espacial (el yelmo y el cuerpo están alineados sobre la misma vertical), a la cabeza humana, por coherencia biológica. La ambigüedad es patente, y deja al descubierto la incapacidad para describir estas obras que pueden definirse tanto como un personaje antropomorfo portando un tocado, como un ser zoomorfo que lleva dentro a un humano.⁶⁵

La composición morfológica de esta piedra conlleva un mismo grado de adhesión en cualquiera de las direcciones del espacio, por tanto, es adecuada para la proyección tridimensional sin que las volumetrías profundas corran el riesgo de quebrarse. Opuesta a la estructura laminar de la figura femenina recién expuesta, esta agrupación *molar* o en masa favorece los diseños en bulto como yelmos zoomorfos y la interacción entre lleno y vacío; en cambio, su superficie extremadamente rugosa, colmada de pequeñas horadaciones, produce que las incisiones en bajo relieve sean poco perceptibles.

Los dos ejemplos anteriores comparten rasgos iconográficos como el conjunto abanicocono, sin embargo, el escultor acabó expresando conceptos muy distintos. Una de las diferencias se debe a la particular relación entre el material y la imagen. Esta relación puede expresarse como el resultado del choque de distintas medidas históricas: el tiempo geológico, el largo discurrir en el taller del escultor, quien, a la vez, transporta esta reflexión al lenguaje visual vigente.

El tocado de abanico: materia y convención

Antes de descubrir su origen natural, durante las primeras exploraciones en la Huasteca se creyó que los dos enormes montículos de Tamtok eran estructuras artificiales (fig. 55).⁶⁶ En realidad, estos elementos son lo que en geología se llama “loma-testigo” u otero, un relieve natural aislado por la acción de la erosión. Las superficies fueron apenas

65. El capítulo IV explicará con mayor detalle el caso de las cabezas que “disputan” un mismo cuerpo.

66. Joaquín Meade, *Arqueología de San Luis Potosí* (México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1948), 25.

modificadas por el hombre para simular las estructuras truncadas superpuestas a semejanza del típico basamento “piramidal” mesoamericano. Esto se nota especialmente en la loma oriental (fig. 55a) la cual, con sus dos terrazas, “evoca irresistiblemente el aspecto que debían de tener las pirámides de Teotihuacán antes de ser restauradas”.⁶⁷ Que un cerro imite una “pirámide” parecería ser una contradicción, pues sabemos que tanto en América como en otras partes del mundo, el arquetipo por excelencia de las estructuras piramidales es la montaña. Esta construcción rompe cualquier distinción entre modelo e imagen,⁶⁸ ¿cuál es la idealización aquí, el objeto natural o la construcción artificial? ¿Es correcto seguir defendiendo la diferencia entre uno y otro?

La reciprocidad entre sustrato material y prototipo está bien ejemplificada en uno de los rasgos más característicos de la escultura huasteca: el “tocado de abanico”.⁶⁹ Este elemento no sólo atrae la atención por su tamaño, sino porque condensa la mayor complejidad iconográfica. Por esta razón, es natural que la historiografía subraye su función referencial. El tocado de abanico ha sido identificado con los atavíos de los “cuextecas” descritos por Sahagún: la rodela de plumas de guacamaya y de hojas de palma. En efecto, algunas obras presentan elementos puntiagudos dispuestos radialmente detrás de la cabeza (fig. 56). La inexistencia en el texto náhuatl de referencias a la ubicación corporal de estos artefactos, restringido a mencionar el material y la disposición desplegada que, por el contrario, el apartado en castellano menciona con detalle,⁷⁰ podría significar que eran unidades ya lexicalizadas perfectamente reconocibles en el mundo

67. Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok. Sitio arqueológico huasteco*, vol. I (México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2001), 81.

68. El uso de estos términos busca sustituir la oposición inexistente en castellano entre imagen-prototipo e imagen-representación que, por otro lado, encontramos en *image* y *picture*, o *Urbild* y *Bild*.

69. Mantengo los nombres comunes como tocado, abanico, gorro cónico o pectoral, con fines prácticos, de ningún modo los considero un representante de tales objetos.

70. “*Iniquey, matemequeque, cotzeoaoaque, chalchihmacuexeque, quetzalmanaleque, çoiatlaçoaleque, cuecallaçoaleque, cueçalecaceoaceque* / tenían por ornato braceletes de oro, en los braços: y en las piernas unas medias calças de pluma: y en las muñecas de las manos, unas manillas de chalchihuites: y en la cabeça junto a las orejas, ponianse plumajes a manera de aventadoricos: y a las espaldas unos plumajes redondos, a manera de grandes moxcadores de hojas de palma, o de plumas coloradas largas, puestos a manera de rueda: y en las manos unos aventadores, tambien de plumas coloradas”. Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de Nueva España. Códice Florentino. Libro X: del pueblo, sus virtudes y vicios, y otras naciones*. Manuscrito de la Biblioteca Laurenciana (1577), fol. 135r; disponible en www.wdl.org/es/item/10621/view/1/1/

nahua y, por tanto, pertenecientes a su esfera conceptual más que descripciones objetivas de los vestuarios huastecos. También podríamos ver en los elementos puntiagudos una referencia al zapupe –un agave de la Huasteca– y a la esfera de los textiles. En otras ocasiones, remite al moño de papel plegado *amacuexpalli*, o bien una venera (*pectinidae*) con su resaltado costillar radial. Habrá que agregar la ya mencionada “réplica” que el tocado huasteco hace de la palma veracruzana.

Sobre la superficie anterior se indicaron diseños ondulantes, cabezas de serpiente y rayos solares, conduciendo a los investigadores a indagaciones sobre los contenidos celestes y ctónicos de la escultura.⁷¹ Por otro lado, Kim N. Richter asigna al tocado un posible marcador político, donde el grado de complejidad semántica de la articulación de sus componentes –conos, abanicos, trapecios, bloques y formas aviarias– estaría en relación proporcional al estatus político de los personajes representados.⁷²

Ahora bien, no en todos los casos este elemento posee un referente. Cuando el escultor busca antropomorfizar una losa rectangular o trapezoidal se da cuenta que la gran disparidad entre el cuerpo humano y una laja es la pequeña anchura de la cabeza humana. Para ocupar el enorme espacio de la sección superior, el escultor recurrió a dos soluciones: expandir y deformar el rostro hasta los linderos del contorno (fig. 57a) o agregar un elemento externo al cuerpo en forma de herradura (fig. 57b). Es posible que, durante la fase más tardía de ocupación en la Huasteca, este elemento haya relegado la función de ocupar el espacio y desarrollado uno de los numerosos significados arriba mencionados. En la escultura femenina de Tempoal (fig. 56) –cuya temporalidad tardía esta sugerida por los diseños tipo cerámica labrados sobre la piel– el tocado ya no guarda relación con el contorno original de la losa, y persiste cual si fuese la representación realista de un atavío político o ritual. Es posible que la misma rodela narrada por los nahuas como

71. Véase Karl A. Taube, “The Huastec Sun God. Portrayals of Solar Imagery, Sacrifice, and War in Late Postclassic Huastec Iconography,” en *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange*, ed. Faust y Richter (Norman: University of Oklahoma Press, 2015), 98-127; y Joaquín Meade, *La Huasteca Veracruzana*, 173.

72. Kim N. Richter, “Postclassic Huastec Sculpture. Constructing International Elite Identity in the Huasteca”, en *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange*, ed. Faust y Richter (Norman: University of Oklahoma Press, 2015), 80.

arquetipo de “lo huasteco” tenga su origen, al menos en parte, en las “estatuas-estela” de la Huasteca.

El tocado de personajes olmecas como el Monolito 28 de Laguna de los Cerros,⁷³ demuestra que el semicírculo-bloque-cono ya existía en la imaginería indígena sin ninguna relación con la adaptación al contorno de una losa, mucho antes que se antropomorfizaran estelas rectangulares en la Huasteca. La no linealidad temporal entre la fijación de las formas fue explicado por Gell, adaptando al campo del arte el modelo de Husserl sobre las protenciones y retenciones.⁷⁴ Toda forma plástica es, simultáneamente, una retención de formas anteriores y una protención de construcciones futuras, es decir, una anticipación a los patrones que serán incitados por la forma presente. Un evento nunca será percibido tal como se generó o generará, está sujeto a las condiciones del tiempo, a las situaciones sociales, políticas o étnicas que permitan recrear y re-significar una forma adecuada a su presente. El tocado de abanico surge como resultado de una venturosa coincidencia entre la práctica de erigir estelas en la Huasteca (acompañado de la inmanente proyección de un antropomorfismo) y las formas visuales poderosas pertenecientes a los objetos antiguos.

Las propiedades molares y laminares de las piedras también tendrán su participación en el proceso de convencionalización que desarrolló el apéndice superior. Una de las obras más interesantes realizadas sobre piedra coquina es la gran escultura femenina encontrada en las cercanías de la Sierra de la Palma (fig. 58), un sitio donde se han dado numerosos hallazgos informales, y del cual se extraía precisamente esta roca.⁷⁵ Tiene un “yelmo” que sugiere la mandíbula superior de un animal, quizá un lagarto o un catán (*Atractosteus spatula*), un enorme pez primitivo coloquialmente conocido por poseer características de reptil, como indican sus nombres comunes pejelagarto o *alligator gar fish*. Las posibilidades estructurales de la roca permiten abrir las oquedades del hueso maxilar, un detalle que habría sido imposible en la arenisca de laminación planar (como la de la figura

73. Imagen disponible en [oai:mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0276534](http://oai.mexicana.cultura.gob.mx:0010000/0276534). Aunque el sitio floreció en el Clásico tardío (600-900 d. C.) este monolito pertenece a una ocupación anterior contemporánea a San Lorenzo y La Venta, pero de menor jerarquía.

74. Gell, *Art and Agency*, 235-6.

75. Gustavo Ramírez Castilla, comunicación personal, 2017.

57b). También lleva un tocado radial formado por conos que adquieren la configuración de la espina de un saurio o el costillar de un caracol.

Discurrir sobre el exacto referente de este tocado podría ser un tema animado, pero su resolución sería difícilmente posible. Me interesa subrayar cómo este tocado, en términos icónicos, se opone al abanico desarrollado en areniscas como la escultura de Tempoal (fig. 56). Las dos versiones representan una serie de elementos puntiagudos dispuestos radialmente, pero nos evocan objetos por completo distantes. El tocado en coquina nos da la idea de un componente animal óseo (caracol, espinas, vértebras), mientras que en arenisca insinúa un elemento vegetal (papel, hoja de palma, pétalos) o quizá plumas, que son frágiles y delgadas como una hoja.

El ejemplo de los dos tocados expresa que el referente nunca existe independiente a la imagen. Siguiendo a Boehm, el surgimiento de lo icónico, es decir, el surgimiento de algo pleno de significación, únicamente puede darse a partir de sustratos materiales: “la imagen [*Bild*] le otorga a lo que se va a representar [*Urbild*] su valor icónico y, viceversa, la realidad representada le otorga a la imagen su contenido ontológico”.⁷⁶

Llegados a este punto sería pertinente preguntarnos qué lugar ocupa el material en la construcción y sujeción de conceptos visuales en la escultura huasteca, específicamente en la composición espacial, que es el interés de esta tesis. En el caso del tocado, el conjunto bloque-cono-abanico surge en acorde con la ordenada sucesión laminar de las areniscas (figs. 7, 51, 56). El rostro que representa el foco de atención yace debajo del enorme bloque, los dos pertenecen a la misma subdivisión del estrato. Por su parte, en las calizas porosas el bloque sobre la cabeza adquiere una configuración envolvente, a modo de nicho o fauces (figs. 16a, 43, 53, 58). Estas correspondencias están lejos de ser privativas. Por ejemplo, hay tocados de fauces labrados en areniscas, como hay bloques rectangulares en calizas fosilíferas, pero estos parecen deberse a dinámicas transmateriales. Es posible concluir que las diferencias morfológicas de la roca sí llegan a encauzar una topología distinta, haciendo una diferencia sustancial entre un personaje

76. Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes*, 303. El autor sigue a Gadamer en *Verdad y método*: “es sólo a partir de la imagen que la imagen original se convierte en prototipo; es decir, sólo a partir de la imagen, lo representado se vuelve efectivamente algo icónico”, citado en *Ibid*, 305.

humano que parece *contenido*, y otro que se encuentra *debajo*. La escultura huasteca aporta un sólido sustento para iniciar un cuestionamiento sobre el papel del material en la ordenación del espacio en las manifestaciones visuales indígenas.

III. LA IMAGEN-UMBRAL

Aporía, redundancia, relación

Erguida sobre la tierra, una figura femenina con manos sobre el vientre –índice de su poder procreativo y capacidad de contener– se manifiesta en forma de una piedra cilíndrica, imagen indudable del órgano sexual masculino (fig. 59). Sobre su cabeza –estilización antropomorfizada del glande– se hiende un cuerpo vacío en forma de V, inversión del cono fálico, silueta de la tierra abierta, del útero primordial.¹ Enterrada hasta el nivel de los brazos y de la cintura, el vientre adyacente al suelo es una traslación vertical, inferior y oculta, de la hendidura-vientre superior y expuesta. Con estos pocos rasgos, esta imagen encarna una aporía perfecta con impecable sencillez. Más allá de los evidentes contenidos asociados con la fertilidad y la generación que esta obra manifiesta, me interesa saber ¿cómo un objeto fálico –*contenido*– puede ser al mismo tiempo un símbolo materno –*contenedor*?

Reducir su explicación a una dicotómica tensión de contrarios abarcaría muy poco las relaciones que la escultura huasteca transmite. La figura 60 contrasta esta misma escultura con otras dos piezas de volumetría semejante. La espiga de Molanco (fig. 60b) también

1. La relación de esta abertura con la tierra es vasta. El Dios II olmeca definido por P. David Joralemon, e identificado primero por Michel D. Coe como la deidad del maíz, lleva una abertura en forma de V de la cual brotan elementos vegetales. Joralemon, *A Study of Olmec Iconography* (Washington D. C.: Dumbarton Oaks, 1971), 60-6.

presenta una forma fálica con manos sobre el vientre, aunque en este caso se trata de un personaje masculino que exhibe en un visible gesto viril su propio órgano sexual. De este modo, la relación entre la forma, el contenido y la acción que realiza el personaje ya no es una aporía, sino una redundancia. Una tercera figura de volumen fálico posa sus manos sobre el vientre abultado del cual sale un objeto circular en forma de rostro (fig. 60c). Esta imagen ya la conocíamos por su afinidad con las antiguas esculturas de “obesos” (fig. 21a) tratadas en el capítulo I. A falta de una indicación sobre su género, vacilamos si considerar esta escultura como masculina (tanto por su forma, como por la falta de senos) o femenina (por posar sus manos sobre un vientre hinchado).² Si pretendemos una clasificación de las tres esculturas a partir de la misma dicotomía femenino (♀) / masculino (♂) tendríamos, en lugar de tres registros iconográficos distintos, tres grupos de relaciones:

<i>Forma</i>	♂	<i>Forma</i>	♂	<i>Forma</i>	♂
<i>Contenido</i>	♀	<i>Contenido</i>	♂	<i>Contenido</i>	♂
<i>Acción</i>	♀	<i>Acción</i>	♂	<i>Acción</i>	♀

Opuestas a las figuras cilíndricas, están las numerosas figuras aplanadas extendidas sobre una ancha superficie en losas de reducido espesor. Su forma “abierta”, contraria a la compactación de los personajes fálicos, sugiere una posibilidad de feminización (fig. 61) remarcada por el tipo de yelmo que en ocasiones porta, y cuya forma romboidal puede sugerir los órganos genitales femeninos. Este personaje puede ser masculino o femenino y también lleva sus manos sobre el vientre. Las figuras masculinas pueden, además, expresar una posición corporal no compartida por las femeninas, un brazo en diferente posición respecto al otro.³ De este modo, las tres primeras relaciones se duplican:

<i>Forma</i>	♀	<i>Forma</i>	♀	<i>Forma</i>	♀
<i>Contenido</i>	♀	<i>Contenido</i>	♂	<i>Contenido</i>	♂
<i>Acción</i>	♀	<i>Acción</i>	♀	<i>Acción</i>	♂

2. Para una discusión sobre la ambigüedad de género de las figuras de tipo “barrigón”, véase Guernsey, *Sculpture and Social Dynamics*, 87.

3. Se habrá notado que los personajes masculinos, al presentar las dos posiciones de los brazos, pueden realizar acciones de ambos sexos, mas no los femeninos, sujetos a su propia esfera. Sobre este tema regresaré más adelante.

Como se verá, no existen simplemente esculturas masculinas y femeninas, sino al menos hay seis *complejos de relaciones*. En sentido estricto, la primera imagen (fig. 59) no podría ser llamada *figura* femenina porque su volumetría es abiertamente masculina, rasgo igual de importante para el proceso de “figuración”. Si tomáramos en cuenta más detalles como la vista posterior o los tocados, que también incluyen personajes, el número de grupos se multiplicaría, sobrepasando nuestras limitadas opciones lexicográficas. No busco agotar la demarcación de cada uno de estos complejos, sino concebir una primera proposición bajo la cual dirigir este trabajo: la escultura huasteca no puede ser definida desde términos categóricos (del tipo femenina, animal, etc.) sino a partir de un complejo de relaciones, cuyos términos se encuentran, hasta ciertos límites, libres y abiertos al intercambio.

Gottfried Boehm considera que la indefinición o ambigüedad de la imagen es una cualidad intrínseca de todas las manifestaciones visuales, incluyendo las occidentales.⁴ Aun en el caso de la pintura de género más estricta, como la naturaleza muerta o el cuadro histórico, siempre existió de uno u otro modo una transgresión o entrelazado de los géneros. A lo largo del tiempo, las imágenes han escapado a la predicación lingüística y la categorización estructurándose dentro de lo que Boehm llama *continuo icónico*. El concepto de continuo icónico representó el punto de partida en esta tesis para establecer una sistematización del *corpus*. Fue necesario extraer el concepto de grupo o clase desde la noción de exclusión y concebirlo como parte de un entretejido. Veremos más adelante que la escultura no posee una definición de carácter semántico, pero sí posee una *definición espacial* concreta y, por tanto, es más adecuada para aproximarnos a ella.

Partiendo del *corpus* como un entretejido de relaciones, cada imagen representa un antes y un después de otra. Entre una y otra imagen hay en potencia una infinitud de cristalizaciones que sólo pueden llevarse a cabo a partir de cambios graduales. Estas transformaciones son impulsadas, más que por condiciones externas, por una tendencia espontánea a la sustitución. De este modo pretendo restituir a la escultura su autonomía como participe de los conceptos que ella misma encarna.

4. Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes*, 209.

Una propuesta de sistematización

¿Cómo abarcar la totalidad del *corpus* de modo que las relaciones se hagan patentes sin acudir a la nominalización y la tematización? Si buscamos apoyo en la descripción de las piezas a partir de fuentes historiográficas, veremos que los trabajos que intentan comprender la escultura en conjunto atienden únicamente los géneros escultóricos y la clasificación temática. Sobre el primer caso, ya había subrayado en el capítulo I la insuficiencia de las categorías de bulto y relieve para el estudio específico de la escultura huasteca. En cuanto al segundo, las fuentes distinguen principalmente la escultura por género humano (femenino, masculino o no identificado) y especie (humanas, animales), pero también comprenden el tipo y composición del tocado, así como el número de personajes y posición corporal.⁵ Los investigadores que tienen la oportunidad de estudiar la cultura material indígena de pueblos vivos saben que las cualidades iconográficas nunca son consistentes, obstaculizando –o enriqueciendo, si se quiere ver de otro modo– la identificación de un objeto con cierto personaje o complejo simbólico concreto. Johannes Neurath explica cómo funciona la *ambivalencia* en la iconografía huichol.⁶ En el caso de las tablas de estambre, el contenido esotérico no se encuentra en la narrativa de los detalles mitológicos plasmados, sino que se ubica en un nivel ciertamente “más obvio”: en las formas que emergen frente al espectador, sean o no planeadas por el artista. Estas formas expresan, con más exactitud, el acto visionario del iniciado frente a la imagen, a la vez que su propio reflejo.

Habíamos visto que la ambivalencia está presente de modo patente en la primera observación donde una figura no podía ser definida por el género. A esto habría que agregar la confusa o insuficiente interpretación iconográfica que tiene su colmo en las numerosas casillas catalogadas como “no determinada”, “figuras mixtas”, “varias” o, inclusive, “misceláneas”, las cuales únicamente inutilizan su valor para cualquier

5. Basta mencionar como ejemplos el *Catálogo* de Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez, el apéndice en el artículo de Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez, “Notas en torno a la cosmovisión y la religión de los huastecos”, o el propio artículo de Beatriz de la Fuente, “Temas principales en la escultura huasteca”, que busca ser, precisamente, una propuesta sistemática para el estudio de esta manifestación.

6. Neurath, *La vida de las imágenes*, 92-4.

análisis.⁷ ¿Es posible presentar un acercamiento sistemático de su inconmensurable variedad, donde todas las piezas y lo “irreconocible” también gocen de valor?

Siguiendo a Algridas J. Greimas, el dispositivo que permite identificar una figura como objeto no es de naturaleza sensorial, es decir, inherente a la obra visual, sino semántica. La proyección de este código de reconocimiento o rejilla de lectura (*grille de lecture*) es lo que vuelve el mundo inteligible. La interpretación icónica es, por tanto, tan sólo una de tantas posibles:

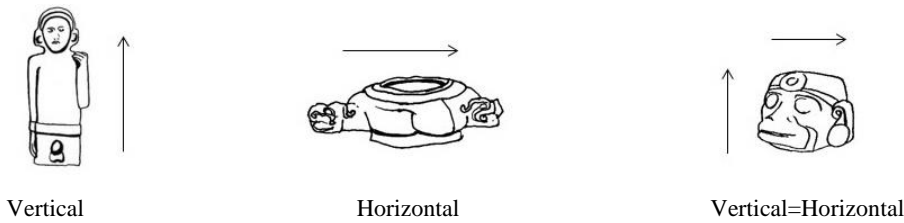
la cuestión de la figuratividad de los objetos planarios (“imágenes”, “cuadro”, etc.) se plantea sólo si una rejilla de lectura iconizante es postulada y aplicada a la interpretación de tales objetos, lo cual no es la condición necesaria de su apercepción, y no excluye la existencia de otros modos de lectura también legítimos.⁸

Una solución sería someter el *corpus* escultórico bajo criterios con menor carga semántica, donde la “rejilla” no esté contaminada por una predisposición temática. Estos criterios podrían ser operaciones compositivas puramente espaciales. Aunque la proyección de una rejilla compositiva-espacial también sería, según los preceptos de Greimas, una abstracción teórica desde determinado universo cultural, ésta permite abarcar y clasificar cualquier pieza aunque su identificación sea incomprensible. En realidad, esta propuesta intenta de algún modo aproximarse a los procesos que el escultor lleva a cabo en los primeros estadios de creación ¿Cuáles son estos procedimientos en el caso específico de la escultura huasteca?

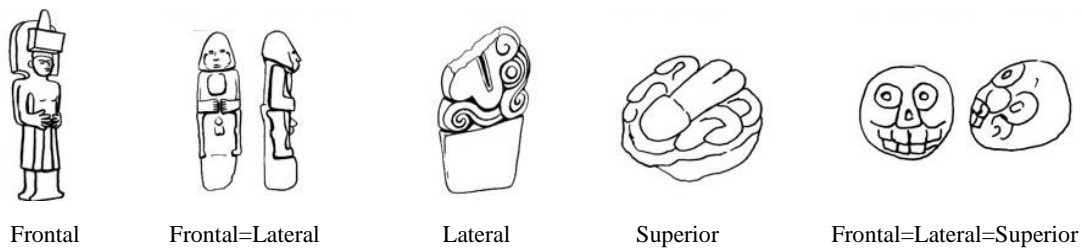
Encuentro una distinción primera en la *orientación* de la losa, si ésta se dispone de forma vertical u horizontal, o bien si es indiferente por el volumen compacto de la piedra:

7. Pienso que este problema procede de concebir de modo separado la forma del contenido. Una de las críticas que hace Lévi-Strauss al formalismo de Vladimir Propp y su división en “especies”, es la subyugación del contenido a la forma, lo cual deviene en la imposibilidad de analizar todo aquello que está afuera de los esquemas reinantes. Como bien dice: “un cajón donde se conforma uno con amontonar formas no clasificadas no constituye una ‘especie’.” Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*. Mito. Sociedad. Humanidades (México: Siglo XXI, 1984 [1973]), 129.

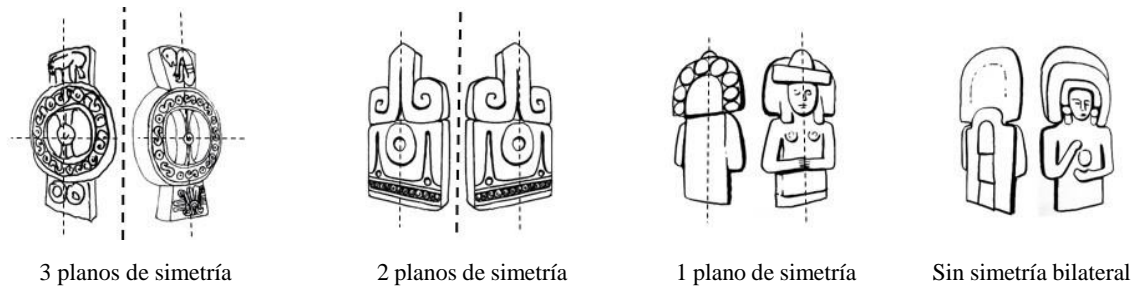
8. Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, 9 (traducción de Gabriel Hernández Aguilar, *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual* (México: Siglo XXI, 1994), 24.



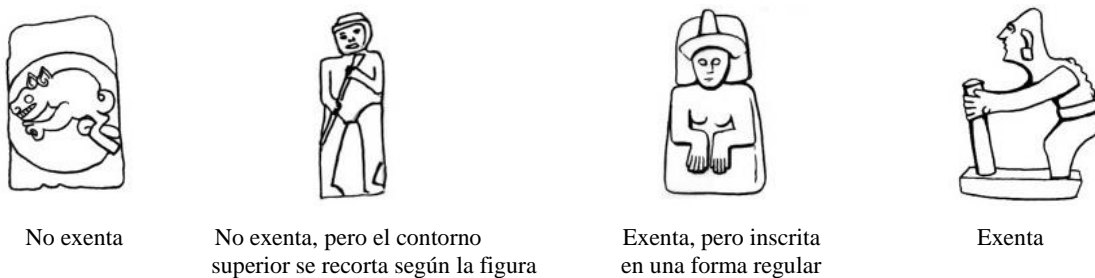
El *modo de proyección* sería el siguiente paso, es decir, si las superficies mayores se destinan al verso y anverso de la figura (frontal), a los costados (lateral), a la vista superior, o si se otorga la misma importancia al frente y a los costados, o a las tres extensiones por igual:



Hay otra distinción en la cantidad de planos de *simetría*. Ésta varía desde piezas que tienen tres planos de simetría a las que no presentan bilateralidad alguna:



La *relación fondo/figura* definirá si esta imagen es exenta o no. Sin embargo, decidí incluir categorías “intermedias” que parecen relevantes, y sobre las cuales ya hice mención en los capítulos antecedentes. Éstas son las imágenes exentas pero inscritas dentro de un contorno regular, así como esculturas en relieve con el contorno superior labrado en bulto:



Otra operación sería la *relación masa/vacío*, separando las imágenes compactas de aquellas donde un vacío, o más, logran atravesar el volumen:



Sin horadación



1 horadación

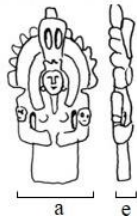


2 horadaciones

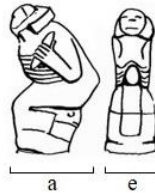


3 o más horadaciones

Por último, he incluido la proporción de la roca, distinguiendo entre losas cuyo espesor representa menos de la mitad de la anchura, de bloques más compactos con un espesor mayor a la mitad del ancho, así como aquellas que mantienen una anchura igual al espesor (cilíndricas o prismáticas), o bien una igualdad en todos sus lados (cúbicas o esféricas):



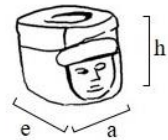
Losa
ancho >2 veces el espesor



Bloque
ancho <2 veces el espesor



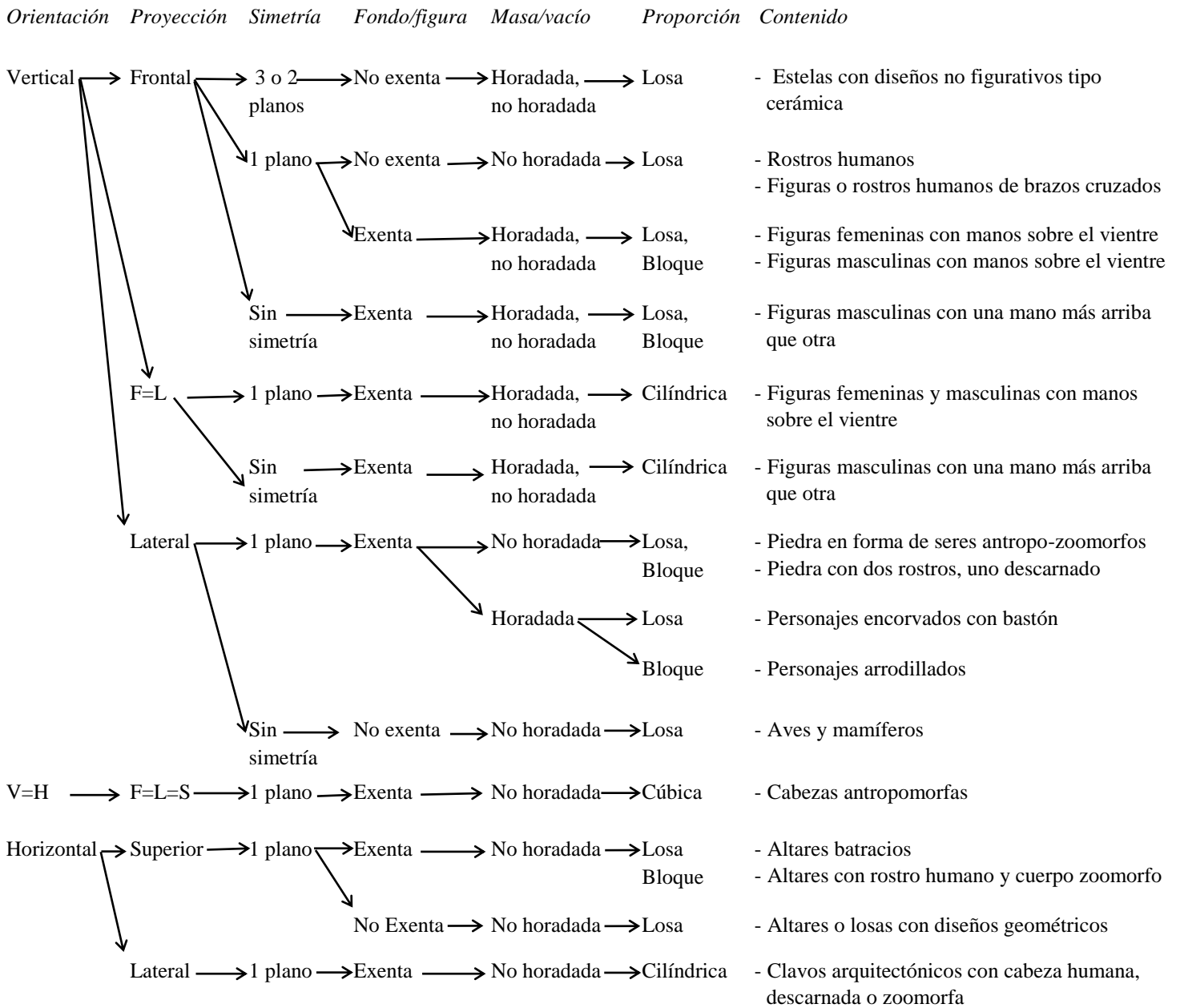
Cilíndrica
ancho= espesor



Cúbica
altura=ancho=espesor

Pronto me percaté que estas segmentaciones estaban asociadas a un campo semántico exclusivo. Esto significa que a cada imagen (pensada desde la iconicidad) le corresponde una organización espacial específica. Por ejemplo, todas las figuras de proyección lateral con horadación son ancianos encorvados, mientras que todas las representaciones de mamíferos o aves son proyecciones también de costado, pero sobre losas de muy poco espesor. Del mismo modo, todas las imágenes frontalistas sin simetría bilateral son masculinas. No en todos los casos estos rasgos se presentan en el mismo orden o tienen el mismo peso. La horadación es más significativa en las esculturas de proyección lateral que en las frontalistas; en las primeras, la abertura distingue personajes antropomorfos con bastón y arrugas, de seres que adquieren algunos rasgos zoomorfos. Por otro lado, la simetría tiene una importancia capital en las figuras frontales, distinguiendo las masculinas de las femeninas, mientras que en las esculturas laterales, la falta de bilateralidad no conlleva cambio semántico. Bajo estos preceptos, obtuve catorce grupos

que abarcan una concepción específica del espacio, al tiempo que reflejan temáticas más o menos homogéneas (esquema 3):



Esquema 3. Matriz derivada de las seis categorías compositivas y su relación temática.

Aunque esta clasificación permitió develar el vínculo entre contenido y construcción espacial, surgen ciertos problemas cuando atendemos aquellas imágenes que permanecen en el limbo como si fuesen excepciones. Así, existen ancianos encorvados sin bastón, es decir, sin la abertura que produce ese objeto. Por otro lado, la bilateralidad en las figuras masculinas es excepcional en la proyección frontalista sobre losas angostas, siendo la simetría propia de las femeninas; mientras que, en las esculturas cilíndricas, los personajes masculinos con bilateralidad superan inclusive a los femeninos en una proporción de 2 a 1. En pocas palabras, este modelo permite conocer las cualidades de cada tipo, mas no las interacciones entre ellos.

Esto se debe a que el modelo planteado sigue siendo sometido a un esquema arbóreo, que tiene su arquetipo en la estructura filogenética, y cuya función es, precisamente, asegurar la exclusión de un *phylum* respecto a otro. Esta disposición, posible en el mundo biológico, no es tan adecuada en la producción material, donde las más heterogéneas imágenes pueden, a partir de la citación o la réplica, converger en una sola o derivar en otros objetos que no necesariamente tienen porqué poseer una afinidad. Sin embargo, tampoco corresponde a una transformación anárquica dónde cualquier imagen puede devenir en cualquier forma. Hay leyes que al parecer no se transgreden; por ejemplo, una proyección lateral jamás devendrá en una figura femenina, o bien todos los personajes de las vistas posteriores de las esculturas frontalistas poseen, invariablemente, bilateralidad. ¿Cuáles son las leyes que rigen la cristalización de las imágenes dentro del continuo que representa la escultura huasteca?

La armonización de las fuerzas

Probablemente, la única relación entre contenido y organización espacial atendida en las fuentes historiográficas es la oposición entre la simetría de las figuras femeninas y la asimetría de las masculinas. Castro-Leal⁹ desarrolló extensamente este problema en un trabajo que es el esfuerzo más profundo por estudiar el lenguaje formal de la estatuaria

9. Castro-Leal, "Sentido y significado en la piedra", 255-63.

huasteca. La autora parte de un precepto básico de la semiótica greimasiana: el análisis de los programas narrativos, utilizando como criterio de segmentación las disyunciones espaciales, temporales y actorales. Propone que, en las figuras femeninas, la posición simétrica con las manos sobre el vientre y el tocado conformado por la unión de las tres formas geométricas básicas (que explica como “el concepto totalizador del universo”¹⁰) sugieren acciones concentradas en su propio cuerpo. Identifica el plano temporal de estas figuras con el tiempo mítico, y el espacial con el lugar de origen y creación. Por otro lado, la asimetría masculina infiere la idea de actividad y movimiento. Esta particularidad los obliga a adquirir fuera de su propio cuerpo, en el espacio ritual, funciones como la procreación que pertenecen al ámbito del sujeto femenino.

Esta conclusión podría ser bien sustentada por numerosos registros etnográficos. En efecto, algunos rituales masculinos indígenas tienen la función de introducir, al menos en el sujeto masculino colectivo, aspectos propios de la maternidad y la feminidad.¹¹ El problema es el forzado concepto de narrativa en un *corpus* con estas características. En este caso no se satisface ni desde la usanza común, ni desde la formalidad del programa narrativo de Greimas bajo el cual se sustenta la autora.¹² Las disyunciones utilizadas para definir estos programas no son tan polarizadas. Como vimos, los personajes masculinos sí pueden llevar sus manos sobre el vientre (simetría bilateral) cuando su forma es cilíndrica (ancho igual al espesor), es decir, un falo, un aspecto que la tesis de Castro-Leal omite. Como si a partir de esta sugerente forma –y no se diga su función ritual de

10. Se refiere al abanico semicircular, al bloque rectangular y al cono o triángulo que identifica, respectivamente, con la bóveda celeste, la tierra y el símbolo del centro, el eje de unión entre el plano superior celeste y el inferior terrenal. Ibid, 241-2.

11. Ejemplos sobre la incorporación de simbolismos maternos en el sujeto masculino han sido registrados en los ritos de iniciación en Nueva Guinea. Éste es el caso de la apropiación de las flautas femeninas (objetivación de sus órganos reproductivos) entre los gimí, cuya finalidad es activar la capacidad reproductiva en el sexo opuesto. Otro caso lo encontramos en la práctica de ingesta de semen entre los neófitos sambia que es conceptualizada como análoga a la leche (Alfred Gell, *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams* (Oxford: Berg, 2006), 56-8. También véase el excelente ensayo de Stéphan Breton, Michael Houseman *et al.*, “La matrice masculine” en *Qu’est-ce qu’un corps?: Afrique de l’ouest, Europe occidentale, Nouvelle-Guinée, Amazonie*, ed. S. Breton (París: Flammarion, 2006), 82-147.

12. “El programa narrativo (abreviado PN) es un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, construido por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado [...] El programa narrativo debe ser interpretado como un cambio de estado, efectuado por un sujeto (S₁) cualquiera que afecta a un sujeto (S₂) cualquiera”. Greimas y Courtés, *Semiótica*, 320.

introducirse en la tierra– fuese innecesario remarcar la masculinidad con una asimetría redundante. En cambio, en las angostas losas de contorno trapezoidal, opuestas a la forma compacta masculina, será necesario distinguir por medio de la asimetría cuando se desea representar a un personaje masculino; así, forma y simetría se equilibran invirtiéndose.

En realidad, la piedra fálica es una forma más “marcada” –en el sentido lingüístico– que la losa trapezoidal; quizá por esta razón la última es apta para representar un repertorio más extenso, el cual no sólo abarca figuras femeninas y masculinas, sino aves, mamíferos y conjuntos –aparentemente– no figurativos. Si la escultura puede definirse como un complejo de relaciones, es suposible que la combinación de diferentes rasgos busque armonizar o equilibrar –o, en caso contrario, enfatizar– los poderes y capacidades de estos objetos. A partir de una manipulación adecuada de contrastes, los objetos rituales pueden controlar y equilibrar las fuerzas divinas que ellos mismos encarnan. En la cerámica mexicana, Dúrdica Šégota concibe esta función *mediatizadora* a través de la aplicación consciente de contrastes plásticos.¹³ Como observa en la vasija Tlaloc: “lo que la forma separa el color une; y lo que el color separa la forma une”.¹⁴ En este caso, no tratamos con contrastes a nivel de la expresión sino, con más exactitud, con oposiciones y redundancias semánticas.

Uno de los impulsos inmediatos al estudiar esta manifestación es caer en la tentación de buscar elementos que puedan ser asignados a cada sexo. El *corpus* huasteco rompe cualquier esperanza de llevar a cabo una distinción tan simple. Aunque Castro-Leal indica con cierta veracidad que el tocado masculino nunca está acompañado del bloque rectangular (que vincula con la superficie terrestre),¹⁵ no es posible suponer asociaciones invariables a los componentes formales de la escultura. El caso del bloque rectangular demuestra el problema de concebir de modo separado contenido, forma y material. Sucede que, al predominar la forma compacta cilíndrica en los personajes masculinos, el bloque rectangular se ha asimilado al volumen curvándose sobre la base del cono como un grueso reborde. También mostré en el capítulo anterior, que la diferencia entre los

13. Šégota, *Valores plásticos del arte mexicana*, 121-7.

14. *Ibid*, 121, en cursivas en el original.

15. Castro-Leal, “Sentido y significado en la piedra”, 242.

personajes que portan el bloque y aquellos que llevan un elemento envolvente a modo de herradura mostraba una posible relación con el tipo de piedra.

Por el contrario, los tocados en forma de fauces sí presentan una relación, no con la disyunción masculino/femenino sino, más correctamente, con la disyunción simetría/asimetría. Hay un tipo de yelmo que semeja el hocico de un ave, un ofidio o un lagarto; su abertura romboidal recuerda a los genitales femeninos (fig. 61a). Los personajes que llevan este yelmo-fauces son figuras con simetría bilateral y, por tanto, pueden ser masculinos o femeninos. El otro tipo de yelmo tiene la forma de un enorme rostro antropomorfo (fig. 3) y se asocia únicamente a figuras sin simetría bilateral, todas masculinas. La abertura es circular y los pliegues en torno a ella recuerdan el prepucio parcialmente retraído. Si interponemos todos los rasgos que caracterizan a las figuras con yelmo, observamos un traspaso gradual entre dos polos opuestos que enfatizan lo masculino por un lado, y lo femenino por el otro:

Forma	♂ <i>Compacta</i>	♀ <i>Losa</i>	♂ <i>Compacta</i>	♂ <i>Compacta</i>	♀ <i>Losa</i>
Simetría	♂ <i>No bilateral</i>	♂ <i>No bilateral</i>	♀ <i>Bilateral</i>	♀ <i>Bilateral</i>	♀ <i>Bilateral</i>
Yelmo	♂ <i>Circular</i>	♂ <i>Circular</i>	♀ <i>Rombo</i>	♀ <i>Rombo</i>	♀ <i>Rombo</i>
Personaje	♂ <i>Masculino</i>	♂ <i>Masculino</i>	♂ <i>Masculino</i>	♀ <i>Femenino</i>	♀ <i>Femenino</i>

Es importante remarcar que la asociación entre cada una de las disyunciones postuladas (*losa/compacta*, *bilateralidad/no bilateralidad*, *yelmo romboidal/yelmo circular*) con la disyunción *femenino/masculino*, no se basa en un vínculo apriorístico, sino que podemos asociarlos a uno de los dos polos sólo en base a leyes procedentes del sistema representado por el *corpus* escultórico. La posición asimétrica de las manos es un rasgo de masculinidad únicamente porque se opone a las femeninas que, sin varianza, llevan las manos simétricas sobre el vientre. Del mismo modo, el yelmo de abertura circular no sería masculino si no presentara una relación de complementariedad con las figuras asimétricas, y si no lo opusiéramos a la forma romboidal que, a la vez, muestra una complementariedad con las simétricas. El surgimiento de lo icónico dependerá, pues, de su contraposición con otros objetos. Si en algún caso pueden llegar a poseer algo cercano a un referente, éste está ahí para apelar a una significación más profunda. El primer paso para conocer el sistema de leyes que rige la escultura huasteca será, por tanto, desligarlo de la ley del referente.

La definición del espacio

La Historia del Arte ha de agradecer a la Antropología el cuestionamiento de la otrora hegemónica función referencial de la cultura material, entre la cual el mito ocupa el puesto de honor. Carlo Severi ha criticado tenazmente los estudios amerindios que asignan “una función central y generatriz a la mitología”, según los cuales ésta tiene “el mayor cúmulo de informaciones y los criterios de verdad que se atribuyen al pensamiento indígena”.¹⁶ Al hablar sobre la migración de las formas en el capítulo I, había introducido la propuesta del autor sobre la eficacia terapéutica basada en una práctica activa de proyección cognitiva durante la enunciación chamánica, más allá de la aprehensión del sentido literal. Durante los rituales de curación, la recitación de los eventos míticos no puede ser interpretada desde su sentido verbal; por el contrario, ésta se vuelve imagen de la escena presente, de los actores que, a través del poder de la enunciación, se han convertido en verdaderas entidades sobrehumanas. Las reglas de uso del lenguaje ritual identifican y definen al chamán como un ser semidivino. “Hablar una lengua distinta supone una transformación paralela del enunciador”; no es suficiente que el chamán hable sobre el mundo de los espíritus o se comunique con ellos, sino que “hable *como* ellos”.¹⁷ La estructura literaria del canto enunciado, con sus sintagmas repetitivos, variaciones paradigmáticas mínimas y construcciones en *abyeme* (una especie de *regressus ad infinitum*, el texto dentro del texto), tienen la finalidad de establecer una *organización espacial*, a semejanza de las imágenes mentales mnemotécnicas, para volver presente la realidad de la escena llevada a cabo. ¿Cómo se desarrolla la propuesta espacial de Severi en el campo visual?

