

S A N   L O R E N Z O   Y   L A   V E N T A

-- escultura monumental --

Tesis que, para optar al grado de  
Doctora en Historia  
Presenta Beatriz Ramírez Aguirre.

Septiembre de 1974

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México



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.

A Justino Fernández (1904-1972)

## Indice

### Introducción

### HISTORIA

#### FUENTES COLONIALES

RELACIONES ACERCA DE LOS OLMECAS A PARTIR DE LOS PRIMEROS  
DESCUBRIMIENTOS. Los primeros hallazgos. Designación y  
definiciones preliminares de lo olmeca. Las primeras ex-  
ploraciones arqueológicas. Establecimiento del concepto  
olmeca. Análisis y juicios de las definiciones acerca  
de lo olmeca. Primeros intentos iconográficos. Primera  
evaluación estética. Consideraciones culturales derivadas  
del estilo artístico. Algo más en torno a la iconogra-  
fía. Extensión del concepto olmeca. El estilo y la  
cultura según M. D. Coe. La Conferencia sobre los olmecas  
en Washington. Estudios monográficos. Las investigacio-  
nes auspiciadas por la Universidad de California: Heizer,  
Drucker, Graham, Napton. El Mundo Olmeca de Bernal. La  
iconografía olmeca

#### FORMA Y SIGNIFICADO EN LAS ESCULTURAS OLMECAS

SAN LORENZO. Figuras compuestas; Figuras compuestas -  
únicas; Dos figuras compuestas. Figuras de animales.  
Figuras humanas: Cabezas Colosales, Consideraciones gene-  
rales en torno a las Cabezas Colosales de San Lorenzo;  
Figuras sedentes únicas; Obras en las que se encuentran  
dos o más figuras humanas.



LA VENTA. Figuras compuestas; Figuras compuestas únicas (Rostros y Cabezas; Figuras completas únicas; Figuras completas únicas de varios rostros); Obras en las que se encuentran figuras humanas y figuras compuestas (Figuras únicas; Escenas). Figuras de animales (Figuras únicas; Obras en las que se encuentran figuras animales con otras figuras). Figuras humanas (Cabezas Colosales, Consideraciones generales en torno a las Cabezas Colosales de La Venta; Figuras Unicas; Obras en las que se encuentran dos o más figuras humanas; Obras en las que se encuentran figuras humanas con otras figuras).

#### CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ICONOGRAFIA

Las imágenes míticas. Los seres sobrenaturales. Las figuras humanas.

#### EPILOGO

Obras consultadas

## Introducción

Con los olmecas se inicia la civilización en la América indígena. Nada, o casi nada, sabemos de su origen, de la lengua que hablaban ni de su religión. Las espectaculares huellas de su presencia se encuentran, ante todo, en las monumentales esculturas de basalto, y luego en las pequeñas tallas de jade azul verdoso, en la cerámica, en las construcciones de los grandes centros religiosos como San Lorenzo y La Venta, en el uso de arcillas coloreadas con que cubrían extensas superficies, en las misteriosas "ofrendas" de toneladas de lajas de serpentina enterradas y en los extensos y en apariencia innecesarios sistemas de drenaje.

Por esos logros materiales y artísticos que aún perviven, podemos percatarnos de que los olmecas, poseídos acaso por la gracia del conocimiento, habían alcanzado los más altos niveles de la cultura indígena.

¡Cuánta distancia artística y cultural se aprecia, en efecto, entre las grandes esculturas creadas por este pueblo, y las figurillas de barro que abundaban, al mismo tiempo, en otras regiones de la América Media! Es un fenómeno que no se explica cabalmente: cómo un grupo de hombres consumaron, al ir de la aldea al centro planificado, al cambiar el modelado en barro por la talla en la piedra, aquel avance que no es otra cosa que el paso de la oscuridad a la civilización, de la incertidumbre al conocimiento. No me cabe duda de que fueron los olmecas quienes alcanzaron por primera vez en nuestro pasado indígena este nivel; de que ellos fueron quienes inicialmente lograron un

equilibrio cultural que implicaba una economía autosuficiente, una organización socio-política estable y una religión efectiva, capaz de resolver la tensión entre el hombre y el mundo que lo rodeaba.

Lo poco que sabemos de los olmecas permite apoyar tales afirmaciones generales; no ocurre lo mismo cuando se trata de precisar condiciones más particulares acerca de sus creencias, de sus costumbres y de su verdadera estructura social; éstos y muchos otros pormenores culturales son, todavía, un enigma.

No he de ponerme aquí a indagar acerca del origen del arte olmeca, lo cual sería lo mismo que investigar la génesis de la cultura; a ese respecto, la situación es del todo incierta. Únicamente me habré de situar ante su cultura con el propósito de estudiarla en sus más importantes expresiones artísticas, en el momento en que es ya una realización plenamente lograda. Así, mi atención será centrada en aquellos <sup>sitios</sup> donde se encuentran las grandes obras de arte en las cuales me voy a ocupar.

En la región que comprende la parte sur del estado de Veracruz y el oriente del estado de Tabasco en la República Mexicana, allí donde la tierra cálida es hendida por el peso y el empuje de las aguas; de cuya planicie sobresalen sólo algunas partes de monte alto entre las que destaca el macizo montañoso de Los Tuxtlas, origen de la mayor parte de las moles basálticas en que se labraron las esculturas, se encuentran las que fueron, acaso, "capitales" olmecas.

De entre ellas, por la cantidad y la importancia de los Monumentos ahí encontrados, sobresalen San Lorenzo y La Venta.

Me he de circunscribir, por tal razón, a estudiar las obras

de estos dos sitios, en los cuales, por una parte, se reúnen el mayor número de las esculturas olmecas hoy conocidas, por otra, se da una larga secuencia temporal --el espacio comprendido entre 1300 y 400 a. de J.C.-- que permite un estudio de los cambios y alteraciones mostradas en el estilo.

Por ahora, dejo fuera las esculturas, no menos apreciables artísticamente, de sitios, tales como Laguna de Los Cerros y Tres Zapotes, también ubicados en lo que se ha llamado zona "metropolitana", "área clímax" o zona "nuclear", y que no es otra que la patria olmeca. No forman tampoco parte de este estudio, obras de tal magnitud como "El Señor de las Limas", "El Príncipe" de Cruz del Milagro, "El Dios" de San Martín Pajapan y la figura sedente de Cuauhtotolapan. De esta suerte, me atenderé tan sólo al análisis de las esculturas de San Lorenzo y de La Venta, porque en ellas se concentra una muestra abundante, significativa y suficiente para caracterizar el estilo olmeca en su esencia y en su proceso.

Las grandes esculturas en piedra de los olmecas, son la evidencia más remota de la creatividad de los antiguos habitantes de la América indígena. Me interesa estudiarlas como obras de arte que comunican vivencias sensoriales por medio de la expresividad de sus formas, y experiencias intelectuales a través de los profundos contenidos que tales formas encierran. He dicho antes cuán poco es lo que conocemos del mundo olmeca; las esculturas son un medio para acercarnos a él. El analizarlas unitariamente, el aprehender algo de sus formas y de los asuntos que contienen, puede, tal vez, aproximarnos a ese pasado cuyo misterio quizá no resulte, a la postre, tan indescifrable o tan -

oscuro.

Las esculturas monumentales son el más elocuente testimonio de esa época, ya que eran obras destinadas a durar, acaso, eternamente, y por eso se representaban en ellas asuntos trascendentes y primordiales.

Son ellas el puente que existe entre el presente y el pasado; cuando se las mira, se vislumbra algo del orden inmutable y de la experiencia sagrada en que participan todos los seres humanos.

Capítulo I

HISTORIA

FUENTES COLONIALES

RELACIONES ACERCA DE LOS OLMECAS A PARTIR DE LOS PRIMEROS  
DESCUBRIMIENTOS

Los primeros hallazgos

Designación y definiciones preliminares de lo olmeca

Las primeras exploraciones arqueológicas

Establecimiento del concepto olmeca

Análisis y juicios de las definiciones acerca de lo  
olmeca

Primeros intentos iconográficos

Primera evaluación estética

Consideraciones culturales derivadas del estilo  
artístico

Algo más en torno a la iconografía

Extensión del concepto olmeca

El estilo y la cultura olmeca según M. D. Coe

La Conferencia sobre los olmecas en Washington

Estudios monográficos

Las investigaciones auspiciadas por la Universidad  
de California: Heizer, Drucker, Graham, Napton

El Mundo Olmeca de Bernal

La iconografía olmeca

He de comenzar por hacer un relato histórico de lo que se ha escrito en torno a lo olmeca a partir de su descubrimiento. Aunque para realizarlo haya de repetir, una vez más, datos que para muchos son conocidos, es conveniente poner énfasis en la manera como fue ocupando su lugar la idea de lo olmeca en la historiografía de la América indígena.