A semejanza del lenguaje ritual, la trascendencia de los objetos visuales reside en volver sensible el *vínculo entre lo visible y lo invisible*. El autor toma como ejemplo aquellas representaciones que “condensan” diferentes imágenes en una sola, tan abundantes en el mundo indígena. Una de las esculturas encontradas en el sitio de Tamtok engloba, dentro de una misma construcción, la espiga fálica, un personaje antropomorfo y un cuerpo

16. Carlo Severi, *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia* (Quito: Abya-Yala, 1996), 233.

17. *Ibid.*, 273.

zoomorfo con una prominente columna a modo de saurio (fig. 62). La unión de estas tres imágenes se lleva a cabo de un modo muy semejante al que Severi advierte en una escultura de la Isla de Pascua que combina una forma humana, una lagartija y un falo:

La perfección de este objeto (que no es extraño al principio que Settis ha llamado “contracción iconográfica”) está en su simplicidad: un sólo equilibrio sutil sostiene tres imágenes, cada una *parcialmente* visible, y sin embargo, vinculadas estrechamente una a la otra *en su parte no visible*, pero de ningún modo arbitraria o distinta a la imagen. De aquella que vive únicamente en la mente del que mira.¹⁸

Con la intención de expandirse más allá de la percepción ordinaria, la experiencia que transmite este tipo de objetos se vincula a un espacio no materializado obtenido, según Severi, “a través de una particular construcción del espacio, la cual, sin intención de engañar al ojo, *extiende la imagen mental* de la obra respecto al objeto real que le otorga soporte”.¹⁹ Para comprender cómo funciona esta “extensión mental de la imagen”, acudo a dos conceptos claves de Pável Florenskij: la particular construcción del espacio de los objetos artísticos y la noción de éstos como manifestación material de la unión entre lo visible y lo invisible.²⁰

Como planteé en la introducción de esta tesis, para Florenskij, la obra de arte construye su propio espacio con el objetivo de transfigurar la realidad, en vista de manifestar lo inmutable y universal sobre lo visible sensorial.²¹ De este modo, los objetos visuales inducen a una inmersión del pensamiento hacia el espacio que ellos mismos construyen y organizan. El espacio transfigurado, es decir, aquel que sólo existe en la obra visual produce, al intentar ser reconstruido en la mente, un espacio real de reflexión y de experiencia místico-religiosa, de contacto con lo invisible e irrepresentable.

18. Carlo Severi, “Una stanza vuota. Antropologia della forma onirica”, en *Il sogno rivela la natura delle cose*. Catálogo de la exposición (Bolzano: Mazzotta, 1991), 231.

19. Ibid.

20. Sobre el pensamiento de Florenskij en Severi véase Severi, “Oggetti magici e oggetti del pensiero. Breton, Florensky a l’arte primitiva”, en Actas del coloquio *Dalla meraviglia all’arte della meraviglia* (Modena: Museo de Arte Contemporáneo, 1998), 35-53, y Severi, “L’empathie primitiviste”, *Images Re-vues* (2008), doi.org/10.4000/imagesrevues.794

21. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell’arte*, 60-1.

Para Florenskij, el sueño, o con más precisión, la frontera entre el sueño y la vigilia donde surgen las experiencias oníricas, representa el primer grado de la incursión del hombre en el mundo invisible o supraterráneo.²² En una interesante alternativa a la interpretación freudiana, el sueño es desestimado en cuanto a su contenido a favor de su organización espacio-temporal. Como demuestra con exactitud –y casi como una especie de revelación mística–, el sueño invierte el tiempo-espacio de un modo ciertamente incomprensible para nosotros. Aquí, indica el ejemplo de un estímulo exterior que instantes antes de causar el despertar imprevisto aparece traducido en una escena onírica. Al realizar el recuento del contenido del sueño, reconocemos una larga serie de eventos concatenados que tienen como causa final la última escena paradójicamente inducida por el estímulo exterior (este fenómeno también es mencionado por Freud sin advertir una “sobrenaturalidad” a la inversión, reduciendo el fenómeno a la capacidad de comprimir una gran cantidad de contenido onírico entre el brevísimo lapso que representa el inicio del estímulo y el despertar definitivo²³).

En la América indígena, algunas experiencias oníricas y místicas que materializan una ordenación temporal contraria al tiempo ordinario pueden estar relacionadas con un viaje introspectivo. Anne-Gaël Bilhaut²⁴ menciona un proceso onírico al que se someten los zápara de Ecuador, que avanza gradualmente por tres etapas. La primera parte del sueño se relaciona con las actividades habituales diarias, para posteriormente entrar a un pasado reciente, de entre seis meses a un año. En la última etapa, se penetra aún más al interior hasta alcanzar los tiempos más antiguos. En el contexto ritual, la regresión temporal abarca un lugar destacable. El viaje a Wirikuta entre los huicholes conlleva, en parte, una transformación de los descendientes en sus antepasados.²⁵ En la fiesta patronal de San

22. Florenskij, *El iconostasio. Una teoría de la estética* (Salamanca: Sígueme, 2016 [1922]), 28.

23. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (primera parte), Obras completas, vol. 4 (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 87. No obstante, comprende la inversión temporal como una técnica común para el desciframiento onírico, *Ibid*, 332.

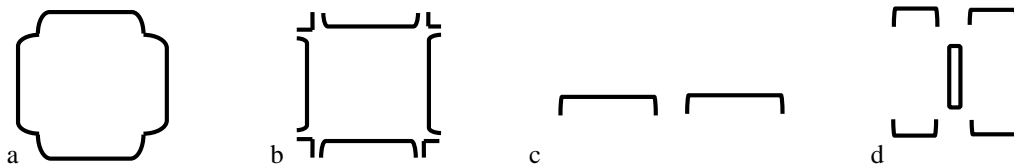
24. Anne-Gaël Bilhaut, “Fronteras, sueños y piedras: antropología de la noche en el contexto zápara (alta Amazonia)”, en *Las cosas de la noche. Una mirada diferente* [nueva edición en línea], dir. Aurore Monod Becquelin y Jacques Galinier (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2016), 130. disponible en <http://books.openedition.org/cemca/4201>

25. Neurath, *La vida de las imágenes*, 130.

Andrés Larráinzar, entre los tzotziles, el ritual encarna una vuelta a los orígenes, al tiempo mítico, que transporta los participantes al momento fundacional del pueblo.²⁶

Para Florenskij, el sueño no es nada por sí mismo –desde el punto de vista de su interpretación simbólica–, es el portal, el traspaso entre los estados terrenos y las vivencias celestes, pero también es la materialización –aunque inversa– del otro mundo y, como tal, puede manifestarse en imágenes en sentido lato: “el arte es un sueño que ha tomado forma corporal”.²⁷ Podemos concluir que el único conocimiento del mundo invisible al cual es posible acceder a través de la obra material es el umbral entre los dos mundos enunciado como una *proposición espacial*.

¿Cómo se manifiesta esta definición del espacio en las producciones visuales amerindias? El diseño preclásico conocido como “dragón olmeca” sorprende por las numerosas proposiciones espaciales que logró sensibilizar. En este diseño, las “encías” (segmentos de rectángulo con las esquinas redondeadas) tienen, entre muchas otras, cuatro disposiciones fundamentales (esquema 4):



Esquema 4. Cuatro disposiciones espaciales de las “encías” olmecas.

Cuando los cuatro ángulos se ordenan de modo radial y convergente, con las cavidades hacia el centro (esquema 4a), sugieren una especie de “boca” que apunta a un interior como en el Monumento 9 de Chalcatzingo.²⁸ Una disposición divergente, con las concavidades hacia el exterior (esquema 4b) podría expresar, como en la Tableta de

26. José Alejos García, “El principio fundacional en la mitología y el ritual entre los tzotziles de San Andrés Larráinzar”, *Estudios de Cultura Maya*, no. LII (2018): 154 y 157.

27. Florenskij, *El iconostasio*, 41.

28. *Ancient Chalcatzingo*, ed. David Grove (Austin: University of Texas Press, 1987), fig. 9.17. Esta pieza se encuentra en el Instituto Munson Williams Proctor, en Utica, Nueva York.

Ahuelican,²⁹ un centro extrapolado hacia los cuatro rumbos del mundo. El orden horizontal (esquema 4c), como en el Monumento 2 de Loma del Zapote³⁰ o como en numerosas vasijas de barro, sugiere la estratificación en planos verticales. También podemos agregar los pares de ángulos enfrentados con un rectángulo central (esquema 4d) incisos en un hacha de La Venta, así como en los pavimentos formados por piezas de serpentina del mismo sitio.³¹

Existen muchas suposiciones sobre las funciones que estos diseños sugieren. Cyphers postula que el monumento de Chalcatzingo, tanto por el tamaño de la boca, suficiente para permitir el paso de una persona, como por su ubicación sobre una gran plataforma, señalaba un acceso simbólico al área más sagrada del sitio.³² Por el contrario, el diseño de Ahuelican podría representar una inversión espacial, ahora es el interior –remarcado por la inscripción jeroglífica– quien se despliega hacia el exterior. De igual manera, conocemos las distintas interpretaciones que se han dado a la “doble línea interrumpida” de la escultura de Loma del Zapote: monstruo de la tierra, cielo, ojos o fauces de jaguar.³³ Por último, el diseño cuatripartito de algunas hachas sugiere, según Taube, una analogía con el antropomorfismo y las cuatro extensiones del cuerpo humano.³⁴ Más allá del significado y de las particularidades del entorno donde estos objetos se insertan, lo que busco destacar aquí es cómo el contexto es *ordenado* bajo las leyes gráficas dictadas por la imagen.

A diferencia de la acentuada estilización geométrica de los ejemplos olmecas, la estatuaria huasteca tiende a unificar la complejidad espacial en un solo y coherente conjunto corpóreo. Todo gira en torno a las partes del cuerpo humano y sus extensiones: adornos,

29. Actualmente se encuentra albergada en el Museo de Arte de Dallas; imagen disponible en el catálogo digital del museo: <https://collections.dma.org/artwork/5199633>

30. Esta pieza forma parte de la colección del Museo de Antropología de Xalapa; imagen disponible en el catálogo digital el museo: <https://sapp.uv.mx/catalogomax/es-MX/sala/detalles/2>

31. Joralemon, *A Study of Olmec Iconography*, figs. 181 y 5, respectivamente.

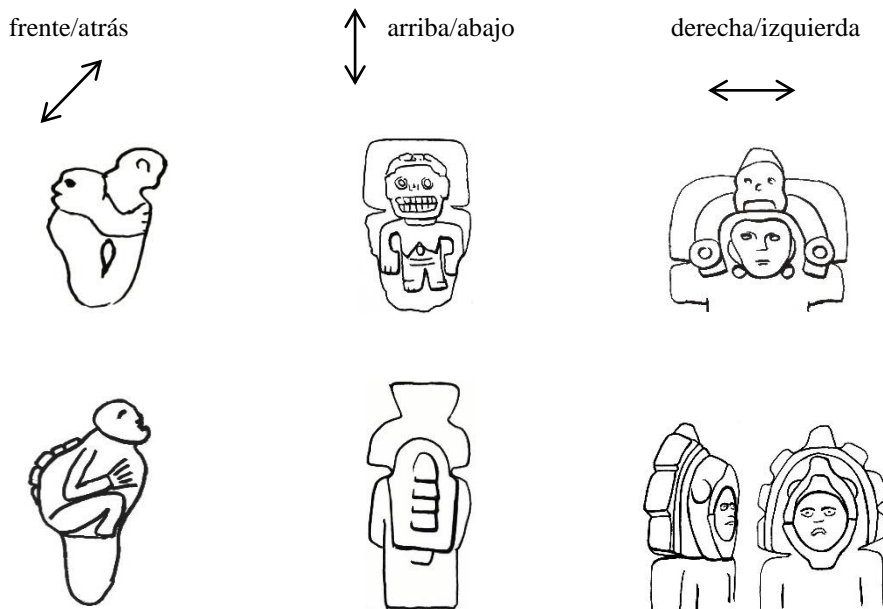
32. Ann Cyphers, *Chalcatzingo Morelos. Estudio de cerámica y sociedad* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), 177.

33. Citados por Cyphers, *Escultura de San Lorenzo Tenochtitlán*, 235-6.

34. Karl A. Taube, “Lighting Celts and Corn Fetishes: The Formative Olmec and the Development of Maize Symbolism in Mesoamerica and the American Southwest”, en *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, ed. John F. Clark y Mary E. Pye (Washington D. C: National Gallery of Art, 2000), 301.

vestimentas, tocados y deformaciones anatómicas, que en ocasiones pueden convertirse en nuevos seres. Si la obra es una sensibilización y construcción de su propio espacio, entonces estos elementos, más que signos icónicos –interpretados a través de su semejanza con un referente– son *indicadores* espaciales.

Los abultamientos dorsales y ventrales de los ancianos encorvados son, por un lado, un elemento visual que permite asociar estos objetos a una extensa tradición tipológica en el mundo amerindio: los personajes jorobados y raquíuticos, llamados “pecho de paloma” (fig. 40). Además de la forma lisa que evoca la patología física, la giba puede tomar la configuración de un rostro descarnado, un personaje de cuerpo completo (figs. 41 y 42) o una espina dorsal segmentada en rectángulos y prominente como la de un saurio (fig. 62). Lo que llama la atención es que estas versiones de “giba” reaparecen en otras dos posiciones corporales: detrás de las figuras frontales y desplegadas sobre sus cabezas. En el esquema 5, el mismo elemento –un personaje descarnado y el rectángulo segmentado a modo de espina dorsal– guarda tres relaciones espaciales distintas con el personaje de mayor tamaño. Las tres posiciones corresponden con las tres orientaciones del espacio tridimensional, del frente hacia atrás, de arriba a abajo y de derecha a izquierda:



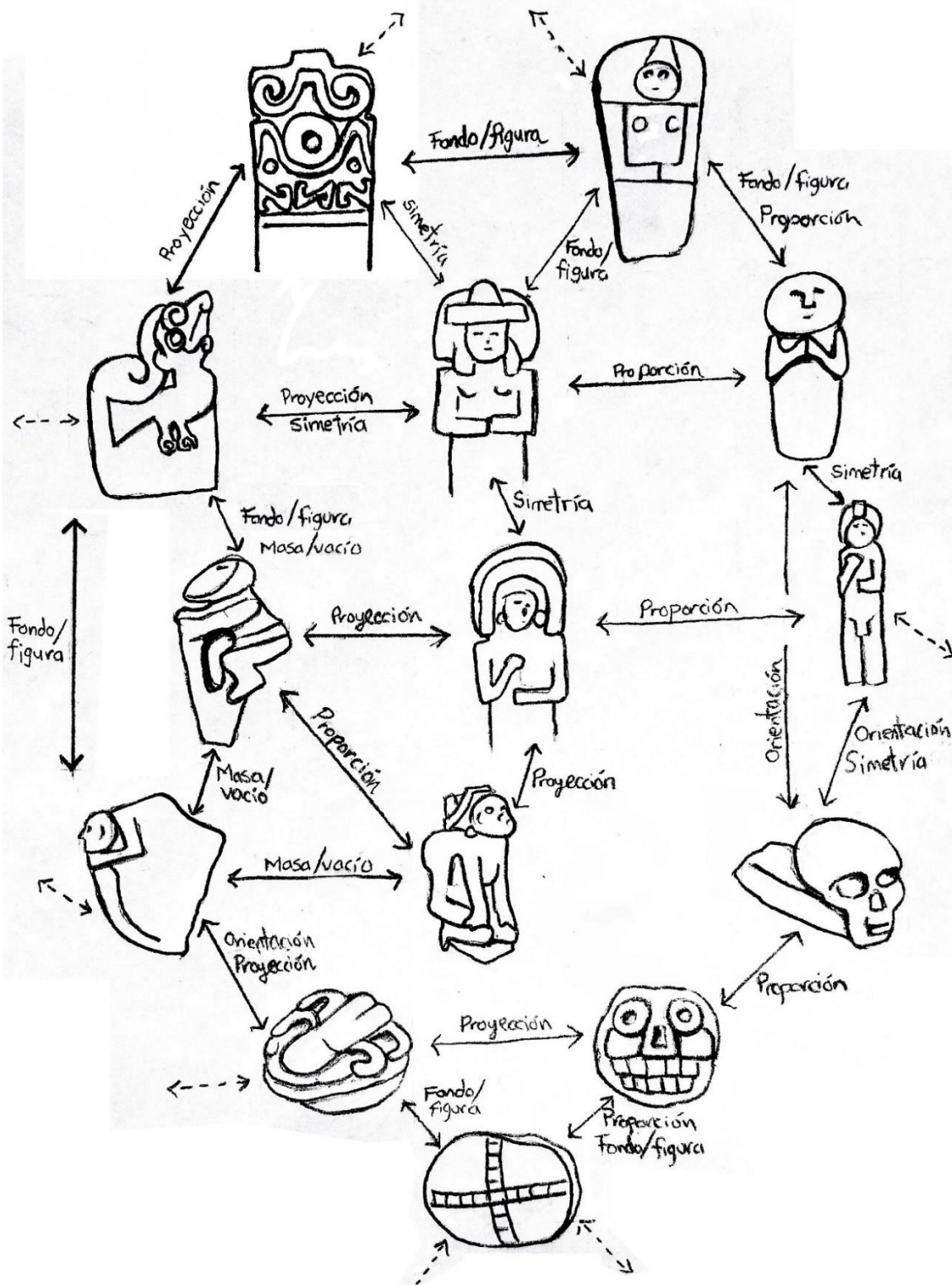
Esquema 5. Elementos iconográficos como índices espaciales.

¿Es la iconicidad un recurso para construir el espacio? En el capítulo anterior propuse que el cuerpo humano representaba el modelo espacial por excelencia donde es posible proyectar relaciones complejas. Al desplegarse sobre distintas orientaciones, estos elementos buscan resaltar la propia fluidez topológica de la escultura, hacer sensible el espacio transfigurado, construido. Me pregunto si el cuerpo puede llegar a construir nuevos espacios más allá de su estructura congénita.

Sabemos que las tres orientaciones espaciales están presentes en las tres disyunciones somáticas fundamentales: frente/espalda, cabeza/pies y derecha/izquierda. Desde la perspectiva fenomenológica, Christopher Tilley³⁵ considera que estas distinciones no adquieren relevancia hasta que se extienden más allá del cuerpo a través del movimiento y de nuestra interacción con el mundo. Con más precisión, estas tres dimensiones no son ni inherentes al cuerpo ni al mundo exterior, sino el vínculo que conecta a uno con el otro. Podemos suponer que a partir de la selección de determinados repertorios iconográficos, la escultura decide elegir qué propiedades del espacio volver relevantes. De este modo, una de las funciones de la iconografía estribaría no en representar miméticamente el orden de las cosas del mundo, sino en insinuar algunos medios o caminos a través de los cuales acceder al conocimiento de dichas cosas.

A partir de estas premisas es posible reestructurar la sistematización del *corpus* propuesto en esta tesis. Si pensamos en términos espaciales, podemos constatar cómo la flexibilidad de los criterios plásticos permite viajar de una a otra escultura sin ninguna especie de límite que encasille a cada una en funciones y usos excluyentes. En vez de establecer grupos englobantes, he fijado un número finito de tipos predeterminados por las categorías compositivas antes mencionadas (orientación, proyección, simetría, relación fondo/figura, relación lleno/vacío, proporción). Cada uno de estos tipos puede visualizarse como un centro que va extrapolándose conforme van cambiando los rasgos que lo caracterizan, hasta difuminarse en los linderos de otro tipo. El esquema 6 muestra la misma segmentación del esquema 3 de un modo más dinámico que permite expresar con mayor exactitud las relaciones de cada grupo-tipo con el resto:

35. Tilley, *The Materiality of Stone*, 4.



Esquema 6. Propuesta de segmentación: relaciones espaciales y temáticas en la escultura huasteca.

Como se verá, el número de grupos no es cerrado, puede aumentar o disminuir según las necesidades que permitan hacer discreto el objeto de estudio. Tampoco existen grupos aislados o residuales, pues todos están interconectados a manera de una red, cuyos lazos son los rasgos en común. En el esquema 6, cada figura representa una proposición espacial determinada, mientras que el texto al lado de la flecha indica la categoría dentro de la cual se lleva a cabo el cambio que distingue un grupo de otro. Las flechas punteadas en los extremos dan a entender que los grupos también guardan conexiones con el lado contrario, restringidas por la reproducción bidimensional del esquema.

Si tomamos una sección cualquiera y ampliamos la resolución, es decir, si contemplamos nuevos rasgos distintivos y agregamos nuevas tipologías, veremos que siempre aparecen nuevas imágenes intermedias, con diferencias aún más graduales. Toda imagen es, por tanto, un antes y un después de otra. Al concebir la imagen como umbral se enfatiza la imposibilidad de definir las y se pone en duda su estatus cerrado y conclusivo. Para Boehm, esta imprecisión es la puerta para entablar nuevas vías de conocimiento, puesto que niega al ojo aquello a lo que está acostumbrado: “la indeterminación pone límites a los actos de la razón en cuanto aparece como un potencial anterior al lenguaje, a partir del cual también nuestros conceptos y nuestras concepciones racionales se movilizan”.³⁶ Es de suponer que el recurso inmediato con el que cuentan las imágenes para expandir nuevos caminos sea, sin lugar a dudas, la sustitución de una de las partes.

Sustitución y transgresión del umbral

Hubert Damisch³⁷ puso en relieve la idea del arte como sistema a partir de los estudios sobre arquitectura gótica de Panofsky, así como del conocido estudio sobre las máscaras de la Columbia Británica realizado por Lévi-Strauss: la imagen asume su individualidad frente a otras, no por lo que representa, sino por lo que transforma, sustituye o replica. Es conocida la fórmula canónica que se extrae del análisis de Lévi-Strauss entre la máscara *swaihwé* de los grupos salish y kwakiutl, y la máscara *dzonokwa* de esta última etnia:

36. Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes*, 250-1.

37. Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, 285-6.

“[c]uando, de un grupo a otro, la forma plástica se mantiene, la función semántica se invierte. En desquite, cuando la función semántica se mantiene, es la forma plástica la que se invierte”.³⁸ En el presente caso no contamos con nada semejante al abundante contexto mítico, ritual y socio-político con el cual comparar las transformaciones plásticas, pero sí contamos como un *corpus* numeroso que lo sustituye. De este modo, mi procedimiento se asemeja al utilizado por Damisch para el estudio de la perspectiva: en lugar de “recolectar datos estilísticos o iconográficos que permitan situar las obras respecto a otros *corpus* mejor definidos” (p.ej. prácticas más esclarecidas como la escultura mexicana o la maya), se busca demostrar que “*constituyen un sistema*, que pide ser considerado como tal, antes de contemplar otras consideraciones [...] y cuyas repercusiones no pueden ser determinadas a priori, sino en función de las operaciones a las que dé lugar”.³⁹

Una lápida albergada hoy día en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México (fig. 63) expresa una estilización propia de las losas procedentes de los lomeríos situados en el valle sureste del río Pánuco. Sobre una de las superficies presenta el relieve de un anciano de espalda encorvada con un objeto vertical asido con la mano y un abultamiento en la cavidad torácica. Del lado contrario se labró el perfil de un ave, posiblemente un águila arpía dada la cresta radial. Castro-Leal menciona que procede del Cerro Topila,⁴⁰ en la llanura noreste de la Huasteca prehispánica, la región donde Seler reportó numerosas lápidas con diseños aviares y geométricos. Al igual que otras estelas, la sección inferior está labrada en relieve, mientras que la sección superior se recorta siguiendo el contorno de la figura. Además de la excepcionalidad de oponer dos imágenes que la escultura huasteca no conjuga en ningún otro ejemplo conocido, la marcada geometrización de las formas del ave y su talla en bajorrelieve por medio de incisiones en hueco contrasta con las líneas orgánicas y el mediorrelieve de volúmenes sobrepuestos del lado del anciano. ¿A qué se debe la existencia de esta imagen doble?, ¿evidencia una escisión temporal entre la manufactura de un lado y del otro, un caso de reutilización? o bien ¿demuestra la afinidad simbólica entre una y otra imagen?

38. Lévi-Strauss, *La vía de las máscaras* (México: Siglo XXI, 1985 [1979]), 78-9.

39. Damisch, *The Origin of Perspective*, 315.

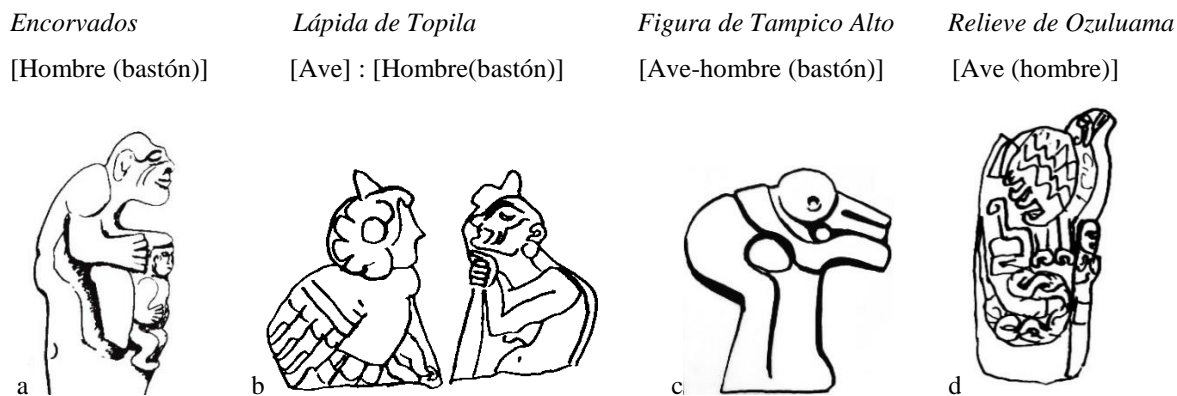
40. Castro-Leal, “Sentido y significado en la piedra”, 224.

Si nos basáramos en la comparación con fuentes históricas (no huastecas) o la etnografía, posiblemente podríamos sustentar la identificación entre el anciano con “bastón fertilizador” y el ave solar. La experiencia visual es más directa. Si atendemos el resto del *corpus*, veremos que las figuras de ancianos con bastón siempre son piezas talladas en bulto, proyectadas lateralmente, de espesor angosto, y distinguidas de otros personajes encovados por poseer una o más horadaciones (figs. 4 y 26). Las aves, por su parte, son proyecciones de costado con el borde superior recortado siguiendo la silueta de la figura, mientras que la sección inferior está inscrita en el contorno geométrico de la lápida, oscilando así entre un relieve y una escultura en bulto (fig. 6b). En otras palabras, los puntos de convergencia plástica-espacial entre las dos tipologías permiten a una y otra imagen compenetrarse y mezclarse. Para lograr la fusión en esta escultura, el ave tan sólo requirió adquirir mayor libertad del fondo y tridimensionalidad, mientras que el anciano la perdió, incluyendo su horadación. Esta coincidencia espacial lo evidencia una proyección de costado que lleva horadaciones sin ser un anciano: un personaje de cuerpo antropomorfo encorvado y cabeza de ave o lagarto con un largo pico (fig. 64). La volumetría ha llegado a aplanarse de tal modo que se ha convertido virtualmente en un relieve. O viceversa, es un relieve de ave que, al adquirir tridimensionalidad, también adquirió rasgos de un anciano encorvado. Podemos ubicar esta escultura perfectamente a medio camino entre la lápida de ave y el encorvado a la izquierda del esquema 6.

Una escultura procedente de la región de Ozuluama⁴¹ también presenta la convivencia entre un ave y un humano; no obstante, este último no es un anciano sino un personaje de pie con rostro descarnado (fig. 65). El ave, también un águila, alza el pico y el pecho sobre la cabeza del personaje erguido evocando el mismo gesto distintivo de los ancianos encorvados, donde el anciano levanta el mentón sobre la cabeza del bastón (fig. 66). Esto sugiere de nuevo la sustitución entre ave y anciano. Hay que agregar que a los pies del águila se labró una serpiente retorcida sobre el espacio que ocupa la espiga, un animal que en otras ocasiones toma el lugar del bastón en los encorvados. De este modo, obtenemos un sistema dentro del cual los términos /ave/, /bastón/, /hombre/ (dejando por

41. Como todos los registros de la escultura huasteca, la procedencia de esta pieza debe tomarse con mucha cautela. Sin embargo, la región de Ozuluama indicada en el *Catálogo* de De la Fuente y Gutiérrez coincide con las demarcaciones de otras estelas de borde superior exento e imágenes aviares.

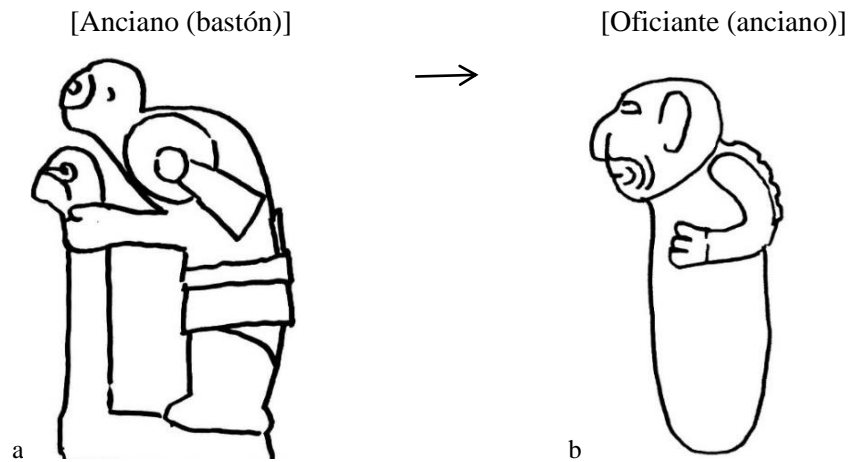
el momento el de /serpiente/ y /espiga/), tan sólo intercambian posiciones (esquema 7). En la lápida doble de Topila, ave y anciano son perfectamente igualados, en la “figura híbrida” del Museo de Tampico Alto los dos personajes se condensan en una sola entidad, mientras que en la de Ozuluama, el ave toma el lugar del anciano y éste, el puesto de su propio instrumento, el bastón:



Esquema 7. Sustitución entre el ave, el bastón y el personaje antropomorfo en la escultura huasteca

A partir de las transformaciones entre un tipo y otro, podremos comprender cómo se gestan nuevas formas escultóricas y nuevos contenidos. Tomo el mismo ejemplo: la sustitución entre el anciano y el bastón. Sabemos que las figuras proyectadas lateralmente con una o más horadaciones son los ancianos encorvados, donde la horadación las diferencia de las “piedras-efigie” como las de las figuras 38 y 40. Éstas, por lo general, no presentan a un hombre con arrugas, sino a un personaje antrozo-zoomorfo con las extremidades flexionadas en posición agazapada; en ocasiones su rostro parece descarnado, o bien semeja a un simio –una confusión muy explotada en toda la gráfica mesoamericana. La incursión de una abertura conlleva la obligada existencia de un elemento vertical independiente del cuerpo del anciano, que en las piedras-efigie está fusionado a él mismo. Sin embargo, hay personajes que sí llevan arrugas pero no la horadación y, por tanto, tampoco llevan bastón (fig. 67). Si atendemos su posición corporal cuya cabeza sobresale del eje vertical, nos remite indudablemente a los bastones de otros ancianos en forma de serpiente, distinguidos por su cabeza des-alineada (esquema 8). Por medio de una especie de transformación homotética –cambio de escala que mantiene la relación entre todos los puntos– el objeto subordinado “bastón” se ha convertido en el personaje encorvado. Este

último ha escalado un nivel al transformarse en lo que sería el oficiante del rito, quien ahora toma la espiga de piedra y la introduce en el suelo:



Esquema 8. Condensación del personaje encorvado y el bastón en una sola figura

a. Escultura de encorvado con bastón en forma de serpiente, Órganos, Chinampa de Gorostiza.

b. "Anciano-bastón", procedencia desconocida, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.

De ningún modo podemos inferir cuál tipo fue primero, si la horadación y el bastón fueron un desarrollo posterior, una redundancia de la escena ritual o, por el contrario, si la forma fusionada fue una síntesis tardía;⁴² o bien si ambas versiones fueron coetáneas. A juzgar por el elevado número de representaciones horadadas que sí son ancianos y las no horadadas que no lo son, podemos suponer que cada una de las versiones encontró un rol que llevar a cabo y el cual, quizá, el anciano encorvado sin horadación no cumplió tan satisfactoriamente. Dicho rol no podría haber sido impuesto apriorísticamente, pues si los requisitos de la imagen ya estuvieran dados por el contexto, ¿cómo se justifica la aparición de versiones intermedias?

Más que adaptarse a nuevas necesidades iconográficas dictadas por el contexto —como el ritual o el discurso político—, las transformaciones y sustituciones en la imagen estatuaria tienen que ver con un fenómeno opuesto. Las variaciones llevadas a cabo por medio de

42. Uno tendería a creer que las esculturas de ancianos encorvados con bastones independientes, al ser más elaboradas que las piedras-efigie, fueron posteriores. Como mencioné en la nota 42 en el capítulo I, los encorvados sin horadación encontrados en Tamtok son asociados a la ocupación prehispánica más tardía del sitio. Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, 697 y 701.

pequeños cambios casi imperceptibles permitieron a la imagen seguir siendo funcional dentro de un determinado contexto, mientras que cambios considerables debieron propiciar nuevas explicaciones: el contexto se invierte en *imagen* (representación) de la presente *enunciación visual*. Así, pueblos indígenas han creado nuevas cosmologías en torno a nuevos objetos como los cristianos, del mismo modo que etnias occidentales modernas han creado discursos adaptados a su sistema científico sobre los materiales arqueológicos amerindios. Gracias a la “abertura” de la imagen es posible que ésta haya podido participar en diferentes contextos como lo demuestra la reutilización de monumentos durante el periodo precortesiano, así como en comunidades indígenas y mestizas modernas. Me pregunto, ¿cuáles son las condiciones para que estas transformaciones graduales puedan ser percibidas y amparadas por una sociedad como una nueva forma significativa?

La psicofísica denomina *umbral de percepción* a la cantidad mínima de estímulo para que una magnitud o una intensidad puedan ser percibidas como sensación. Gustav Theodor Fechner sentó las bases de la psicología experimental al postular la relación entre sensación y estímulo en una proporción logarítmica (ley Weber-Fechner). A pesar de su fundamento físico-matemático, el verdadero interés de Fechner era conciliar el mundo interior, espiritual, con el exterior físicamente demostrable.⁴³ La concepción de la imagen como umbral no sólo se refiere a que transitan en un continuo, sino que cada obra, al insinuar un cambio espacial perceptible –por mínimo que sea– tiene la potencialidad de desplegar nuevos sentidos, “nuevas vías de conocimiento”. El siguiente capítulo busca, precisamente, adentrarse en uno de estos caminos “abiertos” por la escultura huasteca.

43. Lothar Sprung y Helga Sprung, “Gustav Theodor Fechner y el surgimiento de la psicología experimental”, *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 15, núm. 3 (1983): 359.

IV. EL CORAZÓN EXPUESTO

Dos cuerpos y dos cabezas

En el Museo Regional de Tampico Alto, en el límite noreste de Veracruz, destaca una escultura referida por Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez como una posible “escena de sodomía”.¹ Esta descripción se debe a que parecen intervenir dos personajes, uno con rodillas levemente flexionadas y rostro virado hacia arriba en aparente estado de éxtasis (a quien asocian con Xochipilli), y lo que simula ser otro personaje arrodillado de espaldas al primero (fig. 68). Los autores comparan esta imagen con los escritos de Francisco López de Gómara y “El Conquistador Anónimo”, quienes llamaron la atención sobre actos de sodomía en la Huasteca. Asimismo, refieren un mito teenek recolectado por Janis Alcorn que habla sobre la primera procreación humana a partir de una unión pecaminosa, llevada a cabo en los tiempos primigenios donde todos los habitantes eran masculinos.²

Esta interpretación salta a la vista por lo fácil que encaja con la descripción de los huastecos en los registros históricos y la coincidencia con la inagotable invención mítica: *la cultura material al servicio de otros lenguajes*. En realidad, la figura postrada, que no tiene piernas ni índice de ser masculina, se restringe a un rostro y dos barras rectangulares con incisiones ondulantes que dan la idea de brazos. Podría llevar las manos bajo el mentón, como sugieren las incisiones debajo de la cabeza en forma de dedos. Restaría su

1. Ochoa y Gutiérrez, “Notas”, 143. Los autores indican que procede de El Jobo, municipio de Tuxpan.
2. Alcorn, *Huastec Mayan Ethnobotany*, 60.

cuerpo de la cintura para abajo. Observada de costado, este ser está fusionado a la cabeza y al cuerpo del personaje de pie, por lo cual el último parece desplegarse en dos seres que comparten un mismo rostro, desafiando toda lógica: una cabeza con dos cuerpos y un cuerpo con dos cabezas.

Hay algo más en esta imagen compuesta que hace dudar de una única narrativa reducida a dos personajes que realizan una acción. La cabeza del personaje frontal posee un contorno acorazonado que recuerda a otras cabezas de esculturas huastecas que generalmente se hallan contenidas dentro de algún elemento (fig. 43). Esta forma también la encontramos en el objeto abultado ubicado a distintas alturas del tórax, semejando un órgano o víscera (fig. 69). La forma visceral de la cabeza y su ubicación corporal respecto a la figura posterior, nos sugieren una segunda lectura: el personaje “postrado” puede ser su corazón, cuyo carácter animado es insinuado por los rasgos faciales. Imágenes que representan algún personaje que abre su carne y deja ver un “corazón” con rostro no son raras ni en la Huasteca ni en la América indígena, salvo que, en este caso, la sección frontal que alude a un interior expuesto parece un nuevo cuerpo, independiente de la sección posterior-externa, inclusive, el doble sentido de la imagen nos confunde haciéndonos creer que es un ser humano aparte.

La interpretación pragmática de Ochoa y Gutiérrez no es del todo errónea. Efectivamente, hay una fuerte alusión sexual que no puede dejarse de lado, pero la categorización léxica no permite abarcar una complejidad tal como algo que tiene dos cabezas y dos cuerpos, pero ni es un ser doble, ni son dos seres unitarios. Así, el contenido sexual no es el objetivo, sino un *dispositivo* para transformar la unidad en dos, del mismo modo que la forma acorazonada del personaje arrodillado es un recurso para cambiar de dos personajes a uno. Estos dispositivos también transforman la propiedad topológica de cada componente. Leída desde el primer registro –la escena sexual–, la mitad frontal actúa como *contenedora* de la mitad posterior, mientras que, leída desde el segundo registro –un hombre expone su corazón–, la mitad frontal se transforma ahora en *contenido* de la otra.

Esta pieza es, con más precisión, lo que los estudios de psicología y percepción denominan como imágenes “multiestables”, ambiguas o reversibles. Mitchell³ considera que la obsesión de Wittgenstein sobre la famosa ilusión óptica del pato-conejo puede rastrearse “en la ansiedad sobre la fijación del discurso en ciertas imágenes”. El poder de este tipo de imágenes radica en que no explican nada y, en el caso de que posean algo que pueda ser llamado mensaje, “éste sólo es una especie de emblema de resistencia a la interpretación estable”. Mitchell concluye, en acuerdo al filósofo austriaco, que la experiencia de estas imágenes no se basa en una serie de diferentes percepciones alternadas (de pronto es un pato, de pronto un conejo), sino que experimentamos en verdad una figura sintética “un curioso híbrido que no remite a nada más que a sí mismo”.

Esta escultura abarca todavía una complejidad mayor. Cada una de las percepciones que la conforman no son arbitrarias, sin duda cargaban algún sentido convencionalizado. Tanto las figuras con órganos expuestos, como algunas representaciones de tipo sexual, son propias de la región huasteca. ¿Podemos concluir que las dos referencias se anulan, para dar cabida a una nueva imagen o, por el contrario, hay una relación intencional entre ellas? Mitchell nos advierte que en muchos casos los “motivos” que componen las figuras ambiguas no son neutrales,⁴ sino que éstas se vinculan a través de dispositivos claves (*key shift*) que permiten la transformación entre una y otra imagen. La escultura del Jobo presenta tres cualidades que detonan la ambigüedad: la primera es la forma acorazonada de la cabeza que nos alude también a una víscera; la segunda, el modo en que las manos del personaje mayor toman la cabeza, evocando a los personajes masculinos que toman su órgano sexual; y la tercera, la fusión entre las dos figuras que disuelve el límite entre la parte y el todo, una tendencia que ya conocemos bien en las piedras-efigie. El dispositivo clave está en la cabeza del personaje postrado, que es al mismo tiempo corazón, órgano sexual y un ser independiente. ¿Cuál es la relación entre estos elementos, y qué significa que uno también sea el otro?

3. Mitchell, *Picture Theory*, 50 y 53.

4. *Ibid*, 76.

La abertura de un espacio otro

No toda la escultura huasteca presenta temáticas tan sugerentes como la figura de El Jobo. La falta de complejidad icónica no es una condicionante de riqueza semántica. Inclusive, llega a ensombrecer otros valores igualmente importantes. Paul Westheim había logrado observar con estupenda lucidez que el tema no podría ser la finalidad de las obras prehispánicas, pues éste era prosaico y conocido por todos. Sobre los murales de Teotihuacan nos dice: “[e]n cuanto al tema, no hay nada de particular, nada de muy emocionante ni de muy profundo. Sólo, como ya lo dijimos, lo que todos saben y siempre han sabido”.⁵ Como menciona, el tema en el México antiguo no ronda más allá de un estrechísimo círculo: muerte, sacrificio, el milagro de la fecundidad, la resurrección del grano de maíz, temas que ya estamos habituados a escuchar incesantemente. No se persigue la revelación de un fenómeno, sino el *significado oculto del fenómeno*. Para descubrirlo, hace falta la *visión* del artista quien apela al recuerdo para excitar la fantasía y evocar lo monstruoso e inabarcable. “Esta visión debe recurrir a un modo de expresión idóneo para transformar lo espiritual en presencia visible y para *conservar en la transformación* los contenidos espirituales”.⁶

En los ensayos biográficos sobre los principales exponentes del arte moderno occidental, Westheim comprende una distinción sustancial entre la visualidad narrativa y aquella que revela la “forma pura”. La escultura monumental de carácter cúbico-geométrico del México precolombino es el modelo que representa la perfección de la transfiguración de la esencia espiritual en forma visible:

La particularidad de la escultura en piedra del México antiguo, en cuanto fenómeno plástico, es su esfuerzo por convertir la figura en monumento. Con asombrosa consecuencia *suprime* todo lo que pueda desvirtuar ese carácter de lo monumental, que para el mundo prehispánico era el supuesto de lo sagrado [...] Lo que se representa es la esencia de un numen, no una acción cualquiera. En los dibujos de los códices, la serpiente

5. Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (México: ERA, 1972 [1957]), 108.

6. *Ibid*, 100-2 (el énfasis es mío).

devora al pecador, o bien alguna ofrenda, por ejemplo un conejo; la escultura azteca se *limita* a revelar el carácter demoniaco de la serpiente.⁷

Para Westheim, el modo de expresión idóneo está vinculado a la estimulación directa e inmediata de la *forma*. En la composición escultórica, la plenitud es alcanzada por medio de una estructuración que concibe como arquitectónica; por ejemplo, a través de una viva *tensión dinámica*, ya sea entre cada una de sus partes y la totalidad, o bien en contrastes de masas horizontales y verticales. En el caso de la escultura huasteca, considero que la sensibilización de “lo espiritual en presencia visible” puede estar asociada a ciertos rasgos o puntos de contacto que permiten la transformación de una imagen a otra, dando pie, durante este proceso de transformación, a la abertura de nuevos espacios.

Florenskij fundamentó la revelación del carácter metafísico de los íconos ortodoxos rusos a partir de la llamada *perspectiva invertida*.⁸ Este nombre refiere a que el punto de convergencia de las líneas no se encuentra en un sitio infinitamente lejano, sino que pareciese coincidir con el punto de vista del observador. El ejemplo típico es la representación simultánea de tres muros en un edificio. En la miniatura de San Lucas del *Evangelio de Khitrovo* (fig. 70), atribuida al gran pintor de íconos Andréi Rubliov, las líneas de fuga de los muebles y la columna del fondo convergen cada una hacia el frente en puntos no coincidentes. Florenskij define esta práctica como una representación de “centros múltiples” donde la imagen se comporta como si el ojo cambiara de posición para observar distintas partes de un objeto. Una explicación común otorgada a este fenómeno es que estos objetos tienen un fundamento simbólico y, como objetos cognitivos, persiguen una representación lo más completa posible. Florenskij, por su parte, se enfoca en la intención deliberada de acentuar las partes que de otro modo pasarían inadvertidas, atribuyendo un interés especial en la posibilidad y la potencia.

La técnica del *razdelka* es uno de los recursos pictóricos que permite revelar a los íconos como entidades potenciales capaces de abrir paso a nuevos espacios. El *razdelka* (‘corte’, ‘sección’) consiste en aplicar líneas a modo de pliegues sobrepuestas en un color distinto

7. Westheim, *Mundo y vida de grandes artistas II* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 169-70 (el énfasis es mío).

8. Florenskij, *La perspectiva invertida*, 25-8.

al fondo, contrastante y sin matización entre un plano y otro (fig. 71). Para Florenskij, todo el desarrollo de la pintura de íconos puede ser vislumbrada a través de los cambios formales de estos pliegues. A menudo, estas líneas están aplicadas con láminas sólidas de oro, lo cual realza aún más la diferencia material con el fondo cubierto con una sustancia fluida como la pintura. Aunque aparentemente coinciden con los dobleces de la tela, la atención paciente de los planos, conformados por las líneas y el fondo, expresa una construcción independiente que nos atrae por el enajenamiento establecido entre su supuesto modelo y la composición *dinámica* y *autónoma* que trazan las superficies y líneas. El vínculo generado entre estas dos realidades incompatibles ejemplifica el punto de contacto entre lo visible y prosaico y la revelación del mundo superior. Estas líneas son imaginadas por Florenskij como análogas a las líneas de fuerza de un campo magnético o eléctrico; líneas potenciales invisibles que, al trazarse sobre el ícono, atraen el ojo hacia la contemplación del esquema metafísico del objeto, revelando a la conciencia el carácter constructivo de los planos y su relación funcional con el todo.⁹

La detonación de la ambigüedad a través de elementos estratégicos como el rostro-órgano constituye un paralelo a la técnica del *razdelka* en la pintura de íconos. El choque entre las distintas interpretaciones de la escultura se traduce en una toma de consciencia que busca reconstruir un espacio, no manifiesto pero activo en la mente, donde tengan cabida todas las imágenes aludidas.

Recursividad

La figura 72 muestra una de tantas esculturas fálicas-antropomorfas de la Huasteca. A pesar de su aparente simpleza, expresa un complejo de relaciones bastante rebuscado. La descripción más puntual sería: una piedra que semeja tanto a un cuerpo humano, como a un órgano sexual masculino, lleva en el abdomen, entre las manos y el pectoral, una saliente abultada que aparenta ser tanto su corazón –o cualquier otra víscera– como un rostro humano.

9. Florenskij, *El iconostasio*, 28.

El personaje de cuerpo completo y la forma de órgano sexual conforman una imagen condensada o sintética (relación representada por el signo =). Por otro lado, el elemento contenido por esta asociación (representado por el signo \supset) es asimismo una figura condensada; el pequeño abultamiento es a la vez el corazón del personaje de mayor tamaño y la cabeza de un nuevo ser. En otras palabras, estamos frente a una composición que engloba dentro de ella otra composición estructurada homológamente:

$$[\text{órgano}_1 = \text{figura antropomorfa}_1] \supset [\text{órgano}_2 = \text{figura antropomorfa}_2]$$

Esta situación es propiamente definida con el término *recursividad*. La lógica matemática llama recursión a una herramienta para definir una función basada en un modelo inductivo, es decir, que cada valor se especifica en términos de los valores previamente definidos, hasta terminar en el caso base, que corresponde a la solución más simple, resuelta por medio de la inducción.¹⁰ Uno de los ejemplos más conocidos lo representa la función factorial, que consiste en la multiplicación de todos los números positivos entre 1 y n . La reducción de la complejidad que este método supone forma el fundamento de la programación y, del mismo modo, permitió a Noam Chomsky sustentar las bases para la gramática generativa: la capacidad del lenguaje para producir un número infinito de enunciados por medio del proceso sintáctico más simple.¹¹ Para David J. Lobina, la propiedad autorreferencial (*self-call*) es la que une todos los usos correctos de las técnicas recursivas en las ciencias formales, es su “rasgo determinante, su denotación”.¹²

Aunque la definición formal de este término pertenece al rubro de las ciencias exactas, no debe extrañarnos que tome parte en otras áreas como las manifestaciones visuales. La capacidad de crear a través de formas recursivas es, quizá, la propensión humana más inmediata, simple y espontánea. (Habrá que agregar que uno de los objetivos de Chomsky era explicar la *competencia creativa* del lenguaje verbal, es decir, cómo un oyente es capaz de producir y comprender enunciados nunca antes escuchados: el contenido *humano* del lenguaje).

10. David J. Lobina, *Recursion. A Computational Investigation into the Representation and Processing of Language* (Oxford: Oxford University Press, 2017), 10-1, doi: 10.1093/oso/9780198785156.001.0001

11. Noam Chomsky, *Syntactic Structures* (Berlin: Mouton de Gruyter, 2002 [1957]), 24.

12. Lobina, *Recursion*, 12.

Una versión de recursividad más familiarizada con la historia del arte es la técnica del *mise en abyme*. En literatura, esta frase refiere a un texto reflexivo que contiene una o más duplicaciones que funcionan como espejos o microcosmos del texto.¹³ El término *abyme* acuñado por André Gide en 1893 asimila con exactitud el doble sentido paradójico del término latino *abyssus*: como *profundidad* inconmensurable y como *centro* de un escudo de armas. Este concepto, extraído de la heráldica, representa la extensa búsqueda de Gide para establecer un exacto paralelo de su ambición creativa que fuese más allá de la simple práctica del “texto dentro del texto”, un recurso literario con una larga tradición en las letras. Según Lucien Dällenbach,¹⁴ la *mise en abyme* de Gide consiste estructuralmente –y la diferencia de otras– en el hecho de atribuir a un personaje del relato la actividad propia del narrador que se ocupa de éste. Es indispensable que exista una *analogía* entre la situación del personaje y del narrador, así como entre el contenido temático del relato-marco y el del relato intercalado.

Es sugerente que el mejor modelo para expresar la equivalencia estructural que Gide tenía en mente proviniese no de las letras, sino de las artes plásticas. Podríamos concluir que las estrategias recursivas son más inherentes a la composición visual que a otras manifestaciones culturales. Por esta razón, sorprende que no se haya explorado lo suficiente, al menos, en el ámbito de las imágenes precolombinas. Es difícil suponer que piezas olmecas como el Monumento 1 de Ojo de Agua no hayan sido concebidas con un desarrollo consciente de este recurso (fig. 73). Esta escultura representa un personaje antropomorfo que muestra, de la mitad del rostro hacia abajo, un nuevo rostro que abre sus fauces para exponer otro personaje de cuerpo completo. Inclusive, este último personaje se asienta sobre las cejas y el labio superior de un cuarto rostro. Carlos Navarrete¹⁵ comprende esta pieza como parte de las representaciones “compuestas” típicas del arte olmeca, debido a que superponen y alternan diseños, principalmente antropomorfos, comparándola a la placa de jadeíta de los “cinco rostros” (fig. 74a). Navarrete sólo denota la incursión de dos personajes: la “figura principal”, exterior, y la

13. Lucien Dällenbach, “Reflexivity and Reading”, en *New Literary History*, vol. 11, no. 3, *On Narrative and Narratives: II*, trad. Annette Tomatken (1980): 435-49.

14. Dällenbach, *El relato especular* (Madrid: Visor, 1991), 24.

15. Carlos Navarrete, “Algunas piezas olmecas de Chiapas y Guatemala”, *Anales de Antropología*, vol. 8 (1971): 69-82.

figura menor contenida dentro las fauces de un “jaguar”. Este último se limita a fungir como imagen sobre el pectoral. El criterio parecería ser la notable estilización del personaje intermedio y la aparente falta de cuerpo. Sin embargo, la figura exterior, de mayor tamaño, también es ajena a la “realidad”, sobre la cual dice “no está proporcionada en las partes visibles del cuerpo, lo que parece buscado a propósito para integrar los motivos que deseaban mostrarse con mayor énfasis”.¹⁶ El “jaguar” del pectoral comparte además con los otros personajes rasgos felinos como las cejas flamígeras, el hocico con las comisuras hacia abajo y la hendidura al centro de la cabeza. Está claro que todas las figuras no son iguales, no obstante, el principio que sustenta este tipo de imágenes no se distingue por la igualdad de la forma, sino por *la igualdad de la estructuración del espacio*. En realidad, el personaje del pectoral también es la boca abierta del personaje mayor, con el labio inferior hasta donde terminan las manos (ahora perdidas). Los ojos con las cejas flamígeras, junto al labio inferior y un segundo par de manos en forma de “garra-ala”, conforman el diseño de las cuatro encías divergentes representado en el esquema 4b. Dentro de este esquema aparecen otros labios, ahora con el diseño de las encías en modo convergente (esquema 4a). A la vez, este nuevo labio inferior son las cejas flamígeras del otro labio inferior. El personaje sentado se encuentra dentro de las fauces de otro personaje quien, a su vez, conforma las fauces de otro.

Esta escultura es notoria no sólo por su antigüedad (Preclásico temprano), sino porque es una de las representaciones olmecas halladas en las regiones más meridionales de Mesoamérica. Como se mencionó en el capítulo I, no hay una distribución de esculturas olmecas en la región huasteca, pero sin duda debían ser conocidas por los pobladores contemporáneos de la Costa del Pacífico, quienes pudieron haber dispersado este sistema de correspondencia espacial hacia la Huasteca.

El vínculo entre la recursividad y la condensación de imágenes (dos o más figuras en una) está bien expresado en el elemento iconográfico olmeca que David Joralemon define como “placa de ojo” (*eye plaque*): “un panel cuadrado casi siempre con la vista frontal de un dios olmeca que aparece en la frente sobre el ojo”.¹⁷ La placa de ojo es francamente

16. Ibid, 75.

17. Joralemon, *A Study of Olmec Iconography*, 7.

un ejemplo del rostro dentro del rostro, como se evidencia en un elaborado diseño inciso sobre una vasija hallada en Tlapacoya (fig. 74b). Para que un elemento cualquiera se repita dentro de él mismo debe imitar tanto a la *totalidad*, como a un elemento más pequeño que represente una *sección* del todo. De no ser así, las imágenes contenidas sin relación alguna con el todo estarían insertadas maquinalmente, a modo de las imágenes modernas recursivas utilizadas por la mercadotecnia. Esta característica se define como *invarianza de escala*¹⁸ y supone que, sin importar el tamaño de la muestra, no hay diferencia formal ni estructural entre el todo y la parte. Como mencioné, en la escultura huasteca el cuerpo humano funciona como un todo, el “espacio” propiamente hablando, por tanto, expresa las partes contenidas y análogas a éste como elementos corpóreos coherentemente articulados, sean “físicos” o “artificiales”, pero al fin y al cabo, extensiones de la *persona* indígena: máscaras, pectorales, vísceras.

Sabemos que las obras prehispánicas cargan con un significado, no son entidades autosuficientes destinadas a producir una reflexión intelectual en torno a ellas, del modo que se lleva a cabo en la novela de Gide, modelo ejemplar de la autosuficiencia del arte. Después de su tesis sobre la *mise en abyme*, Dällenbach exploró la lectura de este recurso a la par del mensaje textual.¹⁹ El autor concluye que, si bien este recurso permite explorar las posibilidades autónomas de significación del objeto artístico, su principal función está en *contravenir la recepción programada* del texto. Si éste apunta hacia una recepción pragmática, la estructura “en abyme” abre el camino hacia la autorreflexión, a tomar en cuenta la materialidad del texto. Por el contrario, cuando la obra tiende hacia una recepción autorreflexiva, restablece la recepción pragmática y los poderes del imaginario. La recursividad en la escultura mesoamericana también puede llevar a cabo esta función doble: por un lado, recordar continuamente el rol *enunciativo* del objeto, ser concebido no sólo como portador del mensaje, sino como materialización del mensaje mismo. Por

18. Roy Wagner se basó en esta característica de los modelos fractales para definir su teoría de la *persona* o *personalidad fractal*, la cual busca representar una tipología “refinadamente simple”, antitética a las sociedades de estructura compleja; una forma de pensamiento más holística que “parte de la premisa de concebir la persona como una totalidad, donde cualquier agregado no es sino una de sus realizaciones parciales”. Roy Wagner, “The Fractal Person”, en *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*, ed. Maurice Godelier y Marilyn Strathern (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 172.

19. Dällenbach, “Reflexivity and Reading”, 445.

el otro lado, cuando estas imágenes parecen cerrarse en un sistema autorreflexivo, son equilibradas con el uso de la recursividad, de modo que sea posible detonar la polisemia, llenando la mente del receptor de imágenes ausentes. ¿Cómo se desarrolla esta función doble en un caso específico en la escultura huasteca?

Vimos que una versión de recursividad está presente en el personaje –de piedra– que abre su cuerpo y deja ver una especie de piedra-órgano (figs. 3 y 69), o bien muestra una cavidad donde en otro tiempo se insertaba una piedra de otra clase. En la Huasteca es difícil discernir si este objeto refiere al corazón o al hígado. Como mencionan Leonardo López Luján y Vida Mercado, las cualidades sanguíneas del hígado –entre otras– pudieron hacer que los indígenas equipararan este órgano con el corazón,²⁰ de modo que ambas versiones aparecen en los registros visuales del Altiplano del periodo Postclásico asociados a los mismos dioses. En el *corpus* huasteco, no hay una distinción formal entre corazón e hígado como en los ejemplos mencionados por estos autores. En otras ocasiones, el hueco o la saliente circular coinciden con la ubicación del órgano sexual. En la figura 60c es dudoso discernir si la saliente está a la altura del vientre o de los genitales. Tengo razones para suponer que se trata más bien de la exposición de un órgano vital genérico. El propio término *teenek* para corazón, *'ichiich*, compone el nombre de otras vísceras como en *chukul 'ichiich*, ‘estómago’, o *dham in 'ichiich*, ‘redaño’, ‘mesenterio’ (*dham* = nariz). Jacques Galinier remite un caso semejante en lengua otomí, donde no hay diferencia alguna entre el término que designa al corazón y el que designa al estómago.²¹

El fenómeno de la exposición del órgano puede ser leído desde distintos registros. Una interpretación está asociada al sacrificio humano. En una escultura masculina de Tempoal (fig. 75), el hombre de rodillas, además de exponer el corazón, lleva en la mano el cuchillo de sacrificio. Otra interpretación es la analogía entre el órgano interno como personificación de un interior no visible. Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez

20. Leonardo López Luján y Vida Mercado, “Dos esculturas de Mictlantecuhtli encontradas en el recinto sagrado de México-Tenochtitlan”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 26 (1996): 59.

21. Jacques Galinier, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes* (México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1990), 624.

identificaron este elemento con las entidades anímicas teenek, el *'ejatal* y el *'ichiich*.²² El término *'ejatal* está relacionado con lo vivo, en cuanto a dotado de movimiento.²³ La concepción teenek localiza el *'ejatal* en el corazón (*'ichiich*), y lo supone como el principio de la vida o “motor del cuerpo”. A su vez, el sistema formado por el *'ejatal* y el *'ichiich* se opone al *ts'itsin* (‘pájaro’) que reside en lo alto de la cabeza y que es imaginado como una segunda “alma” que gobierna la inteligencia y la voluntad.²⁴

'Ichiich, además de denotar al mencionado órgano físico, tiene una estrecha relación con las afecciones. En la *Doctrina* de Juan de la Cruz,²⁵ el documento más antiguo que se conoce en lengua teenek, *'ichiich* se utiliza para construir numerosos conceptos cristianos como envidia, valor o cobardía. En el habla moderno, Alcorn²⁶ menciona que *'ichiich* denota una especie de síndrome cultural (*folk illness*), padecimiento psicosomático que afecta a una sociedad específica, que forma parte de la identidad teenek. Esta enfermedad es atribuida a una persona que “simplemente se siente mal” e infiere que fue causado por un agente humano. El diagnóstico inicial está relacionado con problemas gastrointestinales. Personajes de mayor edad, que poseen un corazón más poderoso, pueden extraer –sin necesidad de instrumentos, tan sólo con su presencia– la energía de un ser más vulnerable, principalmente niños, pero también adultos que posean un corazón más débil. El fenómeno es semejante al mal de ojo, salvo que en este caso el órgano de interés es el corazón. De este modo, el *'ichiich* es una afectación del corazón, pero que se exterioriza en otras vísceras, como parte, quizá, de un sistema común de identificación.

22. Ochoa y Gutiérrez, “Notas”, 125-8.

23. Así, in *'ejal*, ‘se mueve’; in *'ejatliyal*, ‘lo aviva’; *'ejat*, ‘vivo’; y con los sufijos abstractivo y genérico conforma *'ejattalab*, ‘alma, vida’. Los ejemplos proceden de Ramón Larsen, *Vocabulario huasteco del estado de San Luis Potosí* (México: Instituto Lingüístico de Verano, 1997 [1955]).

24. Anath Ariel de Vidas, “Our Illnesses: *Susto* and Ethnicity among Veracruzans Teenek Indians (Mexico)”, *Ateliers d'anthropologie* [en línea], no. 40, Représentations et mesures du corps humain en Mésoamérique (2014), doi : 10.4000/ateliers.9624

25. Fray Juan de la Cruz, *Doctrina Christiana en la lengua guasteca con la lengua castellana* (México: Pedro Ocharte, 1571). <https://archive.org/details/doctrinachristia00juan>

26. Alcorn, *Huastec Mayan Ethnobotany*, 310 y 909.

Podríamos englobar dentro de lo que denominamos “simbolismo del corazón” a un movimiento que va *desde* lo más interior *hacia* el exterior de la persona. Pedro Pitarch concibe entre los tzeltales una exteriorización de la subjetividad cuyo *locus* es el corazón:

El corazón no es tanto una víscera como una especie de coágulo del estado sagrado (lo “innato”) que ha quedado retenido en el interior del cuerpo por efecto del nacimiento. En realidad, el interior del corazón [...] pertenece a lo más externo, ese otro estado ontológico que representa la antítesis del mundo solar ordinario.²⁷

Así, en el caso de que este elemento escultórico realmente se identificase con el ‘*ichiich*’ –y de cierto modo también con ‘*ejatal*’– encarnaría no sólo el referente de la víscera como residencia de las entidades anímicas, sino las acciones que conlleva, como la posibilidad de afectar a las personas y la exteriorización del sujeto. Lo que es importante destacar es cómo las interpretaciones inmediatas y directas que pueden ser asociadas a la imagen (p. ej. el autosacrificio, la “recepción programada del texto”), se neutralizan al ser organizadas bajo una estructura recursiva, volcándose hacia una toma de conciencia sobre la imagen. ¿A qué recepción autorreflexiva podría apuntar la recursión si no es hacer consciente que la realidad aludida, posible en otras esferas, también pertenece al objeto contemplado? Al volcar sobre sí mismo todo aquello que denota, un ídolo de piedra podrá, por tanto, sentir, envidiar, beneficiar o dañar; o bien ser afectado por estos sentimientos pasivamente.

Reversibilidad

Desde el planteamiento de este trabajo había destacado la composición recursiva en las figuras que llevan el rostro dentro de unas fauces teriomorfas que hacen las veces de yelmo o tocado. En el capítulo precedente se propusieron dos diferencias básicas de este yelmo: el reptil-ave con una abertura en forma de rombo (fig. 61) y el personaje antropomorfo con enormes ojos saltones y hocico circular (figs. 3 y 69). No en todos los

27. Pedro Pitarch, *La cara oculta del pliegue. Antropología indígena* (México: Artes de México, 2013), 51.

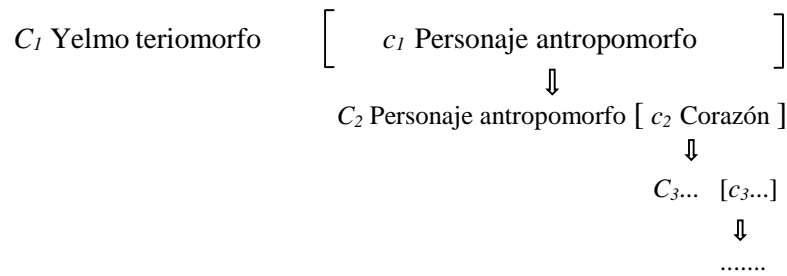
casos este yelmo se representó con rasgos explícitos de animación; en ocasiones, se muestra como un reborde o un casco. De hecho, entre más se aleje de la figuratividad más fácilmente descubrimos su doble sentido. Las “fauces” o yelmo de la figura 76 tienen una indudable forma de vulva. Los labios menores están claramente reproducidos, mientras que el pico superior se alarga a modo de clítoris. En la escultura masculina encontrada en la Isla del Ídolo (fig. 77), el “casco” se repliega alrededor del rostro creando la idea de un prepucio, sustentado, además, por la forma fálica de la escultura, donde la cabeza remite al glande. El prepucio y las partes externas de los genitales femeninos se equiparan entre ellas al ser entidades englobantes y contenedoras.²⁸ Así, estos yelmos, en relación a los rostros que engloban, denotan operaciones vinculadas con el acto de parir – o “devorar” – propias de los órganos femeninos. El orificio, en cualquiera de sus dos formas, representa el borde entre una superficie exterior y una interior, el punto de contacto entre dos estados topológicos distintos.

Ahora bien, si designamos al tocado –zoomorfo o estilizado– como el objeto contenedor y al rostro humano como el elemento contenido, ¿en qué lugar se encuentra el cuerpo antropomorfo erguido debajo? ¿Por qué, si la cabeza del personaje principal está completamente rodeada por las fauces del yelmo, seguimos viendo el resto del cuerpo? En otras palabras, ¿cómo es posible que este personaje esté *dentro y fuera a la vez*?

En una escultura femenina del Museo de Historia de Berna (fig. 78) sucede un fenómeno semejante al de la escultura masculina del Museo Británico (fig. 53). El rostro humano visto de frente pertenece con toda naturalidad al cuerpo femenino. Al intercambiar el punto de vista hacia los costados de la figura, veremos que el cuerpo antropomorfo corresponde a la cabeza zoomorfa con mandíbulas abiertas, no al rostro humano que está por completo desalineado de la vertical. En realidad, el cuerpo de este último no lo vemos por estar contenido. La relevancia no es tanto saber ¿a quién pertenece el cuerpo visto?, sino comprenderlo como una potencialización o manifestación del cuerpo no visto.

28. Ejemplos de equiparidad entre los dos miembros corporales podemos hallarla en pueblos como el dogón, que atribuyen una esencia femenina al prepucio, una dualidad “peligrosa” que es necesario mitigar por medio de la circuncisión; y en el caso de las mujeres, por medio de la escisión del “alma” masculina: el clítoris. Marcel Griaule, *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemméli* (París: Fayard, 1975), 21 y 120.

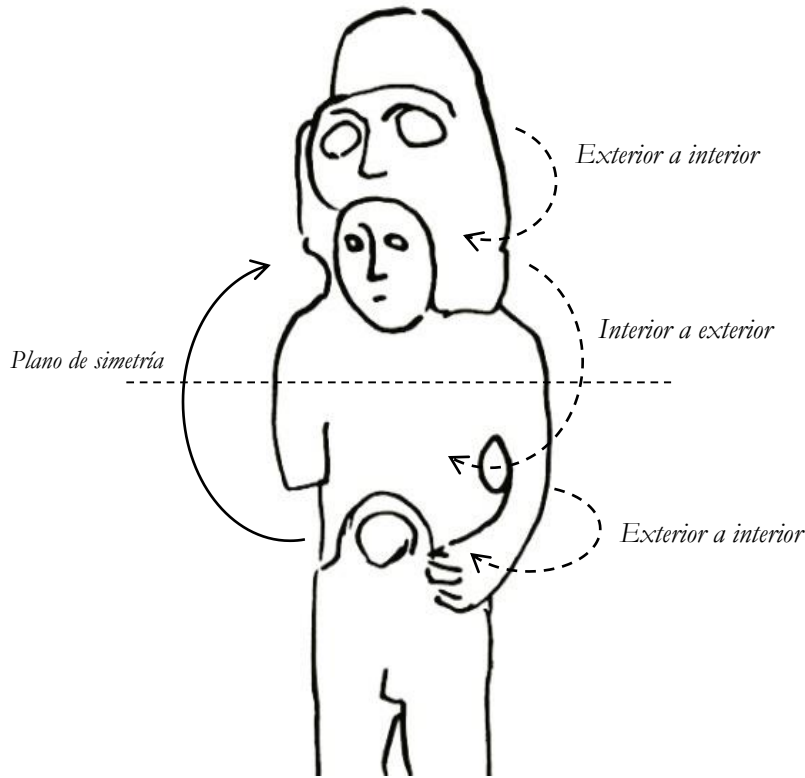
La única certeza sobre este cuerpo es la posesión de una reversibilidad intrínseca, no es ni parte del personaje englobante (el gran rostro teriomorfo), ni parte del personaje englobado (el cuerpo humano dentro de las fauces) sino, quizá, una nueva figura sintética que establece el puente entre el interior y el exterior inestables. Precisamente, es este cuerpo reversible quien a menudo lleva la carne abierta y enseña un órgano o un hueco para empotrar una piedra. La figura de Berna no lleva la víscera, pero presenta un objeto entre sus manos, una posible exteriorización del vientre semejante al recipiente de las imágenes autorreferenciales de la figura 44. El órgano interno, pero expuesto, posee la misma reversibilidad que el cuerpo antropomorfo. De modo que obtenemos una sucesión infinita de transformaciones, donde todo elemento contenido (*c*) es potencialmente un nuevo contenedor (*C*):



La simetría como dislocador de la simultaneidad

La víscera de los personajes masculinos representados en las figuras 3 y 69 lleva un pliegue alrededor de ella que enfatiza la analogía con los pliegues que rodean la cabeza. El órgano-rostro es así, con más obviedad, un reflejo de la cara asomada de las fauces. La otra versión de este órgano es el hueco para empotrar una piedra u otra cosa (el personaje de la figura 77 lleva el hueco a la altura de los genitales). Aunque se desconoce el tipo de objeto que podría haberse incrustado, es posible que fuera de algún material especular, como el caso de algunas figurillas preclásicas de Tlatilco y de la región olmeca que llevan sobre el torso fragmentos de magnetita, pirita o hematita. Es conocido que en el pensamiento amerindio el espejo es una herramienta de comunicación con otros mundos, los dioses y los ancestros, aunque su reflejo no deja de ser una imagen metamorfoseada,

invertida.²⁹ Según Michel Graulich, para los antiguos mexicanos y algunos pueblos modernos mayas, el sol realiza su camino del oriente al medio día, y a partir de ahí regresa por el mismo camino.³⁰ El trayecto y el sol que observamos durante la tarde únicamente es el reflejo del astro sobre un enorme espejo celeste, de ahí su carácter mitigado a medio camino entre el día pleno y su opuesto nocturno. Si proyectamos un plano de simetría a la altura de los hombros de las figuras huastecas que combinan yelmo y órgano expuesto, veremos que la relación entre el yelmo y el rostro es igual a la del tórax y el órgano-corazón, salvo que este último reducido en escala (esquema 9) ¿Es el órgano un reflejo mermado del rostro?



Esquema 9. Reversibilidad en la escultura huasteca y su relación con la simetría rostro/órgano.

29. Grégory Pereira, “La materia de las visiones: consideraciones acerca de los espejos de pirita prehispánicos”, *Diario de Campo*, no. 98, suplemento 48 (2008): 130.

30. Michel Graulich, “The Metaphor of the Day in Ancient Mexican Myth and Ritual”, *Current Anthropology*, vol. 22, no. 1 (1981): 45.

Sabemos que si una superficie lleva a cabo dos veces el cambio interior-exterior regresa a su punto de partida; no obstante, al haber sucedido una transferencia en el tiempo-espacio su estado habrá mutado. En efecto, la sección inferior de la escultura mantiene una relación estructural análoga a la superior, mas no es idéntica formalmente. El “rostro que es corazón” y el “corazón que es rostro” no es exactamente la misma entidad, pero mantienen un estrecho vínculo entre sí. Esta transformación podría inferir un desfase en el tiempo, ya que dos objetos no pueden pasar en el mismo momento por el mismo lugar. ¿El rostro y el órgano son, por tanto, realidades *no* simultáneas?

Henri Bergson dedicó gran parte de su trabajo a lograr restituir el tiempo sobre el antiguo orden regido por las magnitudes espaciales. Mientras el tiempo es una realidad indivisible, caracterizada por la mutación y la movilidad, todo el pensamiento occidental se ha volcado sobre los estados inmóviles de las cosas, atendiendo los extremos de la duración y no el intervalo.³¹ Esto es comprensible desde el punto de vista científico que requiere la proyección de la extensibilidad del espacio sobre el tiempo con el fin de volverlo aprehensible y calculable. La primera consecuencia de la restitución de la mutabilidad es la *dislocación de la simultaneidad en sucesión*, un concepto proveniente de la teoría de la relatividad que explica como dos eventos percibidos simultáneamente por un observador dentro del mismo sistema aparecen desfasados cuando son observados fuera de éste.³² La simultaneidad implica forzosamente que distintos flujos pasen por el mismo lugar en el mismo momento, un hecho imposible para la Física, una contradicción que, al igual que la asimilación entre el rostro y el órgano, desaparece cuando las introducimos dentro del flujo temporal.

La idea de la mutabilidad como “accidente” ha estado tan presente en el pensamiento occidental que en ocasiones olvidamos que otras culturas pueden no compartirlo. Alcorn³³ explica cómo el pensamiento teenek se interesa, precisamente, en aquellos accidentes que llevaron –y aquellos que transformarán– el estado actual de la cosa, considerándolos como parte integral de los objetos y, en ocasiones, más importantes que éstos. De hecho, estas eventualidades, por contradictorias que parezcan, son necesarias para entender el

31. Bergson, *El pensamiento y lo movable*, 58.

32. Bergson, *Duration and Simultaneity*, 88.

33. Alcorn, *Huastec Mayan Ethnobotany*, 70-2.

mundo, que de otra manera se volvería insignificante. “Mientras los modelos científicos se enfocan en objetos materiales –entidades ‘espaciales’– los modelos teenek se enfocan en procesos temporales a mediada que son revelados en formas espaciales *efímeras*”.³⁴

La concepción recurrente del tiempo entre los indígenas americanos, desde el periodo prehispánico a nuestros días, es un tema que ha fascinado y al mismo tiempo intrigado a los investigadores. Victoria R. Bricker³⁵ explica, a partir de una copiosa cantidad de fuentes coloniales, la recepción de diferentes etnias mayas hacia las guerras de Conquista desde su particular visión del tiempo. Aquellos hechos que Occidente considera como “históricos”, aislados e independientes a la subjetividad, son asimilados a los mitos, al calendario y a los textos proféticos. Para los mayas de la península de Yucatán, la llegada de los españoles no fue del todo inesperado, debido a que ocurrió aproximadamente una serie completa de trece k’atunes (256 años) después de la invasión de los itzá a la península. Los propios itzá del Petén, quienes resistieron tenazmente al cristianismo por más de un siglo, aceptaron voluntariamente su conversión cuando el momento planteado por las profecías se cumplió,³⁶ en un acto sin duda incomprensible para el sentido empirista de la Historia.

La autora muestra como las aparentes incongruencias entre indumentaria, nombres y comportamientos de los actores, acaecidas durante la dramatización del conflicto étnico, son resultado de una visión holística (*telescoping*) del tiempo que transforma la historia en mito

los eventos referidos en el mito y dramatizados durante el ritual son agrupados en términos de categorías dramáticas en lugar de ser diferenciados en términos de ubicación temporal. Las unidades básicas de la estructura mítica y ritual son categorías dramáticas tales como héroe, villano, escenario, batalla, etc. Cada vestuario, y por tanto cada actor, representa una sola de estas categorías. Las llamadas “inconsistencias” son en realidad pistas de los diversos eventos históricos simbolizados por las categorías.³⁷

34. Ibid, 70 (el énfasis es mío).

35. Bricker, *The Indian Christ*, 24-8.

36. Ibid, 8.

37. Ibid, 154.

La afinidad estructural entre el rostro y el corazón puede sugerir un mismo evento, categóricamente hablando, en dos tiempos diferentes. La imposición de una simultaneidad ficticia permite contrastar y revelar una diferencia que de otro modo no sería posible, puesto que no puede haber sucesión en un objeto que sólo posee extensión espacial. La recursividad en la escultura materializa la concepción del tiempo indígena, resolviendo de una manera coherente y aprehensible la aparente aporía entre un acontecimiento que es a la vez el mismo y a la vez otro.

La “especlaridad” frente/atrás y la aceptabilidad visual

Entre los numerosos elementos y variaciones que se encuentran a las espaldas de las esculturas, destaca el pequeño personaje que, paralelamente, también lleva un corazón u órgano expuesto. La constante iconográfica del personaje dorsal es llevar únicamente el rostro y el centro del torso descarnados (fig. 79). En asimilación a la vista frontal, podemos deducir que el hueso craneal y la víscera también están relacionados a través de un plano reflexivo. Pero aún no queda claro ¿qué relación mantiene el complejo de la vista frontal con el de la vista posterior?

Gell, interesado en el paradójico modo por medio del cual los objetos redefinen su interior en su capa externa, muestra cómo el plano posterior de una imagen tridimensional no tiene por qué coincidir con las espaldas del prototipo.³⁸ Habrá que recordar que numerosas esculturas frontales huastecas están desarrolladas como dos planos bidimensionales interrumpidos por las angulosas aristas y no como una proyección tridimensional continua. Para Gell, la vista posterior de una pieza construida bajo este tipo de reglas es la versión “especlar” de la vista frontal. De ningún modo debemos comprender especlaridad en el sentido literal de repetición mimética. Más bien, refiere a un proceso de oposición entre dos reconocimientos visuales que deben ser asimilados a partir de su

38. Gell, *Art and Agency*, 191.

diferencia. Parafraseando a Boehm, sólo a través del contraste la imagen es capaz de sugerir lo ausente, es decir, el contenido al que apela.³⁹

Esta observación, simple en apariencia, tiene considerables consecuencias en el estudio de la imagen, pues pone en entredicho la construcción de la significación a través de un proceso que podríamos llamar aglutinante o acumulativo: entre mayor número de elementos identificados, mayor esclarecimiento del significado. Sin embargo, “la multiplicidad de elementos figurativos nunca podrá integrar la realidad del fundamento que dota de unidad”.⁴⁰ Considero que cada componente de una obra visual, por ejemplo, una vista, no es simplemente una porción insertada dentro de un discurso lineal. La vista posterior no completa o agrega información a la vista anterior, sino que al oponerse a ésta la transforma desde el núcleo.

La abismal diferencia entre producción de sentido por simple aglutinación y producción de sentido por medio de la contraposición o diferenciación, se expresa en las estructuras arbóreas estudiadas por Chomsky en el lenguaje verbal.⁴¹ Entre ellas, destacan las construcciones incrustadas (*nested*) que refieren a una frase completamente insertada dentro de otra. La cúspide de la recursividad se presenta cuando la incrustación se lleva a cabo entre frases del mismo tipo, lo cual se denomina auto-incrustación (*self-embedded*). George Miller y Chomsky⁴² mencionan como ejemplo de auto-incrustación la frase “[*that the fact [that he left was unfortunate] is obvious*]”, que representa una cláusula de relativo dentro de otra cláusula de relativo. Aquí, el sentido profundo de la primera frase central se desploma al contenerse dentro de otra frase, transformando el núcleo de la base en otro. Entre mayor es el número de frases incrustadas, mayor es la *inaceptabilidad* por parte de los hablantes. Chomsky y Miller consideran que el fenómeno de inaceptabilidad está relacionado con los límites y finitud de la memoria, por lo cual el lenguaje natural tuvo que desarrollar técnicas especiales para parafrasear enunciados complejos incrustados en enunciados que carguen el mismo contenido, sin necesidad de estresar a tal grado la

39 Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes*, 49.

40. Ibid, 80.

41. Chomsky, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, 13-4.

42. George A. Miller y Noam Chomsky, “Finitary Models of Language Users,” en *Handbook of Mathematical Psychology*, vol. II, ed. Duncan Luce *et al.* (Nueva York: John Wiley & Sons, 1963), 471.

memoria. Una posibilidad es la ramificación a la izquierda o a la derecha, las cuales son más inteligibles en el inglés: “[*it is obvious [that it was unfortunate [that he left]]*”].

El lenguaje visual no cuenta con el límite de la memoria, en cambio, presenta el obstáculo del espacio. Una incrustación excesiva requeriría que los constituyentes se redujesen notablemente. No obstante, puede que la restricción espacial no sea la principal limitante. Una superposición numerosa de capas no tendría un paralelo iconográfico coherente con la tradición ni con la idea del cuerpo humano y sus extensiones como unidad. Es decir, no serían aceptables en la práctica visual de esta sociedad. Así, estas capas son siempre partes lógicas del todo: máscaras, tocados, pectorales, órganos, jorobas, niños. La apelación a la gramática generativa demuestra que la recursión al nivel de significado profundo no requiere necesariamente que un elemento se inserte literalmente dentro de otro.

El dispositivo de la descarnación puede actuar como transformador de las cualidades topológicas sin necesidad de acudir a una representación directa de la relación contenido/contenedor. Las figuras posteriores no están completamente descarnadas, llevan carne y piel sobre sus extremidades. ¿A qué se debe esta dispareja cobertura de piel? A una razón simple: el recurso de la descarnación en la cabeza, en oposición al rostro encarnado del anverso, sugiere su condición de interior o contenido, mientras que, sin el recubrimiento exterior en brazos y piernas, sería imposible contrastarlo con el tórax abierto y el nuevo interior expuesto. La “inaceptabilidad visual” que supondría sobreponer demasiadas capas en una sola vista es resuelta por una transformación que revierte, no el interior por el exterior, sino el frente por el atrás:

[C_1 - Yelmo (c_2 -rostro)]

⇓ *Reversión interior/exterior*

[C_2 - Personaje de pie (c_2 - corazón)]

⇓ *Reversión frente/atrás*

[C_3 - Personaje descarnado (c_3 - corazón)]

La escultura huasteca llega de esta manera a expresar una multiplicidad de entidades considerablemente mayor a la dualidad contemplada con regularidad en las fuentes

historiográficas. Para ser visualmente aprehensibles, estas entidades deben llevar a cabo determinadas transformaciones que les otorgan legibilidad y sentido cuando las obras se introducen en un contexto. Tomando en cuenta esta posibilidad de transformación, vale la pena dedicar un apartado exclusivo al elemento posterior que a lo largo de la historiografía ha ocupado un puesto prioritario en los estudios de escultura huasteca.

¿Figuras dobles?

El trabajo pionero que supone la principal incursión de las figuras duales huastecas en la Historia del Arte amerindio es el pequeño artículo de Herbert Spinden⁴³ sobre la escultura masculina con un personaje descarnado a las espaldas, exhibida en el Museo de Brooklyn (fig. 79). Esta pieza fue llevada a Nueva York por Benjamin Norman en el siglo XIX junto a otras dos esculturas en piedra; una figura masculina con tocado de abanico –que Spinden identifica erróneamente como femenina (fig. 31a)– y una vasija de piedra con dos figuras serpentina enrolladas cuyas cabezas sobresalen a modo de asas.⁴⁴ Las tres esculturas proceden de la región de San Vicente Tancuayalab, posiblemente de las ruinas de Agua Nueva, una loma situada en el valle formado entre los ríos Tamuín y Moctezuma.

Spinden concluye que esta imagen está relacionada con el culto del gobernante que, por medio de su sacrificio, es transformado en dios. El enorme tocado semicircular en forma de abanico con seis perfiles ofidios en relieve representaría la bóveda celeste, bajo la cual se yergue el personaje frontal, de rostro “sereno”, convertido en dios. El autor se sustenta en la filiación maya de los huastecos, recordando que la apoteosis de los gobernantes era una práctica bien establecida durante la teocracia maya del “Primer Imperio”, a pesar de asociar la imagen de Tancuayalab al Postclásico tardío. Toma como ejemplo la Estela 11

43. Herbert Spinden, “Huastec Sculpture and the Cult of Apotheosis”, *The Brooklyn Museum Quarterly*, vol. 24 (1937): 178-88.

44. Imagen disponible en el catálogo digital del Museo de Brooklyn:
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/118926>

de Piedras Negras, donde un gobernante ascendido a las estrellas deja debajo su cuerpo exangüe.

Era de esperar que la pluralidad de personajes incitara la posibilidad de una pluralidad de eventos diferidos en el tiempo-espacio. Así, estas obras se han relacionado con advocaciones de un mismo numen, una divinidad de la vegetación que opone los aspectos complementarios vida-muerte.⁴⁵ Mary E. Miller considera que, a semejanza de la imaginería de Copán, la escultura de Tancuayalab podría estar vinculada con las estelas que presentan al gobernante a la par de sus sucesores infantiles o predecesores fallecidos.⁴⁶

Otra de las imágenes duales más estudiadas en la Huasteca es la escultura de Tamuín llamada coloquialmente “El Adolescente” (fig. 28). Esta figura no carga un personaje descarnado, sino una especie de bebé con las extremidades flexionadas (fig. 80) semejante a la posición de las representaciones de la Tierra, como el Tlaltecuhltli mexicana. Claude Stresser-Péan relaciona esta escultura con un mito donde el joven dios del maíz carga a sus espaldas a su padre muerto para resucitarlo y enseñarle la vida sedentaria y el cultivo del maíz.⁴⁷ Posteriormente, el padre escapa en forma de venado, oponiendo de este modo el estado salvaje al héroe cultural civilizador representado por su hijo.

Patricio Dávila y Diana Zaragoza muestran la fotografía de una escultura femenina descubierta en la Huasteca hidalguense, que lleva sobre su vista posterior un personaje descarnado con corazón expuesto.⁴⁸ Además, algunos personajes descarnados detrás de figuras masculinas llevan los pechos sumamente flácidos (fig. 81a), como si esta piel formara parte de un sujeto femenino. Estos ejemplos cuestionan la hipótesis de un vínculo entre el personaje frontal y el posterior basado en una relación de tipo ascendiente/descendiente, o pasado/presente de un mismo personaje. No excluyo la posibilidad de que en algún momento esta estructura haya derivado en alguna representación concreta como el mito del héroe, pero es insuficiente cuando consideramos

45. Silvia Trejo, *La escultura huasteca de Río Tamuín*, 76.

46. Mary E. Miller, *The Art of Mesoamerica: Form Olmec to Aztec* (Londres: Thames and Hudson, 1986), 179.

47. Claude Stresser-Péan, “Quetzalcóatl en la Huasteca”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 51 (2016): 11.

48. Patricio Dávila y Diana Zaragoza, *Proyecto para la delimitación geográfica del área cultural huasteca*, informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

la noción de la imagen como sistema. Otro de los problemas del personaje a cuestras radica, en cierta medida, en una dependencia a los objetos que presentan una multiplicidad de elementos figurativos. Las piezas con mayor “complejidad iconográfica” se convierten en el punto de partida para la interpretación de las imágenes prehispánicas. Por lo tanto, pretendo realizar un acercamiento a los personajes posteriores tomando en cuenta, por un lado, la capacidad de sustitución y réplica y, por el otro, retornar hacia formas más simples.

Por el momento, llamaré “tipo 1” al personaje posterior de extremidades extendidas, cuerpo antropomorfo, rostro descarnado, corazón expuesto y garras, como el de la escultura de Tancuayalab (fig. 81a). Por su parte, llamaré “tipo 2” al personaje de extremidades flexionadas, cuerpo zoomorfo, rostro virado y, en ocasiones, un aro o cavidad en el abdomen (fig. 81b). Los rasgos de estas dos tipologías mantienen una relación de complementariedad sintetizada en el Tlaltecuhltli mexicana (fig. 81c). Este último presenta el rostro descarnado y garras en las extremidades y articulaciones como el tipo 1, mientras que despliega la posición corporal del tipo 2. Algunas de estas esculturas mexicas llevan un aro en el abdomen semejante a la del tipo 2, que López Luján identifica con enormes chalchihuites⁴⁹ y, por su parte, Nicholson las considera un sinónimo del corazón.⁵⁰ En efecto, el tipo 1 intercambia el “chalchihuite” por este órgano. Habrá que agregar que, en sustitución del aro o la cavidad, otros relieves de Tlaltecuhltli (como el del convento de San Francisco o el de la Cámara 3 del Templo Mayor), llevan un cráneo de perfil en el sitio del ombligo. Las dos esculturas huastecas que presentan el tipo 2 a las espaldas, llevan en su vista frontal un personaje de ojos ahuecados, boca elíptica y carente de nariz, rasgos que encontramos en el rostro del Tlaltecuhltli de la figura 81c. En resumen, la escultura huasteca desarrolló dos personajes distintos que la plástica mexicana condensó en una sola figura.

Spinden menciona –con intuición no del todo errónea– que el precedente a la convención de las figuras dobles se halla en la escultura masculina del Museo Británico (fig. 53). Como mencioné, esta obra presenta sobre la vista anterior un enorme rostro zoomorfo

49. Leonardo López Luján, *Tlaltecuhltli* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010), 88.

50. *Ibid.*, 131 y n. 182.

conteniendo un pequeño rostro humano. El cuerpo antropomorfo debajo de estas dos cabezas mantiene la misma ambigüedad que la escultura femenina del Museo de Berna (fig. 78), donde no es posible responder a cuál de las dos cabezas pertenece. Sobre la vista posterior se labró un rostro con ojos ahuecados, labios apretados en actitud de soplar y mejillas hinchadas (fig. 82). Este personaje podría ser, por tanto, una de las derivaciones del rostro hinchado de “barrigón”.

Ya había mencionado que uno de los cambios acaecidos en los barrigones durante el periodo Clásico era la transformación de los párpados hinchados por órbitas ahuecadas. Para Julia Guernsey, las mejillas inflamadas y los labios apretados que infieren estar soplando –asociados con la producción de sonido, pero también con la emanación de aliento– podrían estar relacionados con el carácter “performativo” de estas imágenes: la concepción de estas figuras como cargadores de vitalidad y no meros objetos estáticos.⁵¹ Un fragmento de una espiga (fig. 83) demuestra cómo los rasgos faciales del tipo barrigón de ojos ahuecados y prominentes mejillas circulares continuaron presentes en la región huasteca; a la vez que han llegado a aproximarse sorprendentemente al rostro de Tlaltecuhltli (fig. 81c).