En particular, me interesa el surgimiento de este concepto, la idea de lo olmeca, porque la conciencia del existir de una cultura diferente, distante de las otras conocidas, se formó precisamente por las relaciones de semejanza en la apariencia de algunas obras de arte que, eventualmente, se llamaron olmecas. El aprecio de la similitud entre pequeños objetos de jade y grandes monumentos, permitió que lo olmeca ocupara, como estilo artístico, una posición de igualdad con otras culturas nativas de de la América Media, que estaban ya individualizadas.

No se sabía de la existencia de aquellos olmecas a quienes me referiré en esta investigación, ni se conocían sus ciudades, ni se imaginaba su escultura grandiosa; parecían borradas todas sus huellas sobre la tierra. Han transcurrido casi tres milenios desde el apogeo de la cultura ahora llamada olmeca, y unas cuantas décadas desde que se descubrieron los primeros testimonios de su existencia. Se ha escrito mucho en torno a esta cultura fascinante y misteriosa; poco se conoce con respecto a ella. Es por demás significativo que el criterio que ha prevalecido para entender el fenómeno cultural olmeca se haya centrado y derivado de los enfoques acerca de su estilo artístico.

En un principio, algunos estudiosos e interesados en el mundo indígena antiguo, notaron la presencia de rasgos constantes en piezas que se encontraban en museos de diferentes partes del mundo, y de cuya procedencia nada se sabía; más tarde vinieron los descubrimientos casuales y las excavaciones y, finalmente, los estudios orientados hacia una síntesis cultural. No creo exagerado decir que, apoyándose en un estilo artístico, se inventó una cultura; en cierto momento, cuando las investigaciones eran realizadas con espíritu romántico, las más de las veces sin métodos científicos, se creó el mito olmeca. Se encontraban objetos olmecas en toda Mesoamérica; la extensión y la difusión de esa cultura eran ilimitadas, y los olmequistas encontraban en ella la fuente de toda la sabiduría de la civilización mesoamericana. Pero no se verificaban las aseveraciones ni se definían los conceptos. La arqueología olmeca es joven aún; sin embargo, estamos en el momento de integrar conocimientos, de incorporar información y de interpretar objetivamente el rico material que poseemos. Esto no excluye en manera alguna, la necesidad de estudios monográficos, ya que todo trabajo de esta naturaleza converge al mejor y mayor conocimiento de nuestra cultura ancestral.

La historia acerca de lo que se ha escrito sobre los olmecas tiene dos épocas; la primera es confusa, alude a otros grupos, llamados también olmecas y que vivieron en tiempos cercanos a la conquista; tal información procede de fuentes coloniales, de las relaciones de cronistas y de historiadores españoles, y ha dado origen a ideas ambiguas en torno a la identidad de los olmecas que aquí me interesan. Algunos historiadores modernos llaman,



a estos mencionados en las fuentes, "olmecas históricos" (1), nada tienen en común con los olmecas en cuyas obras me ocupo y cuya designación propia como grupo humano desconocemos.

La otra época abarca la historia del descubrimiento de lo olmeca, o sea la incorporación de esta cultura a la civilización occidental; las opiniones y los juicios que se han emitido en torno a ella, anclados, como he dicho líneas arriba, en las diversas maneras de ver las obras de arte. Incluyo, más adelante, los informes arqueológicos de mayor relevancia y las cronologías propuestas recientemente. La bibliografía relativa es numerosa y cada nueva publicación abunda, en mayor o menor grado, en la historia de la arqueología olmeca. Amplias relaciones al respecto se encuentran en Bernal, (2) Stirling, (3) Heizer, (4) Coe, (5) y Wicke (6).

#### FUENTES COLONIALES

El Padre Sahagún, Torquemada, Muñoz Camargo, Alva Ixtlilxóchitl y la Historia Tolteca-Chichimeca hablan de los olmecas. De tales escritos surge una serie de posibles hipótesis e interpretaciones. Sahagún asienta que: "Ha años sin cuenta que llegaron los primeros pobladores a estas partes de la Nueva España que es casi otro mundo, y viniendo con navíos por la mar aportaron al puerto que está hacia el norte; y porque allí se desembarcaron se llamó Panutla, casi Panoyan, lugar donde llegaron los que vinieron por la mar, y al presente se dice corruptamente Pantlan. Y desde aquel puerto comenzaron a caminar por la ribera de la mar mirando siempre las sierras nevadas y los

volcanes, hasta que llegaron a la provincia de Guatemala, siendo guiados por su sacerdote, que llevaba consigo a su dios de ellos, con quien siempre se aconsejaba para lo que habían de hacer" (7). La narración se refiere a un grupo, a una migración que llegó por el mar al sitio ahora llamado Pánuco, y posteriormente se dispersó por la costa hasta alcanzar Guatemala.

Recientemente, el arqueólogo Román Piña Chán interpretó y correlacionó con algunos datos arqueológicos el párrafo anterior llegando a concluir que "La tradición se puede remontar a fines del Preclásico o Formativo, cuando hubo cierta expansión de los grupos costeros, especialmente los olmecas que disponían de canoas y de conocimientos marítimos y pudieron extenderse hasta Pánuco..." (8); dice asimismo que "La migración de Pánuco a Guatemala, al través de la Costa del Golfo, ocurrió durante el horizonte clásico..." (9). Antes de llegar a tales conclusiones, Piña Chán otorga un origen sureño, Guatemala, al "estilo olmeca, que se manifiesta principalmente en lugares al sur de Veracruz y Norte de Tabasco, pero cuyas raíces pueden encontrarse quizá más hacia el sur" (10). De acuerdo con lo anterior, los olmecas de Piña Chán llegaron a Pánuco gracias a los conocimientos de navegación que tenían, y eran los mismos primeros pobladores de quienes habla Sahagún.

Si la correlación entre fuentes arqueológicas es interesante y sugerente, resulta, en este caso particular, difícil de ser corroborada. Sahagún no menciona ningún elemento que permita identificar a los olmecas como los primeros pobladores, y, por otra parte, a la luz de la información actual resulta di-

fácil sostener que los olmecas llegan a Mesoamérica procedentes de regiones sureñas. Mucho falta por conocer para poder fijar hipótesis fundamentadas. Casi en nada contribuyen, para aproximarnos al origen o a la procedencia de los pueblos olmecas, las menciones de Sahagún y las interpretaciones de - Piña Chán; es, sin embargo, digna de mención la única referencia que, acaso, pueda conectarse con los antiguos y primeros pobladores olmecas.

Muy aparte deben agruparse las frecuentes relaciones que - los cronistas del siglo XVI hacen sobre los olmecas-xicalancas, pueblos que manifiestan su presencia en Mesoamérica en - épocas muy posteriores a los olmecas en que me ocupó. Pero, y aunque anticipo que se trata de otros grupos, conviene aquí revisar lo dicho en esas las fuentes documentales, pues de es ta manera quedará confirmado que en ellas se trata de culturas diferentes.