Es posible que la aparición del rostro de barrigón en la vista posterior, que se opone iconográficamente al rostro anterior, tenga su origen en las esculturas recursivas de la Costa del Pacífico, en las cuales no hay oposición entre los dos rostros sino reiteración. Las esculturas de obesos de Tiltepec (fig. 84a) repiten un concepto largamente extendido y transformado de distintas maneras en la escultura huasteca. De una masa casi amorfa de piedra, que podríamos explicar cómo un intento por preservar la materia en bruto, emerge un rostro de mejillas y párpados hinchados. Este rostro se halla contenido por un grueso reborde que establece una manifiesta separación con el resto de la masa corporal poco definida. Sobre su cabeza, en total gesto recursivo, aparecen una o más repeticiones exactas del rostro en menor dimensión. En casos como el monumento de la figura 84a, hay una exacta correspondencia, no sólo entre los rasgos faciales, sino entre el objeto triangular y las dos volutas que coronan el rostro.

51. Guernsey, *Sculpture and Social Dynamics in Preclassic Mesoamerica*, 131.

Debajo de la barbilla del rostro posterior de la escultura del Museo Británico (fig. 82) cuelgan tres bandas verticales. Este rasgo nos recuerda a las llamadas “cabezas-trofeo” que penden de los cuellos de algunas esculturas halladas en sitios de las Tierras Altas guatemaltecas, como Chaculá o Quen Santo (fig. 84b). Por lo general, estas cabezas se encuentran invertidas, tienen los ojos y la boca reducidas a meras cavidades (lo cual le ha otorgado el mote de rostros tipo *bowling ball*) y las tres bandas a modo de cabello. Como habrá de suponerse, el vínculo entre las cabezas-trofeo y los barrigones constituye por sí mismo un problema, la escultura masculina de Londres provee una evidencia de esta conexión que valdría la pena ser estudiada en un futuro.

Otra de las particularidades que causan interés en la escultura del Museo Británico, es el remarcado aplanamiento de la superficie posterior que no guarda ninguna relación con la prominente volumetría de la vista anterior. La superficie se ha aplanado, o “limpiado”, como si fuese una *tabula rasa* por donde volver a empezar. Sin embargo, la extensión de esta *tabula* sigue estando delimitada y regida por la forma y el volumen de la vista contraria. El rostro posterior surge así, no de un espacio ideal ni de un espacio que él mismo crea, sino del espacio que los personajes frontales construyen. ¿Cuáles son las características de este espacio?

La relación corporal entre las dos vistas no es tan evidente en una escultura frontalista plana, pero sí lo es en las esculturas proyectadas lateralmente. Si hacemos una traslación mental de la tendencia bidimensional de las esculturas frontales a la tridimensionalidad de los encorvados y las piedras-efigie, recordaremos que los personajes que aparecen como gibas adquieren el mismo aspecto de los personajes de las esculturas “planas”.

El rostro labrado sobre la giba de la espiga de piedra reproducida en la figura 85, lleva los rasgos faciales de ojos ahuecados y labios apretados de la escultura masculina de Londres (fig. 82). Del mismo modo, el “personaje-giba” de la escultura de la figura 42 reproduce el mismo ser de extremidades flexionadas y cabeza virada de la escultura de Tamuín (fig. 80). En este caso, la tridimensionalidad no requiere la necesidad de voltear el rostro por completo. Vimos que la cualidad primordial de las piedras-efigie en la Huasteca es la de llevar un encorvamiento. También mostré cómo la escultura huasteca aprovechaba la confusión icónica de este elemento, otorgando a estos objetos una

capacidad de acción y afectación hacia el observador. Sin embargo, en la escultura plana, carente de giba, ya no es posible provocar una confusión entre el personaje posterior y el órgano anatómico, por tanto, se requirió desarrollar nuevas relaciones para restituir la ambigüedad. Estas relaciones podrían haber incluido programas iconográficos más concretos que las vincularan a nuevos complejos simbólicos. Así, lo que en las piedras-efigie estaba basado en la explotación de los accidentes del material para detonar las capacidades subjetivas de las piedras de culto, en obras frontalistas, esta acción se ha delegado hacia otras estrategias como la dislocación de la simultaneidad espacio-temporal, así como otras soluciones que serán estudiadas en el próximo capítulo. La complejidad espacial e iconográfica sustituye o, mejor dicho, representa otra forma de inducir la intervención humana para activar estos objetos.

V. PARONOMASIA VISUAL

Vecindad semántica

Una escultura femenina, residente hoy día en la ciudad de Nueva York, lleva las manos alrededor del ombligo de tal manera que los dedos índice y pulgar configuran los cuatro lados de un rombo (fig. 86a). El borde del ombligo se ha resaltado de un modo inusitado. Este gesto es una repetición del rostro rodeado por el yelmo romboidal (fig. 86b): el hocico-vulva capaz de “dar a luz”, de contener vida en su interior. Toda la complejidad de las esculturas femeninas con “yelmo” parece haber sido resumida, casi a modo de emblema, en este gesto metonímico. ¿Existe una relación semántica entre estos dos rasgos emparentados formalmente?

El ombligo es un vestigio de la relación entre el embrión y la madre, un vínculo ahora desaparecido que sobrevive en forma de esta pseudo-abertura. Este personaje, como todas las esculturas femeninas exentas de la Huasteca, porta indicios de maternidad. Al apuntar al ombligo y al vientre a la vez, las manos remarcan la continuidad sempiterna entre el haber sido gestado dentro de un útero y el ser capaz de dar vida en él. Podemos proyectar mentalmente sobre esta figura un tubo invisible que une el borde umbilical con la placenta de la madre, al interior del útero, aunque para lograrlo, el cordón tendría que revertirse sobre sí mismo y de estar afuera, terminar adentro. Éste es, evidentemente, el estado recursivo-reversible que ya conocemos propio de las esculturas huastecas. Al igual que los mitos estudiados por Lévi-Strauss, podemos comprender tales reconocimientos icónicos como “realizaciones empíricas” de una estructura formal subyacente, de la cual

estas imágenes sólo hacen perceptibles algunos de sus aspectos.¹ El autor describe esta estructura como: *un tubo que al salir entra a otro tubo*.

Los dos elementos no son equivalentes. A diferencia del orificio abierto en forma de fauces (sea éste boca o vulva), el ombligo es una abertura cerrada y nada entra o sale de ella. Stephen Hugh-Jones analiza las diversas vías de conocimiento a partir del fascinante concepto del tubo en el mundo amerindio. Propone discernir entre las variedades combinatorias como el número de salidas, el sentido de tránsito o los puntos de partida y arribo.² Así, el cordón umbilical, un tubo abierto en el pasado y cerrado en el presente, sobre el cual sólo se transita en *una* dirección, se opone a la cavidad bucal/genital que permite el tránsito en *ambos* sentidos. Topológicamente, el cordón umbilical transita del *interior* de *una* entidad al *interior* de *otra*, mientras que la cavidad bucal/genital es el punto de contacto entre el *exterior* y el *interior* de un *mismo* ser. Sobra remarcar las relaciones inversas y complementarias que estos dos elementos representan:

<i>ombligo</i>		<i>cavidad bucal/genital</i>
interior ₁	→	interior ₂
		exterior ₁ ↔ interior ₁

La asociación formal entre estos dos elementos con significado distinto obliga a replantear nuevas asociaciones temáticas que no existían ni en uno ni en otro caso. En poética, la *paronomasia*, es decir, la similitud formal entre elementos que semánticamente no tienen relación alguna, deviene inevitablemente en una compenetración de los significados: “palabras con sonoridad semejante aproximan su significado”.³ Para Roman Jakobson, este fenómeno se debe a que en la poesía, a diferencia del lenguaje verbal (y más cercano sin duda al lenguaje plástico), el nexo entre sonido y significado *no* es arbitrario: “toda semejanza perceptible de sonido se evalúa con relación a la semejanza y/o desemejanza de significado”.⁴

1. Claude Lévi-Strauss, *La alfarera celosa*, trad. Caterina Molina (Barcelona: Paidós, 1986), 150.

2. Stephen Hugh-Jones, “Body Tubes and Synaesthesia”, *Mundo Amazónico*, vol. 8, núm. 1 (2017). doi:10.15446/ma.v8n1.64299.

3. Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix Barral, 1975), 383.

4. *Ibid*, 385.

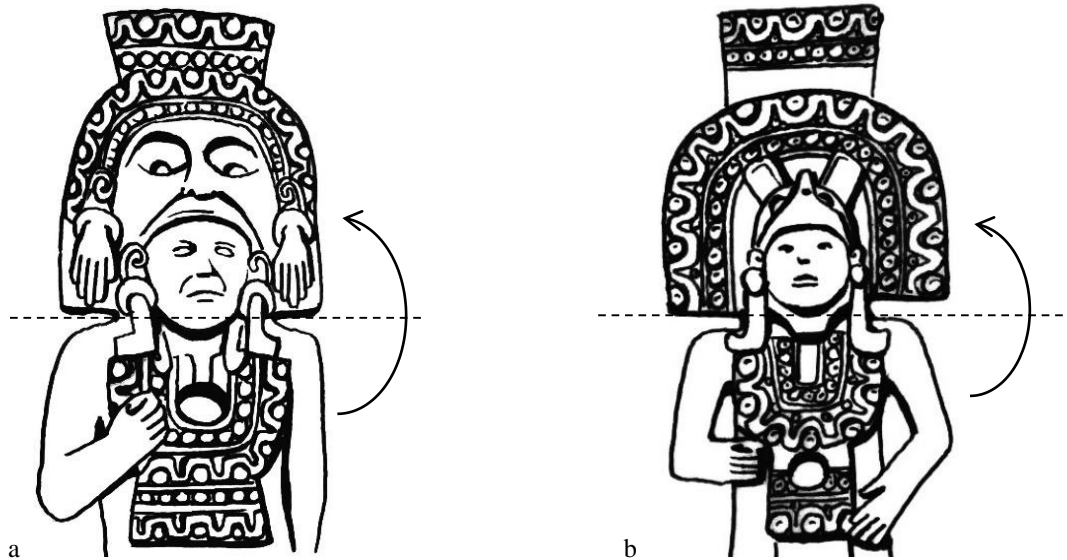
El ejemplo por excelencia de paronimia en el verso es la rima. Jakobson se preguntaba si hay una *vecindad semántica*, una especie de similitud entre unidades léxicas rimantes, es decir, si los miembros en rima realizan la misma función. El autor utiliza un verso muy conocido y estudiado de Edgar Allan Poe donde se vinculan tres palabras morfológicamente iguales, pero con distinto significado.⁵ La interpretación simbólica del conjunto no interesa en este momento, en cambio, es muy elocuente para el presente caso señalar cómo el poeta no sólo produce una igualdad por medio de la semejanza fonética, sino por medio de un juego de oposiciones y semejanzas semánticas introducidas gracias a un tercer término. Al contraponer el ombligo rodeado por un rombo con el rostro devorado por las fauces, emerge un nuevo sentido que las esculturas femeninas sin yelmo de fauces no poseen: el cuerpo humano reversible. Este nuevo “tubo” es caracterizado por una circulación que no tienen ni el cordón umbilical ni la cavidad bucal/genital, pero que de cierta manera nace como una diferencia entre los dos, es decir, un tránsito del exterior de una entidad al interior de otra (exterior ₁ ↔ interior ₂).

Primera relación: simetría no mimética

En los registros visuales el dispositivo más evidente para comparar dos elementos es la simetría. Un gran número de esculturas frontales huastecas presentan un eje horizontal de simetría, una observación que ya había señalado en el capítulo anterior en la correlación entre el rostro y el órgano. En algunas figuras masculinas como la de Amatlán (fig. 87a) y la de Ozuluama (fig. 87b), el tocado compuesto por un semicírculo y un trapecio invertido aparece reflejado como pectoral. En la figura de Ozuluama, así como en otra pieza albergada en el *Musée des Beaux-Arts* de Burdeos, el diseño de aro-festón labrado sobre el tocado se repite idéntico, en orden y forma, sobre el pectoral (esquema 10).

5. Ibid, 377. Los versos provienen de la primera estrofa de *The Raven*: “While I nodded, nearly *napping*/ suddenly there came a *tapping*/ as of someone gently *rapping*/ rapping at my chamber door”. La acción de dormir (*napping*) se iguala a la acción, incompatible desde el punto de vista semántico, de un golpeteo repentino y claro (*rapping*) gracias a la mediación del término *tapping* (tocar o pulsar ligeramente). Al diferenciar estos dos últimos términos que son más cercanos semánticamente, salen a la luz las categorías de ligereza y continuidad que comparte *napping*.

Proyectando un plano horizontal entre los dos elementos se reproduce una simetría rigurosa, adviniendo únicamente un cambio de escala (homotecia):

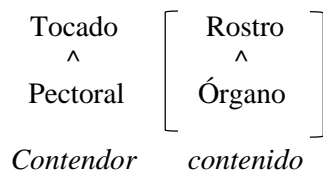


Esquema 10. Paronomasia entre la sección superior e inferior en la escultura masculina.
 a. Ozuluama, Museo de Antropología de Xalapa. b. Región de Tampico, *Musée des Beaux-Arts*, Burdeos.

En las esculturas de Amatlán y Ozuluama, el tocado y el pectoral desempeñan la misma función englobante en relación al rostro y al órgano-piedra (en la escultura de Burdeos el hueco para la piedra está insertado al centro del trapecio). Es decir, que la composición de la sección superior se refleja idéntica en la sección inferior:

$$C_1 \text{ Tocado } [c_1 \text{ rostro }] = C_2 \text{ Pectoral } [c_1 \text{ órgano }]$$

De este modo, cada elemento –rostro, pectoral, etc.– es la inversión de uno (relación contenido/contenedor), a la vez que es el reflejo de otro (relación paradigmática):



¿Qué persigue la escultura huasteca al equiparar el tocado con el pectoral? Si aceptamos que la diferencia de escala entre el rostro y el órgano representaba una escisión en el espacio-tiempo, la igualdad entre el pectoral y el tocado enfatiza la identidad de este

evento. La simetría comporta, además, una consecuencia en el acto perceptivo. Siguiendo a autores como Bergson, cada acto de percepción nunca es pasivo, conlleva una prolongación en el tiempo, una respuesta y reflexión por parte del observador, que se desarrolla en un movimiento organizado; la sensación común de reconocimiento radica en la conciencia de esta organización.⁶ La simetría en estas obras provoca una postergación y una desviación del acto de reconocimiento, como si fuese necesario realizar una especie de rodeo para descubrir el esquema base.

La semejanza de las dos figuras masculinas recién mencionadas es un caso excepcional; en la mayoría de las obras la asimilación entre mitad superior e inferior no es tan obvia. En algunas figuras femeninas, la silueta formada por el tocado de abanico coincide con relativa exactitud con la curvatura de los brazos. Las figuras que carecen de extremidades inferiores eran hundidas en la tierra hasta la altura del vientre, justo debajo de los brazos, como se evidencia por el desgaste sobre la superficie de la roca. Esto produce un aspecto muy diferente del que nos ofrecen las esculturas desde sus pedestales y vitrinas en los museos. En realidad, se verían como un contorno casi circular dividido en dos con el rostro como centro (fig. 57b). La simetría de eje horizontal es, como dice Franz Boas, extraña en las construcciones gráficas indígenas; esto se debe quizá a la ausencia de movimientos verticales especulares y a la rareza de las formas naturales con esta simetría.⁷ En la naturaleza, como el paisaje, las diferencias entre capas horizontales son sustanciales. De este modo, el escultor “disimula” una estructura ajena al antropomorfismo, y a todo cuerpo animado, en una forma que parece dotada de naturalidad. Al diversificar la simetría de un modo *no mimético*, la escultura multiplica las posibilidades de crear vínculos formales.

En una figura femenina del Museo Británico (fig. 88) los brazos se asimilan, a través de un plano horizontal reflexivo, al relieve ondulante formado por el diseño aro-festón que dota de cuerpo a las cabezas de ofidio labradas sobre el abanico. Este tocado recuerda a una serpiente bicéfala de cuerpo enhiesto en forma de U invertida. Taube menciona que las serpientes bicéfalas aparecen a menudo como bandas celestes sobre las escenas de

6. Henri Bergson, *Matter and Memory* (Nueva York: Zone Books, 1991), 95.

7. Franz Boas, *El arte primitivo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1949), 38.

relieves mayas.⁸ En el caso específico de la escultura huasteca, el autor propone que esta banda podría referir a la bóveda celeste estrellada como parte fundamental de la religión huasteca, junto a las denotaciones terrestres de las figuras femeninas. En esta pieza, cada uno de los anillos que forman la banda lleva una línea divisoria a manera de “ojo”. Su distribución radial alrededor de la cabeza recuerda a los ojos que simbolizan estrellas sobre la peluca negra de los dioses del Mictlan en el *Códice Borgia*. Según Hermann Beyer, el párpado entrecerrado de este símbolo es acorde a la débil luz nocturna que estos cuerpos celestes irradian.⁹ Fuera de estas posibles lecturas, esta figura presenta una perfección que supera los límites de su propia complejidad iconográfica. La mitad superior expresa un paralelismo sorprendente con la sección inferior. La ligera dislocación de los hombros permite que su contorno sobresaliente corresponda con exactitud a la silueta de las cabezas de ofidio del tocado. Del mismo modo, las manos se curvan hacia arriba para imitar el sutil rehundimiento al centro del abanico.

La dislocación de los hombros no es simplemente una adaptación ingeniosa para enfatizar la simetría entre lo ctónico, representado por el conjunto brazos-vientre, y lo celeste, representado por el tocado estelar. Este rasgo, así como las aberturas elípticas entre el torso y los brazos, tienen una larga historia en la estatuaria americana sin ninguna relación con el acoplamiento a la silueta de un tocado o de cualquier otro elemento. Los encontramos desde las figurillas de piedra verde preclásicas (fig. 16b), hasta las tardías esculturas con base de espiga (*peg base sculpture*) del Diquís; así como en las estatuas de espiga de las Tierras Altas guatemaltecas (fig. 19b). Podríamos concluir que esta figura representa una conciliación admirable entre la necesidad de adaptar las antiguas formas de las esculturas preclásicas al nuevo esquema simétrico y al simbolismo ctónico de las imágenes maternas con manos sobre el vientre.¹⁰

8. Taube, “The Huastec Sun God”, 100.

9. Hermann Beyer, “Los simbolismos de las estrellas en el arte religioso de los antiguos mexicanos”, *El México Antiguo*, tomo X (1965): 44.

10. Dos indicios sugieren la manufactura de la figura femenina del Museo Británico durante el Postclásico tardío: los círculos concéntricos con divisiones a manera de ojos “tipo códice”, y los dientes limados “como peine”, “como semillas de calabaza”, propios de la conocida descripción del huasteco según los informantes de Sahagún: “*Tlantzicuatique: in oquichti iuh quin aiooachtli in tlan catca*”, *Códice Florentino*, libro X, fol. 135r.

Estas esculturas parecerían ubicarse a medio camino entre el antropomorfismo y una composición rítmica casi geométrica. Por extraño que parezca la comparación, la estructura conformada por la reflexión del semicírculo y el trapecio (esquema 10) se acerca sorprendentemente a la escultura geométrica de Tampacayal (fig. 89), una interesante pieza que únicamente ha suscitado interés debido a la supuesta representación de glifos calendáricos. Es posible ver en estos dos tipos escultóricos una derivación “empírica” de una misma estructura formal adyacente. También puede deberse a la práctica de disimular o “desplazar” un significado que de otra manera sería irrealizable visualmente.

Georges Didi-Huberman¹¹ considera que el *desplazamiento* del aspecto es una estrategia visual que permite trascender los misterios de carácter religioso al soporte plástico. El autor se basa en las *Anunciaciones* pintadas por Fra Angélico en el Convento de San Marcos en Florencia. Toma como sustento las bases teológicas de Tomás de Aquino y el Pseudo Dionisio, según las cuales, los conceptos religiosos son mejor expresados por medio de la desemejanza (*dissemblance*), opuesta a un vulgar intento de simularlos. Propone que el único modo de aprehender los misterios intraducibles como la Encarnación, es por medio de la negación de su forma “imitando, no el aspecto, sino el proceso”.¹² Como pintura de temas religiosos, la figuración y la *storia* están evidentemente representados, pero su función no es narrativa ni simbólica; están ahí tan sólo para imponer una primera pauta de donde partir, son un “umbral” para acceder al misterio. Gracias al dinamismo de los principios estructurales de la figura, es posible llevar a cabo diferentes procesos de desplazamiento; aquí entra en juego la memoria que permite generar nuevas figuras en relación a otras: aprehender el misterio pictóricamente a través de la “difracción de la memoria”.¹³

La memoria en los artistas del Quattrocento apunta –desde la perspectiva de Didi-Huberman– a la capacidad para detonar una vorágine de imágenes, en concordancia a la exégesis de los misterios teológicos:

11. Georges Didi-Huberman, *Dissemblance and Figuration*.

12. *Ibid*, 96.

13. *Ibid*, 122.

éstas son obras donde las figuras se desparraman literalmente en una suerte de vértigo sin fin, que hace que las referencias giren interminablemente de una imagen a otra. Y, al mismo tiempo, son grandes monumentos, de orden y abstracción. Éstas proveen los exactos equivalentes “fantasmáticos” o “imaginativos” de los grandes estudios de los argumentos o de la teología.¹⁴

Habremos de recordar, además, el papel del *ars memorandi* en las técnicas de aprendizaje chamánico propuestas por Severi, que apela más a una proyección cognitiva ordenada y regular. Aquí no se busca el recuerdo íntegro de un texto, sino un modo de recitación, donde la manipulación elaborada de formas lingüísticas “lleva a desmembrar una secuencia de imágenes en una serie de fórmulas fijas y variaciones enumeradas una por una”.¹⁵

El “desplazamiento” del cono huasteco

Para la tradición historiográfica del arte antiguo de México no hay otro elemento más distintivo de la escultura huasteca que el llamado “gorro cónico”. Éste consiste en una especie de apéndice en forma de cono o triángulo que puede ir directamente sobre la cabeza o sobre el bloque rectangular del tocado (fig. 90a). Es un elemento propio del huasteco y de las deidades originarias de la región en la imaginería del Altiplano Central en los albores de la Conquista. Seler menciona que el tocado cónico de Quetzalcóatl sobre una base rectangular que aparece en la lámina 89 del *Códice Vaticano B*, diferente al que utiliza generalmente –y más semejante al de las esculturas huastecas–, puede tener su origen en el *miotli* (o *meyotli*), el diseño compuesto por el trapecio y el rayo, que es “la abreviatura del Sol y el símbolo del año”.¹⁶ En la iconografía teotihuacana el rayo-trapecio aparece sobre un bloque rectangular con un elemento circular identificado como el jeroglifo “ojo de reptil”, y el cual ha sido interpretado como símbolo de “la tierra y la

14. Ibid, 61.

15. Severi, *El sendero y la voz*, 224.

16. Eduard Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, tomo I (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), 88.

fertilidad”¹⁷ o, más concretamente, como un “signo terrestre”.¹⁸ Castro-Leal también identifica al bloque rectangular de las esculturas huastecas con la tierra.¹⁹

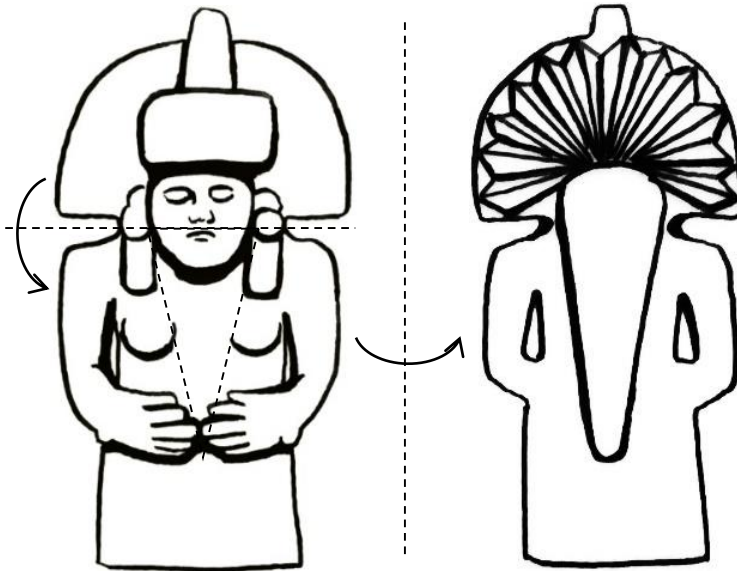
Si regresamos a la propuesta del *corpus* como sistema, veremos cómo la contraparte exacta del apéndice cónico es un trapecio invertido de espesor muy angosto. Éste se inserta sobre los tocados semiesféricos de algunas esculturas masculinas (fig. 90b) como si fuera una lápida o una estela (*vid.* pág. 87). El trapecio es, evidentemente, la contraparte del rayo en el *meyotli* teotihuacano. Los dos tipos de apéndices corresponden a las dos configuraciones básicas de las esculturas frontales: la forma convergente, con la punta hacia arriba, y la divergente, donde el vértice imaginario de un triángulo se encontraría muy por debajo del nivel del suelo. Se trata, pues, de una imagen recursiva, el triángulo formado por el gorro cónico se introduce en el bloque-tierra del mismo modo que la escultura se introduce en la tierra.

En la mencionada figura femenina del Museo Británico (fig. 88), entre los paralelismos señalados de la sección superior e inferior, falta un elemento sustancial: el cono. El lugar donde este elemento debería reflejarse corresponde con un triángulo *no manifiesto* pero insinuado entre las manos y los senos, y cuyo vértice apunta al vientre. Inclusive, una escultura femenina del Museo de Antropología de Xalapa levanta los dedos pulgares para completar el tercer lado del triángulo (fig. 90a). Este gesto formado con las manos sobre el vientre recuerda al rombo de la figura 86a. Otras esculturas no delimitan el triángulo con sus manos sino como un abultado relieve sobrepuesto (fig. 2). Sin embargo, la escultura huasteca no se conforma con simular la simetría sobre el eje horizontal. Si el triángulo imaginario que representa el vientre se gira horizontalmente, sobre el plano de simetría coronal –del frente hacia atrás–, corresponderá con otro triángulo invertido que llevan las figuras femeninas detrás de la cabeza (esquema 11):

17. Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*. Tomo II (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), 23.

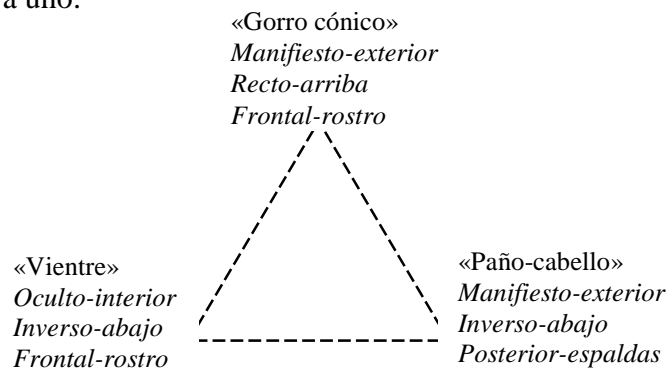
18. George Kubler, “The Iconography of the Art of Teotihuacán”, en *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, ed. Thomas Reese (New Haven: Yale University Press, 1985), 269.

19. Marcia Castro-Leal, “Sentido y significado en la piedra”, 353.



Esquema 11. Desplazamiento del apéndice cónico en el plano horizontal y en el plano frontal-coronal.

La semántica de este elemento no es del todo clara, podría simular el cabello o un paño. Desde ciertas perspectivas podría considerarse absolutamente irrelevante, pero, desde el punto de vista de la transformación y el desplazamiento, su valor es considerable, no porque sea un reflejo del vientre o del cono fálico (el apéndice superior), ya que *no* es un símbolo, sino porque manifiesta precisamente esta capacidad de transformación, de volver sensible el espacio. Este objeto posterior conjuga los rasgos del cono fálico a la vez que comparte otros rasgos del cono uterino. De este modo, cada elemento triangular representa un estado definido por rasgos que forman parte de una disyunción espacial del tipo manifiesto/oculto, recto/verso, frontal/posterior; a la vez, cada disyunción tiene un paralelo somático (exterior/interior, abajo/arriba, rostro/espaldas). Las relaciones entre estos elementos son tan exactas que entre cada transformación siempre se invierten dos rasgos y se conserva uno:



Es válido suponer que ninguno de estos objetos tiene que poseer, necesariamente, un referente exacto. El caso del cono sobre la cabeza es demasiado prosaico, demasiado universal, como para limitarlo a buscar un origen, un sentido ya sea icónico o simbólico. Lo encontramos desde la escultura monumental olmeca y los pequeños objetos votivos de la misma cultura, hasta el tocado de Quetzalcóatl en los albores de la Conquista.

Como sabemos, el sitio del triángulo posterior es ocupado en algunas piezas por el personaje “semi-descarnado”. Si pensamos de nuevo en términos de reflexión especular, muchos de los gorros cónicos llevan, efectivamente, un cráneo (fig. 61b). ¿El esquema triangular descrito arriba puede satisfacer las imágenes que llevan personajes a cuestras?

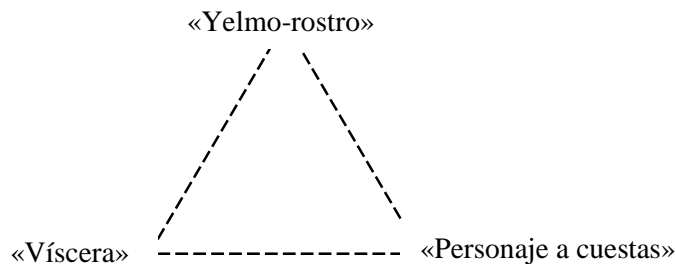
La incursión de seres pseudo-descarnados tiene una larga tradición en la escultura de la región huasteca. La figura femenina central del portentoso Monumento 32 de Tamtok del Clásico temprano²⁰ y la estela de Celaya (fig. 8a), son personajes con carne y piel que únicamente presentan rostros o máscaras de cráneo. El esqueleto es indudablemente signo de muerte, pero a menudo olvidamos que los vivos también poseen uno. En ellos, el esqueleto, oculto e interno, puede ser expuesto bajo determinadas condiciones. El estado parcial que develan los personajes a cuestras podría apuntar al frágil puente que une la vida y la muerte, pero, de igual modo, al sutil vínculo entre lo interno y lo externo.

Algunos yelmos, a pesar de no ser calaveras, expresan de un modo indirecto cualidades de éstas. Los yelmos de las figuras masculinas del Museo de la Cultura Huasteca (fig. 3) y de la escultura de Amatlán (fig. 87b) presentan la piel tan laxa y delgada que los huesos alrededor de las órbitas oculares, en especial los malares, se translucen como gruesos rebordes o anteojeras. En la primera escultura, los pliegues de la flácida piel de las mejillas cuelgan imitando en forma de *aliteración plástica* las incisiones sobre el torso que hacen la idea de costillas. Este personaje, mitad cráneo mitad vivo, no pertenece ni a un lado ni al otro; es la contraparte, en función de tocado, del personaje posterior que, a pesar de llevar como rostro un cráneo expuesto, tiene orejas, manos y pies encarnados (fig. 79). Otro rasgo que relaciona estos grandes yelmos cefalomorfos con imágenes de esqueletos es la orejera en forma de mano que llevan algunas esculturas como las de

20. Imagen disponible en <https://www.inah.gob.mx/foto-del-dia/5380-monumento-32>

Ozuluama y Amatlán, así como una escultura masculina encontrada en Ichcatepec (fig. 91a). Este detalle es uno de los rasgos más sobresalientes en las representaciones del Señor del Mictlan en el *Códice Borgia*.²¹

Cuando estas esculturas, además del yelmo de rostro flácido, también presentan un personaje descarnado a las espaldas, completan el esquema reflexivo tripartito de las imágenes femeninas. Así, sea cual sea cada uno de los posibles significados simbólicos o icónicos atribuidos a estos elementos, deben ser leídos a la luz de los otros dos:



Hay una serie de mitos panmesoamericanos que idealizan al Sol como una entidad que es devorada por la Tierra cada día para, posteriormente, renacer. Alfonso Medellín identifica al personaje masculino de la escultura de Ichcatepec (fig. 91a) con el Sol y al personaje de ojos abultados y piel laxa que lleva como tocado con un felino. Este último, dice, “debe considerarse símbolo de la tierra, ya que los horizontes de ésta siempre están abiertos para ocultar y dejar nacer a tales divinidades [el sol y la luna], o bien alude a las tinieblas [...] en las que diariamente se sumergen estos cuerpos celestes”.²² Habremos de recordar que la versión de este yelmo en las figuras con simetría bilateral son cabezas semejantes a un reptil, muy cercanas a otras imágenes en Mesoamérica que han sido identificadas con el monstruo terrestre-acuático *cipactli*. ¿Qué persigue la escultura cuando compara por medio de la simetría no mimética estos conjuntos simbólicos? ¿Qué nuevo sentido emerge al momento de contraponer –por poner un ejemplo– la idea de la víscera como receptáculo de la sustancia anímica, con la batalla cósmica entre el sol y la tierra?

21. Raúl del Moral, “En torno a Mictlantecuhtli”, *Estudios Mesoamericanos*, núm. 1 (2000): 40.

22. Alfonso Medellín, *Exploraciones en la Región de Chicontepec*, 180.

En el mundo indígena las realidades del mundo interno de la persona pueden tener su proyección en el macrocosmos. Alfredo López Austin denota la relación entre las tres entidades anímicas nahuas y la tripartición de las capas del cosmos.²³ En especial, llama la atención el vínculo entre la tierra y el *ihíyotl*, residente en el hígado, ya que en la escultura huasteca el órgano expuesto generalmente está a la altura de esta víscera. Entre algunos ejemplos, López Austin menciona el caso del *Códice Vaticano A*, donde al signo *cipactli* se le atribuye dominio o influencia sobre el hígado. Si bien la sola idea de equiparidad entre un registro y otro sigue presentándose como un misterio. Que un padecimiento, o un sentimiento experimentado en forma *intensiva*, pueda ser comparable a los más fastuosos eventos percibidos en la *extensibilidad*, comprende un conocimiento hermético y, no obstante, la escultura lo resuelve y lo vuelve accesible por medios visuales.

El personaje del yelmo de la figura de Ichcatepec (fig. 91a) podría estar representado en algunos altares huastecos. El altar encontrado por Seler en Tampalax (fig. 91b) y el altar cilíndrico del Museo Británico (fig. 91c) llevan rostros con orejeras de mano. En el capítulo I de esta tesis se propuso que estos altares expresaban un nexo con sus homólogos preclásicos de la Costa del Pacífico, los cuales podrían desempeñar la función locativa de plataforma terrestre con relación a la estela.²⁴ Además de esta función, valdría la pena sugerir su vínculo con las ánimas indígenas. Según Zamora Corona, entre los k'iche' de Momostenango, los altares de patrilineaje son la residencia del *k'ux* o alma-corazón que preside el pensamiento y la volición, y es “co-presente” en el espacio sagrado de la montaña.²⁵ El interior del altar es asimismo concebido como un “corral” que mantiene enclaustrado el *chikop* de las personas (un alma en forma de ave, que el autor asocia a su aspecto pasivo) a salvo de los peligros del exterior.²⁶ Estos peligros están representados por las contrapartes animales de las divinidades telúricas, así como los propios antepasados, que pueden trasgredir las puertas en caso de descuidar la realización de ofrendas y rituales. El que la escultura huasteca haya interpuesto una igualdad, a la vez

23. López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, 397-9.

24. Guernsey, *Ritual and Power in Stone*, 126.

25. Zamora Corona, “ ‘El rostro de los días’: sobre la corporalidad y las almas entre los mayas k'iche' de Santiago Momostenango”, *Journal de la Société des américanistes*, núm. 105/2 (2019): 117.

26. *Ibid*, 118-9.

que una escisión, entre la víscera y el personaje de los altares por medio de una reflexión no mimética puede ser muy significativo. A esta relación habría que agregar la impuesta entre la vista frontal y la posterior.

Segunda relación: la interrupción de la contigüidad

En el esquema tripartito recién expuesto, las relaciones simbolizadas por las tres aristas del triángulo se expresan como equivalentes. Sin embargo, la simetría de eje horizontal que equipara la parte superior con la inferior no es exactamente igual a la simetría entre el plano frontal y el posterior. Las relaciones entabladas en la vista frontal, percibidas casi simultáneamente, no son comparables al tiempo transcurrido al requerir la traslación del observador. La interrupción experimentada temporalmente es proyectada en el espacio por medio de los prominentes ángulos en los costados de la escultura que impiden la unión entre una y otra vista. Podemos inferir que en la primera relación (simetría arriba/abajo) existe *contacto*, mientras que en la segunda sólo hay *consecuencia*. En la física aristotélica, dos elementos son consecuentes (ἐφεξῆς) si uno sucede a otro aunque se interponga entre ellos un intermediario de otro género. En cambio, la contigüidad (ἐχόμενον) requiere que exista una adherencia entre los límites de dos entidades, es decir, una consecuencia con contacto.²⁷ ¿Podemos afirmar que este modelo se cumple en las manifestaciones indígenas?, en otras palabras, ¿la discontigüidad material conlleva necesariamente la discontigüidad conceptual?

El caso del *Códice Azcatitlan* estudiado por Federico Navarrete²⁸ expone una solución a la interrupción de la contigüidad en la gráfica indígena. Este documento describe la migración mexicana desde su salida de Aztlan a Tenochtitlan, regida por medio de una convención visual utilizada a lo largo del documento para expresar la unión intrínseca entre tiempo y espacio (*cronotopo*). Entre las páginas 5 y 6 esta convención en forma de camino continuo desaparece simplemente en la parte superior de la página (fig. 92). Para

27. Aristóteles, *La Métaphysique*, vol. II, trad. Alexis Pierron y Charles Zévort (París: Ébrard, 1840), 200.

28. Federico Navarrete, "The Path from Aztlan to Mexico. On Visual Narration in Mesoamerican Codices", *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 37 (2000): 31-48.

Navarrete, el hecho de que esta excepción al cronotopo coincida con la llegada de los mexicas a Chicomoztoc no es accidental. El retruécano que el cambio de página obliga a llevar a cabo –los mexicas salen por un lado y entran por el otro– parafrasea el sentido simbólico de Chicomoztoc como “lugar de migración y transformación donde los migrantes adquirieron nuevas identidades”.²⁹ De este modo, el espacio donde la contigüidad se restituye –el misterio de la transformación en Chicomoztoc– reside fuera del papel. La interrupción material permite al usuario incorporar un elemento extra visual al discurso de la imagen.

La pregunta puntual sería: ¿es posible reestablecer una contigüidad entre la vista posterior y anterior de la escultura frontalista?, y de ser así, ¿cuál es el *intermediario* a través del cual el observador la restituye?

Una solución requeriría conocer, en primer lugar, qué otros elementos aparecen a las espaldas de las figuras frontalistas huastecas. Uno de estos objetos es una banda dividida en dos segmentos verticales terminados en curva, tal como se muestra en una figura femenina del Museo de la Cultura Huasteca (fig. 93a). Al igual que el triángulo posterior de las figuras femeninas, este elemento aislado no sugiere más que una especie de atavío. Este contorno es muy semejante al cuerpo de una escultura en bulto yacente en forma de rana, procedente de las cercanías de Tampico y que se resguarda en el mismo museo (fig. 93b; también véase la figura 22b). Se podría argumentar que esta identificación es en extremo fantasiosa, no obstante, ya había mencionado otras dos figuras que llevan un personaje cuadrúpedo a las espaldas (fig. 93c) con cierta reminiscencia a un anuro. Un diseño en forma de rana con aro al centro pintado en el interior de una escudilla negro sobre blanco procedente de Vista Hermosa (fig. 93d), demuestra que, en efecto, este personaje fue visualizado como un anuro.

La escultura reproducida en la figura 94 muestra un personaje antropomorfo con manos sobre el vientre y un cuadrúpedo con rostro humano a las espaldas. Al igual que los pequeños seres de cráneo y torso descarnado, esta especie de batracio antropomorfizado es un personaje *secundario* en el flujo temporal: emerge de un fondo, cuya extensión y

29. Ibid, 40.

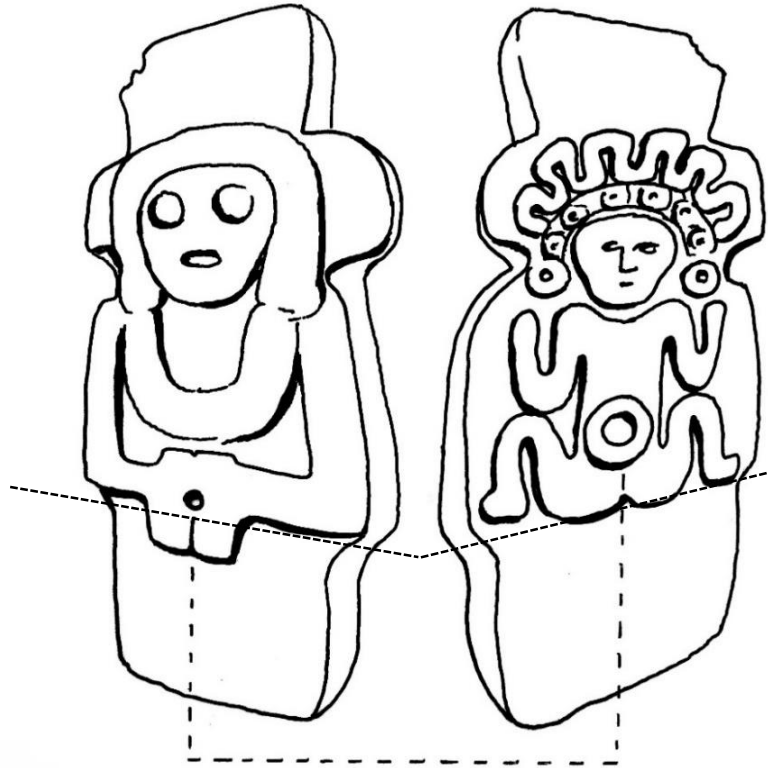
forma están previamente definidos por el personaje de la “vista frontal”. La consecuencia entre una y otra vista no es cuestionable; queda pendiente si entre ellas puede haber una relación de contigüidad. La vista frontal presenta una figura humana de amplio tocado semicircular con apéndice de trapecio invertido, manos sobre el vientre giradas hacia abajo, y un pectoral en forma de herradura. Los rasgos del rostro son poco definidos debido al desgaste de la pieza, tallada sobre una caliza fosilífera muy accidentada; no obstante, es posible distinguir los ojos como cavidades circulares, y la boca elíptica abierta y contraída, semejantes a los rostros descarnados de las figuras 82 y 83.

El cuerpo del pequeño cuadrúpedo conforma un esquema muy conocido en la América precolombina: la organización del cosmos en cuatro direcciones y un centro. Gracias al antropomorfismo, este personaje también presenta una simetría bilateral. La unión del cuatripartismo y la bilateralidad está presente, por ejemplo, en los diseños sobre hachas olmecas de piedra verde, representados por una barra y cuatro puntos. Como Taube menciona, esta disposición se acerca a la forma humana con las extremidades flanqueando un tronco central. Para los olmecas, agrega el autor, “el cuerpo humano servía como un modelo gráfico del cosmos”.³⁰ Este personaje híbrido –mitad rana, mitad humano– vincula, de cierta manera, el nivel macrocósmico (representado por los cuatro rumbos) y el microcósmico (representado por la bilateralidad).

La relación espacial entre las dos vistas no está del todo clara. El cuadrúpedo lleva una enorme cavidad a la altura del vientre, índice de su poder de contener. En cambio, el recurso de la descarnación en el personaje frontal podría indicar su posición de interior, en contrapeso a la falta de un yelmo con señales explícitas de animación. Esta vista presenta la simetría especular no mimética arriba mencionada. La banda que rodea el rostro junto al apéndice trapezoidal tiene su contraparte en el pectoral y el trapecio formado por las manos (ahora sabemos que las señales de las manos pueden expresar simetrías con la sección superior o con la vista contraria). El circuito que rodea la cabeza demuestra que este personaje está contenido. Sin embargo, no es hasta que la escultura entra en contacto con la tierra cuando el observador logra develar la relación entre una y otra vista. A nivel del suelo, es decir, a la altura de los brazos, el personaje frontal lleva

30. Taube, “Lighting Celts and Corn Fetishes”, 302.

una pequeña y profunda perforación entre las manos, exactamente en el sitio donde estaría el ombligo. En la vista posterior, esta perforación coincide, no con la gran cavidad del cuadrúpedo, sino con el ano o la abertura genital (esquema 12):



Esquema 12. Mediación de la tierra entre las vistas anterior y posterior de la escultura reproducida en la figura 94. El punteado corto representa el nivel de suelo, el largo, la conexión a través de la tierra imaginada como un tubo.

Si imaginamos que la espiga de la escultura estaba oculta, los órganos de las dos vistas, ombligo y ano/vulva, son los extremos de cavidades tubulares, y cada uno se adhiere a la superficie terrestre o a la estructura arquitectónica que le otorga soporte.³¹ De este modo, las vistas entablan una contigüidad sólo a través del suelo, que adquiere el estatus de un tubo o cavidad, un cordón umbilical que permite el tránsito entre el personaje contenedor-matriz y el ser gestado (el de la vista anterior que rodea con las manos su ombligo). La noción de la tierra como una cavidad que trastoca la relación contenido/contenedor puede

31. Sobre las pocas evidencias arqueológicas que asocian esculturas a estructuras arquitectónicas véase Stresser-Péan, “Primera campaña de excavación en Tamtok”, 20 y 24.

encontrarse en uno de los mitos amazónicos recopilados por Lévi-Strauss, donde la tierra realiza la misma función de tubo que la cerbatana, la pipa o el tallo hueco que ayuda al héroe a “escapar” entrando en ellos.³²

A semejanza del caso de la vuelta de página en el *Códice Azcatitlan*, la escultura utiliza la interrupción del soporte material para incluir a este *intermedio*³³ como parte del espacio construido por la imagen. En realidad, todo objeto que se introduce en la tierra incluye de modo más o menos directo a este intermediario como parte del sentido. En la escultura huasteca esta consecuencia parece haber sido tratada con profundo interés.

¿Es posible defender este tipo de contigüidad en todas las relaciones frente/atrás de las esculturas dobles? ¿Qué sucede con las esculturas que no presentan un contacto directo entre el vientre y el suelo, por ejemplo, aquellas que representan las piernas o una vestimenta inferior? La escultura requirió buscar alternativas para restituir la cavidad conectora que antes representaba el suelo. Convenciones como el yelmo que “devora” a un personaje o la posesión de una víscera animada, suplen a este intermediario. Estas esculturas, de apariencia más compleja, condensaron en una sola vista lo que en otras obras era necesario completar por medio de una acción en el tiempo o, quizá, por la concatenación de diversas acciones rituales.

Tercera relación: la horadación y el cambio de orientación

Además de la relación arriba/abajo representada por la simetría no mimética, y la relación frente/detrás, representada por la contigüidad interrumpida, resta tratar la oposición derecha/izquierda. Las distinciones iconográficas entre la carencia y la posesión de simetría bilateral en la escultura frontalista ya han sido expuestas a lo largo de esta tesis. Los personajes masculinos que llevan una mano más arriba que otra, aunque no poseen bilateralidad, tampoco presentan una asimetría caótica y anárquica, sino exhiben con

32. Lévi-Strauss, *La alfarera celosa*, 146.

33. Para Aristóteles, el *intermedio* (μεταξύ) es todo aquello por donde pasa el ser que cambia antes de alcanzar al último término. Todo intermedio se sigue como consecuencia y no forma parte del mismo género. *Métaphysique*, 199.

estricta rigidez una regularidad geométrica entre el lado derecho y el izquierdo. Los brazos de una escultura encontrada en Altamira (fig. 95) se pliegan sobre el torso formando dos triángulos rectos, que pueden ser superponibles en caso de girar uno de ellos 180 grados. Esta simetría, llamada puntual o radial (puesto que su centro no es un eje ni un plano, sino un punto), representa uno de los recursos compositivos más productivos y creativos del arte prehispánico, y al cual se le ha otorgado mínima atención, eclipsado, quizá, por la sobreestimación de la composición central cuatripartita. Cómo se habrá supuesto, el centro geométrico coincide con el “corazón” del personaje, como en la escultura de Tancuayalab (fig.79) o en la figura de rostro descarnado de Las Flores-Cinco Poblados (fig. 96) de la que se hablará más adelante. La escultura de Altamira (fig. 95) también lleva un abultamiento circular sobre el torso que representa el centro geométrico de los dos triángulos (este relieve es imperceptible en la fotografía).

La adaptación del cuerpo a una simetría regida por un centro tiene importantes consecuencias en la interpretación de los personajes masculinos. Habrá de recordar que su falta de bilateralidad se ha asociado a un plano espacio-temporal correspondiente al ritual y a la actividad fuera de su cuerpo, en oposición a las figuras femeninas vinculadas al tiempo mítico y al interior del organismo.³⁴ Las figuras masculinas no apuntan literalmente a su interior como las femeninas, pero su simetría sí proviene de un centro, oculto o manifiesto como órgano; sólo a través de este centro la relación entre un lado y otro es posible. En realidad, el uso de simetría puntual convierte la simetría entre lado derecho e izquierdo en una disyunción arriba/abajo. Esto se demuestra en esculturas sin bilateralidad como la figura masculina de la Isla del Ídolo (fig. 77). Basta proyectar una línea horizontal a la altura de los codos y observar la alternancia arriba/abajo de los antebrazos. El cambio de orientación espacial que sobreviene en la relación derecha/izquierda también se evidencia en otra disyunción que, por lo general, acompaña la oposición de los brazos.

Los huecos formados con la mano en numerosas esculturas masculinas han llevado a relacionarlas con obras postclásicas propias del Altiplano Central nombradas

34. Castro-Leal, “Sentido y significado en la piedra”, 256-63.

portaestandartes. Ahora sabemos que algunos “portaestandartes”, como los del Templo Mayor de Tenochtitlan, en realidad cargaban armas como hachas,³⁵ siendo posibles representaciones de guerreros. En algunas esculturas huastecas, la mano de arriba ciñe un hueco, mientras que la otra descansa sobre el cuerpo con los dedos extendidos (disyunción cerrado/abierto). Otras piezas presentan el hueco de una mano en posición vertical, mientras que la otra lo lleva horizontalmente (disyunción vertical/horizontal).

La escultura descarnada de La Antigua, en el municipio veracruzano de Chicontepec, presenta una doble tensión de contrarios (fig. 97). En primer lugar, expresa la paronimia arriba-abajo entre el rostro descarnado y el órgano expuesto. El rasgo formal rítmico que establece la simetría es el diseño de cuatro círculos con punto. Este elemento rodea tanto la mitad inferior del rostro, a modo de pectoral, como la mitad superior del órgano. Esta relación se entrecruza con la simetría puntual de los brazos, y la orientación de las aberturas que cambia del plano vertical al horizontal. Si en la relación arriba/abajo el desplazamiento de la semejanza idéntica era expresado a través del cambio de escala y forma, en el caso de la relación izquierda/derecha la desemejanza se produce por el cambio de orientación en el espacio.

En la escultura de Las Flores-Cinco Poblados (fig. 96), el contraste de la horadación acompaña un contraste iconográfico. El hueco de la mano derecha en posición vertical se opone a la abertura horizontal formada por la flexión del brazo izquierdo. La mano derecha tiene aspecto humano, mientras que la izquierda, que toca el corazón, termina en garras de animal de presa. Esta imagen condensa en una sola vista, y en una sola figura, el personaje principal con pectoral y brazos asimétricos, y el personaje posterior descarnado con garras, que esculturas como las de Tancuayalab y Ozuluama (figs. 79, 81a y 87b) distribuyen en dos vistas. Estos ejemplos expresan la imposibilidad de comprender cualquier contraste sin tomar en cuenta las otras disyunciones espaciales.

35. Leonardo López Luján, Giacomo Chiari *et al.*, “Escultura mexicana del recinto sagrado de Tenochtitlan: restituciones cromáticas, análisis de pigmentos y estudio simbólico”, en *El color de los dioses. Policromía en la Antigüedad clásica y Mesoamérica* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016), 105.

En *La mitad del mundo*³⁶ Jacques Galinier menciona que en el sistema otomí la oposición binaria entre derecha e izquierda –al igual que el frente y detrás– tiene poca importancia. Sin embargo, por medio de una serie de interrelaciones simbólicas que incluyen el entrecruce con otras oposiciones binarias más significativas como arriba/abajo, visible/invisible o femenino/masculino, el sistema adquiere su completo sentido y coherencia. Para el autor, el ídolo otomí y, con más exactitud, toda representación material, es una traducción iconográfica del perpetuo estado de tensión del *nzahki* o “fuerza universal” (fuerza o energía corporal o extracorporal de cada ser, natural o sobrenatural, de la cual el muñeco de papel amate es su principal representante material). Sobre esta antropomorfización del espacio que es el “ídolo”, el chamán es capaz de localizar y describir las fuerzas y, de este modo, comprender su morfología y función:

para el observador, la enorme ventaja es que tenemos a disposición largas series de marcadores topológicos del inframundo, que son los ídolos (*hmite* o *sökwâ*): cada uno de ellos remite a lugares específicos (conocidos o desconocidos de los pacientes), los cuales sirven de soportes mnemotécnicos para marcar en la mente de la gente la configuración de las fuerzas en presencia.³⁷

Al igual que el chamán, el escultor construye una gama suficiente de interrelaciones sobre las cuales sea posible ubicar y organizar las fuerzas que se manifiestan en los objetos de culto como las esculturas. Como es posible observar, el hueco no se reduce a la función de cargar algún objeto cilíndrico. Si en realidad portaban armas, los escultores aprovecharon este requisito para incluirlo como parte de sus estrategias visuales. La horadación es, asimismo, un rasgo fundamental para la construcción del cuerpo, por lo cual merece la pena otorgarle un especial interés.

Absortos en los simbolismos de los diseños labrados sobre la superficie de la escultura de Tamuín (figs. 28 y 80), se ha olvidado su característica más distintiva: es la escultura huasteca con mayor número de horadaciones, ocho en total, incluyendo la perforación del septo nasal, hoy perdido, y dos orificios compuestos en las orejas. Estos dos orificios

36. Jacques Galinier, *La mitad del mundo*, 663-77.

37. Galinier, “Geopolítica del inframundo. Determinismo y causalidad síquica entre los ancestros otomíes”, *Anales de Antropología*, núm. 51 (2017): 4.

fueron descritos por Meade³⁸ y constan del gran hueco de la orejera unido a un estrecho tubo que conduce al borde superior del pabellón. No tengo ningún interés en seguir saturando las interpretaciones de esta obra, tan sólo busco remarcar la importancia de un concepto que ha yacido relegado en la historia del arte prehispánico. Educados bajo las reglas del espacio euclidiano, estamos acostumbrados a sobreestimar sus preceptos, como la magnitud y la isometría, en detrimento de otros que, quizá, eran más importantes para las prácticas visuales de otras culturas, como el número de aberturas, la cantidad de intersecciones o el concepto de contigüidad. Si hay tan poca información sobre muchas áreas del conocimiento indígena, entonces ¿por qué suponer que poseían los principios euclidianos de un modo tan arraigado y totalizador a semejanza de Occidente?

Sabemos que el número de aberturas –llamado *genus* o género en las geometrías no euclidianas– es una de las propiedades de *invarianza* de las superficies geométricas; esto significa que la propiedad de una imagen permanece inalterada a pesar de ser sometida a un conjunto de transformaciones. ¿Podemos suponer que la incursión de aberturas conlleve un cambio transcendental en el mundo indígena comparable a la modificación del “género” geométrico?

Guilhem Olivier³⁹ menciona los distintos sentidos que podría tener la acción de horadar el cuerpo entre los antiguos americanos. Por un lado, se utilizaba para designar a un guerrero destacado en la batalla, por el otro, estaba relacionada con el sacrificio. La horadación nasal está estrechamente vinculada con la Huasteca. Sabemos que los nahuas describían a los guerreros huastecos con el septo perforado y, quizá, según el mismo autor, hayan asociado estos agujeros con el destino del huasteco como víctima de sacrificio.⁴⁰ En un mundo como el amerindio donde lo social se construye a partir del cuerpo, una modificación de la topología corpórea no puede más que ir acompañada de una proyección similar en la esfera de lo social. Precisamente, es esta capacidad de *proyección* la que el escultor buscó plasmar al horadar la piedra, más que la personificación de un portador de este tipo de modificación corporal, a manera de un simple retrato. Esta lectura,

38. Joaquín Meade, *El Adolescente* (Ciudad Victoria: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1982), 8.

39. Guilhem Olivier, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, “Serpiente de Nube”* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 537-47.

40. *Ibid*, 546.

quizás posible a posteriori, es muy inferior a imitar sobre la piedra la capacidad de transformación de las relaciones sociales, es decir, el *proceso* y no el producto.

La continuidad y la piel

Existen otros casos que demuestran que las disyunciones espaciales se complementan. Por ejemplo: ¿por qué todos los personajes de rostro y corazón descarnados son simétricos cuando están a las espaldas de otra figura, y por qué pierden la bilateralidad cuando ellos son los propios personajes frontales (figs. 96 y 97)? En este caso debemos tomar en cuenta la diferencia entre la figura frontal, que construye y delimita su propio espacio –exterior y precedente–, y la posterior –interior y secundaria–, restringida a ocupar un espacio menor previamente definido por la anterior. Ninguna vista posterior en la escultura frontalista carece de bilateralidad. El espacio que construye la vista anterior y el que construye la vista posterior no son equivalentes. Se requiere, por lo tanto, definir con mayor exactitud la delimitación entre lo externo y lo interno (experimentado temporalmente como una precesión y una sucesión).

Debido al carácter denso de la piedra, las relaciones entre interior y exterior representan un contraste metafórico –la escultura no tiene interior evidente. En algún punto de su devenir, la escultura huasteca abandonó algunos de los convencionalismos antes mencionados –en especial, la interrupción entre la contigüidad frente/atrás– y, a cambio, concibió la superficie corpórea como un envoltorio a manera de la superficie pictórica de la cerámica. La réplica que la escultura tardía hizo de la cerámica no es una consecuencia natural. La inmanencia de la vasija, que es contener un espacio vacío, es absolutamente opuesta a la densidad de la piedra. Este proceso requiere ignorar, hasta cierto punto, la articulación volumétrica a cambio de comprenderla como una superficie homogénea y continua. La piel no tiene bordes. La introducción de aberturas en el cuerpo de “El Adolescente” no viene más que a reafirmar esta continuidad. Los extremos se fusionan y se confunden uno con otro. La contigüidad interrumpida en las esculturas tipo estela, donde los bordes se tocan pero no se fusionan, desaparece para establecer una sola piel,

donde el observador, después de recorrer la superficie y atravesar los huecos, regresa al mismo lugar *sin* experimentar dónde se llevó a cabo el cambio del interior al exterior.

La contigüidad se convierte en continuidad (συνεχής) cuando sus límites no sólo están en contacto, sino que se confunden entre sí.⁴¹ La distinción entre el contiguo y el continuo aristotélicos únicamente es posible dentro de un sistema móvil: “llamamos continuas a las cosas que no pueden moverse más que en conjunto, y contiguas a aquellas que están asociadas de tal modo que, cuando una reposa, la otra puede moverse, o incluso que, si tanto una como la otra son agitadas, se mueven independientemente, una hacia un lado, la otra hacia otro”.⁴² La distinción entre continuidad y contigüidad es clave para comprender si contenido y continente pueden concebirse separados o no uno del otro: “si continente y contenido son *continuos*, se trata de la inclusión de la parte en el todo; si son *contiguos*, de la cosa en el lugar”.⁴³

¿Es la superficie continua en las esculturas tardías (p. ej. las que llevan diseños a modo de tatuaje con volúmenes curvos y matizados) un interior o un exterior, o ambos? En el caso de la cerámica polícroma, los diseños pintados sobre la piel de los personajes antropomorfos no pueden considerarse una representación realista de pintura corporal humana. En la vasija efigie femenina de Vista Hermosa (fig.98), el personaje lleva los brazos ligeramente destacados por la volumetría, pero los diseños se plasman transversalmente sobrepasando la frontera del pliegue e ignorando por completo la articulación. Si la figura levantara los brazos, la continuidad del dibujo desaparecería. Esta pieza, a pesar de ser figurativa, sigue siendo una vasija, definida primeramente por su capacidad de establecer una diferencia entre el contenido y el continente. La superficie pictórica decide cuándo ignorar las articulaciones y cuándo destacarlas, quizá con una intención significativa, como se conoce en otras manifestaciones prehispánicas.⁴⁴ En el caso de la vasija de Vista Hermosa, la pintura vela parcialmente su efecto icónico, a la vez que restituye su función como recipiente.

41. Aristóteles, *Métaphysique*, 200.

42. Bergson, “L’idée de lieu chez Aristote”, en *Mélanges*, ed. André Robinet (París: Presses universitaires de France, 1972), 32.

43. *Ibid.*, 31.

44. Sobre los usos de la pintura para matizar o acentuar contrastes volumétricos en la cerámica prehispánica, véase las conclusiones al segundo capítulo en Šégota, *Valores plásticos*, 117-29.

Toda vasija comprende una inherencia al cuerpo humano, aún sin ser necesariamente antropomórfica. En la pequeña olla de la figura 99a, los elementos funcionales como las asas potencian la humanización, a pesar de tener forma de guaje (*Lagenaria siceraria*). En otras ollas, estas asas son literalmente los brazos levantados de una figura humana, como ocurre en una pieza de la colección Seler.⁴⁵ En la pieza de la figura 99b, la pintura de unos brazos y manos son suficientes para detonar el estrechísimo nexo entre la forma de botella con el cuerpo humano, en especial con el vientre. Artefactos como la cerámica también son personas, y como tales pueden actuar y hablar. De este modo, la pintura aplicada sobre la superficie de la cerámica modifica el contenido del mismo modo que el diseño corporal modifica la persona. La aplicación de diseños corporales en la América indígena, ya sea en forma de tatuajes o escarificaciones, tiene muy poco que ver con la idea de plasmar conceptos. Para Els Lagrou, la pintura corporal en la Amazonia ayuda a constituir “superficies que contienen cuerpos”, en lugar de representar cuerpos.⁴⁶ El diseño formal puede ser exactamente el mismo, pero la manera de aplicarlo, el material o el contexto ritual, conlleva sentidos divergentes. La línea gruesa aplicada sobre los niños en los ritos de iniciación permite a la piel abrirse para que los cantos y rezos penetren mejor. Por su parte, el trazo fino sobre los adultos en el ritual de la ayahuasca (que no difiere formalmente del infantil), conlleva una identificación con la piel de la boa, con el fin de percibir y adentrarse a los secretos del mundo que las manchas de su piel contienen.⁴⁷ Al igual que la horadación, es posible que los “tatuajes” en la escultura y la cerámica huasteca, más que imitar un diseño utilizado sobre la piel humana, “imiten” una de las funciones que desempeña en la construcción de la persona indígena.

La aplicación de diseños corporales sobre la escultura no sólo imita la apariencia exterior de la cerámica, sino que adopta su esencia, la de poseer un *vacío real*. Al transformar los volúmenes sólidos del ídolo de piedra en membrana, convierte al objeto en receptor y contenedor de una sustancia distinta a la suya. Por esta razón, la superficie que logramos

45. Imagen disponible en el catálogo digital del Museo Etnológico de Berlín: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=71139&viewType=detailView>

46. Els Lagrou, “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción”, *Mundo Amazónico*, núm. 3 (2012): 118. doi:10.5113/ma.3.32563

47. Ibid, 98-103.

ver parecería ser puro exterior, sin bordes, como si literalmente guardase dentro de ella un secreto al cual nunca podremos acceder. Sin embargo, esta membrana sigue presentando articulaciones entre espacio interno y externo. La cabeza de la escultura de Tamuín lleva sobre su frente, justo debajo de lo que aparenta ser un casco pegado a la cabeza, dos elementos semicirculares, divididos a su vez en tres medios círculos, y un diseño rectangular al centro segmentado por líneas horizontales (fig. 100a). Meade identifica este conjunto de trazos geométricos como el rostro de Xipe o del “monstruo” Tlaltecuhli.⁴⁸ Guy y Claude Stresser-Péan también relacionan un diseño muy semejante pintado en el fondo cóncavo de tres ollas descubiertas en Tamtok, con el rostro de un monstruo acuático equivalente al *cipactli* mexicana.⁴⁹ De este modo, el diseño sobre la frente de “El Adolescente” podría ser un equivalente a las fauces zoomorfas tridimensionales de otras esculturas, mientras que el resto del cuerpo no sería una cobertura exterior, sino una superficie interior contenida por estas fauces.

Este “rostro” también se encuentra pintado justo debajo del borde de numerosas vasijas efigies, exactamente entre el vacío de la olla y la cabeza de otro personaje (fig. 100b). En especial, lo encontramos en las vasijas que han sido asociadas a representaciones de Ehécatl, como los personajes sedentes de Vista Hermosa. Aunque en los dos soportes este elemento coincide en el umbral entre exterior e interior, no es equivalente. En la cerámica, más allá de este “rostro-borde” no se encuentra el término englobante –como en la escultura– sino el interior de la vasija.

En las estelas publicadas por Seler se labró esta especie de rostro de un modo muy esquemático (fig. 101a). Aquí nos encontramos con el fenómeno de la multiestabilidad de las imágenes. Por un lado, nos recuerda ligeramente los rostros arriba mencionados y, por el otro, simplemente parece una sección del diseño aro-festón abstraído del cuerpo de las serpientes bicéfalas labradas sobre los tocados (fig. 101b).

Este diseño generalmente se representa sobre los tocados, rodeando el rostro o como pectoral alrededor del “corazón”, es decir, que siempre indica el estado liminal entre interior y exterior. Cada vez que lo veamos, debemos atender una posible transformación

48. Joaquín Meade, *El Adolescente*, 7.

49. Stresser-Péan y Stresser-Péan, *Tamtok II*, fig. 129.

topológica del medio. Aun en el caso de sus versiones más reducidas, como las estelas con relieves “geométricos” (figs. 10 y 45a), este diseño debe ser entendido como *mediador*, pues indica el traspaso de la masa de piedra fálica masculina al interior de la tierra útero.

Hay casos donde este diseño juega dos papeles en la misma pieza: a la vez un rostro y a la vez lo que parece un diseño “no-objetual”. En el Museo Británico se resguarda una esfera de piedra caliza, llevada a la ciudad de Londres por el Capitán James Vetch desde los alrededores del río Pánuco. A lo largo de la circunferencia desarrolla un diseño de aro-festón repetido seis veces (fig. 102a). Una proyección desplegada de esta imagen, vista desde arriba, recuerda los diseños en forma de estrella pintados en el interior de escudillas trípodes (figs. 102b-c).

Desde el punto de vista de un observador ubicado al frente de la esfera, únicamente es posible abarcar dos círculos y uno de los “picos” intercalados, lo cual da la apariencia de un semblante con ojos y nariz (fig. 103a). Las esferas de piedra con rasgos faciales no son desconocidas en la Huasteca, al menos existen otras dos. Una presenta el conocido rostro de labios gruesos y redondos en actitud de soplar,⁵⁰ mientras que la otra lleva un gran rostro descarnado que ocupa la mayor parte de una superficie esférica muy deformada (fig. 103b). Las esferas de piedra nos remiten, de nuevo, a los monumentos de las Tierras Altas guatemaltecas, especialmente una escultura de Santa Clara y el Monumento 51 de Kaminaljuyú, que también llevan un rostro.⁵¹ Pero la esfera del Museo Británico no representa explícitamente un rostro; el poder de sugestión al conceder rasgos de animación a estos objetos estriba precisamente en que uno no espera verlos, en su extrañeza y “contra-intuición”.⁵² En *The Technology of Enchantment* Gell explica por qué la tensión entre la figuración y la no-figuración no se limita a establecer una fascinación

50. El *Catálogo* de Gutiérrez y De la Fuente publica esta escultura como parte del acervo del Museo Regional de Tampico Alto (lámina CCCXLV); sin embargo, durante mi visita no encontré esta pieza, ni aparece catalogada en el inventario más reciente del museo.

51. Parsons, *Origins of Maya Art*, figs. 45 y 133.

52. Gell, *Art and Agency*, 121-6.

óptica, sino porque otorga al artista –y a todo el componente social detrás de él– el poder mágico de hacer y controlar los objetos que producen estos efectos.⁵³

Es posible acordar dos conclusiones de este diseño: por un lado, su función como mediador entre el espacio interior y exterior y, por el otro, en su contra-intuición, cuyo control y manipulación debe haber sido concebido como uno de los recursos más poderosos en la escultura, pues es el ornamento utilizado con más frecuencia. ¿Por qué se le habría otorgado tan serio y profundo interés al control para disponer la relación entre contenido y continente?

Se había establecido que el vínculo entre el yelmo englobante y el rostro englobado se definía en términos de contigüidad, por tanto, aunque sus extremos pueden tocarse, cada uno posee un movimiento independiente. En las esculturas frontalistas, la actividad macrocósmica representada por la sección superior –provista de “monstruos telúricos” e “iconografía celeste”– y su homóloga microcósmica representada por la sección inferior –el “corazón” del hombre–, poseen cada una su propia duración, cada una pertenece a mundos que se desenvuelven en un tiempo-espacio diferente, aunque en ocasiones se entrecruzan. La exacta disposición de las partes en los objetos visuales y la correcta ubicación de sus conectores puede revertir la independencia y lograr que ambos flujos coincidan. La escultura huasteca crea de este modo un espacio para la *coincidencia*.

53. Gell, “The Technology of Enchantment and The Enchantment of Technology”, en *The Art of Anthropology*, 166 y 177.

REFLEXIÓN FINAL

Esta tesis se desarrolló alrededor de la pregunta ¿cómo es el espacio en la escultura huasteca? Esto requirió partir de un acercamiento a la imagen a través de su inherencia con el espacio que ella misma construye, concibiendo la organización de este espacio como esencia de las manifestaciones visuales. En la escultura huasteca, definí esta organización como recursiva debido a que los diferentes cuerpos representados expresaban relaciones aporísticas, inversas o redundantes entre contenido y contenedor. La recursividad –y su contraparte la reversibilidad– cimenta la mayor parte de la producción escultórica huasteca exenta, por lo tanto, debe ser comprendida como un principio de correspondencia, es decir, un sistema de carácter gráfico que permite revelar el espacio-tiempo que las imágenes encarnan, por complejo y multidimensional que sea. Como principio de correspondencia, la recursividad encierra una intención trascendental que puede ser identificada con un grupo y un periodo específico. Del intento por responder la pregunta inicial es posible extraer tres conclusiones: la primera compete al posicionamiento de la escultura huasteca en el devenir de Mesoamérica antigua; la segunda, al modo bajo el cual actúan estas obras visualmente; y por último, propongo una posible interpretación, un alcance de la recursividad frente a otros aspectos culturales.

1. La composición recursiva de la escultura huasteca es una continuidad, reinterpretación e innovación del sistema recursivo olmeca.

Esta afirmación no podría ser planteada sin poner en duda dos supuestos sobre esta producción material: la unanimidad de comprenderla como una creación del periodo Postclásico y su atribución a los huastecos históricos (teenek). A lo largo del primer

capítulo expuse las evidencias que permitieron suponer que parte de la producción escultórica pudo ser realizada desde finales del periodo Clásico (siglo VII). También propuse la posibilidad de que estos grupos estuviesen relacionados con aquellos que poblaron la Costa del Pacífico y realizaron una escultura con notables puntos de confluencia espacial con la huasteca. Una posible filiación mixe-zoque para la escultura temprana no debe ser descartada. Las excavaciones arqueológicas han sacado a la luz la diversidad de grupos –mixe-zoques, olmecas y mayas– que poblaron la región antes de la ocupación teenek.¹ En cuanto a la lingüística, se ha llamado la atención en las divergencias profundas del teenek en relación a otras lenguas mayances que pueden deberse a intensos contactos con lenguas mixe-zoques.² Por el contrario, otras propuestas se enfocan en la continua interacción entre los huastecos y otros grupos mayas extendida hasta el Postclásico.³ Esta estrecha relación vuelve muy dudoso que el grupo teenek haya realizado una escultura con absoluta falta de rasgos visuales mayas, mientras que el contacto mixe-zoque abre la posibilidad de compartir la atribución a otros grupos étnicos. Esta tesis en nada invalida la existencia de una escultura huasteca propiamente postclásica y que presenta profundas cercanías plásticas y semánticas con aquella del Altiplano central.

Algunas de las tipologías huastecas sugieren una reapropiación y adaptación regional de formas escultóricas preclásicas que florecieron en sitios de la Costa del Pacífico como Kaminaljuyú o Izapa. Aquí podemos incluir las esculturas antropomorfas de pedestal de espiga (*peg-based sculpture*), los barrigones u obesos, y la diada altar-estela, esta última asociada a representaciones de batracios y aves, respectivamente. Por otro lado, algunas tipologías emergieron a la par de otras descubiertas en la misma región del Pacífico. Éstas comprenden la escultura de brazos cruzados (incluyendo su variación en diagonal) y las piedras-efigie que remiten a seres antrozo-morfos fusionados al fondo de piedra.

1. Espinosa Ruiz, “La tradición cerámica de la Sierra Gorda”, 362.

2. Meléndez, “Reconstruyendo la prehistoria lingüística de los huastecos o *te:nek* (mayas)”. Meléndez, “El sistema de *persona* en protohuasteco”, 245.

3. Robertson y Houston, “The Huastec Problem”, 19-33. Davletshin, “La historia de la gente teenek según sus morfemas y palabras”.

También llama la atención la coincidencia espacial entre los ancianos encorvados y las hachas descubiertas en el sureste mesoamericano, posiblemente contemporáneas.

Al considerar la estrecha relación entre estos grupos a lo largo de una amplia extensión geográfica, las confluencias entre algunos aspectos visuales olmecas y huastecos, como la recursividad y la que llamé forma o silueta de hacha, se observan desde otro cariz. A través de la escultura, los usuarios se proclaman como descendientes del pasado olmeca, quizá con un fin identitario, el cual podría estar ligado directamente a una concomitancia étnica, lingüística o cultural, si no con los olmecas, sí con los grupos contemporáneos que poblaron el istmo hasta la costa oceánica opuesta. Esta necesidad de proclamación identitaria está relacionada a un momento histórico que coincide con el fin de la hegemonía regional de Tamtok (el cual, según Stresser-Péan, coincide a la vez con la caída de Teotihuacan) y el surgimiento de pequeños centros poblacionales en el resto de la Huasteca. Cabe mencionar que, en la escultura huasteca, la esfera doméstica asociada a las hachas antropomorfas olmecas se ha trastocado, irrumpiendo en el espacio público.

La silueta en forma de hacha que comparten tanto la escultura olmeca y la huasteca no es una coincidencia de poco interés. El hacha comprende necesariamente una adaptación del antropomorfismo a la preforma del soporte. Este tipo de esculturas son siempre ambas cosas a la vez. El hacha de La Merced llamada coloquialmente “El bebé”⁴ expone esta ambigüedad de un modo recursivo: el personaje en forma de hacha sostiene entre sus manos una nueva hacha. Podríamos concluir que el objeto que sostiene es él mismo, un paralelismo con los encorvados huastecos que sostienen una espiga identificada con ellos. El interés de la escultura huasteca en aprovechar algunos accidentes de las rocas para inducir animación, especialmente en el tipo que denominé piedra-efigie, puede estar relacionado con el espacio ambivalente de las hachas olmecas.

Ahora bien, aunque hay coincidencias sorprendentes entre el sistema recursivo de algunos monumentos olmecas (como el de Ojo de Agua, fig. 73) y el de la escultura huasteca, la recursividad en esta última no es la misma que sus supuestos antepasados. Esto está bien definido en la exposición que cada una hace de la “boca-cueva”. Jacinto Quirarte recuerda

4. Imagen disponible en mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/objetoprehispanico%3A24563

que una de las características compartidas entre la iconografía de los monumentos de la región olmeca, maya e Izapa, es la idea de representar escenas dentro de las fauces de una figura que comparte rasgos de felino, serpiente y pájaro.⁵ La enmarcación por medio de fauces da a entender que la escenificación se lleva a cabo en el interior de la tierra, dentro de una cueva. Para el mismo autor, las bandas horizontales superiores e inferiores con diseños geométricos sobre las estelas de Izapa son una estilización de estos seres compuestos (felino-ave-ofidio). Guernsey también reflexiona sobre la necesidad de establecer un “escenario” en la escultura de Izapa, pero atribuye esta función, no a al marco, sino a la ubicación de altares zoomorfos a los pies de los relieves (fig. 104a).⁶ De este modo, marco y altar son diferentes dispositivos de transmutación del espacio, transforman la relación interior/exterior dependiendo del nivel hasta el cual abstraemos nuestro foco de atención. Si analizamos la diada estela-altar que conformaba el Altar zoomorfo 1 y la Estela 1 de Izapa (fig. 104b), veremos que el anuro otorga un soporte a una escena que, a la vez, ya era contenida dentro del marco representado por las fauces estilizadas de la banda superior. Sobre esta banda se halla otro personaje, sentado sobre una nueva plataforma, que está *afuera* de la escena propiamente –la del personaje que pesca– pero *dentro* del espacio que define el altar.

Había observado que el altar –además de otorgar un lugar y ser el receptáculo de las ofrendas– es el espacio de coincidencia de diversos flujos, pues lo que sucede –o no sucede– sobre su superficie tendrá repercusiones en el complejo mundo de las ánimas indígenas. El conjunto altar-estela podría representar una de las manifestaciones escultóricas más tempranas donde se lleva a cabo un elaborado desarrollo de los acontecimientos. La escultura huasteca expresó esta organización de un modo muy conciso. Este es el caso del personaje de los altares, con ojos globulares y orejeras de mano (fig. 91b-c), que también enmarca el rostro de algunas esculturas masculinas (fig. 91a). En su afán por extraer lo necesario y significativo, la escultura huasteca comprime en el mismo elemento el rostro-marco de la estela preclásica, que señala la ubicación de la escena enmarcada, y el altar, que otorga un “puente” entre uno y otro mundo.

5. Jacinto Quirarte, *El estilo artístico de Izapa* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973), 23.

6. Guernsey, *Ritual and Power in Stone*, 126.

Los yelmos huastecos que también comparten caracteres de felino, ave u ofidio no son muy diferentes a los marcos olmecas e izapeños (fig.105a-c); pero es el contenido englobado lo que las diferencia por completo. La imagen de tipo narrativa contenida dentro de las fauces de la Estela D de Tres Zapotes (fig. 105a) ha desaparecido en la tradición huasteca, como si ésta hubiese reducido lo anecdótico como excesivo, o bien que fuese conocido en demasía. Es posible que la práctica escultórica huasteca se dedicase a profundizar en el significado de estos procesos mítico-religiosos, más que ocuparse en expresarlos: *despojar* lo anecdótico –como proponía Westheim– para entrar de lleno en la *creación del pensamiento mágico*. Esculturas como el Monumento 2 de Izapa (fig. 105b)⁷ o la Estela 1 de la Venta restringen el contenido de la “boca-cueva” a un solo personaje, expresando un sentido de organización más cercano a la escultura antropomorfa huasteca. Sin embargo, aquí sucede el cambio sustancial: en los ejemplos preclásicos la cueva contenedora parece una entidad alienada a aquellos cuerpos que contiene, mientras que en la huasteca, la boca-cueva juega el papel de un tocado que pertenece al cuerpo entero, como si todas las coberturas correspondieran a la misma entidad. En otras palabras, el cuerpo humano contenido en la boca-cueva posee también la capacidad de revertirse en el continente. La unificación de los distintos tiempos y espacios en una figura unitaria lograda de un modo tan sintético es uno de los grandes aportes de la escultura huasteca. El funcionamiento de esta relación contraintuitiva comprende el segundo teorema:

2. El espacio-tiempo en la escultura huasteca es múltiple. Esta multiplicidad se condensa como una “ciclicidad reversible”, debido a que su repetición es una inversión del ciclo.

A lo largo del texto expuse cómo algunos fenómenos propios de la escultura huasteca, como ambivalencias iconográficas o paronimias visuales, eran bien explicados desde el punto de vista de la *escisión de una simultaneidad*. Ya sabemos que el hecho de que la

7. Cabe mencionar la singularidad y antigüedad que algunos estudiosos como Stirling o Lowe atribuyen al Monumento 2 de Izapa. Matthew Stirling, *Stone Monuments of Southern Mexico*. Bureau of American Ethnology Bulletin 138 (Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1943), 68. Gareth Lowe, Thomas A. Lee y Eduardo Martínez, *Izapa: An Introduction to the Ruins and Monuments* (Provo: Brigham Young University, 1982), 196. Podría suponerse que –en el desarrollo escultórico específico del sitio– el espacio interno de la cueva como mito o narración es posterior al espacio contenido de carácter más genérico.

escultura se desenvuelva sobre una magnitud espacial (específicamente tres dimensiones) no limita de ninguna manera que pueda expresar una complejidad notablemente mayor. Imágenes aparentemente estables, como las figuras femeninas con manos sobre el vientre, entran en el juego de expansión temporal al inducir una reflexividad entre la mitad superior y la inferior, por medio de una simetría sumamente discreta o “no mimética”. Esta discreción aumenta la diferencia entre una sección y otra, abriendo una posible brecha temporal, a la vez que, en un plano profundo, aluden a un mismo espacio-tiempo. En este sentido, el espacio que construye la escultura huasteca no puede identificarse con ninguna realidad simultánea, por ejemplo, con una geografía sagrada. Una aproximación más acertada de cómo actúan estas imágenes podría ser expresada bajo la metáfora de la acción ritual. En el segundo capítulo mencioné cómo la relación entre materia e imagen permitía a estos objetos desarrollar ciertas capacidades semejantes a aquellas que la ritualidad transmite a estos objetos. Otras cualidades de carácter visual, como la composición volumétrica o contrastes plásticos e iconográficos, también sugieren la construcción de un espacio complejo, múltiple y no simultáneo y, a la vez, ofrecen los medios para controlarlo. Así, ciertos contrastes han de ser neutralizados o “controlados” por otras disyunciones que obligadamente le acompañan (este es el caso de la disyunción izquierda/derecha acompañada de una disyunción arriba/abajo, o abierto/cerrado) De este modo, la escultura concatena una serie de acciones organizadas en forma metódica y ordenada.

Una observación relevante fue descubrir que toda relación de contigüidad entre los cuerpos que construyen la imagen siempre presenta una reversión del tipo contenido/contenedor. Esta inversión fue destacada con una talla que describí como aro-festón, o bien insinuada a través del suelo que da soporte y restablece la contigüidad entre las partes de la escultura. Pensada desde la experiencia temporal, más que en la inmutabilidad espacial, podemos concluir que *no hay sucesión sin inversión*. Que la organización de las partes pueda ser expresada en términos temporales no significa que siga un orden lineal. La precesión y la sucesión son reversibles. Personajes que secundan, es decir, que son generados a partir del volumen que otro personaje construye, pueden mostrar rasgos contenedores y generatrices (como el pequeño personaje de la fig. 94 con

cuerpo en forma de batracio que “engendra” al personaje de mayores dimensiones que lo carga a las espaldas).

En este caso, hay que tener en claro la diferencia sustancial entre reconocimiento icónico y espacio construido al entablar una posible interpretación de las imágenes. Aunque en numerosos ejemplos los dos coinciden notablemente (como mostré en el capítulo III) y, sin duda, la coincidencia no es gratuita, la organización de los espacios es prístina a la cristalización icónica. La última no puede ser aprehendida correctamente sin atender la primera. Un ejemplo destacable es la diferencia entre dos personajes descarnados de misma apariencia, pero distinta proposición espacial. Uno es el personaje sin simetría bilateral que incorpora la totalidad volumétrica sobre la vista frontal y, por tanto, antecede en el plano temporal (figs. 96 y 97). El otro, un personaje de reducido tamaño con bilateralidad, ubicado a las espaldas de uno mayor y, por tanto, secundario (figs. 79 y 81a).⁸ De este modo, no sólo habrá que preguntarnos sobre los personajes y las acciones implicadas en las imágenes sino en qué espacio-tiempo acontecen y qué espacio-tiempo devine a raíz de ellos. Una especificidad de este espacio representa la tercera conclusión de esta tesis:

3. La escultura huasteca irrumpe el momento en el que la ciclicidad se invierte. Este momento es expresado como un encubrimiento o disfraz.

La relación entre contenido y continente derivó en distintas cristalizaciones o concreciones icónicas, entre las cuales podemos destacar la exteriorización de entidades anímicas, así como la representación de personajes parcialmente descarnados, a menudo, conjugadas en la misma imagen. Sin embargo, una que merece especial atención por la sugerente expresividad alcanzada con pocos elementos es la reversión femenino/masculino.

Ya sea por su volumetría o por la acción de introducirse en el suelo, gran parte de la escultura huasteca está ligada al principio masculino. La espiga de piedra en su papel de

8. Ochoa y Gutiérrez identifican estos dos personajes (el antecedente y el consecuente) como una misma deidad, sin atender las diferencias sustanciales del espacio; inclusive llegan a proponer el aventurado nombre de *Ahjatictamzemplab*, “Señor de la Muerte”. Ochoa y Gutiérrez, “Notas”, 124-6.

fecundador es poco discutible. La introducción de objetos pétreos en la tierra permite extraer de ella recursos vitales. El pensamiento mítico traslada este hecho al contexto del milagro y el prodigio. Ahora bien, cuando estas espigas adquieren un semblante femenino se produce una contradicción que no ha sido atendida con sus debidas consecuencias. La escultura femenina *es* un espejo de la Tierra en su función de matriz y no uno de sus instrumentos. Aquella debió reinventar un nuevo espacio donde su existencia como espiga fertilizadora tuviese cabida. Por ello, propongo que la propia tipología –y el espacio que construye– representa una innovación, pues ninguno de los ascendientes formales de la escultura huasteca discutidos en el capítulo I, como el hacha antropomorfa preclásica y las esculturas de espiga de la Costa del Pacífico, presentan rasgos femeninos. No obstante, la estela mesoamericana preclásica con marco de fauces sí expresa una contradicción similar. La estela, debido a su volumen compacto y posición erguida sobre la tierra, sugiere una carga masculina, pero las tallas a modo de fauces o cueva la convierten en un útero.

La transformación de lo masculino en femenino o, con más exactitud, de fecundador en fecundado, está relacionada al contexto de sacrificio y caza en la América indígena.⁹ Un caso muy elocuente de la inversión de papeles es el conocido episodio de los *Anales de Cuauhtitlán* sobre el sacrificio de los “huastecos” por parte de las Ixcuiname. Utilizo la traducción de Ángel María Garibay ya que, a diferencia de la versión de Primo Feliciano Velázquez y la más reciente de Rafael Tena,¹⁰ conserva el sentido místico del texto:

9. Johannes Neurath recuerda la inversión en los papeles de la cacería en el pasaje de la *Leyenda de los Soles*, donde los *mimixcoa* Xihunel y Mimich persiguen a dos venados bicéfalos, quienes de noche se transforman en mujeres antropófagas. Neurath, “La iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste y el sacrificio humano pawnee: contribuciones analíticas desde la perspectiva mesoamericanista”, en *Por los caminos del maíz. Mito y ritual en la periferia septentrional de Mesoamérica*, ed. Johannes Neurath (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 201. También merece la pena mencionar los diversos ejemplos que Guilhem Olivier da sobre la identificación del sacrificio de flechamiento con la creación y la fecundación. Olivier, *Cacertá, sacrificio y poder*, 129-40.

10. Rafael Tena (traducción y paleografía), *Anales de Cuauhtitlán* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 59. Primo Feliciano Velázquez (traductor), *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982 [1945]), 13.

En el año 8-Conejo estuvo habiendo muchos agujeros funestos en Tula. Y en este año llegaron acá las magas llamadas Ixcuinnanme, mujeres diabólicas. –Y de este tenor es el relato que los viejos solían decir: Vinieron del rumbo de la Huasteca y en donde se llama tierra en que lloró el huasteco hicieron plática con sus cautivos: los habían aprendido en la Huasteca; los consolaron y les dijeron: –Ya vamos a Tula: por vuestro medio tendremos acceso carnal con la tierra: por vuestro medio haremos fiesta: hasta ahora no ha habido flechamiento de hombres: nosotros vamos a dar principio: os vamos a asaetear. Cuando lo oyeron los cautivos se echaron a llorar. Allí dió principio el flechamiento de hombres.

9-Caña: En este llegaron a Tula las Ixcuinnanme: tuvieron trato carnal con la tierra mediante sus cautivos: asaetearon a dos. Y los “maridos” de estas magas mujeres diabólicas, eran sus cautivos huastecos. Allí comenzó el *tlatlacaliztli*.¹¹

En efecto, las frases “*amo-ca tlal-tech t-açi-z-que*” e “*y-ca tlal-tech açi-co yn in-mal-huan*” que Garibay traduce como ‘por vuestro medio tendremos acceso carnal con la tierra’ y ‘tuvieron trato carnal con la tierra mediante sus cautivos’, expresa el otro significado del verbo *àci*,¹² ‘llegar’ (cuando es intransitivo) o ‘alcanzar’ (cuando es transitivo), el cual en compañía de la adposición *-tech* (‘en’, ‘junto con’) tiene el doble sentido de yacer con una mujer.¹³ Salvo que en este caso, el afijo que indicaría la persona con quien se ayunta es, específicamente, la tierra (*tlal-*). Los “maridos huastecos” desempeñan únicamente el papel de mediador entre dos naturalezas femeninas.¹⁴ El

11. Ángel María Garibay, *Veinte himnos sacros de los nahuas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 179-80. Agradezco a Alonso Zamora Corona quién me mencionó la interpretación que hace Garibay sobre el cambio de papeles en este pasaje.

12. Tanto Tena como Velázquez mantienen el sentido literal de *àci*: “con vosotros llegaremos a esa tierra” y “seguramente llegaremos a la tierra”, respectivamente, que suprime por completo el lenguaje esotérico del pasaje.