Torquemada (11) dice que los olmecas xicalancas fueron uno de los primeros grupos pobladores, descendientes de un venerable anciano que residía en las Siete Cuevas; "Del tercero y - cuarto, llamados Ulmécatl y Xicalancatl, también descendieron muchas gentes y pueblos. Estos poblaron donde ahora está edificada y poblada la Ciudad de los Angeles y en Totomihuacan... y andando el tiempo tuvieron grandes guerras..." Más adelante, menciona de que manera los Olmecas y Xicalancas llegaron "al paraje y tierras de la Provincia de Tlaxcatlan" (12), de donde fueron arrojados por los Teochichimecas y desde la cual - iniciaron una azarosa peregrinación, y "llegaron a Tenamític,

donde es ahora, el pueblo de la Provincia de Zacaltan..." (13) Por otra parte, en la Historia Tolteca-Chichimeca se afirma que los naturales del país de Tlachihualtépec-Cholollan, eran los olmeca-xicalancas, quienes vivían en gran abundancia cuando llegaron los toltecas: "los olmeca-xicalancas, habitantes del Tlachihualtepec, los primeros poseedores de su pueblo que luego fuera arrebatado por los Toltecas" (14), y se habla también de cómo "los olmeca-xicalanca hacían gran burla de los toltecas: les arrojaban el agua del nixtamal a la cara; las piernas y las espaldas se las arañaban con canutos de pluma; les hacían tragar cosas amargas..." (15). Pero una orden del dios Tezcatlipoca: "vosotros expulsaréis y sacrificaréis a los señores de los olmecas-xicalancas..." (16), movió a los toltecas a guerrear en contra de éstos, quienes fueron vencidos en el año 6 calli, correspondiente al 1173 de nuestra Era. Alva Ixtlilxóchitl coincide en la aseveración de que los olmecas-xicalancas fueron de los primeros pobladores, los cuales "hallábanse en la mayor prosperidad cuando llegó a esta tierra un hombre a quien llamaron Quetzalcóatl" (17), y apunta, al igual que Muñoz Camargo (18), una serie de sitios por donde pasaron cuando huyeron de Cholula, su ciudad natal.

Sahagún parece completar esta información al asentar que fueron a poblar en Tamoanchan, donde estuvieron mucho tiempo y nunca dejaron de tener sus sabios o adivinos que se decían amo-xoaque..." (19); y más adelante continúa: "Y estando todos en Tamoanchan, ciertas familias fueron a poblar a las provincias que ahora se llaman Olmeca, Huixtoti, los cuales antiguamente

solían saber los maleficios o hechizos, cuyo conducto y señas tenía pacto con el demonio y se llamaba Olmécatl Huixtotli, de quien tomando su nombre se llamaron olmecas huixtotin.

"De éstos se cuenta que fueron en pos de los toltecas cuando salieron del pueblo de Tullan, y se fueron hacia el oriente, llevando consigo las pinturas de sus hechicerías; y que llegando al puerto se quedaron allí, y no pudieron pasar por la mar, y de ellos descienden los que al presente se llaman anahuaca mixteca; y fueron a poblar allí sus antepasados porque su señor que era escogió aquella tierra por muy buena y rica" (20).

Piña Chán, en su ensayo de correlación (21), identifica como lo había propuesto Plancarte con anterioridad, (22) a la mítica Tamoanchan con Xochicalco, la cual estuvo habitada por los olmeca huixtotin, quienes la abandonaron, y, guiados por su caudillo, se fueron a la costa del Golfo después de haber transitado por Cholula y Puebla. A su vez, Jiménez Moreno (23) al analizar las fuentes documentales, principalmente a Torquemada y la Historia Tolteca-Chichimeca, considera la existencia de una tiranía olmeca en Cholula, que duró alrededor de cinco centurias y que terminó, cuando la ciudad fue invadida por inmigrantes toltecas a raíz de la caída de Tula.

Una última información de Sahagún nos remite al sitio y al medio ambiente en que vivieron estos olmeca huixtoti:

"De los olmecas, huixtotin y mixtecas. Estos tales así llamados están hacia el nacimiento del sol, y llámanles también tenimes, porque hablan lengua bárbara, y dicen que son toltecas,

que quiere decir oficiales de todos oficios, primos y sutiles en todo y que son descendientes de los toltecas de que arriba se ha hecho mención. Y que son muy ricos porque sus tierras son muy ricas, fértiles y abundosas, donde se da todo género de bastimento en abundancia... dase también allá el ullí, que es una zona negra de un árbol que se llama ullí... tierra cierta fertilísima por lo cual la llamaron los antiguos Tlalocan, que quiere decir tierra de riqueza y paraíso terrenal" (24).

En resolución, cabe aclarar que los olmecas cuyas obras de arte me interesan y que son llamados por algunos olmecas arqueológicos, no aparecen mencionados en las crónicas españolas; tampoco hay datos que permitan afirmar que las gentes que llegaron a Pánuco eran olmecas. Los olmecas citados en las fuentes documentales, actualmente denominados olmecas históricos por ciertos autores, son, al parecer, grupos étnicos semejantes entre sí. Se les designa en las fuentes como olmecas, huixtotin, xicalancas, nonoalcas y anahuaca mixteca. Vivieron en Tamoanchan, acaso la Xochicalco arqueológica, y señorearon en Cholula y sus alrededores, de donde fueron expulsados por los toltecas. El fin de su peregrinar fue algún sitio en las fértiles tierras tropicales, a la orilla del mar. Es evidente que estos grupos olmecas se ubican por su contemporaneidad con los toltecas, y porque expresamente lo dice la Historia Tolteca Chichimeca: en el "Año 6 Calli: ... quedaron vencidos los olmeca-xicalancas..." (25) hacia el siglo XII de nuestra Era. Si alguna relación hubiera entre ellos y los primeros olmecas es, por lo pronto, improbable.

Me he detenido un poco en estas averiguaciones, para mostrar cómo el término olmeca vino a establecerse. El hallazgo de esculturas espectaculares en la zona costera del Golfo permitió, en un intento por conocer quienes fueron sus realizadores, suponer que tales esculturas habían sido obra de los olmecas mencionados en las fuentes. De lo expuesto anteriormente resaltan dos hechos principales: los olmecas históricos son grupos tardíos (quizá los habitantes de Xochicalco) en la historia de Mesoamérica; pero el término olmeca quedó instituido para nombrar a otro grupo humano, aquel que integró la primera civilización americana.

Historiadores posteriores como Mariano Veytia <sup>(26)</sup>; Philipp J. J. Valentini en el siglo XIX <sup>(27)</sup>; y Miguel O. de Mendizábal en nuestro siglo <sup>(28)</sup> se apoyan en aquellos del siglo XVI al mencionar a los olmecas que se han llamado históricos.

#### RELACIONES ACERCA DE LOS OLMECAS A PARTIR DE LOS PRIMEROS DESCUBRIMIENTOS.

##### Los primeros hallazgos

A grandes rasgos, la historia de los descubrimientos olmecas y todo lo que se ha especulado en torno a ellos, puede ordenarse a la luz de tres momentos cruciales. El primero ocurrió, sin duda, cuando Marshall H. Saville, en 1929, habló de un estilo que podía "asignarse seguramente a la antigua cultura olmeca", <sup>(29)</sup> el segundo quedó señalado con la Reunión de Mesa Redonda sobre Mayas y Olmecas en 1942, convocada con el fin de discutir el problema olmeca, y en donde se organizó - aquel primer grupo "olmequista" encabezado por Miguel Covarru-

bias y Alfonso Caso, quienes sostenían que se trataba de una "cultura madre". El tercer momento importante en la historia de las investigaciones contemporáneas, fue la Conferencia sobre los olmecas efectuada en Dumbarton Oaks, Washington, en 1967, con la participación de olmequistas distinguidos como Mathew W. Stirling, Robert F. Heizer, Michael D. Coe, Ignacio Bernal y David C. Grove. Es claro que la última etapa incorpora lo conocido previamente y se proyecta hacia límites aún insospechados. Lo que se ha dicho en esos momentos cimeros y en el tiempo entre ellos transcurrido, particularmente en cuanto a la apreciación artística de los monumentos, será resumido por mí en las páginas siguientes.

Toda narración acerca de los descubrimientos olmecas se inicia, necesariamente, cuando en 1862 José Melgar descubre la Cabeza Colosal de Hueyapan (actualmente se le conoce como el Monumento A de Tres Zapotes). En ese punto la historia del mundo occidental inicia su apertura hacia el reconocimiento de una nueva cultura: la olmeca.

De acuerdo con el espíritu romántico de la época, y consecuente con la tradición de los viajeros que recorrieron el continente americano durante las últimas décadas del siglo XVIII y todo el siglo XIX, Melgar aceptó, como un hecho incontrovertible, que los pueblos de América y del Viejo Continente habían estado comunicados en épocas remotas. El descubrimiento de la Cabeza Colosal fue suficiente para que afirmara que entre los indígenas americanos había población negra. En sus líneas es particularmente significativo el reconocimiento que hace del he



cho artístico, que de suyo y por ajeno a él, pudo no haber comprendido ni aceptado. Dice Melgar en el artículo que tituló "Notable escultura antigua". "Estaba en 1862 vecindado en San Andrés Tuxtla, población del Estado de Veracruz, en México; y en algunas excursiones que hice, supe de una cabeza colosal que se había desenterrado pocos años antes... en una de las excursiones que hice buscando antigüedades, llegué a la expresada hacienda, y supliqué al dueño de ella que me llevase a verla; fuimos, y quedé sorprendido: como obra de arte, es sin exageración una magnífica escultura... pero lo que más me impresionó fue el tipo etiópico que representa; reflexioné que indudablemente había habido negros en este país, y esto había sido en los primeros tiempos del mundo: aquella cabeza no sólo era importante para la arqueología mexicana, sino también para la del mundo en general, pues ponía en evidencia un hecho cuyas consecuencias lo eran" (30). El artículo publicado en el Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y la ilustración, un dibujo de la Cabeza Colosal, son reproducciones del Semanario Ilustrado, de Octubre de 1868, según informa una nota de la redacción del citado Boletín).