13. Según el vocabulario de Molina, *tetechnaci*: ‘ayuntarse carnalmente el varon con la muger’, *itech naci*: ‘tener parte con alguna muger’, *tetech axiliztli*: ‘el acto de tener parte, o ayuntamiento con muger’. Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (México: Antonio de Spinosa, 1571), 7, 42 y 106. Del mismo modo, Carochi presenta el ejemplo *notechtlami cē cihuātl, yecē aīc itech onàcic*: ‘me achacan una mujer, pero nunca he llegado a ella’. Horacio Carochi, *Grammar of the Mexican language: with an explanation of its adverbs*, ed. James Lockhard (Stanford: Stanford University Press, 2001 [1645], 84.

14. Esto se comprueba por el término relacional instrumental *–ca*, el cual pospuesto a un semipronombre se traduce, según Carochi, como ‘de’, ‘por’, ‘mediante’. *Ibid*, 82.

cautivo huasteco es el instrumento que permite transformar a las “diablasas” Ixcuiname, de presa-fecundada, en su aspecto de cazador-fecundador.

El episodio introductorio de los *Anales* anterior a la salida de los chichimecas de Chicomoztoc guarda el mismo estilo encriptado que el pasaje del flechamiento. Para evitar ser *devorado* por Itzpapálotl, Mixcóatl se *introduce* en una biznaga; “escapando” de este modo, logra flechar y matar a la diosa.¹⁵ La salvación de Mixcóatl por medio de la entrada a la planta repite un leitmotiv muy conocido en la América indígena: “el tubo que salva de otro tubo”.¹⁶ El resto de los mimixcoa, que previamente habían sido devorados por Itzpapálotl, se *cubren* el rostro con las cenizas de la diosa y con el sobrante hacen un *envoltorio*. Cubiertos de este modo, los seguidores de Mixcóatl quedan preparados para la guerra y para dar inicio a la cuenta de los años.

Éste no es el único ejemplo de los *Anales* donde el acto de encubrimiento y disfraz fungen como parte aguas. Habrá de recordar que el ritual complementario del *tlatlacializtli*, es el *tlacaxipehualiztli*, ‘desollamiento de hombres’, que conlleva otras dos formas de inversión. Por un lado, la exposición del interior del sacrificado, y por el otro, la de “disfraz” por parte de los especialistas rituales que revisten su piel. El primer revestimiento de la piel de un sacrificado (la piel de la mujer otomí que el tolteca Xiuhcózcatl flecha) es parte de los eventos que producen la dispersión del pueblo tolteca.¹⁷ A partir de la institucionalidad del flechamiento y el desollamiento de los cautivos de guerra, dará inicio la diáspora y la división del pueblo tolteca que derivará en su inminente asimilación con otros pueblos. Antes de la guerra, la muerte y el sacrificio que generan el movimiento sobre la tierra, tiene que darse un acontecimiento inductor, autosuficiente y sin precedentes, un prodigio. Este detonador es, pues, el tiempo-espacio de la inversión, el momento exacto en el cual las diosas terrestres tienen trato con la tierra, es decir, logran autofecundarse.

15. Tena, *Anales de Cuauhtitlán*, 25.

16. Levi-Strauss, *La alfarera celosa*, 146. Es muy elocuente que la planta elegida haya sido una biznaga, pues como su nombre indica (*huitznahua*) está rodeada de espinas –símbolos fálicos–, de modo que este simple elemento condensa funciones contrarias. Habrá que recordar que la contraparte a los Cuatrocientos mimixcoa, estrellas septentrionales, son los Cuatrocientos huitznahua o estrellas del sur.

17. Tena, *Anales de Cuauhtitlán*, 59.

Son numerosas las esculturas de piedra huastecas que representan a Xipe Tótec o a uno de sus especialistas rituales (fig. 106a), la deidad mexicana que viste la piel de un desollado. La mayoría proviene de Castillo de Teayo, por lo cual podría estar relacionado al periodo de extensión del poderío nahua en la región huasteca en el siglo XV. Su forma y expresión acusan la relación con la escultura del Altiplano. No obstante, existe una pequeña escultura femenina (fig. 106b) de volumen aplanado y amplio tocado de abanico, bajo cuyas manos y brazos penden unas laxas manos que casi alcanzan los pies, como si fuera una piel colgante.¹⁸ ¿Es ésta una versión femenina huasteca y arcaica de Xipe? Su sexo está marcado en forma de un círculo con una hendidura, tan sobresaliente como los genitales masculinos que cuelgan de las imágenes de Xipe, mientras que los senos están en una posición muy elevada, a la misma altura de los hombros. ¿Podríamos suponer que estos órganos femeninos son parte, junto con las flácidas manos, de la piel revestida por este personaje, un ser, no necesariamente femenino, sino disfrazado de mujer?

Dúrdica Šégota me llamó la atención sobre los marcados rebordes de los senos de algunas figuras femeninas como si estuviesen sobrepuestos y su posible relación con los rituales de travestismo conocidos en Mesoamérica (fig. 107).¹⁹ Algunos rostros también podrían suponerse máscaras o, al menos, incitan una ambigüedad entre máscara y rostro. Esto podría interpretarse como una incertidumbre constante sobre la identidad de las esculturas o, con más exactitud, la identidad se manifiesta siempre disfrazada o “volteada”. De ser así, ¿qué esconde la acción de voltear?

El teenek, dice Janis Alcorn, está obsesionado con el misterio de la transformación y el cambio. La metamorfosis de la oruga-mariposa provee uno de los modelos para entender el ciclo de vida humana.²⁰ La oruga, incapaz de expandir su piel o exoesqueleto, requiere mudar continuamente de envoltorio; cada muda es acompañada por breves periodos de inmovilidad y abstinencia. El punto culminante es, evidentemente, la transmutación en mariposa llevada a cabo dentro de la crisálida. El detalle que enfatiza la consumación de

18. El *Catálogo* de Gutiérrez y De la Fuente menciona que estas manos colgantes son sus piernas y pies, *Escultura huasteca en piedra*, 83. Esta interpretación es improbable, ya que los pies están indicados como un grueso reborde dividido en dos, al igual que otras representaciones de pies en esculturas huastecas.

19. Comunicación personal, 2015.

20. Alcorn, *Huastec Mayan Ethnobotany*, 92.

la transformación es la creencia teenek de que la cabeza de la oruga se convierte en la cola final de la mariposa.

Lejos de representar una completa ignorancia de la anatomía y morfología de los lepidópteros, la transformación arriba-abajo de la mariposa es una muestra del interés del indígena a favor de la transicionalidad, en detrimento de los estados inmutables de la materia. Esta creencia parece fundamentada en una profunda reflexión sobre el proceso de crisalidación. En las numerosas especies que crisalidan colgadas boca abajo, la emergencia del capullo es segregada del interior hacia el exterior, acompañada de la construcción progresiva de abajo hacia arriba (fig. 108). La transformación podría imaginarse como la doble inversión que se produce al voltear un guante. El punto crucial que da inicio a este proceso es descrito por René-Antoine Réaumur como un “divertido espectáculo” sólo advertido por el observador atento.²¹

Frente a los mundanos ojos, el misterio inalcanzable de la metamorfosis (el secreto de la reconfiguración, disolución y reabsorción de los tejidos dentro de la crisálida) permanece oculto y únicamente se manifiesta en el prosaico movimiento del interior al exterior y de abajo hacia arriba. En otras palabras, tenemos acceso a los estados concretos de la materia, pero el intervalo donde se produce el cambio se nos escapa y sólo somos capaces de percibirlo como un prodigio. Tanto el momento exacto de la emergencia de la crisálida, como la autofecundación por medio del sacrificio y la ambivalencia femenino-masculino en la escultura, apuntan a este mismo prodigio.

Podemos suponer que toda escultura fálica-antropomorfa crea una especie de encubrimiento. La potencia fecundadora de la espiga se “disfraza” en forma de un cuerpo con función contenedora, algunas veces abrigando explícitamente un órgano. A través de la escultura huasteca, se reflexionó y se puso en práctica tendidamente este fenómeno. La figura femenina que se autofecunda al ser espiga y matriz a la vez (figs. 2 y 59) pudo con el tiempo haber tomado parte en la gestación del mito de las Ixcuiname e, inclusive, en la conformación de personajes tan importantes del panteón mexica como Tlazoltéotl-Ixcuina. Precisamente, ¿no dicen las fuentes documentales del siglo XVI que Tlazoltéotl-

21. René-Antoine Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, tomo I (Paris : L'imprimerie Royale, 1734), 420.

Ixcuina viene de la Huasteca? y, ¿a qué se refieren exactamente con ello? Aunque ésta es una suposición planteada sólo como ejemplo, no valdría la pena preguntarnos seriamente ¿hasta dónde el espacio construido por la escultura huasteca cimentó parte de los sistemas conceptuales mesoamericanos, siendo a la larga expresado en otras esferas como la tradición oral o la religión?

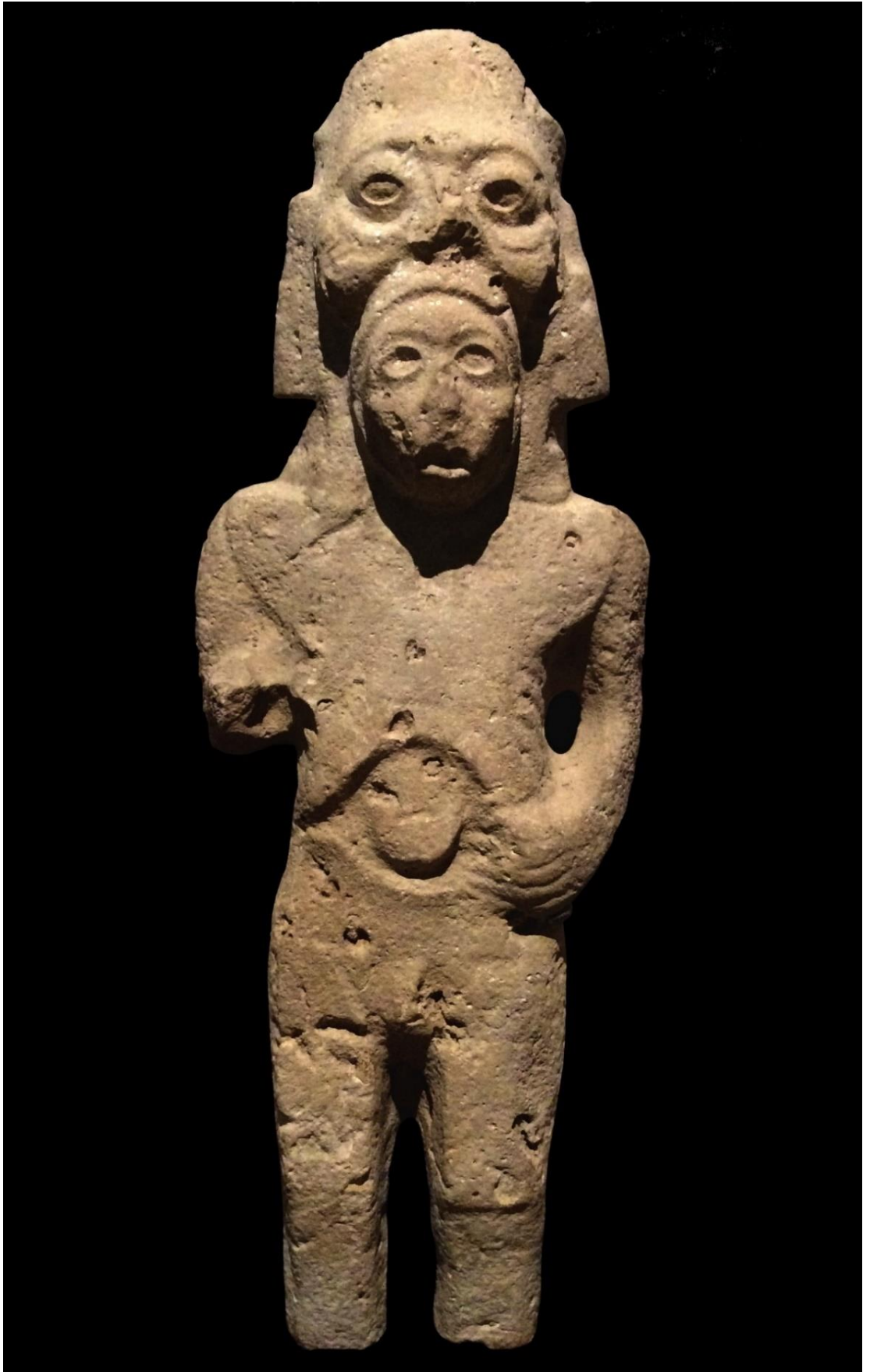
IMÁGENES



1. Vistas frontal y lateral de una escultura masculina, procedencia desconocida, dimensiones: 51 x 14 x 11 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.



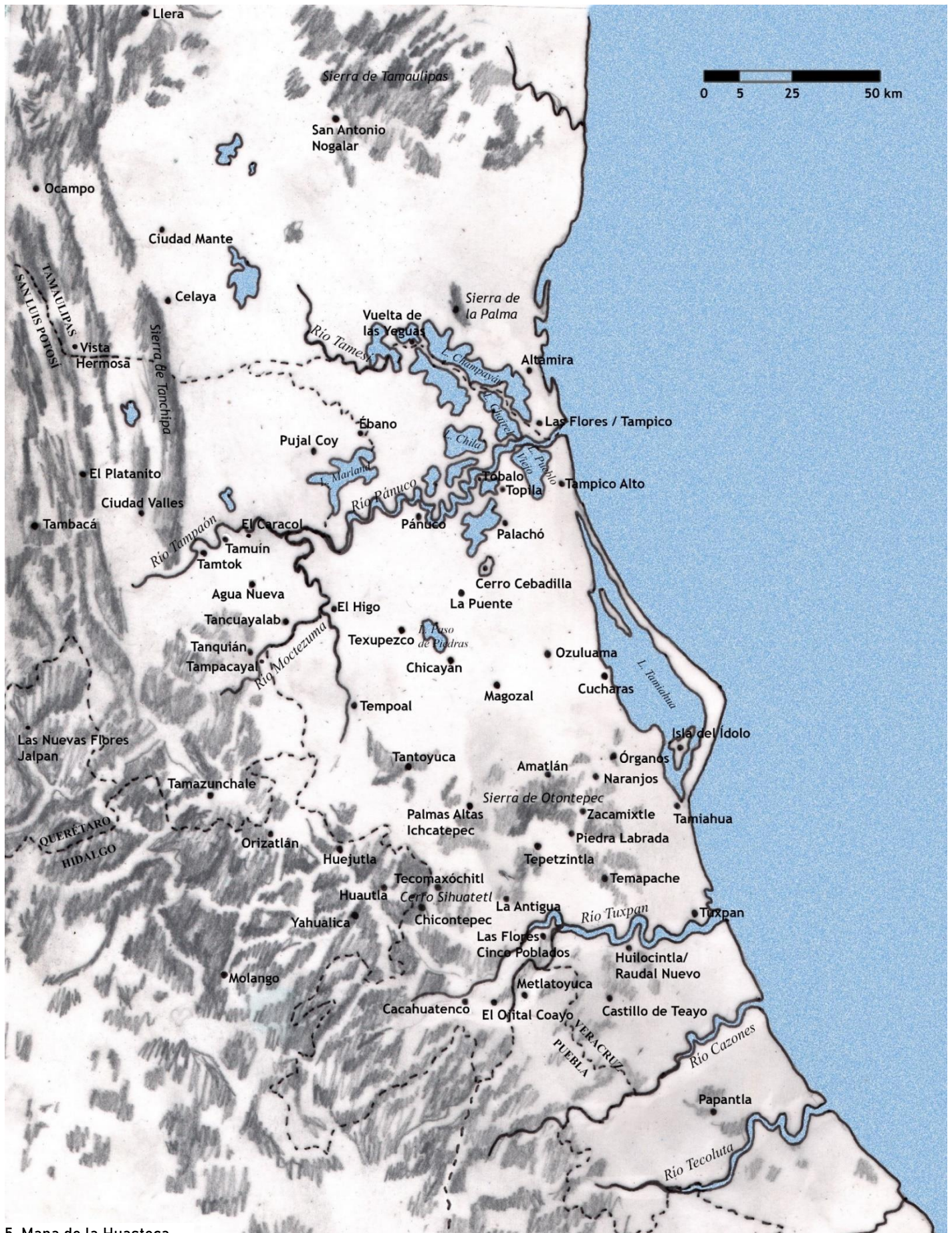
2. Vistas frontal y lateral de una escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 51 x 20 x 16 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.



3. Escultura masculina con "yelmo" antropomorfo y órgano expuesto, Cucharas, Ozuluama, dimensiones: 101 x 35 x 12 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero.



4. Escultura del tipo "anciano encorvado", procedencia desconocida, dimensiones: 48 x 24 x 8 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.



5. Mapa de la Huasteca



a



b

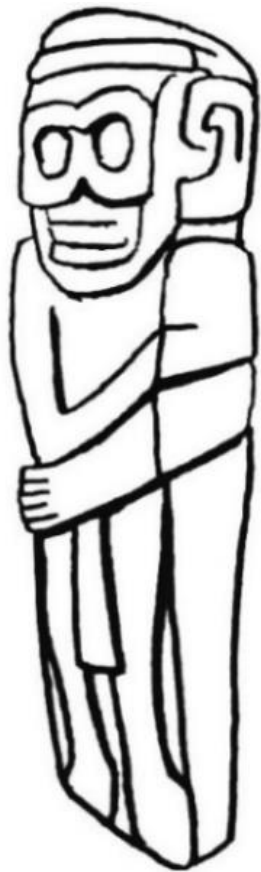
6. "Estelas-estatua" zoomorfas.

a. "Estela-estatua" con relieve de un mamífero, procedencia desconocida, dimensiones 105 x 34 x 9 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.

b. "Estela-estatua" con relieve de un ave, procedencia desconocida, dimensiones: 80 x 45 x 10 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.



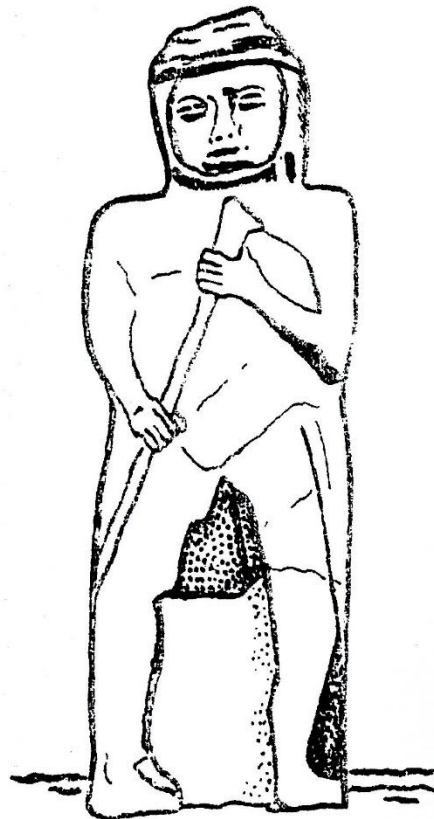
7. "Estatua-estela"
femenina, Palmas Altas,
Ichcatepec, dimensiones:
113 x 60 x 20 cm, Museo de
Antropología de Xalapa.



a



b



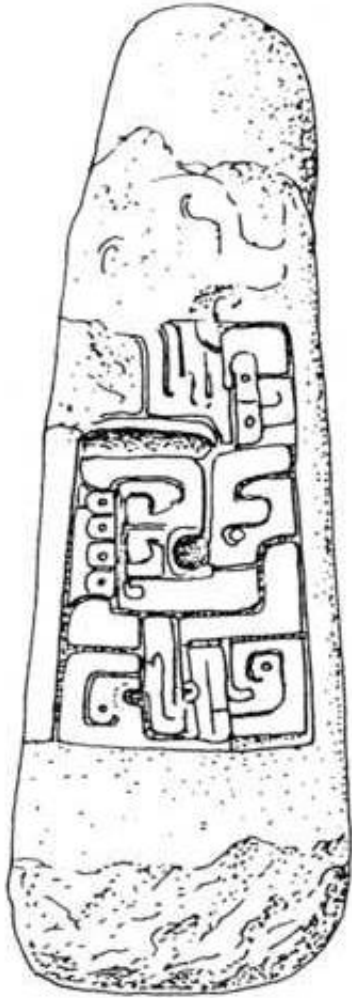
c

8. "Estatuas-estela" huastecas y su relación con el complejo de brazos cruzados.

a. Escultura antropomorfa con rostro descarnado y brazos en diagonal, Celaya, El Mante, dimensiones: 220 x 55 x 23 cm.

b. Estela con figura humana del tipo "brazos cruzados", Chaculá, Nentón.

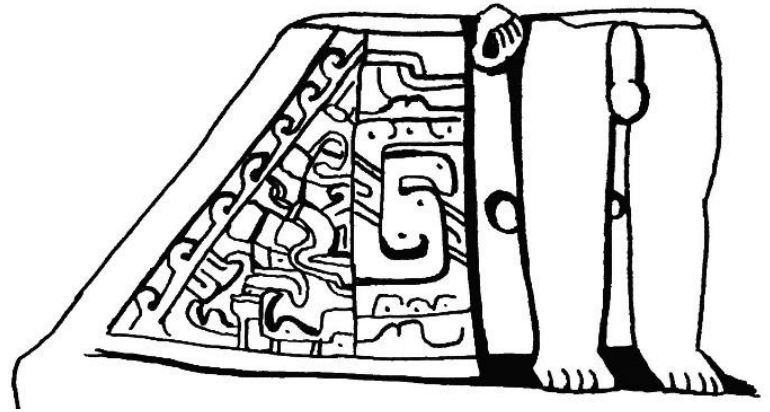
c. Escultura masculina con una vara entre las manos, El Higo.



a



b



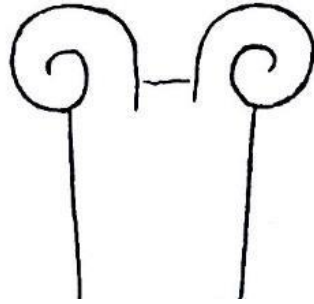
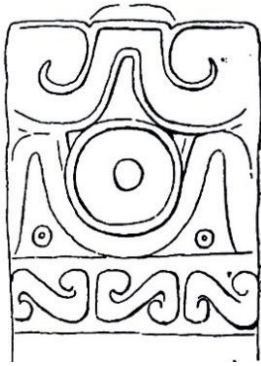
c

9. Relieves de Tamtok.

a. Estela 3.

b. Estela 4.

c. Monumento 22 o "El Gobernante".



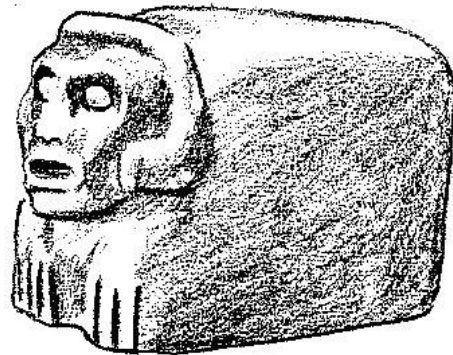
a

b

10. Estelas del noreste de la Huasteca.

a. Estelas de Tampalax o Cerro Palachó, según Seler, Tampico Alto.

b. Estela de Texupezco, Pánuco, dimensiones: 80 x 49 x 9 cm.



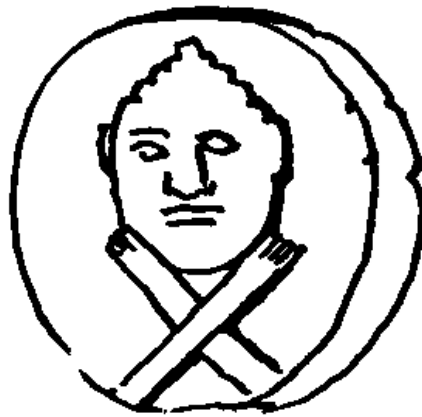
a

b

11. Esculturas tipo altar con rostro humano y cuerpo zoomorfo.

a. Escultura de Tampalax, Tampico Alto.

b. Escultura Q de Tajumulco, Guatemala.



a



b

12. Relieves con personajes de "brazos cruzados" de la región de Pánuco.

a. Losa-altar circular con figura antropomorfa de brazos cruzados, "Rancho de las Piedras", ¿Pujal Coy?

b. Lápida con figura humana de brazos cruzados, alrededores de Pánuco.



a



b

13. Figuras de arrodillados en barro y piedra.

a. Vasija antropomorfa Huasteca polícroma, procedente de Huejutla, se le añadió un estuco pintado después de la cocción, dimensiones: 24 x 13 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

b. Escultura de arrodillado con joroba ventral y dorsal, procedencia desconocida, dimensiones: 66 x 24 x 21 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



a

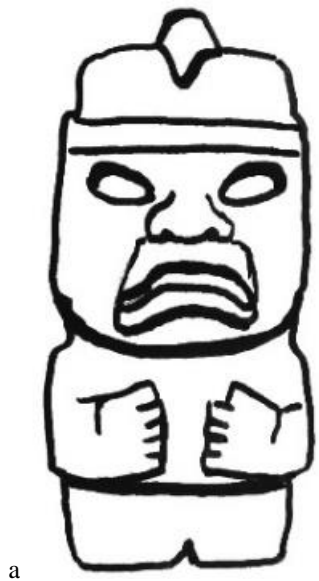


b

14. Esculturas femeninas de rasgos "arcaicos".

a. Escultura femenina de párpados hinchados, procedencia desconocida.

b. Escultura femenina con orejeras incisas, encontrada por Staub en La Puente, Ozuluama, Museo Histórico de Berna.



a



b



c



d

15. "Hachas" antropomorfas preclásicas.

- a. Procedencia desconocida, *Museum of the American Indian*, Washington, D. C.
- b. El Ojoshal, Museo Carlos Pellicer, Villahermosa.
- c. La Venta, Museo Carlos Pellicer, Villahermosa.
- d. Región de Oaxaca, *National Museum of Natural History*, Washington, D. C.



a



b

16. Relación entre la escultura huasteca y la escultura preclásica en piedra verde.

a. Escultura femenina huasteca en piedra caliza, Museo de la Huasteca, Naranjos-Amatlán.

b. Escultura masculina en piedra verde, cuenca de los ríos Balsas-Mezcala, dimensiones: 22 x 18 x 10.8 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



17. Vistas lateral y frontal de una escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 70 x 26 x 16 cm, Museo de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.

18. Comparación a escala de hachas olmecas en piedra verde.

a. Hacha petaloide, Ofrenda C de La Venta, dimensiones: 9 x 3.8 x 2.3 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

b. Hacha petaloide antropomorfa de jadeíta con cinabrio, Tumba E de La Venta, dimensiones: 11.1 x 5.1 x 1.2 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

c. Vistas frontal y lateral del Hacha Kunz, procedencia desconocida, dimensiones: 31 x 16 x 11 cm, *American Museum of Natural History*, Nueva York.



a



b



c



19. Esculturas con pedestal de espiga.

a. Escultura huasteca con yelmo de fauces zoomorfas, procedencia desconocida, dimensiones: 72 x 23 cm, bodegas del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

b. Escultura preclásica del tipo *peg-based pedestal*, encontrado por Seler en Antigua, Guatemala, dimensiones: 63 x 20.5 x 16 cm, Museo Etnológico de Berlín.



a



b

20. Esculturas huastecas tipo barrigón u obeso.

a. Procedencia desconocida, dimensiones: 49 x 27 cm, Museo Regional de Tampico Alto.

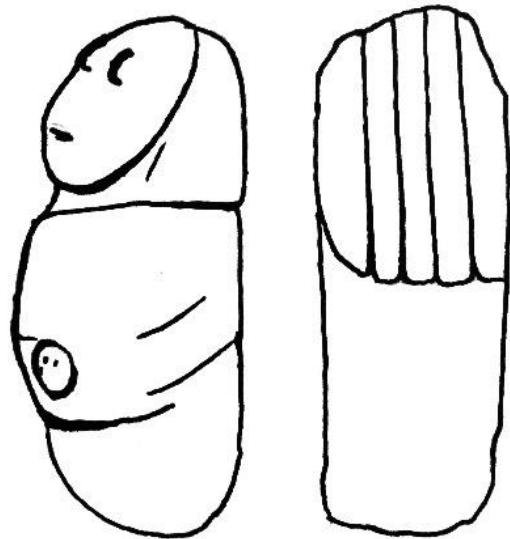
b. Procedencia desconocida, dimensiones: 57 x 33 x 25 cm, Museo de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.



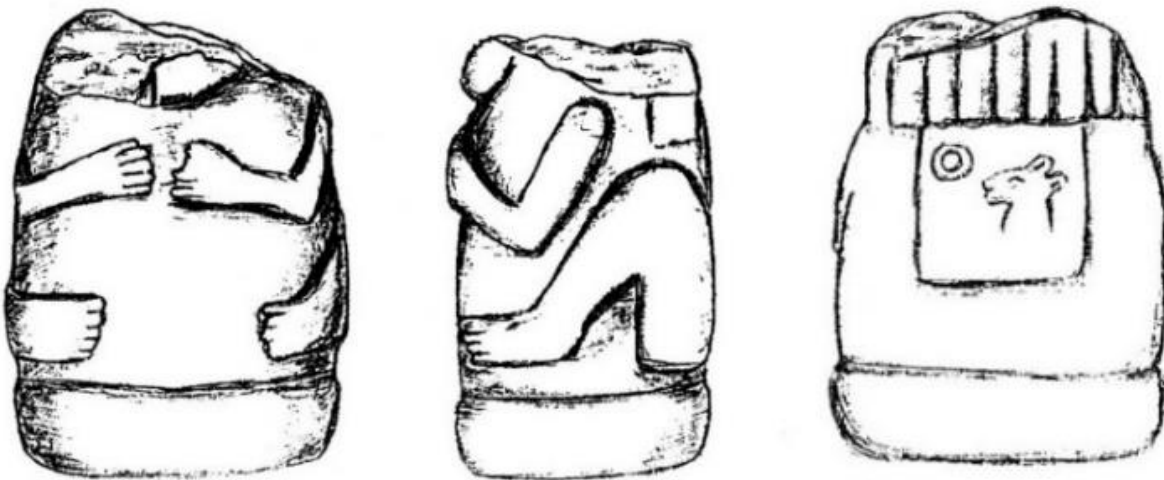
a



b



a



b

21. Esculturas de barrigón con estrías verticales detrás de la cabeza.

a. Vistas lateral y posterior de una escultura huasteca con las manos sobre un vientre hinchado con un elemento circular y órbitas oculares huecas, dimensiones: 41 x 15 x 10 cm, Museo Regional de Tampico Alto.

b. Vistas frontal, lateral y posterior de una escultura de barrigón, procedente de Álvaro Obregón, Mazatán, Museo Arqueológico del Soconusco, Tapachula.



a



b

22. Altares huastecos en forma de batracio.

a. Cuenca baja del Río Pánuco, dimensiones: 12 x 29 x 29 cm, Museo Británico, Londres.

b. Región de Tampico, dimensiones: 12 x 37 x 30 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero.



23. Relación del campo espacial entre una estela huasteca y la iconografía de Isla de Sacrificios.

- a. Estela con perfil de ave, Cerro Cebadilla, dimensiones: 99 x 41 x 8.5 cm, *American Museum of Natural History*, Nueva York.
- b. Ornamento de hueso, Isla de Sacrificios, altura 8.7 cm, Museo Británico, Londres.
- c. Ornamento de hueso con la posible imagen de un águila arpía, Isla de Sacrificios, Museo Británico, Londres.



24. Comparación entre la escultura huasteca y esculturas procedentes de Chiapas y Guatemala.

- a. Escultura de jaguar con cabeza-trofeo, Quen Santo, Nentón.
- b. Escultura huasteca antropomorfa con un personaje más pequeño adosado al pecho, altura 38 cm.
- c. Escultura de mono con caracol sobre la cabeza, Colonia Rómulo Calzada, Mezcalapa, altura 35 cm.
- d. Escultura de encorvado, región de Papantla, altura 43 cm.
- e. Monumento 5 de San Isidro, Tecpatán, altura 80 cm.
- f. Escultura antropomorfa con pectoral en forma de Tau, Tampacayal, Tanquián, altura 80 cm.
- g. Escultura con un mono adosado al bloque de piedra, Campamento El Tortuguero, Mezcalapa, altura 50 cm.
- h. Escultura antropomorfa huasteca con un personaje adosado a las espaldas, altura 27 cm.



25. "Hacha" huasteca. Dos vistas de una figura humana sedente labrada en piedra verde, procedencia desconocida, dimensiones: 31 x 19 x 5.5 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.





a



b

26. Esculturas de encorvados en forma de hacha.

a. Procedencia desconocida, dimensiones: 30 x 22 x 5 cm, Museo Regional de Tampico Alto.

b. Procedencia desconocida, dimensiones: 68 x 45 x 10 cm, Museo Regional de Tampico Alto.



a

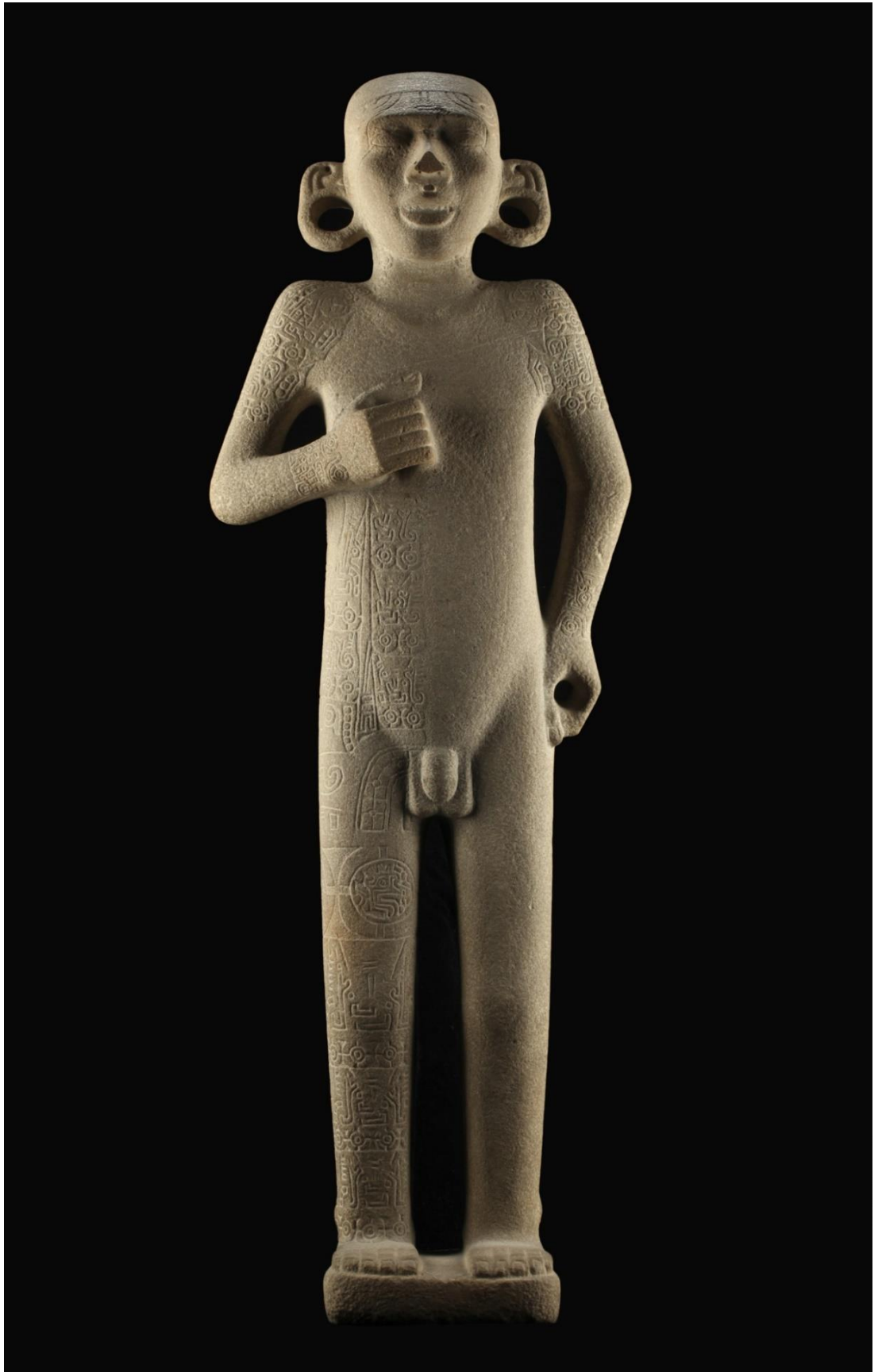


b

27. "Palmas" huastecas.

a. Escultura antropomorfa, procedencia desconocida, dimensiones: 42 x 22.5 x 12 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí.

b. "Hacha-palma", procedencia desconocida, dimensiones: 15.1 x 12.5 x 6.9 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí.



28. Escultura masculina con diseños tipo cerámica sobre el cuerpo, Tamuín, dimensiones: 145 x 41 x 20 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



a

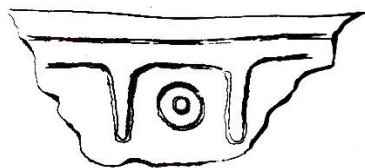


b

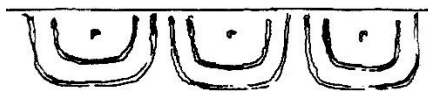
29. Disposición de los diseños sobre la cerámica y la escultura en piedra.

a. Vista inferior de una jarra Huasteca negro sobre blanco, Museo Regional de Tampico Alto.

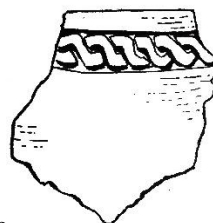
b. Diseños esgrafiados sobre "El Adolescente".



a



b



c

30. Diseños de borde sobre cerámica incisa.

a. Fragmento del borde de una escudilla Zaquil negro, Chicayán.

b. Diseño inciso en el borde de una cerámica Prisco rojo, Altamira.

c. Diseño de borde de una olla Zaquil negra, Pánuco.



a



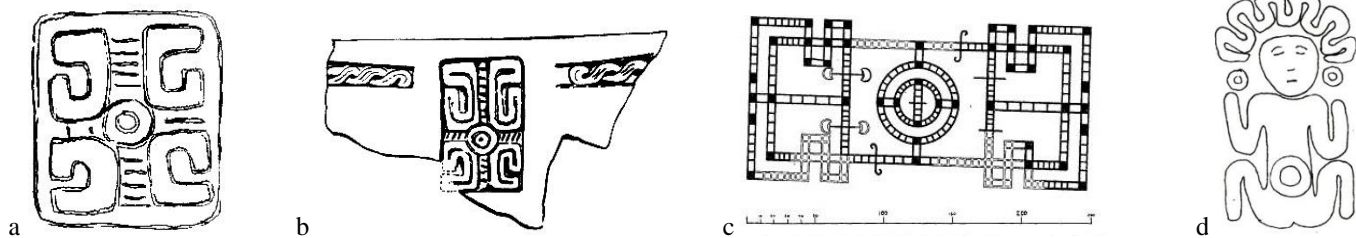
b

31. Disposición de los diseños labrados sobre los tocados de dos esculturas de Tancuayalab.

- a. Detalle de una escultura masculina, la esquina inferior derecha del tocado está reconstruida en el dibujo, ruinas de Agua Nueva, San Vicente Tancuayalab.
- b. Detalle de una escultura masculina ("La Apoteosis"), ruinas de Agua Nueva, San Vicente Tancuayalab.

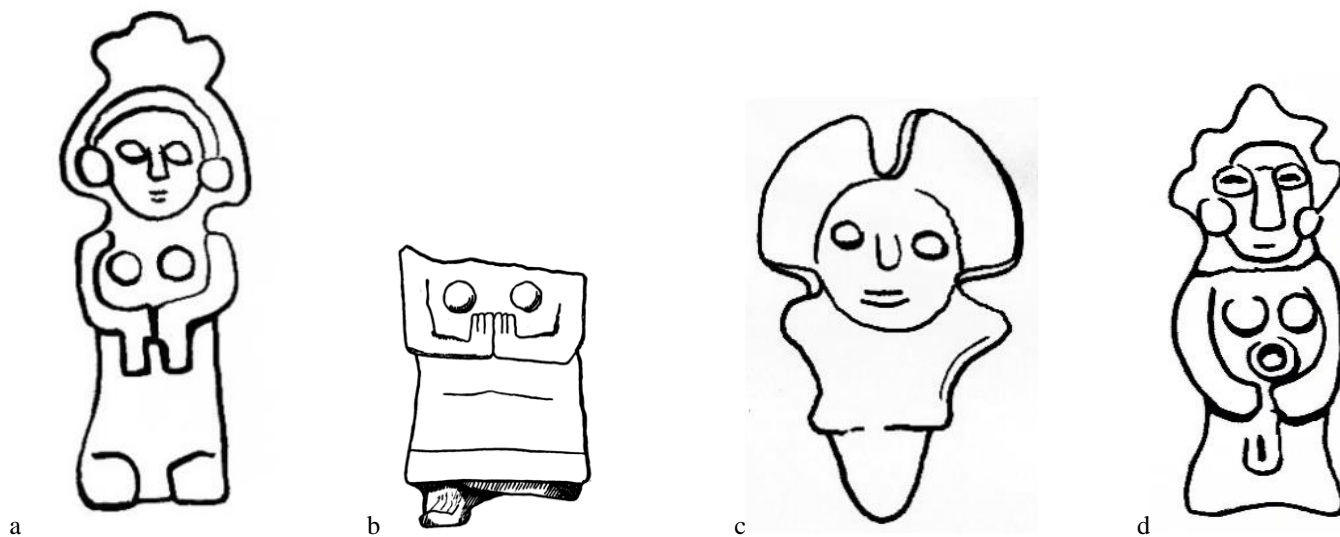
32. Escudilla Zaquil negra incisa, Las Flores, Tampico, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero.





33. Diseño cuatripartito huasteco con un aro al centro sobre tres diferentes soportes.

- a. Diseño inciso sobre una olla Zaquil negra, Chicayán.
- b. Fragmento de una cerámica Zaquil negra, Pánuco.
- c. Pintura sobre el pavimento de una estructura en las Flores, según Muir.
- d. Personaje de extremidades flexionadas a las espaldas de una escultura antropomorfa.



34. Figurillas huastecas del tipo "someramente moldeadas".

- a. Figurilla femenina, procedencia desconocida, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero.
- b. Figurilla decapitada de Tempoal, según Staub.
- c. Figurilla con pedúnculo o espiga, la sección derecha del tocado está reconstruida en el dibujo.
- c. Figurilla femenina, Las Nuevas Flores, Querétaro.



a



b

35. Esculturas masculinas tipo "portaestandarte".

a. Figura masculina en madera de chijol, fue encontrada en el lecho del río en El Caracol cerca de Tamuín, dimensiones: 122 x 20 cm (con espiga), Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

b. Figura masculina en piedra, Tamuín, Museo Regional Potosino, San Luis Potosí.



a



b

36. Representación de escenas en concha y piedra.

a. Pectoral de concha, la sección inferior está reconstituida en el dibujo. Universidad de Tulane.

b. Lápida, Huilocintla, Álamo-Temapache, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

37. Escultura de encorvado con horadación, Tamuín, dimensiones: 53 x 20 x 8 cm, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí.



38. Escultura de encorvado sin horadación, procedencia desconocida, dimensiones: 34 x 17 x 7 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.

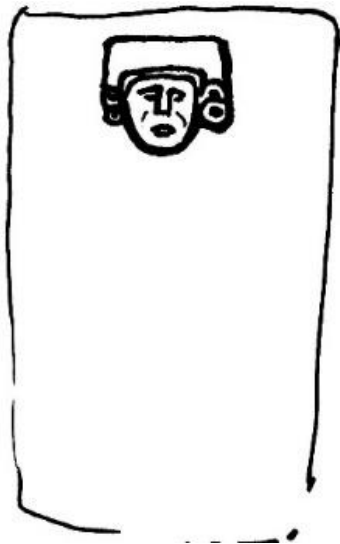




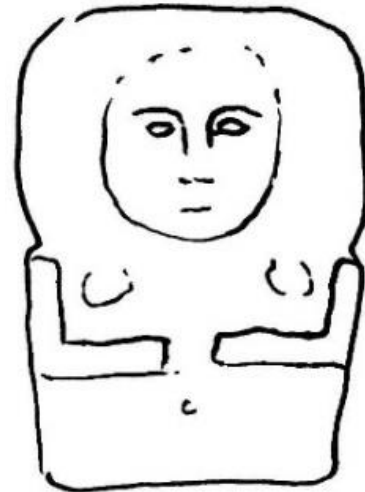
a



b



c



d

39. Transformación entre la estela lisa y la escultura antropomorfa en bulto.

a. Estela 7 de Tamtok, dimensiones: 105 x 50 x 10 cm.

b. Losa DI de Tamtok, dimensiones: 40 x 23 x 6 cm.

c. Losa con un rostro en alto relieve, procedencia desconocida, dimensiones: 134 x 70 x 7.2 cm.

d. Figura femenina, Zacamixtle, Tancoco, Museo de la Huasteca, Naranjos-Amatlán.