Dos años después de que apareció el artículo anterior, en 1871, el Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, lo publica nuevamente bajo el título de "Estudio sobre la antigüedad y el origen de la Cabeza Colosal de Tipo Etiópico" (31). El autor hizo ligeras modificaciones a esta segunda versión; en ambas es notorio su interés por especular con respecto al origen de los nativos, para lo cual se apoya en

curiosas mitologías populares. Las ilustraciones de este último artículo, son dibujos de piezas olmecas y totonacas; no tomó en cuenta la proporción real, y la Cabeza Colosal quedó reducida a una cabecita colocada sobre una mesa.

Algunos años más tarde, en 1887, el historiador mexicano Alfredo Chavero, reproduce en su obra enciclopédica México a través de los siglos, como prueba de la existencia de la raza negra, la misma Cabeza Colosal de la que comenta: "Su tipo es claramente etiópico y llaman la atención su tocado especial y la incisión cruciforme que tiene en el frente y que recuerda algún signo sagrado del Asia" (32).

Durante 1890, George Kunz describió una pequeña hacha de jadeíta verde, hoy conocida como el "hacha Kunz", y la comparó con una semejante ilustrada por Chavero y con otra del Museo Británico (33) Marshall H. Saville, en 1900, reprodujo esta "hacha Kunz" y fue el primero que hizo notar que representaba una más cara de jaguar y que los tres objetos mostraban un estilo artístico desconocido y diferente (34).

Eduard Seler y su esposa viajaron en 1905 por la zona costera del Golfo; el primero publicó un artículo, en 1906 (35), en la cual hace comentarios acerca de los Olmeca Uixtotin de Sahagún y les atribuye algunos monumentos de la zona de Tuxpan en Veracruz, son monumentos que, hoy en día, suponemos pertenecen a las culturas clásicas del centro de Veracruz. Su esposa, Caecilia Seler Sachs, se refirió en 1922 (36) a algunos de los monumentos de Tres Zapotes y de la región de los Tuxtles, menciona la Cabeza Colosal descubierta por Melgar; dos cajas de piedra: una de las cuales es el Monumento C de Tres

Zapotes y otra que procede de Matacanela cerca del Lago Catemaco; alude también a una extraña figura de "hombre sapo" que no he podido localizar. Es digno de anotar que a pesar de la erudición de los Seley en materia prehispánica no hayan hecho referencia a la gran cantidad de montículos que se encuentran en Tres Zapotes (entonces llamado Hueyapam) y en sus cercanías, ni hayan pretendido atribuir estos monumentos a las culturas conocidas por ellos.

Por estos años, en 1907, la "estatuilla de Tuxtla", procedente del área de San Andrés Tuxtla, llegó a manos de W. H. Holmes de la Smithsonian Institution (37). Se trata de una pieza excepcional, un hombre-pato, el cual tiene grabado en uno de sus lados una inscripción jeroglífica que ha suscitado muchas controversias; en ella se registra la fecha, en el Sistema de Cuenta Larga de los Mayas, de 8.6.2.4.17 8 Caban, equivalente, según la correlación Goodman - Martínez - Thompson, al año 162 de J. C. Por la región de donde procede, y por el fino acabado de la jadeíta en que fue tallada, se le ha llamado olmeca (38) y "epi-olmeca" (39) aun cuando su estilo y la fecha en ella inscrita revelan una ubicación temporal muy distante de lo olmeca. Me he referido a esta pieza porque cuando se la consideró relacionada con la cultura olmeca, se dedujo concluyentemente que los olmecas tuvieron conocimiento de una elaborada escritura jeroglífica y de un sistema de numeración y de calendario. Es difícil hoy en día, confirmar plenamente tal aseveración, y la "estatuilla de Tuxtla", a pesar de estar labrada en jade verde y de proceder del corazón geográfico en que se desarro-

lló la cultura olmeca, no corresponde al estilo artístico de ésta.

Pero el hecho de que el objeto fechado de mayor antigüedad en el continente americano, fuera encontrado en la región de los Tuxtlas, dio a la zona relevancia arqueológica e hizo que se convirtiera en la meta de posibles exploraciones, dándose por anticipado el hallazgo de ruinas espectaculares.

Creo conveniente mencionar ahora a Albert Weyerstall, quien vivió durante dos años, de 1925 a 1927, en Tlacotalpan, en la cuenca del río Papaloapan. Weyerstall trabajaba en una finca platanera y se aficionó a la arqueología; en sus andares por esas tierras, descubrió algunas de las esculturas de Hueyapan, (hoy Tres Zapotes) los Monumentos C, F y G, así como la Estela B, y publicó nuevamente la ya famosa Cabeza Colosal, Monumento A (40). Visitó sitios arqueológicos desconocidos y que aún hoy en día se conservan intocados, como El Remolino y La Cañada en las márgenes del río San Juan, y San Nicolás y El Limón entre los ríos San Juan y Tesechoacan; incursionó también por las orillas de este último, de donde recogió una colección de objetos totonacas y aztecas en su mayoría, que posteriormente donó al Middle American Research Institute de Tulane University. Como aficionado que era, sus sencillas opiniones reflejan la espontaneidad del observador nato; y nos dice mostrando un excelente juicio ante la diversidad de los objetos y de ruinas que conoció: "Es evidente que en ésta región se encontraron diversas gentes de distintos niveles culturales... y es cierto que los restos de varios grupos son ha-

llados, con frecuencia, en la misma localidad, mientras que a corta distancia de una ruina se puede encontrar otra enteramente distinta (41).

Weyerstall estuvo en la región al mismo tiempo que los exploradores Blom y La Farge; no tuvieron sin embargo, contacto alguno entre sí; fue más tarde, según se deduce de el prólogo de Blom (42) que este último se enteró de las experiencias del primero y le pidió que las relatara por escrito; mismo relato que se publicó en 1932. Años más tarde, Stirling reconoció que fue Weyerstall el primero en "sentir la genuina importancia arqueológica de la localidad y sus observaciones intensificaron, en mucho, el interés del autor Stirling por el sitio" (43).

Fueron Blom y La Farge quienes, durante la expedición patrocinada por Tulane University en el año de 1925, descubrieron la ciudad olmeca de La Venta y un buen número de esculturas procedentes de este sitio y de otros cercanos, en el sur del estado de Veracruz y en el este de Tabasco. (Las esculturas son: Escultura ovoide con rostro humano, en la Isla de Tenaspi, Catemaco; la figura de Piedra Labrada, hoy desaparecida; el ídolo de San Martín Pajapan; el ídolo de Ixhuatlán, hoy Monumento 60 de La Venta; las Estelas 1, 2 y 4 de La Venta: la Cabeza Colosal 1 de La Venta; por vez primera, ellos publicaron fotografías de los Monumentos 8 y 70 de La Venta). A pesar de que las esculturas tenían cierto parecido, algo en común, Blom y La Farge no se percataron de que eran vestigios de una cultura indígena diferente a las entonces conocidas. El

interés que suscitaba la cultura maya, y el afán, un tanto injustificado, por considerarla la más antigua y la más evolucionada, influyó, sin duda, en el juicio de los exploradores de Tulane.

Sus primeras opiniones parecen indecisas: "No hay un estilo evidente en esta figura, aunque de su apariencia general se puede decir que causa la impresión de un ligero contacto con lo maya" (Se refiere a la Estela 1) (44). Pero algunos párrafos más adelante, se manifiestan plenamente en favor del origen maya de las esculturas, y dicen: "Hay un profundo sentimiento maya en este monumento", al observar el Altar 4 de La Venta, y añaden: "La persona en el nicho se asemeja a las figuras de la Estela E de Piedras Negras, "... (45). El veredicto final es absoluto: "Los rasgos mayas en la Estela 2, la figura de pie con el bastón ceremonial inclinado y el enorme tocado, y los de los Altares 3 y 4, son tan vigorosos, que nos inclinamos a adscribir estas ruinas a la cultura maya" (46).

La publicación de Blom y La Farge fue de consecuencias inmediatas para nuestra historia. En 1927, Hermann Beyer publica en El México Antiguo una nota bibliográfica sobre ese libro y usa por vez primera el término olmeca para aplicarlo a dos piezas similares que compara entre sí. Se trata del tocado del ídolo de San Martín Pajapan y de una pequeña hacha de piedra verde que ilustra bajo el nombre de "ídolo olmeca" (47). Encuentra en ambas "los mismos ojos inclinados, nariz ancha, boca monstruosa y... una hendedura en la frente". (48). Son los rasgos "de una deidad que pertenece a la civilización olmeca o totonaca".

No fue, sin embargo, el indeciso comentario de Beyer el que bautizó el estilo. Dos años más tarde, en 1929, Marshall H. Saviile definió como olmecas una serie de características comunes a varias figurillas de piedra y de jadeíta. (49)

Designación y definiciones preliminares de lo olmeca.

El artículo, en dos partes, "Votive Axes from Ancient México" es consecuente con las averiguaciones que en 1900 inició Saviile con el "hacha Kunz". En los once objetos comparados en la primera parte, (Seis hachas, la máscara en el tocado del ídolo de San Martín Pajapan, una figura, un ornamento, una placa y una cabeza) (50) y en los otros tres analizados en la segunda, (Dos hachas y una placa rectangular) (51). Saviile encuentra elementos constantes y rasgos diversos: La mayoría de los objetos agrupados tiene "cuerpo humano con cabeza de aspecto felino" (52); el rasgo dominante es la "máscara de tigre", pero otra característica de importancia es la "cabeza hendida". Enumera además los "ojos inclinados que tienen forma de almendra", los "caninos prominentes"; los "Labios superiores proyectados" y las "pequeñas narices felinas". (53) Anota también la maestría en la factura de estas pequeñas obras de arte.

Saviile se dio cuenta de que estas obras compartían ciertos elementos simbólicos y revelaban un estilo artístico novedoso. Con escasa información y dejándose llevar, acaso, por su intuición, afirmó que pertenecían "a la antigua cultura olmeca, la cual tuvo, aparentemente, su centro en el área de San Andrés

Tuxtla, alrededor del Lago Catemaco, y se extendió hacia la - costa del Golfo de México en la parte sur del Estado de Veracruz" (54).

Gracias a Saville echó raíces el término olmeca. Lo olmeca quedaría, a pesar de las discusiones en torno a esta designación durante la Mesa Redonda de 1942, entrañablemente asociado con los seres humano-felinos, con las caras de tigre, con las hendeduras en la cabeza y con los enormes labios superiores vueltos y proyectados hacia arriba. Se había iniciado, por métodos comparativos, la caracterización de un estilo artístico.

En un pequeño artículo que lleva por título A Pre-Columbian Jade y por subtítulo Artistic Comparison Which Suggest the Identification of a New Mexican Civilization, George C. Vaillant, apoya y complementa lo dicho por Saville en relación geográfica origen de estas piezas de jade y respecto al grupo humano que las manufacturó. Después de analizar la espléndida figurilla de jade del Museo de Historia Natural, que representa a un tigre (del cual dice que propiamente hablando es un ocelote o un jaguar), y de compararla con otras de diferentes épocas y culturas, afirma: "Plásticamente, el tigre, pertenece a un grupo de esculturas que exhiben los mismos rasgos; una boca gruñidora de tigre, sobre la cual van una nariz aplastada y plana y unos ojos oblicuos. La parte de atrás de la cabeza lleva, con frecuencia una hendedura..." (55). Las figuras de "cara de tigre" y las de "cara de niño", pertenecen a un mismo estilo artístico, asevera Vaillant, pero que no co-



rresponde a los conocidos estilos de los aztecas, de los toltecas, de los zapotes, de los totonacas y de los mayas. Y añáde: "Con frecuencia se encuentran descritas, en las tradiciones, unas gentes sumamente civilizadas que eran llamadas Olmecas, las cuales vivían antiguamente alejadas al norte hasta Tlaxcala, pero fueron después dispersadas al sur de Veracruz, a Chiapas, al sur de Puebla y el este de Oaxaca. Fueron famosas por su trabajo en jade y en turquesa. La posición geográfica de estas gentes coincide aproximadamente, con la distribución de las esculturas de "cara de tigre" y "cara de niño" ... (56).

Vaillant no aporta nada nuevo en la identificación de rasgos o características olmecas. Pero su interés en el origen de tales obras y en la cultura que las realizó, lo lleva a aplicar, si bien de una manera elemental, varios criterios: el del estilo artístico, que tiene primacía; el de la región de procedencia y, finalmente, el histórico, de acuerdo con las tradiciones mencionadas en las fuentes, a las cuales, por cierto, no hace referencia. Con este apoyo puede decir que "tal parece que los olmecas cumplen bien con los requerimientos para los estilos artísticos peculiares que hemos discutido" (57). He de añadir que fue Vaillant el primero en notar las relaciones entre las "caras de niño" que se conocían en algunos sitios en el altiplano de México y las estilizadas figuras humano-felinas en jade, procedentes, en su mayoría, de tierras bajas del sur,

#### Las primeras exploraciones arqueológicas

Durante el año de 1932, el Bureau of American Ethnology de

la Smithsonian Institution de Washington formuló un programa de exploraciones arqueológicas en las regiones que limitaban al oriente y al poniente el área maya, con el fin de determinar hasta donde se extendía y qué relaciones mantenía con los pueblos colindantes. La zona oeste es la planicie costera del Golfo de México, y su exploración como jefe de la National Geographic Expedition Smithsonian Institution to Veracruz, quedó encomendada a Matthew W. Stirling.

De 1938 a 1946, Stirling realizó, año tras año, su temporada de "trabajo de campo" en tierras olmecas. No fue arqueólogo científico; pero se interesó en estudios cerámicos, de estratigrafía y de fechamientos; pero, a pesar de que sus descubrimientos eran siempre precipitados, fue tan numerosa y de tal magnitud la riqueza monumental por él desenterrada, que abrió un mundo nuevo a la arqueología mexicana. He de decir que si bien Stirling no tuvo personal interés por hacer ciencia arqueológica, tuvo cierto tino al encomendar las tareas propias de ella a Weiant y Drucker, quienes estudiaron, particularmente Drucker, la cerámica de Tres Zapotes y de La Venta (58), mientras que él relató en forma siempre amena sus viajes y descubrimientos. Las publicaciones en el National Geographic Magazine son atractivas descripciones de los lugares, de las costumbres de sus habitantes, y de los monumentos descubiertos; en pocas ocasiones emite juicios y opiniones personales. Queda por demás decir que los escritos de Stirling y las fotografías que los acompañan son documentos indispensables para aproximarse a la cultura olmeca (59).

La primera temporadas de exploraciones de Stirling fue como dije líneas arriba, estimulada por los escritos de los Seler y, principalmente, por la relación de Weyerstall. Es así que fue directamente a Tres Zapotes, en donde desenterró la ya famosa Cabeza Colosal, reportada primeramente por Melgar; la caja labrada --Monumento C--; y tuvo la fortuna de realizar un descubrimiento sensacional: la Estela C, que lleva en uno de sus lados un estilizado rostro de jaguar y en el otro una fecha con numerales en puntos y barras a la manera maya. La fecha estaba incompleta, faltaba precisamente el número correspondiente al baktún, ciclo de cerca de 400 años; sin embargo, como los numerales estaban colocados en la conocida forma de registro de Serie Inicial, fue posible su reconstrucción: 7.16.6.16.18 6 Eznab 1 Uo, que, de acuerdo con la correlación más aceptada por los arqueólogos, corresponde al año 31 a.J.C. (Se trata de la correlación Goodman-Martínez-Thompson o correlación B). Cuando se publicó este hallazgo por primera vez <sup>(60)</sup> Stirling, en su afán de ubicarlo como el objeto fechado más antiguo del Nuevo Mundo, prefirió utilizar la correlación de Spinden (correlación A que es en la actualidad poco favorecida) que lo remitía a Noviembre 4 de 291 a.J.C. En cualquier forma que se leyera la fecha, resultaba entonces la más antigua registrada en nuestro continente, cerca de doscientos años anterior a la estatuilla de Tuxtla y con una antigüedad de más de trescientos años con respecto al primer monumento fechado en el área maya (la estela 29 de Tikal con la fecha 8.12.14.8.15 13 Men 3 Zip que corresponde a d.J.C. En la actualidad se conocen cuatro monumentos de la zona de los altos de Guatemala y de Chiapas que corresponde al

baktún 7, es decir del mismo ciclo que la Estela C, y son: la estela 1 de Abaj Takalik, antes Santa Margarita Colomba; la estela 2 de Abaj Takalik, antes San Isidro Piedra Parada; el Monumento de Lowe o estela 2 de Chiapa de Corzo con la fecha 7.16.3.2.13 que corresponde a 36 a.J.C.; y la estela 1 de El Baúl con fecha 7.19.15.7.12 que es igual al año de 36 d.J.C.).