40. Piedra-efigie con rostro de anciano y joroba, procedencia desconocida, dimensiones: 30 x 30 x 26 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.





41. Dos vistas de una espiga de piedra antropomorfa con otra figura humana fusionada a las espaldas a modo de joroba, procedencia desconocida, dimensiones: 31 x 12 x 7 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.



42. Vista lateral de una escultura antropomorfa con rasgos de anciano y una pequeña figura humana a cuestas, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 53 x 48 x 15 cm, Museo Británico, Londres.



43. Vistas posterior y anterior del fragmento de una escultura antropomorfa con pectoral y rostro humano a las espaldas, dimensiones: 35 x 46 x 13 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.

44. Esculturas femeninas con
"recipientes" entre las manos.

a. Procedencia desconocida,
dimensiones: 74 x 28 x 15 cm, bodegas
del Museo Nacional de Antropología,
Ciudad de México.

b. Yahualica, Hidalgo, dimensiones 75 x
28 x 22 cm, Museo de Yahualica.



a

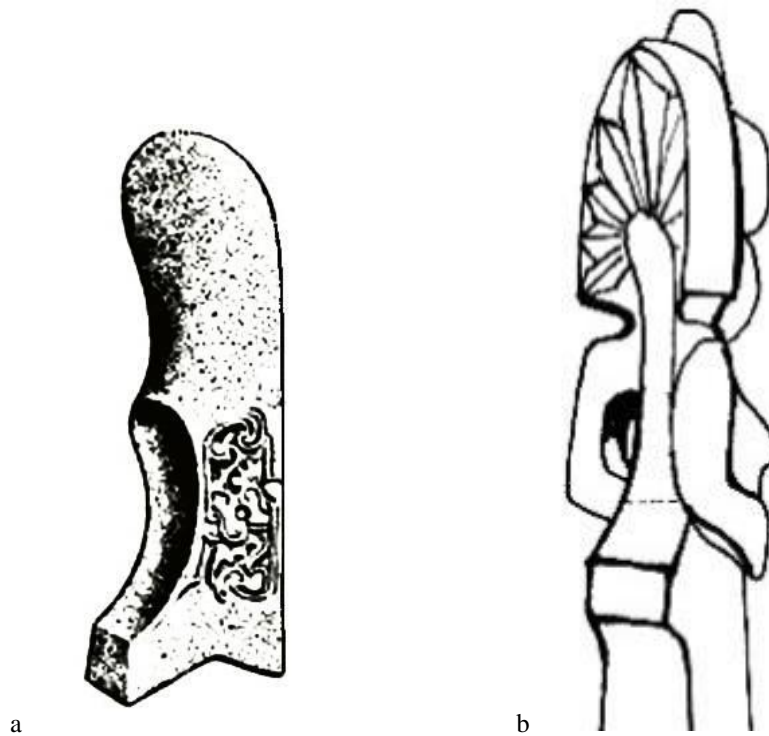


b



45. "Réplicas" entre la escultura huasteca.

- a. Estela con relieves geométricos, Cerro Cebadilla, Ozuluama.
- b. Detalle de una escultura masculina, Tampico, *Musée des Beaux Arts*, Burdeos.
- c. Encorvado con bastón antropomorfo, procedencia desconocida, Museo Británico, Londres.
- d. Escultura fálica-antropomorfa, procedencia desconocida, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



46. "Réplica" entre la palma y la escultura huasteca.

- a. Palma, centro de Veracruz, según Covarrubias.
- b. Vista posterior de una escultura femenina, Tantoyuca, Museo de Antropología de Xalapa.

47. "Réplica" entre la escultura huasteca y la palma veracruzana.

a. Vista posterior de una figura humana, Sierra de la Palma, Altamira, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.

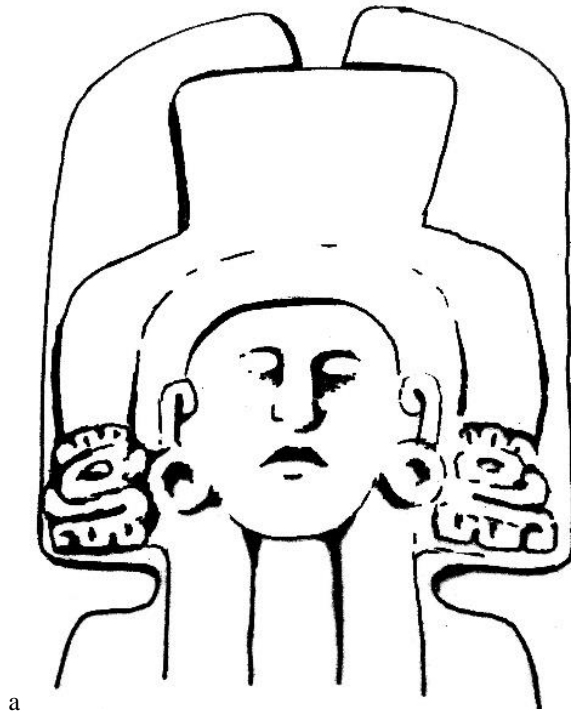
b. Vista posterior de una palma del centro de Veracruz.



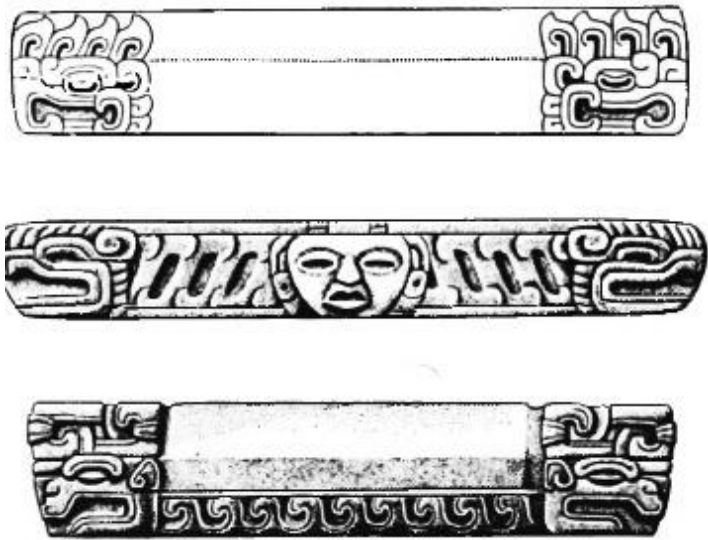
a



b



a



b

48. Relación entre el yugo veracruzano y el tocado huasteco.

- a. Detalle del tocado de una escultura femenina con perfiles de serpiente, Hacienda de Tóbaló, Pánuco.
- b. Desarrollo de tres yugos veracruzanos, según Covarrubias.



49. Vistas superior y frontal de un yugo con la imagen de un batracio, cercanías de Tampico Alto, dimensiones 36 x 41 x 11 cm, Museo Regional de Tampico Alto.



50. Vistas frontal, lateral y posterior de una escultura femenina, Tecomaxóchitl, Chicontepec, dimensiones: 80 x 25 x 15 cm, bodegas del Museo de Antropología de Xalapa.



51. Vistas frontal y lateral de una escultura femenina realizada en piedra arenisca con laminación planar, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 105 x 35 x 11 cm, Museo Británico, Londres.



52. Detalle de la escultura de la figura 51, donde se observa el cambio de coloración entre cada una de las láminas.



53. Vistas frontal y lateral de una escultura masculina realizada sobre piedra coquina, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 144 x 44 x 31 cm, Museo Británico, Londres.



54. Detalle de la escultura masculina de la figura 53.



a



b

55. Los dos cerros-pirámide de Tamtok.
a. Loma oriental o cerro del Paso del Bayo.
b. Loma occidental o cerro del Tizate.



56. Vistas anterior y posterior de una escultura femenina, Temploal, dimensiones: 170 x 70 x 22 cm, Museo de Antropología de Xalapa.

57. Expansión de la cabeza y el tocado en las "estatuas-estela".

a. Escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 43 x 18 x 8 cm, Museo Regional de Tampico Alto.

b. Escultura femenina con tocado semicircular, procedencia desconocida, dimensiones: 63 x 44 x 8.5 cm, Museo Regional de Tampico Alto.



a



b

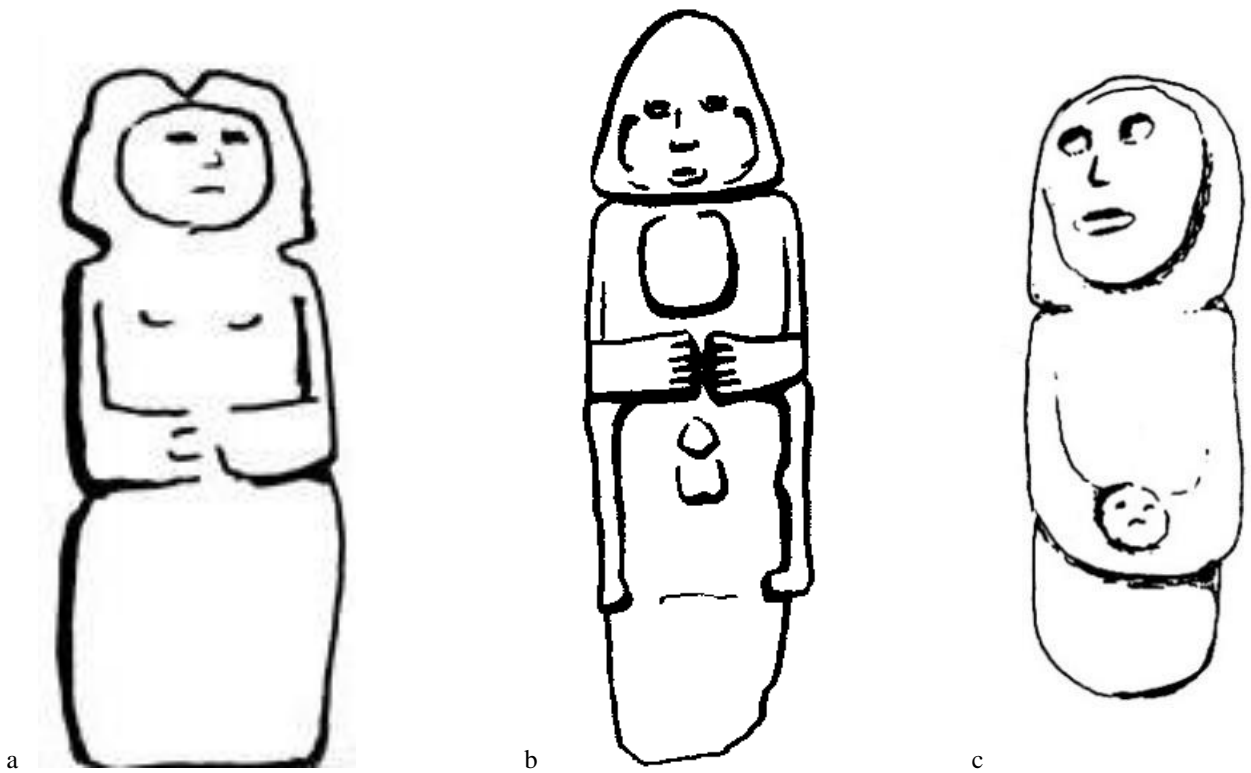


58. Vistas frontal y posterior de una escultura femenina sobre una caliza fosilífera con tocado radial y yelmo zoomorfo, ejido Vuelta de las Yeguas, Altamira, Actualmente en el Ayuntamiento de Altamira.



59. Vistas frontal y lateral de una escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 52 x 16 x 10 cm (con espiga), Museo Regional de Tampico Alto.





60. Tres complejos relacionales en esculturas fáticas.

- a. Escultura femenina, procedencia desconocida, Museo Regional de Tampico Alto.
- b. Escultura masculina, Molango, bodegas del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.
- c. Escultura tipo "barrigón", procedencia desconocida, Museo Regional de Tampico Alto.



a



b

61. Esculturas femeninas con yelmo romboidal.

a. Escultura femenina con tocado zoomorfo y pico romboidal, procedencia desconocida, bodegas del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

b. Fragmento superior de una escultura femenina, Pánuco, dimensiones: 92 x 77 cm, Museo Pitt Rivers, Oxford.



62. Ejemplo de imagen
"condensada": parte humana,
parte órgano, parte animal.
Escultura 10 de Tamtok,
dimensiones: 20 x 11 x 5.6 cm,
Proyecto Arqueológico Tamtok.

63. Lápida con la imagen de un anciano encorvado con vara y un relieve de ave sobre el lado contrario, Topila, Tampico Alto, dimensiones: 48 x 37 x 9.4 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



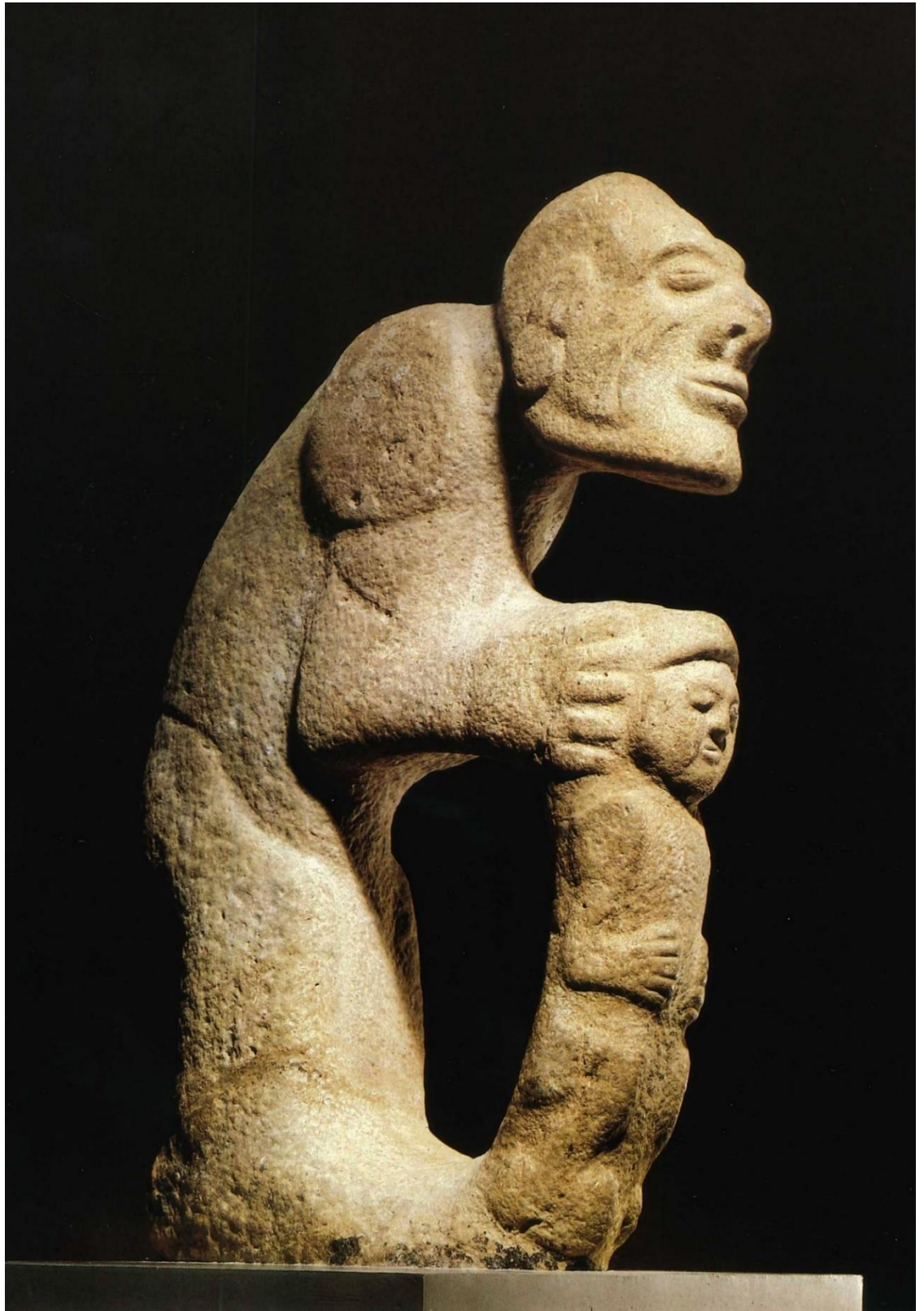


64. Escultura del tipo anciano encorvado con cabeza zoomorfa y cuerpo humano, procedencia desconocida, dimensiones: 39 x 30 x 8 cm, Museo Regional de Tampico Alto.



ESCULTURA A
Relieve tallado en una losa de piedra que representa un águila, animal asociado con el sol, posada sobre una serpiente. En la parte lateral derecha se distingue a un personaje antropomorfo, que posee un rostro con las atribuciones de la Fertilidad y el típico gesto étnico de Quetzalcóatl, característico de la Huasteca.
Periodo Preclásico (2500 a.C. - 300 d.C.)

65. Lápida con el relieve de un águila sobre una serpiente y un personaje antropomorfo de rostro descarnado erguido sobre uno de los cantos, región de Ozuluama, dimensiones: 68 x 25 x 5 cm, Museo Regional Potosino, San Luis Potosí.



66. Escultura de anciano encorvado con bastón antropomorfo, procedencia desconocida, dimensiones: 50 x 32 x 11 cm, Museo de Antropología de Xalapa.



67. Escultura de anciano encorvado en forma de bastón con vértebras salientes, procedencia desconocida, dimensiones: 28 x 15 x 7 cm, Museo Regional de Historia de Tamaulipas, Ciudad Victoria.



68. Vistas frontal y lateral de una escultura formada por dos personajes antropomorfos fusionados, El Jobo, dimensiones: 92 x 52 x 35 cm, Museo Regional de Tampico Alto.



69. Escultura masculina con yelmo cefalomorfo fragmentado y órgano expuesto en forma de corazón, procedencia desconocida, dimensiones: 128 x 57 x 20 cm, Museo de Antropología de Xalapa.



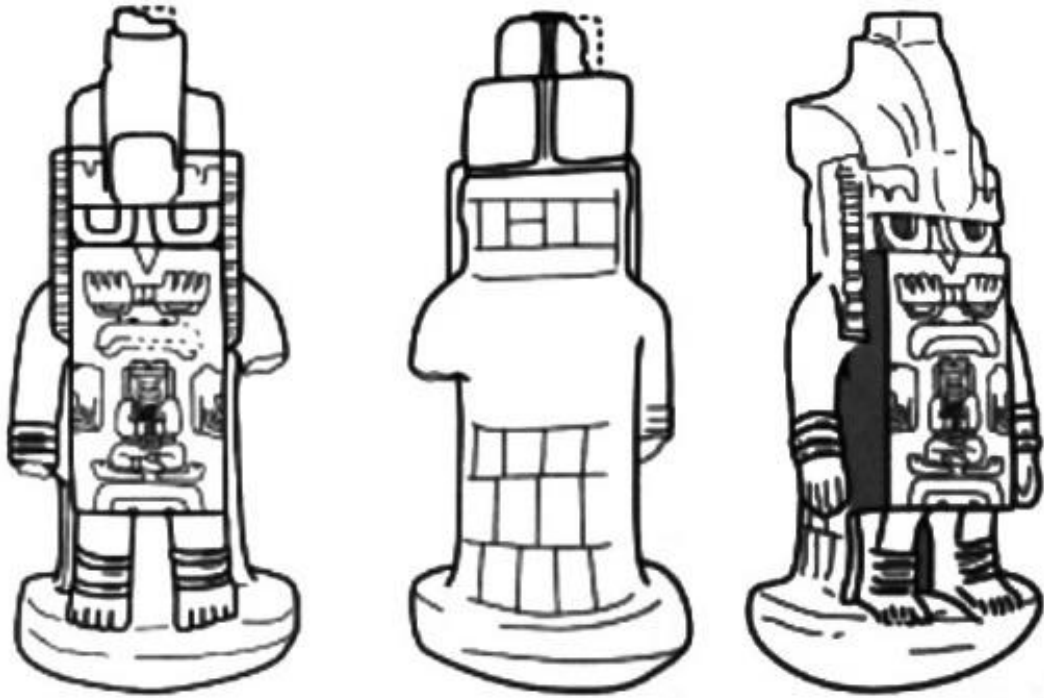
70. San Lucas Evangelista, miniatura de inicios del siglo XV, *Evangelio de Khitrovo*, atribuida a Andréi Rubliov, Biblioteca Estatal de Rusia, Moscú.



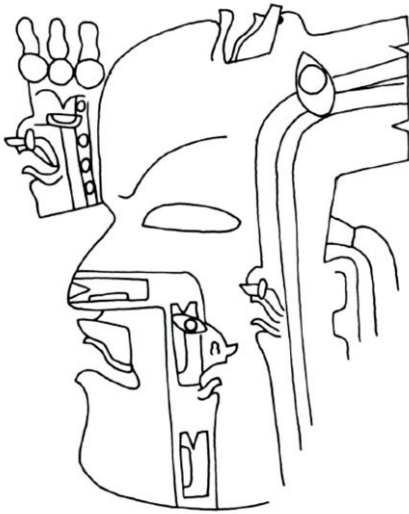
71. Detalle del *razdelka* en el manto de San Lucas (fig. 70).

72. Vistas frontal y lateral de una espiga fálica en forma de un personaje masculino con un rostro descarnado sobre el torso, procedencia desconocida, dimensiones: 68 x 29 x 15 cm, Museo Regional de Tampico Alto.

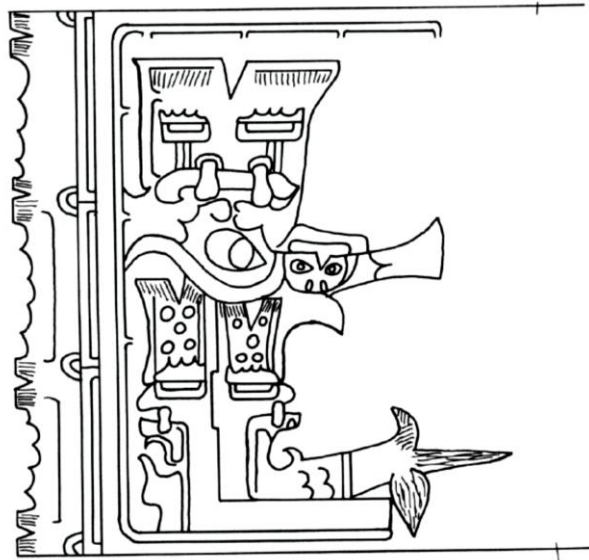




73. Monumento 1 de Ojo de Agua, Mazatán, dimensiones: 66 x 28 x 24 cm.



a

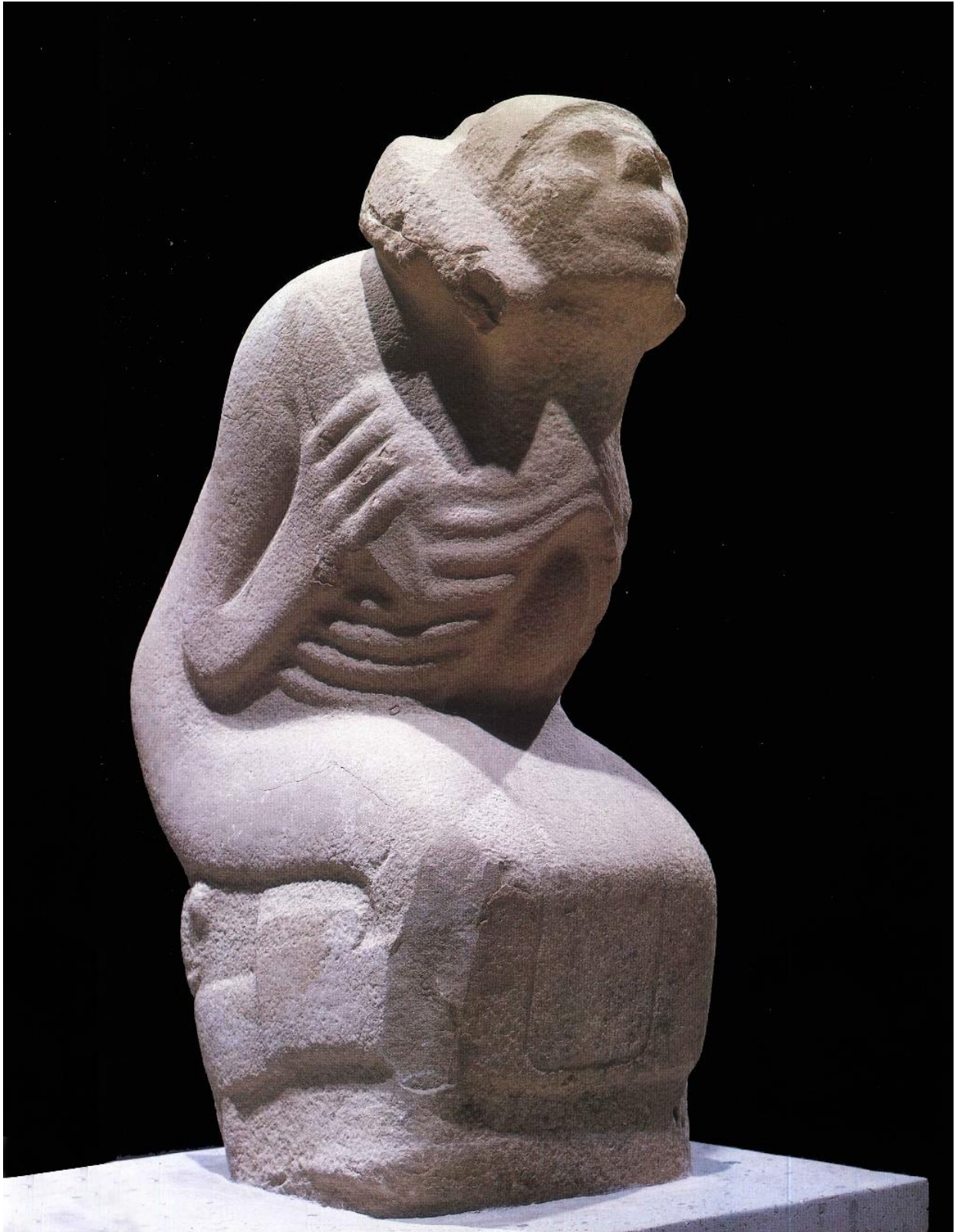


b

74. Recursividad en la plástica olmeca.

a. Diseño de cinco rostros esgrafiado sobre una placa de jadeíta, procedencia desconocida, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.

b. Diseño inciso sobre un vaso cilíndrico de cerámica, Tlapacoya, Museo de Arte de la Universidad de Princeton.



75. Escultura con una figura humana arrodillada con cuchillo y órgano expuesto. Tempoal, dimensiones: 91 x 53 x 31 cm, Museo de Antropología de Xalapa.

76. Escultura femenina con yelmo romboidal, cuenca baja del río Pánuco, dimensiones: 51 x 39 x 13.5 cm, Museo Británico, Londres.





77. Escultura masculina con tocado plegado, Isla del Ídolo, dimensiones: 78 x 32 x 14 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.



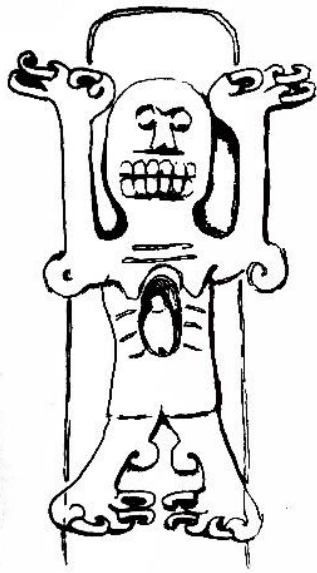
78. Vistas frontal y lateral de una escultura femenina con yelmo zoomorfo, Tampico, Museo de Historia de Berna.



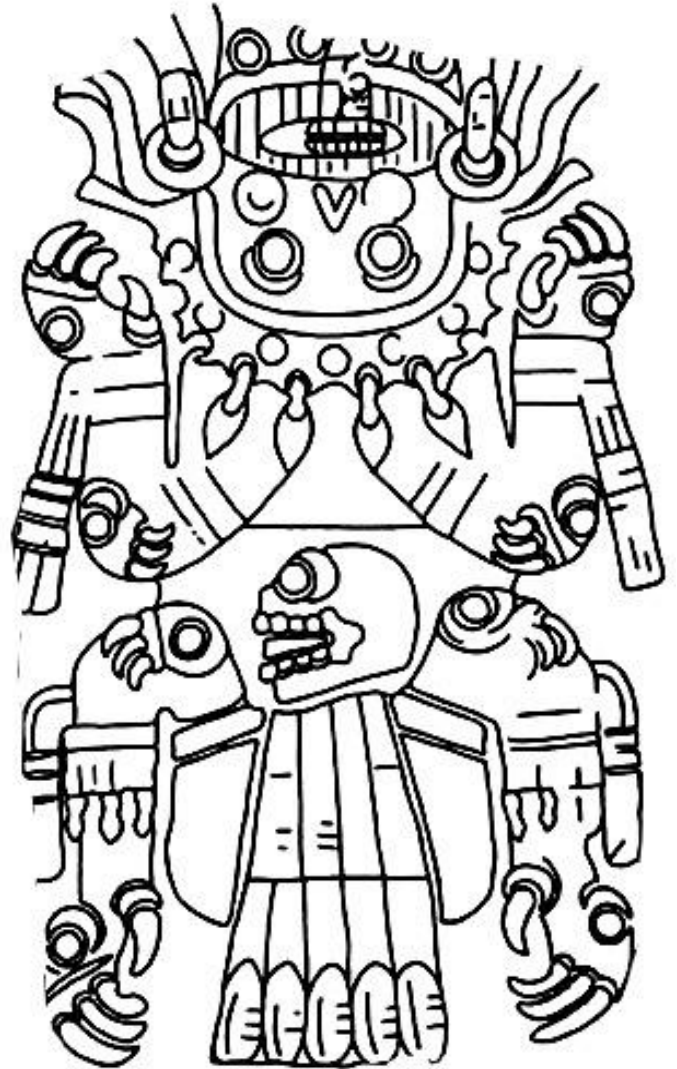
79. Vistas posterior y anterior de una escultura con dos personajes antropomorfos fusionados por la espalda, Ruinas de Agua Nueva, Tancuayalab, dimensiones: 158 x 67 x 27 cm, Museo de Brooklyn, Nueva York.



80. Vista posterior de la escultura masculina de Tamuín (fig. 28).



a



c



b

81. Relación entre los personajes a las espaldas de la escultura huasteca y Tlaltecuhlli.

- a. "Tipo 1", personaje descarnado con garras a las espaldas de una estatua masculina de Ozuluama.
- b. "Tipo 2", personaje cuadrúpedo con abertura circular en el vientre labrado a las espaldas de una escultura antropomorfa de Champayán.
- c. Tlaltecuhlli de la Cámara 3 del Templo Mayor de Tenochtitlan.



82. Personaje de mejillas infladas y labios en actitud de soplar. Vista posterior de la escultura reproducida en la figura 53, Museo Británico, Londres.



83. Fragmento de escultura con rostro de "barrigón" del tipo de órbitas huecas, procedencia desconocida, dimensiones: 33 x 21 x 16 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.

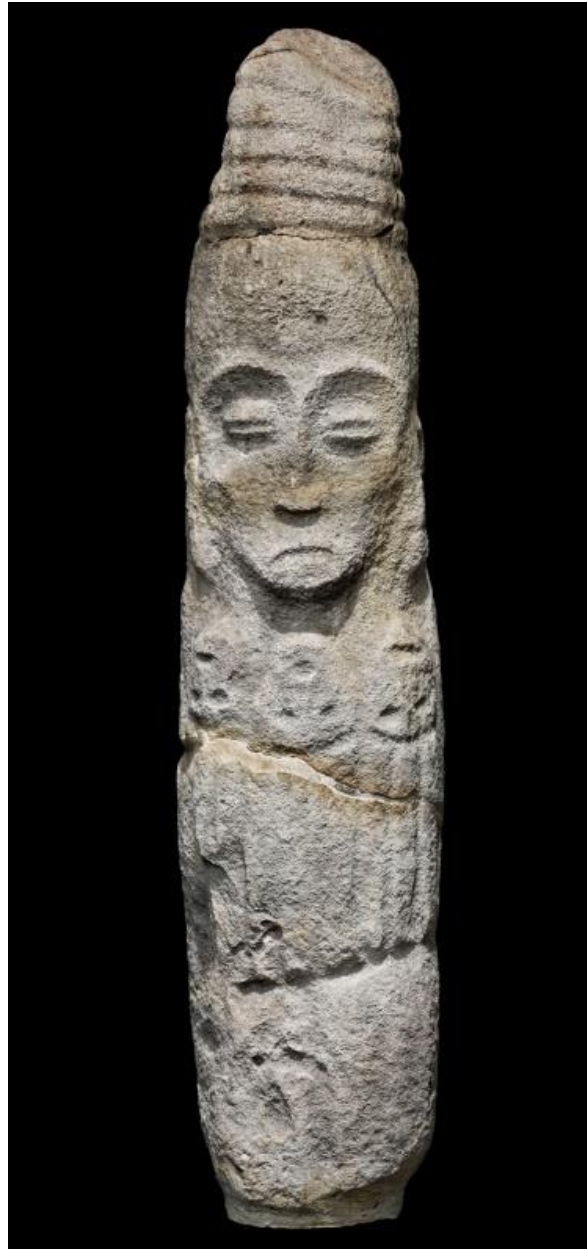
84. El rostro tipo "barrigón" cómo un segundo rostro.

a. Escultura antropomorfa con rostro sobre la cabeza, Tiltepec, Tonalá, Museo Regional de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.

b. Espiga con un personaje antropomorfo y pequeñas cabezas trofeos con ojos cóncavos, labios apretados y "cabellos" formados por tres bandas verticales, Quen Santo, Nentón, Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala.



a



b



85. Espiga antropomorfa con joroba en forma de rostro humano de ojos ahuecados, cuenca del río Pánuco, dimensiones: 20 x 17 x 8 cm, Museo Británico, Londres.

86. Relación paronímica entre el vientre y la cabeza dentro de un yelmo.

a. Escultura femenina con manos formando un rombo, Rancho Nuevo, Tamiahua, dimensiones: 76 x 39 x 20 cm, *American Museum of Natural History*, Nueva York.

b. Escultura femenina con yelmo en forma de pico, encontrada en el cerro "Sihuatetl", Teocuayo, Chicontepec, dimensiones: 43 x 21 x 8 cm, bodegas del Museo de Antropología de Xalapa.



a



b



a



b

87. Esculturas masculinas con yelmo cefalomorfo con orejeras de mano.

a. Zacamixtle, Tancoco, dimensiones: 173 x 60 x 27 cm, Actualmente en la Plaza de Amatlán

b. Ozuluama, dimensiones: 163 x 52 x 20 cm, Museo de Antropología de Xalapa.



88. Escultura femenina, cuenca del Río Pánuco, dimensiones: 67 x 36 x 9 cm, Museo Británico, Londres.

89. Aro de piedra,
Tampacayal, Tanquián,
dimensiones: 75 x 48 x
11 cm, Museo Nacional
de Antropología, Ciudad
de México.





a



b

90. El tocado de "rayo-trapecio" descompuesto en un apéndice convergente y uno divergente.

a. Escultura femenina, procedencia desconocida, dimensiones: 127 x 47 x 20 cm, Museo de Antropología de Xalapa.

b. Fragmento superior de una escultura antropomorfa, procedencia desconocida, dimensiones: 50 x 50 x 14 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero.



a



b



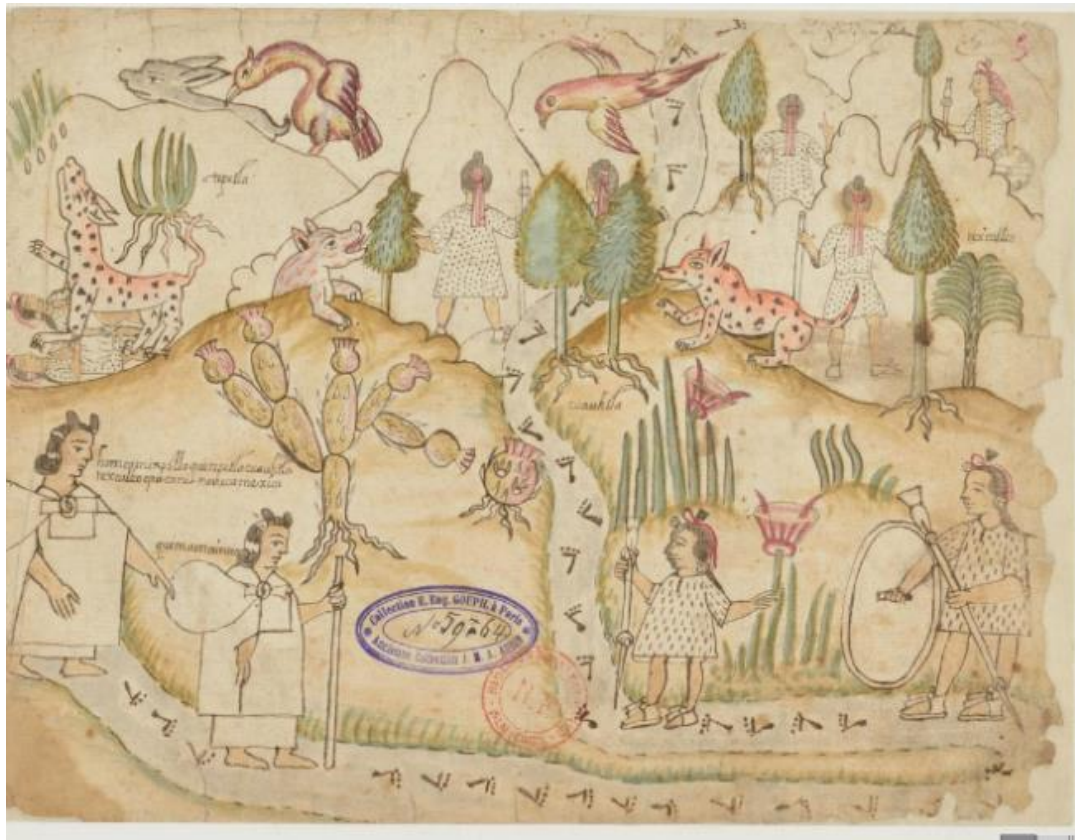
c

91. Personaje de ojos abultados y piel laxa representado como yelmo y como altar.

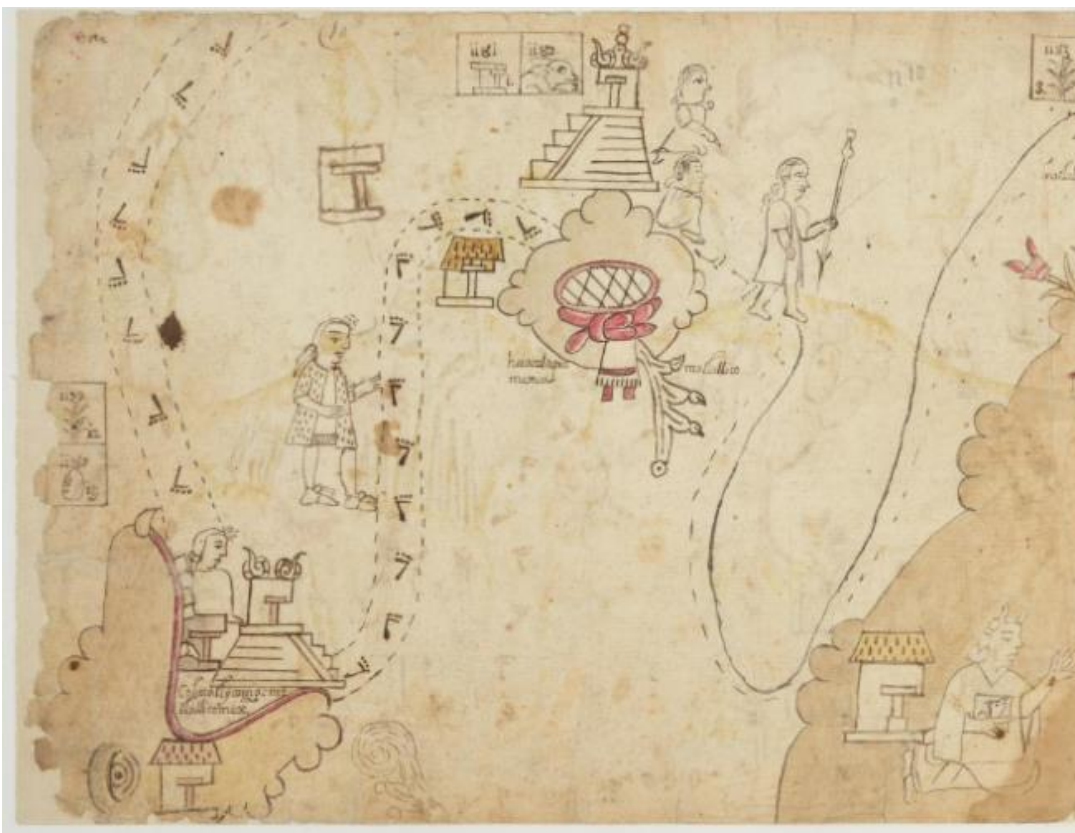
a. Escultura masculina con yelmo cefalomorfo con orejeras de mano, Palmas Altas, Ichcatepec, Museo de Antropología de Xalapa.

b. Escultura de un personaje con cuerpo zoomorfo y rostro humano, Cerro Palachó, Tampico Alto.

c. Altar cilíndrico con rostro antropomorfo y orejeras de mano, cuenca del río Pánuco, Museo Británico, Londres.

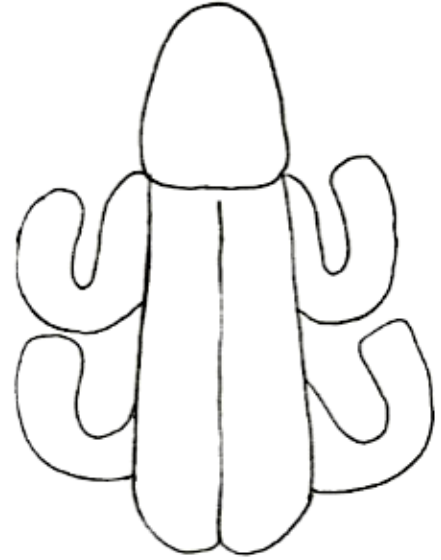


92. Láminas 5 y 6 del Códice Azcatitlan. En la sección superior del lado derecho e izquierdo, respectivamente, se observa el quiebre del camino. Biblioteca Nacional de Francia.





a



b



c



d

93. Relación entre los elementos posteriores de la escultura con imágenes de batracios.

- a. Diseño detrás de una escultura femenina, procedencia desconocida.
- b. Vista superior de una escultura tipo altar en forma de rana, Tampico.
- c. Personaje detrás de una escultura frontalista, Champayán, Altamira.
- d. Diseño pintado al interior de una escudilla Huasteca negro sobre blanco, Vista Hermosa.



94. Vistas posterior y anterior de una escultura antropomorfa de ojos ahuecados y manos sobre el vientre con un personaje cuadrúpedo a las espaldas, procedencia desconocida, dimensiones: 110 x 46 x 26 cm, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.



95. Vistas anterior y lateral de una escultura antropomorfa con brazos dispuestos por simetría radial, Sierra de la Palma, Altamira, dimensiones: 65 x 29 x 11, Centro INAH Tamaulipas, Ciudad Victoria.



96. Escultura masculina de rostro descarnado con brazos dispuestos por simetría radial, Las Flores-Cinco Poblados, Álamo-Temapache, dimensiones: 275 x 100 x 25 cm, actualmente en una plaza pública en el mismo poblado.

97. Escultura masculina con rostro descarnado y brazos dispuestos por simetría radial, La Antigua, Chicontepec, dimensiones: 92 x 40 x 25 cm, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.