Desde un principio, el fragmento conocido de la Estela C fue motivo de desconcierto; lleva en uno de sus lados, una fecha en el sistema maya de Cuenta Larga, mientras que en el otro tiene figurado un rostro, o máscara, de rasgos olmecas. La fecha resulta muy tardía para ser olmeca y demasiado temprana para ser maya; el problema se ha complicado con el descubrimiento reciente de la parte superior faltante y que ha venido a completar y a confirmar la lectura de la Serie Inicial. El fragmento superior fue descubierto en 1969 por un campesino; el arqueólogo Francisco Beverido tuvo oportunidad de verlo al año siguiente, y le dio el nombre de "Estela Covarrubias" (61) posteriormente, Michal D. Coe y Matthew W. Stirling lo dieron a conocer como la parte faltante de la Estela (62).

En esa su primera temporada de trabajo arqueológico en la zona costera del Golfo de México, nada dice Stirling en relación al estilo artístico de las obras descubiertas o de las gentes que las habían creado. Fue durante el año siguiente, después de familiarizarse con las publicaciones de los exploradores que lo precedieron, cuando se aventuró a calificar "los productos misteriosos de este arte..." con el nombre de "olmecas" (63).

Esta vez, siguiendo las huellas de Blom y La Farge, se diri

gió a La Venta; Phillip Drucker, el arqueólogo que lo acompañaba, trabajó en Tres Zapotes.

Y Stirling, con una fortuna excepcional, continúa localizando monumentos; en la temporada de 1940 encuentra, desentierra, fotografía una veintena de esculturas de La Venta (entre los veinte se incluyen las descubiertas por Blom). Las descripciones que de ellas hace resultan más espontáneas y muestran, inclusive, cierta seguridad cuando opina sobre los monumentos. Así, dice del Altar 4 (Stirling lo llama Altar 1): "La talla de esta piedra es de gran calidad. Las posturas de las figuras son naturales y aun realistas, carecen de la rigidez y del convencionalismo que caracteriza a la mayoría del arte de la América Media" (64). El descubrimiento más espectacular de la temporada fue el del Altar 5 (al que designa como Altar 2), conocido popularmente como el "Altar de los quintuples", enorme bloque de basalto tallado en tres de sus lados con figuras humanas que sostienen en sus brazos a unos niños de aspecto felino. Del Altar 1 (considerado originalmente por Stirling como una Cabeza Colosal) dice: que "El estilo artístico de esta cara es muy semejante a la que se encuentra en el reverso de ese antiguo monumento fechado en Tres Zapotes. La nariz es ancha y está tratada en la misma forma. El monumento es arcaico en estilo... revela una fea cara convencional, ... con nariz chata y boca "olmeca" (65).

Concluye con un juicio sobre sus hallazgos de ese año: "La presente evidencia arqueológica indica que su cultura, que en muchos aspectos alcanzó un alto nivel, es muy antigua, y bien puede ser la civilización básica de la cual se desarrollaron

centros artísticos como los mayas, los zapotes, los toltecas y los totonacas" (66). El descubrimiento de un número tan considerable de esculturas gigantescas que mostraban algunos de los rasgos enunciados por Saville y por Vaillant en las pequeñas figuras de jade, confirmaba que la región en donde se desarrolló la cultura que fabricó tales obras fue, sin lugar a duda, la planicie costera de lo que es hoy el sur de Veracruz y el oriente de Tabasco; que esta cultura antecedió, probablemente, a las otras culturas conocidas, y que fue la base para su desarrollo. Durante los años de 1940 y de 1941, Stirling visitó Cerro de las Mesas, y allí trabajó, acompañado por Drucker. El interés de los monumentos de este lugar queda fuera del que por ahora me ocupa; son esculturas que, si bien muestran alguna reminiscencia olmeca, fueron talladas en épocas posteriores. El lugar en sí y el estilo de sus obras, acusan una serie de problemas culturales y cronológicos que esperan investigación y análisis; ¿cuál es, por ejemplo, la explicación de la presencia de 782 piezas de jade olmecas en una ofrenda en Cerro de las Mesas?

En 1942, Stirling y Drucker regresan a La Venta, descubren la tumba de columnas monolíticas y el "sarcófago", hoy en día desaparecido, que tenía una cara de jaguar y otros símbolos a los lados. En este mismo año Stirling asiste a la Mesa Redonda en Tuxtla Gutiérrez en torno al tema Mayas y Olmecas, organizada por la Sociedad Mexicana de Antropología (67), me referiré más adelante a los problemas discutidos en esa reunión, en donde Stirling propuso, de acuerdo con lo investigado por Drucker, que la ubicación temporal de La Venta puede situarse entre

500 y 800 d.J.C., es decir contemporáneamente a los mayas clásicos.

Para 1943 visita por tercera vez La Venta, acompañado en esta ocasión por el arqueólogo Waldo Wedel, descubren enterrados dos pisos de mosaico de serpentina, mismos que serían identificados como representaciones de estilizadas máscaras de jaguar (68). En el mismo año se publica Stone Monuments of Southern Mexico, obra en que Stirling presenta el material escultórico descubierto por él después de cuatro temporadas de trabajo en el suroeste de México; incluye los monumentos de Tres Zapotes, Cerro de las Mesas, La Venta e Izapa. En términos generales, asienta que se puede suponer una evolución en el estilo artístico: "... parece que las representaciones más realistas serían las más antiguas, y aquellas más convencionales serían relativamente posteriores. Las formas realistas estarían representadas por la Estela D de Tres Zapotes, la Estela 1 de La Venta y el Monumento 2 de Izapa" (69). Es evidente que Stirling mezcló formas, temas y períodos en un personal concepto de realismo artístico.

Poco alentadores fueron los resultados de la temporada de 1944, que tenía por meta establecer algún paralelismo entre las cronologías maya y olmeca explorando la región que unía, a la vez que demarcaba, ambas culturas. Sin embargo, en 1945 Stirling recuperó, por última vez, la fortuna que lo guiaba a realizar descubrimientos sensacionales. Después de visitar nuevamente Izapa, a donde había ido en 1941 por indicaciones de Miguel Covarrubias, y otros sitios en Chiapas, tuvo noticias de que en la zona del Río Chiquito había dos Cabezas Colosales.

Y aunque la temporada estaba por terminar, Stirling partió de inmediato para esa región, que se encuentra tierra adentro y a una distancia intermedia entre Tres Zapotes y La Venta. En el recién establecido pueblo de Tenochtitlan, identifica varias esculturas olmecas de piedra, entre las cuales estaba "una gran figura de piedra que consiste en un jaguar antropomorfo sentado en una figura humana tendida de espaldas y con las piernas cruzadas" (70). Tal vez porque aún no definía lo que posteriormente creyó que representaba esta pieza, la cópula entre un jaguar y una mujer, la descripción primera está más de acuerdo con lo que permanece de la escultura.

Muy cerca de Tenochtitlan está San Lorenzo, en donde Stirling se dio gusto descubriendo monumentos; primero fue la Cabeza Colosal conocida como "El Rey", después vinieron esculturas como la figura humano-felina con "manoplas" (Monumento 10) y la figura humana acéfala llamada "El Escriba" (Monumento 11). Sus semejanzas con otras esculturas olmecas eran obvias y así dice del Monumento 10, por ejemplo: "La cabeza se aproxima en forma al rectángulo, con frente hendida un rehundimiento horizontal en la parte posterior de la cabeza, que recuerda la famosa Hacha Kunz, una ancha banda frontal, estrechos ojos rectangulares, con las comisuras externas hacia abajo, y las típicas nariz olmeca y 'boca de tigre'" (71). Entre los puntos sobresalientes de sus ocho años de exploraciones en el sureste de México, señala que en la región de Río Chiquito "La cultura de La Venta alcanzó su cumbre" (72); pero años más tarde, cuando publica Stone Monuments of the Río Chiquito, Veracruz, México



dice acertadamente: "... particularmente en el lugar de San Lorenzo, el arte olmeca de la escultura de grandes monumentos de piedra, puede decirse que alcanzó su clímax" (73).

El tiempo para explorar era limitado, y Stirling tuvo que sus pender su estancia en San Lorenzo. Un año después, en 1946, regresó, acompañado por Drucker, a su última temporada de trabajo en la región olmeca. Los resultados fueron extraordinarios: ¡Otras cuatro Cabezas Colosales! "... Más bien hechas y mejor conservadas que cualquiera que hubiéramos descubierto en nuestras previas exploraciones de la cultura de La Venta" (74). También localizó monumentos en Potrero Nuevo, uno de los cuales (Monumento 3) tiene un tema "...que es similar al Monumento 1, de Río Chiquito, la aparente representación de la cópula entre un jaguar y una mujer" (75).

Stirling descubrió cerca de medio centenar de monumentales esculturas olmecas, y al familiarizarse con ellas, hubiera podido apreciarlas como lo que son, obras de la más alta categoría artística. Pero no ocurrió siempre así, y aunque a veces pudo ver algunas de las cualidades expresivas de las formas del arte olmeca, en la mayor parte de sus juicios, publicados a manera de síntesis en el artículo "Monumental Sculpture of Southern Veracruz and Tabasco" (76), predomina un pretendido análisis racional en que superficialmente considera los materiales, la técnica, los temas y las significaciones de esas obras. Pretende caracterizar el estilo que es "... distintivo y fácilmente reconocido" (77), y confunde, sin embargo, esculturas de Tres Zapotes, San Lorenzo, La Venta, Cerro de las Me-

sas e Izapa. Obras de procedencia diversa y de época distante son llamadas, por él, olmecas. En general, dice que "una característica del arte olmeca es su poderosa simplicidad" (78) y, al referirse a la técnica, comenta: "Además de las figuras en volumen completo, había muchos temas esculpidos en bajo o alto relieve. Cuando lo deseaba, el artista olmeca podía ser plenamente realistas, pero los convencionalismos fueron libremente usados para ciertos efectos" (79). Tales opiniones parecen acertadas, pero al hablar de cualidades "intensamente dinámicas" (80), mezcla rasgos que no califican a la escultura olmeca. De su esbozo destaca esta aseveración: "La mayor parte del arte olmeca representativo, consiste en seres humanos o antropomorfos" (81). No descarta al felino antropomorfo entre los asuntos más representados, pero no es en forma alguna el asunto principal.

Agrupar a los monumentos en Estelas --"Los olmecas fueron, evidentemente, los primeros mesoamericanos que erigieron estelas"--; Altares, también invención olmeca; Cabezas Colosales; Figuras sentadas; Figuras arrodilladas; Figuras de pie: Cajas de piedra; Ofertorios cilíndricos y Bolas de piedra. Los nombres, a veces inadecuados como el de Altar, han subsistido, y el criterio usado entonces para la agrupación es inoperante, ya que se refiere tanto a las posibles funciones como a la imagen de los objetos.

Me he detenido en comentar la obra de Stirling porque, repito, sus descubrimientos revolucionaron la joven arqueología mexicana. A partir de sus hazañas, vinieron en cadena viajes,

exploraciones, estudios e investigaciones en torno al problema olmeca. Si más o menos se conocía el habitat, quedaban todavía un buen número de incógnitas acerca del origen, de la raza, de la lengua, de la religión, de las conductas sociales, económicas y políticas de este pueblo. Muy poco se sabía de su arquitectura, y no se llegaba a un acuerdo acerca de su ubicación cronológica. Lo único concreto y tangible, el testimonio del existir de este grupo fantasma, era su escultura; por una parte, los centenares de objetos maravillosos tallados en jade y en otras piedras semipreciosas; por otra, la inigualable escultura monumental. A partir de los rasgos comunes a las dos disciplinas escultóricas, se iba precisando un estilo.

#### Establecimiento del concepto olmeca

Con el fin de discutir la problemática olmeca, la Sociedad Mexicana de Antropología convocó a la Segunda Reunión de Mesa Redonda que, con el título de Mayas y Olmecas, se efectuó en el año de 1942 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. El problema fue enfocado, por distinguidos especialistas, de acuerdo con las orientaciones de diferentes disciplinas científicas: la Arqueología, la Antropología Física, la Lingüística, la Etnografía y la Historia. Se propuso, entre las conclusiones, "que a la cultura que se había llamado provisionalmente con el nombre de 'olmeca', se la designara con el de 'Cultura de La Venta'", por ser éste el sitio en donde se había encontrado la mayor cantidad de elementos pertenecientes a dicha cultura" (82). El nombre "Cultura de La Venta", fue aceptado y utilizado por algunos estudiosos; sin embargo, es bien sabido que el término "ol-

meca" había echado raíces, y fue, a la postre, insustituible. En su ponencia, Alfonso Caso (83) se refirió a la cultura olmeca como a una cultura "clásica", en nada se mostraba primitiva y era "sin duda madre de otras culturas como la maya, la teotihuacana, la zapoteca, la de El Tajín y otras" (84).

La aportación más importante hecha en la Reunión, fue la definición del estilo artístico olmeca dada por Miguel Covarrubias; consigna una serie de características objetivas que singularizan el arte olmeca. Covarrubias mantuvo gusto y admiración particulares por el arte olmeca; entre las muy variadas manifestaciones artísticas de los antiguos indígenas americanos, aquéllas creadas de los olmecas fueron sus favoritas. Se interesó genuinamente en ellas, llegó a conocerlas y a hacerlas propias suyas; sus observaciones, juicios y definiciones respecto al estilo que muestran estas obras, siguen, en su mayoría, vigentes. En su primer ensayo apunta una serie de postulados básicos, que con el transcurso del tiempo y enriquecidos por nuevas informaciones, pudo explicar y extender considerablemente; en algunos casos llegó, inclusive, a modificar su criterio original (85).

Las cualidades básicas que Covarrubias enumera y describe al caracterizar el arte olmeca, son el resultado del análisis y la observación de pequeñas esculturas en piedras semipreciosas y de tallas monumentales; la distinción que hace entre los dos grupos escultóricos es, precisamente, que para las piezas de tamaño menor se utilizaron jades de colores distintos y otras piedras preciosas como la serpentina, la esteatita y la aventurina, y para las esculturas monumentales el basalto fue

el material preferido. Las técnicas usadas fueron la percusión, el desmoronamiento, el desgaste, la perforación y el pulimento.

Agrupar los temas representados en tres conjuntos:

El primero en importancia es "El tigre... el motivo básico del arte 'olmeca', tal vez el animal totémico de los pueblos que originaron este estilo. Es un arte impregnado de tigres, elementos de tigre... tigres con grandes colmillos, ... tigres antropomorfos..." (86). Años más tarde, sustituye el nombre de tigre por el de jaguar, al que eleva a la categoría de deidad y en cuya representación encuentra diferencias; no todos los jaguares tienen exactamente los mismos rasgos. "Una variedad del dios jaguar tiene cejas en forma de sierra o con dos placas en los arcos superciliares para lograr el gesto adusto, grandes ojos rectangulares y vacíos, nariz corta y aplastada, y una enorme boca trapezoidal, a veces sin dientes, con la encía superior visible, o con los caninos entrelazados extrañamente bifurcados en otros casos" (87).