98. Vasija efigie tipo Huasteca polícroma, Vista Hermosa, Nuevo Morelos, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



a



b

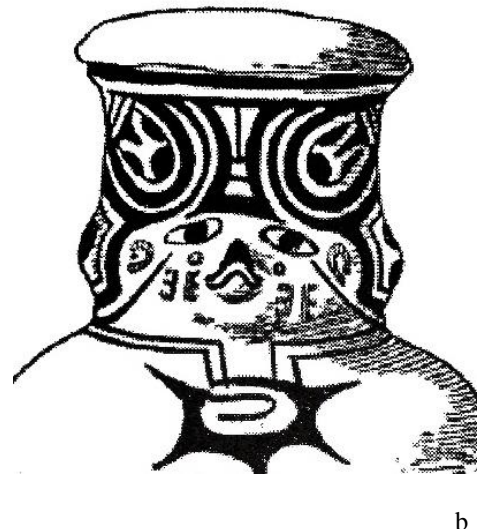
99. Antropomorfismo en la cerámica huasteca.

a. Vasija miniatura en forma de guaje, Veracruz, Museo Regional de Tampico Alto.

b. Botellón de barro con pintura negro sobre blanco, Veracruz, Museo Regional de Tampico Alto.



a

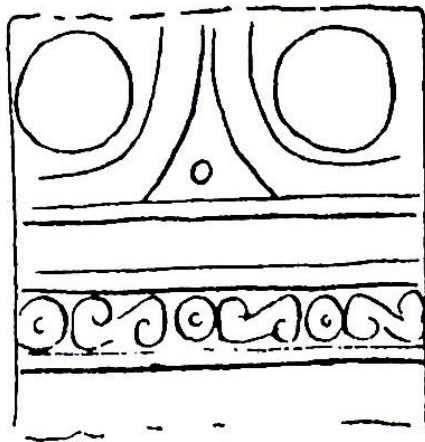


b

100. Escultura en piedra y cerámica con dos "rostros".

a. Detalle de la escultura masculina de Tamuín (fig. 28).

b. Detalle del cuello de una vasija efígie de Vista Hermosa.



a

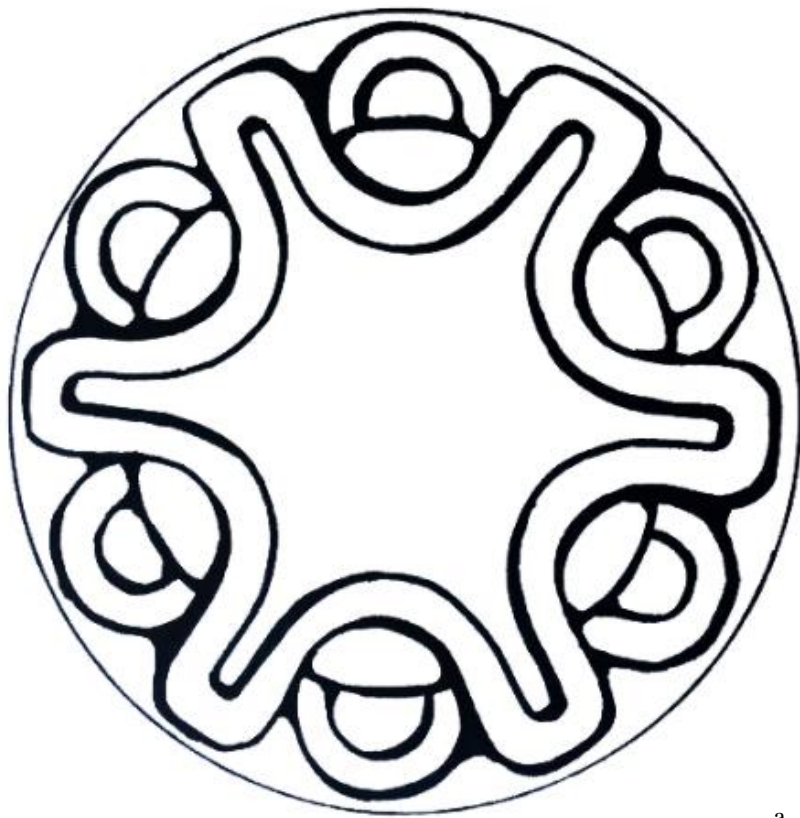


b

101. El diseño aro-festón sobre la escultura huasteca.

a. Estela de Tampalax, Tampico Alto.

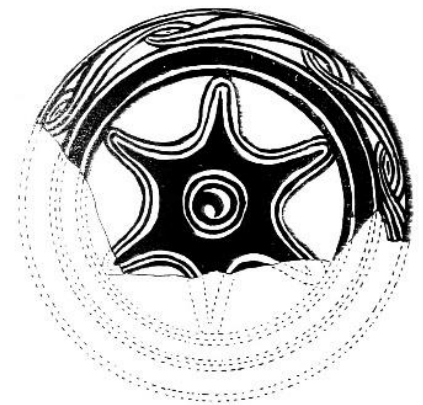
b. Fragmento de una escultura femenina con tocado de abanico, Cerro Cebadilla, Ozuluama.



a



b



c

102. Diseño en forma de estrella sobre piedra y cerámica.

a. Diseño hexapartito labrado en una esfera de piedra, cuenca del río Pánuco, Museo Británico, Londres.

b. Diseño pintado en el interior de una escudilla trípode Huasteca polícroma, Tamtok.

c. Diseño pintado en el interior de una escudilla trípode Huasteca negro sobre blanco, sitio Pavón, Pánuco.



a



b

103. Esferas huastecas con rostros.

a. Esfera de piedra con diseño hexapartito y círculos en forma de ojos, dimensiones: 24 x 26 x 26 cm, Museo Británico, Londres.

b. Esfera de piedra con rostro descarnado, dimensiones: 32 x 35 x 28 cm, Museo de la Cultura Huasteca, Ciudad Madero.



a

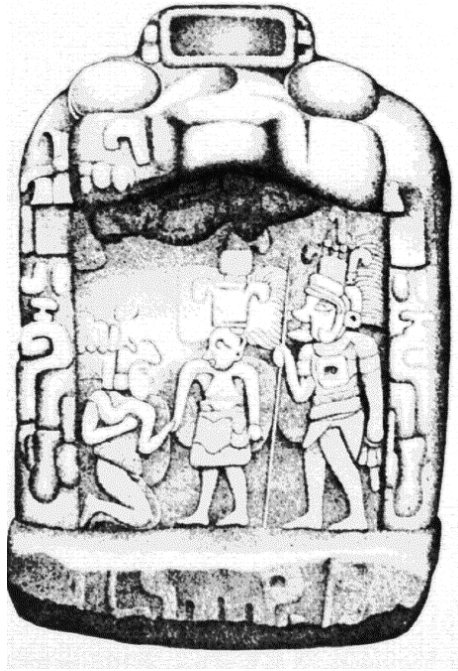


b

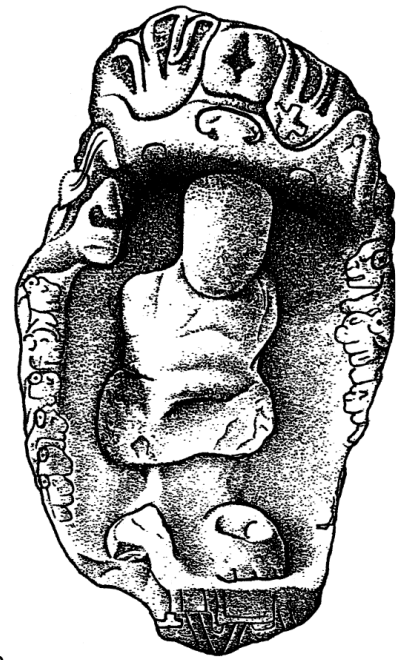
104. Sistema repetitivo de escenas en el Grupo A de Izapa.

a. Altar zoomorfo 1 y Estela 1 *in situ*.

b. Deconstrucción del sistema de escenas incrustadas una dentro de otra, formado por el Altar zoomorfo 1 y la Estela 1.



a



b



c



105. El espacio enmarcado por fauces transformado de escena narrativa a cuerpo humano.

a. Estela D de Tres Zapotes.

b. Monumento Misceláneo 2 de Izapa.

c. Vistas lateral y frontal de una escultura huasteca femenina.

106. Personajes revestidos con piel antropomorfa.

a. Figura humana vestida con la piel de un hombre, Castillo de Teayo.

b. Figura humana vestida con la piel de una mujer, Tampico, dimensiones: 72 x 30 cm, colección Louise and Walter Arensberg.



a



b



a

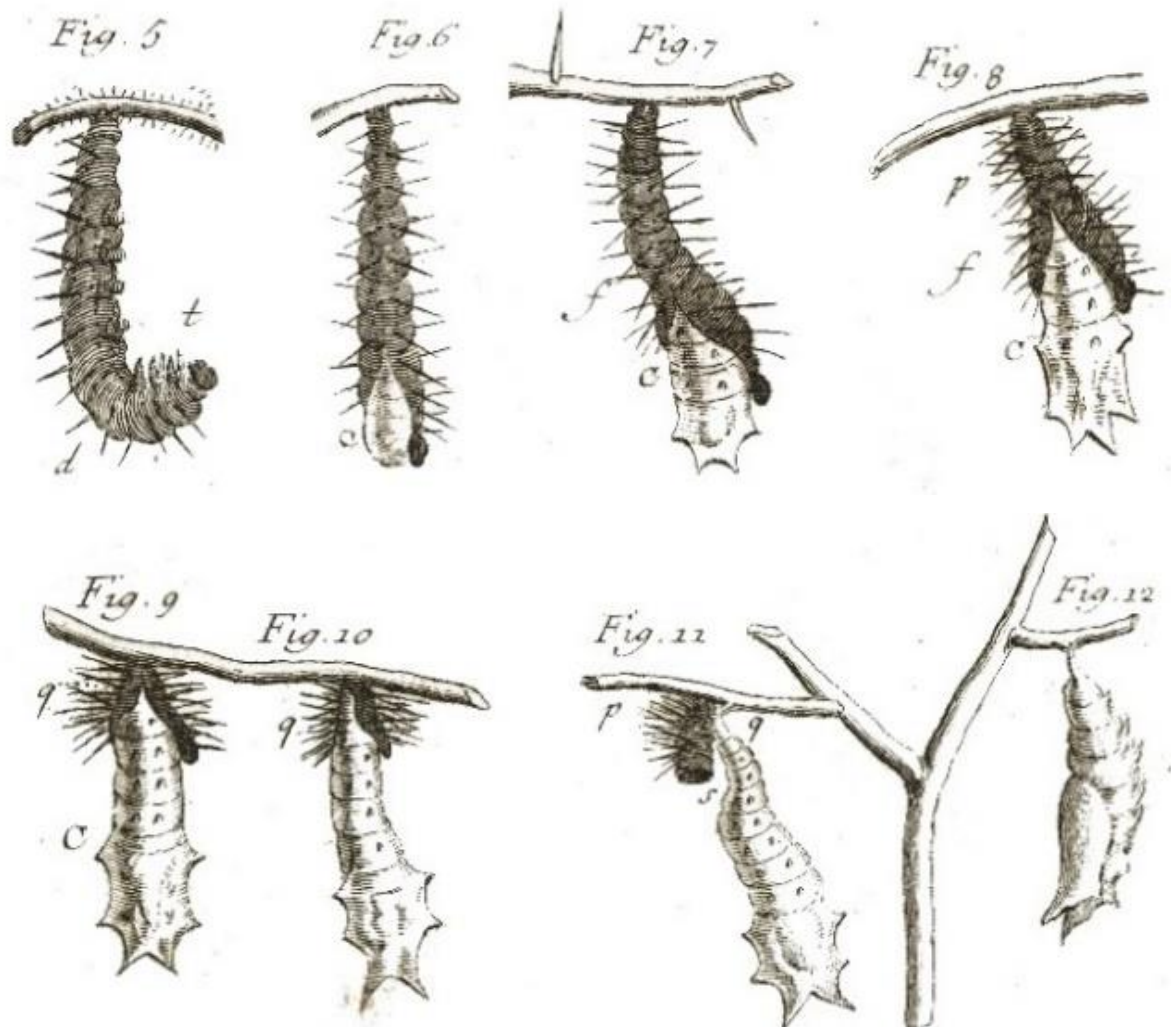


b

107. Esculturas huastecas de "senos sobrepuestos".

a. Cuenca del Río Pánuco, dimensiones: 150 x 49 x 14 cm, Museo Británico, Londres.

b. Procedencia desconocida, dimensiones: 136 x 46 x 10 cm, Museo de Antropología de Xalapa.



108. Construcción de la crisálida por la oruga, según René-Antoine Réaumur.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo General de la Nación, Inquisición, 1624, vol. 303, exp. 38, fs. 255 bis-256.

Archivo General de la Nación, Inquisición, 1783, vol. 1283, exp. 5, fs. 75-171.

Alcorn, Janis. *Huastec Mayan Ethnobotany*. Austin: University of Texas Press, 1984.

Alejos García, José. “El principio fundacional en la mitología y el ritual entre los tzotziles de San Andrés Larráinzar”. *Estudios de Cultura Maya*, no. LII (2018): 139-160.

Ariel de Vidas, Anath. “Our Illnesses: *Susto* and Ethnicity among Veracruzán Teenek Indians (Mexico)”. *Ateliers d’anthropologie* [en línea], no. 40, Représentations et mesures du corps humain en Mésoamérique (2014). doi: 10.4000/ateliers.9624

Aristóteles, *La Métaphysique*, vol. II. Traducido por Alexis Pierron y Charles Zévort. París: Ébrard, 1840.

Baudez, Claude y Pierre Becquelin. *Tonina, une cité maya du Chiapas*, tomo II. México: Mission Archéologique et Ethnologique Française au Mexique, 1982.

Baxandall, Michael. *The Limewood Sculptures of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Bergson, Henri. *Duration and Simultaneity*. Washington, D. C.: Bobbs-Merrill, 1965.

_____. “L’idée de lieu chez Aristote”. En *Mélanges*, editado por André Robinet, 1-56. Paris: Presses universitaires de France, 1972.

_____. *El pensamiento y lo movable*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.

_____. *Matter and Memory*. Nueva York: Zone Books, 1991.

Bernal, Ignacio. *The Olmec World*. Berkeley: University of California Press, 1969.

Besso-Oberto, Humberto. “El Señor de la Muerte, Las Flores-Cinco Poblados, Álamo-Temapache, Veracruz”. *Arqueología*, núm. 1 (1989): 119-121.

Beyer, Hermann. “Los simbolismos de las estrellas en el arte religioso de los antiguos mexicanos”. *El México Antiguo*, tomo X (1965): 44-48.

Bilhaut, Anne-Gaël. “Fronteras, sueños y piedras: antropología de la noche en el contexto zápara (alta Amazonia)”. En *Las cosas de la noche. Una mirada diferente* [nueva edición en línea], dirigido por Aurore Monod Becquelin y Jacques Galinier, 129-137. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2016. <http://books.openedition.org/cemca/4201>

Boas, Franz. *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Traducido por Linda Báez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017 [2008].

Breton, Stéphan, ed. *Qu'est-ce qu'un corps?: Afrique de l'ouest, Europe occidentale, Nouvelle-Guinée, Amazonie*. París: Flammarion, 2006.

Bricker, Victoria R. *The Indian Christ, The Indian King. The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual*. Austin: The University of Texas Press, 1981.

Camacho, Montserrat. *Catálogo de piezas prehispánicas del Estado de Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016.
www.academia.edu/29304220/CATA_LOGO_DE_PIEZAS_PREHISPÁNICAS_DEL_ESTADO_DE_HIDALGO

Carochi, Horacio. *Grammar of the Mexican language: with an explanation of its adverbs*, editado por James Lockhard. Stanford: Stanford University Press, 2001 [1645].

Carreón Blaine, Emilie. "Un giro alrededor del *ixiptla*". En *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, editado por Linda Báez y Emilie Carreón, 247-274. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Castillo Peña, Patricia. *La expresión simbólica del Tajín*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.

Castro-Leal, Marcia. "Sentido y significado en la piedra. Análisis semiótico de la escultura huasteca prehispánica". Tesis de doctorado, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2001.

Chomsky, Noam. *Syntactic Structures*. Berlín: Mouton de Guyter, 2002 [1957].

_____. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar, 1976.

Clancy, Flora. "A Genealogy for Free Standing Maya Monuments". En *Vision and Revision in Maya Studies*, editado por Flora Clancy y Peter Harrison, 21-31. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1990.

Córdova Tello, Guillermo, Estela Martínez Mora y Olga Patricia Hernández, coords. *Tamtoc: esbozo de una antigua sociedad urbana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

Cortina Gómez, Emilio. "Destrucción de símbolos de poder en Cantona, Puebla". *Arqueología*, núm. 50 (2015): 175-190.

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

Cyphers, Ann. *Chalcatzingo Morelos. Estudio de cerámica y sociedad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

_____. *Escultura de San Lorenzo Tenochtitlán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

_____. "Reflexivity and Reading". *New Literary History*, vol. 11, no. 3, *On Narrative and Narratives: II*. Traducido por Annette Tomatken (1980): 435-449.

Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Traducido por John Goodman. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1994.

- Davletshin, Albert. “La historia de la gente teenek según sus morfemas y palabras”. Conferencia en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 18 de septiembre de 2014.
- De la Cruz, Fray Juan. *Doctrina Christiana en la lengua guasteca con la lengua castellana*. México: Pedro Ocharte, 1571. <https://archive.org/details/doctrinachristia00juan>
- De la Fuente, Beatriz y Nelly Gutiérrez. *Escultura huasteca en piedra. Catálogo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- De la Fuente, Beatriz. “El espíritu detrás de la piedra”. En *Obras, Tomo II: La escultura del México antiguo*, editado por Verónica Hernández, 143-178. México: El Colegio Nacional, 2003.
- _____. “Temas principales en la escultura huasteca.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 50 (1982): 9-18.
- Del Moral, Raúl. “En torno a Mictlantecuhtli”. *Estudios Mesoamericanos*, núm. 1 (2000): 38-45.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Traducido por Jane Marie Todd. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Durán, Ma. Trinidad. *Proyecto Chicayán. Material Cerámico. Informe final, 1996*. Informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Edmonson, Barbara W. “A Descriptive Grammar of Huastec (Potosino Dialect)”. Tesis de doctorado, Universidad de Tulane, 1988.
- Ekholm, Gordon. *Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca, Mexico*. Nueva York: The American Museum of Natural History, 1944.
- Elkins, James. “On Some Limits of Materiality in Art History”. *31: Das Magazin des Instituts für Theorie, Zurich*, núm. 12 (2008): 25–30.
- Espinosa Ruiz, Alma. “La tradición cerámica huasteca de la Sierra Gorda”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Familiar Ferrer, Gerardo. “Las esculturas de encorvados: concepciones de seres ctónicos en la cosmovisión huasteca”. *Estudios Mesoamericanos, Nueva época*, núm. 11 (2011): 5-15.
- Faust, Katherine A. y Kim N. Richter, eds. *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange*. Norman: University of Oklahoma Press, 2015.
- Fausto, Carlos y Carlo Severi, eds. *L’image rituelle*. Cahiers de d’anthropologie sociale, núm. 10. Paris: L’Herne, 2014.
- Fewkes, Jesse W. *Certain Antiquities of Eastern Mexico*, 25th Annual Report of the Bureau of American Ethnology. Washington D. C.: Smithsonian Institution, 1907.
- _____. “Antiquities of the Gulf Coast of Mexico”. En *Explorations and Field-Work of the Smithsonian Institution in 1918*, Smithsonian Miscellaneous Collections, vol. 70, núm. 2, 81-90. Washington D. C.: Smithsonian Institution, 1919.
- Florenskij, Pável. *El iconostasio. Una teoría de la estética*. Traducido por Natalia Timoshenko Kuznetsova. Salamanca: Sígueme, 2016 [1922].

- _____. *La perspectiva invertida*. Traducido por Xenia Egórova. Madrid: Siruela, 2005 [1920].
- _____. *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Traducido por Nicoletta Misler. Milán: Adelphi, 1995 [1923].
- Focillon, Henri. *The Life of Forms in Art*. Traducido por George Kubler. Nueva York: Zone Books, 1992.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños* (primera parte), Obras completas, vol. 4. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- Galinier, Jacques. "Geopolítica del inframundo. Determinismo y causalidad síquica entre los ancestros otomíes". *Anales de Antropología*, no. 51 (2017): 2-10.
- _____. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1990.
- Garibay, Ángel María. *Veinte himnos sacros de los nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- _____. *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. Oxford: Berg, 2006.
- Gómez Santiago, Denisse y Ángel García Cook. *Figurillas del Formativo en la planicie costera del noreste de México*. México: Secretaría de Cultura, 2016.
- Graulich, Michel. "The Metaphor of the Day in Ancient Mexican Myth and Ritual". *Current Anthropology*, vol. 22, no. 1 (1981): 45-60.
- Greimas, Algirdas J. "Sémiotique figurative et sémiotique plastique," *Actes Sémiotiques*, VI, no. 60 (1984).
- Greimas, Algirdas J. y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Griaule, Marcel. *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemméli*. París: Fayard, 1975.
- Grove, David, ed. *Ancient Chalcatzingo*. Austin: University of Texas Press, 1987.
- Grube, Nikolai. "Speaking Through Stones: A Quotative Particle in Maya Hieroglyphic Inscriptions". En *50 years of Americanist Studies at the University of Bonn: New Contributions to the Archaeology, Ethnohistory, Ethno-linguistics and Ethnography of the Americas*, editado por Sabine Dedenbach-Salazar, Carmen Arellano, Eva König y Heiko Prümers, 543-558. Bonn: Anton Saurwein, 1998.
- Guernsey, Julia. *Ritual and Power in Stone. The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art*. Austin: The University of Texas Press, 2006.
- _____. *Sculpture and Social Dynamics in Preclassic Mesoamerica*. Cambridge: University Press, 2012.
- Hodgson, John G., John Clark y Emiliano Gallaga. "Ojo de Agua Monument 3: A New Olmec-Style Sculpture from Ojo de Agua, Chiapas, Mexico". *Mexicon*, vol. XXXII (2010): 139-144.
- Houston, Stephen. *The Life Within. Classic Maya and the Matter of Permanence*. New Haven: Yale University Press, 2014.

- Hugh-Jones, Stephen. "Body Tubes and Synaesthesia". *Mundo Amazónico* [en línea], vol. 8, núm. 1 (2017): 27-78. doi:10.15446/ma.v8n1.64299.
- Ingold, Tim. "Materials Against Materiality". *Archaeological Dialogues*, núm. 14, 1 (2007): 1-16. doi:10.1017/S1380203807002127
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Joralemon, P. David. *A Study of Olmec Iconography*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks, 1971.
- Kaufman, Terrence y John Justeson. *A Preliminary Mayan Etymological Dictionary*, 2003. <http://www.famsi.org/reports/01051/pmed.pdf>
- Krickeberg, Walter. "Eine altmexikanische Steinfigur der Huasteca Veracruzana". *Berliner Museen* 4, no. 3/4 (1954): 29-35. www.jstor.org/stable/4238114.
- Kroefges, Peter C. y Niklas Schulze. "El problema del tiempo en los estudios huastecistas". *Indiana* 30 (2013): 119-141.
- Kubler, George. "The Iconography of the Art of Teotihuacán". En *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, editado por Thomas Reese, 263-274. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Ladrón de Guevara, Sara. "Reutilización de monumentos olmecas en tiempos del Clásico". *Ancient Mesoamerica*, núm. 21 (2010): 63-68.
- Lagrou, Els. "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". *Mundo Amazónico* [en línea], núm. 3 (2012): 95-122. doi:10.5113/ma.3.32563
- Larsen, Ramón. *Vocabulario huasteco del Estado de San Luis Potosí*. México: Instituto Lingüístico de Verano, 1997 [1955]. <https://mexico.sil.org/resources/archives/48162>
- León, Nicolás. "El culto al falo". *Anales del Museo Nacional de México*, núm. 8, tomo I (1903): 278-280.
- Leonardo da Vinci. *Trattato della Pittura*. Roma: Nella stamperia de Romanis, 1817.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito. Sociedad. Humanidades*. Traducido por Juan Almela. México: Siglo XXI, 1984 [1973].
- _____. *La alfarera celosa*. Traducido por Caterina Molina. Barcelona: Paidós, 1986.
- _____. *La vía de las máscaras*. Traducido por Juan Almela. México: Siglo XXI, 1985 [1979].
- Lobina, David J. *Recursion. A Computational Investigation into the Representation and Processing of Language*. Oxford: Oxford University Press, 2017. doi: 10.1093/oso/9780198785156.001.0001
- López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- _____. *Los mitos del Tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

López Luján, Leonardo y Vida Mercado. “Dos esculturas de Mictlantecuhltli encontradas en el recinto sagrado de México-Tenochtitlan”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 26 (1996): 41-68.

López Luján, Leonardo, Giacomo Chiari, Fernando Carrizosa, Michelle De Anda Rogel, Diego Matadamas y Erika Lucero Robles. “Escultura mexicana del recinto sagrado de Tenochtitlan: restituciones cromáticas, análisis de pigmentos y estudio simbólico”. En *El color de los dioses. Policromía en la Antigüedad clásica y Mesoamérica*, 92-112. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.

López Luján, Leonardo. *Tlaltecuhltli*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Lowe, Gareth, Thomas A. Lee y Eduardo Martínez. *Izapa: An Introduction to the Ruins and Monuments*. Provo: Brigham Young University, 1982.

MacNeish, Richard S. “An Early Archaeological Site near Panuco, Veracruz”. *Transactions of the American Philosophical Society*, núm. 44 (1954): 539-641.

_____. “A Preliminary Report on Costal Tamaulipas, Mexico”. *American Antiquity*, vol. XIII, editado por Irving Rouse (1948): 1-15.

Marchegay, Sophie. “Una revisión de nueve tipos de figurillas antropomorfas de la Huasteca prehispánica.” En *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca, Homenaje a Leonor Merino Carrión*, coordinado por Diana Zaragoza, 131-146. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

Meade, Joaquín. *Arqueología de San Luis Potosí*. México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1948.

_____. *El Adolescente*. Ciudad Victoria: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1982.

_____. *La Huasteca. Época antigua*. México: Cossío, 1942.

_____. *La Huasteca Veracruzana*. México: Citlaltépetl, 1962.

Medellín, Alfonso. *Exploraciones en la región de Chicontepepec o Huasteca Meridional. Temporada I*. Xalapa: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1955.

_____. “Muestrario ceremonial de la región de Chicontepepec, Veracruz”. En *Huastecos y Totonacos*, editado por Lorenzo Ochoa, 111-121. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

Meléndez Guadarrama, Lucero. “El sistema de *persona* en protohuasteco”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

_____. “Reconstruyendo la prehistoria lingüística de los huastecos o *te:nek* (mayas)” (en prensa). Para ser publicado en la colección de *La Pintura Mural Prehispánica de México*, colección *Huasteca*, Capítulo 18. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Merino, Leonor y Ángel García Cook. “Investigación arqueológica en la Cuenca Baja del Pánuco.” En *Homenaje a José Luis Lorenzo*, coordinado por Lorena Mirambell, 181-209. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.

Miller, George A. y Noam Chomsky. "Finitary Models of Language Users". *Handbook of Mathematical Psychology*, vol. II, editado por Duncan Luce, Robert Bush y Eugene Galanter, 419-491. Nueva York: John Wiley & Sons, 1963.

Miller, Mary E. *The Art of Mesoamerica: Form Olmec to Aztec*. Londres: Thames and Hudson, 1986.

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Molina, Fray Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. México: Antonio de Spínosa, 1571.

Moxey, Keith. "What Time is it in the History of Art?". En *Time in the History of Art, Temporality, Chronology and Anachrony*, editado por Dan Karlholm y Keith Moxey, 26-42. Nueva York: Routledge, 2018.

Muir, John M. "Data on the Structure of Pre-Columbian Huastec Mounds in the Tampico Region, Mexico". *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 56 (1926): 231-238.

Muñoz Espinosa, María Teresa y Juan Carlos Castañeda Reyes. "La diosa Cachum, un numen de la fertilidad de la Sierra Gorda queretana." *Arqueología*, núm. 38 (2008): 51-64.

Navarrete, Carlos. *Las esculturas de Chaculá. Huehuetenango, Guatemala*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

_____. "Algunas piezas olmecas de Chiapas y Guatemala". *Anales de Antropología*, vol. 8 (1971): 69-82.

_____. "Reflexiones arqueológicas a partir de un libro: esculturas de Tajumulco y el Soconusco, Guatemala y Chiapas". *Estudios de Cultura Maya*, núm. 50 (2017): 29-59.

Navarrete, Carlos, Thomas A. Lee y Carlos Silva. *Un catálogo de frontera. Esculturas, petroglifos y pinturas de la región media del Grijalva, Chiapas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Navarrete, Federico. "The Path from Aztlan to Mexico. On Visual Narration in Mesoamerican Codices". *Res: Anthropology and Aesthetics*, no. 37 (2000): 31-48.

Neurath, Johannes. *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México: Artes de México, 2013.

_____. "La iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste y el sacrificio humano pawnee: contribuciones analíticas desde la perspectiva mesoamericanista". En *Por los caminos del maíz. Mito y ritual en la periferia septentrional de Mesoamérica*, editado por Johannes Neurath, 173-214. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

_____. "Complejidad relacional y modificaciones de la visibilidad en el caso de los pozos rituales huicholes". En *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, editado por Johannes Neurath y Guilhem Olivier, 239-256. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Nichols, Gary. *Sedimentology and Stratigraphy*. Chichester: Wiley and Blackwell, 2009.

Norman, Benjamin M. *Rambles by Land and Water*. Nueva York: Paine and Burgess, 1845.

- O'Neil, Megan. "Ancient Maya Sculptures of Tikal, Seen and Unseen." *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 55/56 (2009): 119-134.
- Ochoa, Ángela, "Significado de algunos nombres de deidad y de lugar sagrado entre los teenek potosinos". *Estudios de Cultura Maya*, México, vol. XXIII (2003): 73-94.
- Ochoa, Lorenzo. *Historia prehispánica de la Huasteca*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- _____. "Tres esculturas postclásicas del sur de la Huasteca". *Anales de Antropología*, núm. 18, (1991): 205-240.
- Ochoa, Lorenzo y Gerardo Gutiérrez. "Notas en torno a la cosmovisión y la religión de los huastecos". *Anales de Antropología*, núm. 33 (1996-1999): 91-163.
- Olivier, Guilhem. *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, "Serpiente de Nube"*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Paracelso, *Textos esenciales*. Traducido por Carlos Fortea. Madrid: Siruela, 2007.
- Parsons, Lee Allen. *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyu, Guatemala and the Southern Pacific Coast*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1986.
- Pereira, Grégory. "La materia de las visiones: consideraciones acerca de los espejos de pirita prehispánicos", *Diario de Campo*, no. 98, suplemento 48 (2008): 123-135.
- Pérez García, Héctor. *Salvamento arqueológico Puerto de Altamira. Informe técnico de análisis de cerámica, 2011*. Informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pérez Silva, Carlos, Diana Radillo Rolón, et al. *Rescate arqueológico del altar-estela en el sitio de Celaya-El Triunfo II, El Mante, Tamaulipas, 2007*. Informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pérez Suárez, Tomás. "Un nuevo monumento olmeca al oriente de Tabasco". En *Olmeca: Balance y Perspectivas*, editado por María Teresa Uriarte y Rebecca González Lauck, 113-123. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Pitarch, Pedro. *La cara oculta del pliegue. Antropología indígena*. México: Artes de México, 2013.
- Porter, James B. "Olmec Colossal Heads as Recarved Thrones: 'Mutilation', Revolution, and Recarving". *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 17/18 (1989): 22-29.
- _____. "Celtiform Stelae: A New Olmec Sculpture Type and Its Implications for Epigraphy". En *Beyond Indigenous Voices: LAILA/ALILA 11th International Symposium on Latin American Indian Literatures (1994)*. Editado por Mary Preuss. 65-72. Lancaster: Labyrinthos, 1996.
- Proskouriakoff, Tatiana. *A Study of Classic Maya Sculpture*, Publication 593. Washington, D. C.: Carnegie Institution of Washington, 1950.
- _____. "Varieties of Classic Central Veracruz Sculpture." *Contributions to American Anthropology and History*, Publication 606, núm. 58, 65-121. Washington D. C.: Carnegie Institution of Washington, 1954.
- Quirarte, Jacinto. *El estilo artístico de Izapa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

Ramírez Castilla, Gustavo, Carlos Pérez Silva, Diana Radillo, *et al.* *Rescate arqueológico en el sitio ampliación Celaya, El Mante, Tamaulipas, 2006*. Informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Réaumur, René-Antoine. *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, tomo I. París: L'imprimerie Royale, 1734.

Richter, Kim N. "Postclassic Huastec Sculpture. Constructing International Elite Identity in the Huasteca". En *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange*, editado por Katherine A. Faust y Kim N. Richter, 75-97. Norman: University of Oklahoma Press, 2015.

_____. "Escultura Huasteca: continuidades y cambios en relación con las tradiciones escultóricas de la Costa del Golfo". Ponencia del *Coloquio Internacional Vida y creencias en la Huasteca posclásica*. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, 14 de noviembre de 2018.

Robertson, John y Stephen Houston. "The Huastec Problem. A Linguistic and Archaeological Perspective". En *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange*, editado por Katherine A. Faust y Kim N. Richter, 19-36. Norman: University of Oklahoma Press, 2015.

Ruiz de Alarcón, Hernando. "Tratado de las supersticiones de los naturales de esta Nueva España. Escrito en 1629". En *Anales del Museo Nacional de México, tomo VI: Idolatrías y supersticiones de los indios*, 123-223. México: Imprenta del Museo Nacional, 1892.

Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España. Códice Florentino. Libro X: del pueblo, sus virtudes y vicios, y otras naciones*. Manuscrito de la Biblioteca Laurenciana, 1577. www.wdl.org/es/item/10621/view/1/1/

Sanders, William T. *The Lowland Huasteca Archaeological Survey and Excavation: 1957 Field Season*. Columbia: University of Missouri-Columbia, 1978.

Santos-Granero, Fernando, ed. *The Occult Life of Things. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.

Savkić Šebek, Sanja y Johannes Neurath, "Imágenes-vehículos entre mundos: enfoque relacional en el estudio de las ofrendas y los altares mesoamericanos". Conferencia en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 20 de febrero de 2020.

Schirra, Jörg y Klaus Sachs-Hombach, "To Show and To Say: Comparing the Uses of Pictures and Language", *Studies in Communication Sciences* 7/2 (2007): 35-62. <http://cogprints.org/6243/1/Scoms07.pdf>

Scott, John F. "Los primeros 'yugos' veracruzanos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 46 (1976): 25-48.

Šégota, Dúrdica. *Valores plásticos del arte mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Seler, Eduard. "Ancient Settlements in the District of the Huasteca." En *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. II, 94-102. Culver City: Labyrinthos, 1990 [1888].

_____. "The Monuments of Huilocintla in the Canton Tuxpan of the State of Vera Cruz." En *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. IV, 281-284. Culver City: Labyrinthos, 1990 [1906].

- _____. *Comentarios al Códice Borgia*, tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Severi, Carlo. *Capturing Imagination. A Proposal for an Anthropology of Thought*. Chicago: HAU, 2018.
- _____. *El sendero y la voz, una antropología de la memoria*. Buenos Aires, Sb, 2010.
- _____. *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*. Quito: Abya-Yala, 1996.
- _____. “Una stanza vuota. Antropologia della forma onirica”. En *Il sogno rivela la natura delle cose*. Catálogo de la exposición, 226-234. Bolzano: Mazzotta, 1991.
- Shook, Edwin y Elayne Marquis. *Secrets in Stone: Yokes, Hachas and Palmas from Southern Mesoamerica*. Filadelfia: American Philosophical Society, 1995.
- Spinden, Herbert. “Huastec Sculpture and the Cult of Apotheosis”. *The Brooklyn Museum Quarterly*, vol. 24 (1937): 178-188.
- Sprung, Lothar y Helga Sprung. “Gustav Theodor Fechner y el surgimiento de la psicología experimental”. *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 15, núm. 3 (1983): 349-368.
- Staub, Walther. *Neue Funde und Ausgrabungen in der Huasteca (Ost-Mexiko)*. *Mitteilungen zu der Huastekensammlung im historischen Museum in Bern*. Berna: 1920.
- _____. “Some Data about the Pre-Hispanic and the Now Living Huastec Indians”. *El México Antiguo*, tomo I (1919): 49-65.
- Stirling, Matthew. *Stone Monuments of Southern Mexico*. Bureau of American Ethnology Bulletin 138. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1943.
- Stresser-Péan, Claude. “Quetzalcóatl en la Huasteca”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 51 (2016): 5-41.
- Stresser-Péan, Guy. “Ancient Sources on the Huasteca.” En *Handbook of Middle American Indians*, núm. XI, 2, editado por Robert Wacoupe, 582-602. Austin: University of Texas Press, 1971.
- _____. “Primera campaña de excavación en Tamtok, cerca de Tamuín, Huasteca.” En *Arqueología de San Luis Potosí*, coordinado por Lorena Mirambell, 13-30. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991 [1962].
- Stresser-Péan, Guy, Alain Ichon e Ives Guidon. “La première statue antique en bois découverte dans la Huasteca”. *Journal de la Société des Américanistes*, núm. 52 (1963): 315-318.
- Stresser-Péan, Guy y Claude Stresser-Péan, *Tamtok. Sitio arqueológico huasteco*, vol. I. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2001.
- _____. *Tamtok. Sitio arqueológico huasteco*, vol. II. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2005.
- Stuart, David. “Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient and Maya Ritual and Representation”. *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 29-30 (1996): 148-171.
- Symonds, Stacy, Ann Cyphers y Roberto Lunagómez. *Asentamiento prehispánico en San Lorenzo Tenochtitlán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- Tapia Zenteno, Carlos de. *Noticia de la lengua huasteca con cathecismo y doctrina christiana*. México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1767.
<http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=1037>
- Taube, Karl A. "Lighting Celts and Corn Fetishes: The Formative Olmec and the Development of Maize Symbolism in Mesoamerica and the American Southwest". En *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, editado por John F. Clark y Mary E. Pye, 297-337. Washington D. C.: National Gallery of Art, 2000.
- _____. "The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion". *Ancient Mesoamerica*, vol. 16, núm. 1 (2005): 23-50.
- _____. "The Huastec Sun God. Portrayals of Solar Imagery, Sacrifice, and War in Late Postclassic Huastec Iconography". En *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange*, editado por Katherine A. Faust y Kim N. Richter, 98-127. Norman: University of Oklahoma Press, 2015.
- Tena, Rafael, traducción y paleografía. *Anales de Cuauhtitlán*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Tilley, Christopher. *The Materiality of Stone. Explorations in Landscape Phenomenology I*. Oxford: Berg, 2004.
- _____. Christopher Tilley. "Materiality in Materials". *Archaeological Dialogues*, núm. 14, 1 (2007): 16-20. doi:10.1017/S1380203807002139
- Thomson, Charlotte. "Chalcatzingo Jade and Fine Stone Objects". En *Ancient Chalcatzingo*, editado por David Grove, 295-304. Austin: The University of Texas Press, 1987.
- Trejo, Silvia. *Escultura huasteca de Río Tamuín, Figuras masculinas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- _____. "Las estelas huastecas de Huilocintla, Veracruz". *Chicomoztoc*, núm. 6 (1997): 11-59.
- Velásquez García, Erik. "Soportes escriptorios previos al libro y algunos de sus métodos de análisis: el caso de los mayas precolombinos". En *De la piedra al pixel. Reflexiones en torno a las edades del libro*, editado por Marina Garone, Isabel Galina y Laurette Godinas, 61-126. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- _____. "Algunas reflexiones sobre la representación del tiempo en la imaginería maya antigua". *Journal de la Société des Américanistes* [en línea], Maya times (2017): 361-396. doi:10.4000/jsa.15502
- Velázquez, Primo Feliciano, traductor. *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982 [1945].
- Von Winning, Hasso. *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Wagner, Roy. *La invención de la cultura*. Traducido por Pedro Pitarch. Madrid: Nola, 2019 [1975].
- _____. "The Fractal Person". En *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*, editado por Maurice Godelier y Marilyn Strathern, 159-173. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: ERA, 1972 [1957].

_____. *Mundo y vida de grandes artistas II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Wilkerson, Jeffrey. "Huastec Presence and Cultural Chronology in North-Central Veracruz, Mexico." *Actes du Congrès international des américanistes*, vol. IX-B. 31-47. París: 1979.

Wolf, Gerhard. "Wrapping Up and Rolling Out". En *Die Vase und der Schemel. Ding, Bild oder eine Kunstgeschichte der Gefäße*, 194-209. Dortmund: Verlag Kettler, 2018.

_____. "Vesting Walls, Displaying Structure, Crossing Cultures: Transmedial and Transmaterial Dynamics of Ornaments". En *Histories of Ornament. From Global to Local*, editado por Gülru Necipoğlu y Alina Payne, 96-109. Princeton: Princeton University Press.

Zamora Corona, Alonso. "'El rostro de los días': sobre la corporalidad y las almas entre los mayas k'iche' de Santiago Momostenango". *Journal de la Société des Américanistes*, núm. 105-2 (2019): 107-132.

_____. "Coyote Drums and Jaguar Altars: Ontologies of the Living and the Artificial among the K'iche' Maya." *Journal of Material Culture* (Marzo 2020): 1-24. doi:10.1177/1359183520907937.

Zaragoza, Diana. "La Huasteca siglos XV y XVI: propuesta de subáreas culturales, Tamohi como caso de estudio". Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Zaragoza, Diana y Patricio Dávila. "El complejo cerámico Tamohi." En *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. V, coordinado por Ángel García Cook y Leonor Merino, 342-381. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.

_____. *Proyecto para la delimitación geográfica del área cultural huasteca. Temporada 2008*. Informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____. *Proyecto para la delimitación geográfica del área cultural huasteca. Temporada 2004*. Informe entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Ubicación de los lugares mencionados en el texto.

Se sigue el orden localidad, municipio y estado de la república mexicana. En el caso de los sitios ubicados en Guatemala, se indica la localidad, el municipio y el departamento.

Agua Nueva, San Vicente Tancuayalab, San Luis Potosí
Ahuelican, Eduardo Neri, Guerrero
Altamira, Altamira, Tamaulipas
Álvaro Obregón, Mazatán, Chiapas
Amatlán, Naranjos-Amatlán, Veracruz
Cacahuatenco (Mesa de), Ixhuatlán de Madero, Veracruz
Campamento El Tortuguero, Mezcalapa, Chiapas
Cantona, Tepeyahualco, Puebla
Castillo de Teayo, Castillo de Teayo, Veracruz
Celaya, El Mante, Tamaulipas
Cerro Cebadilla (Nahuatlán), Ozuluama de Mascareñas, Veracruz
Chaculá, Nentón, Huehuetenango
Chalcatzingo, Jantetelco, Morelos
Champayán, Altamira, Tamaulipas
Chicayán, Tempoal/Pánuco/Ozuluama, Veracruz
Coatecomaco, Zontecomatlán de López y Fuentes, Veracruz
Cucharas, Ozuluama de Mascareñas, Veracruz
El Caracol, Tamuín, San Luis Potosí
El Higo, El Higo, Veracruz
El Jobo, Tuxpan, Veracruz
El Ujuxte, Retalhuleu, Retalhuleu
Huilocintla (Raudal Nuevo), Álamo Temapache, Veracruz
Isla de Sacrificios, Veracruz, Veracruz
Isla del Ídolo, Tamiahua, Veracruz
Izapa, Tuxtla Chico, Chiapas
Kaminaljuyú, Ciudad de Guatemala, Guatemala
La Antigua, Chicontepepec, Veracruz
La Puente, Ozuluama de Mascareñas, Veracruz
La Venta, Huimanguillo, Tabasco
Laguna de los Cerros, Acayucan, Veracruz
Las Flores, Tampico, Tamaulipas
Las Flores-Cinco Poblados, Álamo Temapache, Veracruz
Las Nuevas Flores, Jalpan de Serra, Querétaro
Loma del Zapote, Texistepec, Veracruz
Medias Aguas, Sayula de Alemán, Veracruz
Molango, Molango de Escamilla, Hidalgo
Momostenango (Santiago), Momostenango, Totonicapán

Monte Alto, La Democracia, Escuintla
Ojital Coayo, Ixhuatlán de Madero, Veracruz
Ojo de Agua, Mazatán, Chiapas
Ojoshal, Cárdenas, Tabasco
Omealca, Omealca, Veracruz
Órganos, Chinampa de Gorostiza, Veracruz
Palmas Altas, Ichcatepec, Veracruz
Pánuco, Pánuco, Veracruz
Papalocuatla, Zontecomatlán de López y Fuentes, Veracruz
Pavón, Pánuco, Veracruz
Piedra Labrada, Cerro Azul, Veracruz
Piedra Larga, Álamo Temapache, Veracruz
Pujal Coy, Ébano, San Luis Potosí
Quen Santo, Nentón, Huehuetenango
Rancho Nuevo, Tamiahua, Veracruz
Rómulo Calzada, Mezcalapa, Chiapas
San Antonio, San Antonio, San Luis Potosí
San Isidro, Tecpatán, Chiapas
Sierra de la Palma, Altamira, Tamaulipas
Sihuatetl (cerro), Chicontepec, Veracruz
Tajumulco, Tajumulco, San Marcos
Tampacayal, Tanquián de Escobedo, San Luis Potosí
Tampalax (Palachó), Tampico Alto, Veracruz
Tamtok, Tamuín, San Luis Potosí
Tamuín, Tamuín, San Luis Potosí
Tancama, Jalpan de Serra, Querétaro
Tantoyuca, Tantoyuca, Veracruz
Tecomaxóchitl, Chicontepec, Veracruz
Tempoal, Tempoal, Veracruz
Teocuayo, Chicontepec, Veracruz
Texupezco, Pánuco, Veracruz
Tiltepec, Jiquipilas, Chiapas
Tlapacoya, Ixtapaluca, Estado de México
Tóbaló (Hacienda de), Pánuco, Veracruz
Tonalá, Tonalá, Chiapas
Toniná, Ocosingo, Chiapas
Topila (Cerro), Tampico Alto, Veracruz
Tres Zapotes, Santiago Tuxtla, Veracruz
Tzutzuculi, Tonalá, Chiapas
Vista Hermosa, Nuevo Morelos, Tamaulipas
Vuelta de las Yeguas (ejido), Altamira, Tamaulipas
Xochicuatepec, Chicontepec, Veracruz
Yahualica, Yahualica, Hidalgo
Zacamixtle, Tancoco, Veracruz