Un segundo grupo es el de los seres humanos, al que, en un momento de indecisión, casi le otorga el rango de primacía; así, dice: "Los artistas 'olmecas' representaban casi exclusivamente al hombre, es decir, a sí mismos ..." (88); pero después mantiene su criterio inicial; o sea que, además de jaguares, los escultores olmecas representaban seres humanos "ya fueron ellos mismos, o preferentemente, un curioso ideal estético: hombres gordiflones (rara vez mujeres), con cabezas alargadas artificialmente en forma de pera, completamente rasurados y algunas veces con bandas en la cabeza o con un yelmo anudado bajo la

barba. Las cabezas tienen nariz chata, con el tabique perforado, cuelllos carnosos, poderosas quijadas y barbillas prominentes y orgullosas; los ojos son mongoloides, almendrados o como estrechas hendiduras entre los párpados hinchados. Pero su rasgo más característico es la enorme boca en forma de trapecio, que los arqueólogos conocen con el nombre de 'jaguar' o boca 'olmeca', con las comisuras caídas y con un borde grueso en el labio superior que le da un aire desdenguado... quisieron representar un tipo humano tradicional, muy definido, con características eunucoideas, provistos de piernas y brazos cortos pero muy bien formados... Generalmente se mostraban desnudos, desprovistos de órganos genitales... Prevalece en estos tipos humanos una fuerte influencia felina unida a un carácter y a una expresión infantiles en la cara" (89).

El tercer conjunto está integrado por las representaciones de "una especie de niño o enano con la cabeza bulbosa, ventruado, con piernas cortas, casi siempre flexionadas y con los brazos sobre el pecho" (90). Covarrubias sugiere que puedan figurar "enanos o duendes afligidos, a menudo, por deformidades: jorobados, desprovistos de barbilla o con los pies torcidos. Pueden haber representado a espíritus de los bosques, lo que recuerda a los traviosos chaneques que infestan las costas de Veracruz..." (91).

De acuerdo con el aspecto externo de lo representado, y considerando, en algún caso, la técnica empleada, Covarrubias clasificó la escultura monumental en tallas en roca, cabezas colosales, grandes altares de piedra, estelas, cajas o pilones, mo-

saicos, sarcófagos y tumba de columnas monolíticas. Las esculturas de tamaño menor quedaron incluidas en: hachas antropomorfas colosales, figurillas de seres humanos, de hombres jaguares y de enanos, máscaras, pectorales, pendientes, cuentas orejeras, placas de jade, espátulas, leznas, agujas, anzuelos, etcétera.

La distribución geográfica de los objetos olmecas indujo a Covarrubias a suponer que esta cultura se originó "en la costa o en los valles de las laderas de Oaxaca y Guerrero .. alcanzando un desarrollo máximo alrededor de Tres Zapotes y La Venta, y siguiendo hacia Chiapas y Guatemala" (92). Siempre la consideró como "la cultura madre", lo que trató de demostrar en los cuadros con dibujos, una especie de genealogía iconográfica, de máscaras de dioses de la lluvia en distintas culturas de Mesoamérica que evolucionan a partir del prototipo de máscara olmeca. Los olmecas fueron quienes "introdujeron el culto a las deidades de la lluvia, del cielo y de la tierra..." (93); los dioses jaguares estaban relacionados con los espíritus de la lluvia, y anteceden a otros dioses jaguares como Tláloc, Tepeyollotli y Tezcatlipoca; en fin, que este pueblo inventó la astrología y una forma primitiva de calendario. Las esculturas de estas gentes "se pueden contar sin duda entre las obras maestras del arte universal..." (94).

A través de los escritos de Covarrubias, encontramos una exposición sensible, organizada y coherente del estilo artístico olmeca. Las descripciones de los elementos que integran el estilo permiten recrear mentalmente las imágenes figuradas en la piedra; el análisis de los temas y el principio de agrupación

de los mismos, son punto de partida inevitable en cualquier estudio en torno al arte olmeca.

Poco después de la Reunión de Mesa Redonda, y como consecuencia directa de la misma, se establecieron dos partidos entre los arqueólogos; uno, el de los "olmequistas" constituido por Covarrubias y por Caso, confería una gran antigüedad a la llamada "cultura de La Venta"; el otro, el de los extranjeros, Stirling, Drucker y el célebre mayista Eric Thompson, postulaba que los olmecas eran contemporáneos a los mayas clásicos, a pesar de que Stirling había descubierto el monumento "olmeca más antiguo fechado en la América precolombina", la Estela C de Tres Zapotes. Es interesante anotar que Michael D. Coe, coloca a Stirling en la misma posición que a Caso y a Covarrubias, es decir como uno de los defensores de la antigüedad olmeca y como el paladín que consideró que "la cultura olmeca... fue la primera alta civilización de México" (95). En lo publicado por Stirling hasta el año de la Reunión de Mesa Redonda, 1942, se dan como fechas límite para La Venta los años de 500 a 800 d.J. C. (96); es decir, que él los ubica como contemporáneos a los mayas del clásico tardío. En la Mesa Redonda menciona que "dos años de trabajo estratigráfico en Tres Zapotes, Veracruz, han revelado una estratigrafía que indica una ocupación continua durante 1000 años aproximadamente, desde un período un poco anterior al inicio de la Era Cristiana" (97); o sea que tendrían coetaneidad con los habitantes de Monte Albán temprano. La opinión de Stirling es clara y sin discusión: los olmecas vivieron durante el período clásico. Por tanto, lo asentado por Coe es erróneo; Stirling, en ese tiempo, no tenía idea de la realidad



cronológica de los olmecas.

Análisis y juicios de las definiciones acerca de lo olmeca. Primeros intentos iconográficos.

Diez años después de que tuvo lugar la Mesa Redonda en Tuxtla Gutiérrez, Philip Drucker publica La Venta, Tabasco. A Study of Olmec Ceramics and Art (95). El libro abarca distintos aspectos; la descripción de los descubrimientos en La Venta durante 1942 y 1943, el estudio de la cerámica con la correspondiente proposición de situarla cronológicamente, y el análisis de las esculturas de menor tamaño y monumentales. El objetivo de Drucker, según me parece, fue precisar las características distintivas de lo olmeca en La Venta y compararlas con las manifestaciones básicamente cerámicas y artísticas, de otros sitios, en especial de Tres Zapotes. Esta comparación de semejanzas y diferencias le permitió mejor apoyo para proponer un desarrollo temporal a la cultura olmeca. Pero si su cronología es inoperante hoy en día, su análisis minucioso y los comentarios que de él derivan son, en muchos aspectos, esclarecedores. En versiones recientes acerca de la historia de la arqueología olmeca, se da poca importancia, y aun se omite, al estudio de Drucker, que es, sin embargo, el primer intento por organizar una iconografía de la escultura olmeca.

Drucker reinstaura, y para siempre, el término olmeca aplicado tanto a la cultura como al estilo artístico particular. Del análisis de las esculturas, pequeñas y monumentales, concluye que las figuras "... son principalmente de seres humanos adultos (tanto masculinos como femeninos, y sólo ocasionalmen-

te niños), y "jaguares", (incluyendo monstruos jaguares y seres con cabeza de jaguar y cuerpo humano)" (99). A éstos añaden figuraciones de pájaros monstruosos, monos antropomorfos y una serie de elementos, de aspecto geométrico y orgánico, que denomina "elementos decorativos". Anota, desdiciendo a Covarrubias, que las representaciones de niños o enanos son más bien escasas, y que "el realismo hábil de las esculturas hace que uno se pregunte hasta qué grado son verdaderas reproducciones del tipo físico de sus hacedores" (100). La distinción que hace de los monstruos-jaguares con respecto de los jaguares antropomorfos es interesante y objetiva; los primeros incorporan elementos de jaguares, aves de rapiña y serpientes, configurando una máscara monstruosa, mientras que los segundos carecen de los rasgos de aves y de reptiles y se aproximan más a las figuras humanas.

Los elementos decorativos, que ilustra con dibujos formando conjuntos, proceden, en su mayoría, de tallas menores, pero son verdaderos recursos diagnósticos en el arte olmeca. Observa, también, que el escultor evita la representación de ornamentos superfluos y que el vestuario es reducido y sin detalles decorativos. Respecto a la talla, en su calidad técnica, dice: "ya sea el relieve de bulto o el bajo relieve, están casi siempre en verdadero relieve, con partes prominentes mostradas realísticamente por formas redondeadas o modelados, con manejo realista de la perspectiva" (101).

No resulta fácil entender por qué considera que "un rasgo especialmente prominente en la representación de seres humanos, pero discernible en mayor o menor grado en todas las tallas, es el movimiento dinámico de las figuras" (102). supongo que ten-

dría en mento las figuras de las Estelas 2 y 3 o las parejas en los lados del Altar de La Venta, ya que insiste que casi todas, grandes o pequeñas, están de pie, sentadas, agachadas, caminando y aun brincando, y termina por afirmar que "sólo hay unas cuantas que son estáticas" (103). Las representaciones de figuras en movimiento se encuentran en las obras mencionadas y en algunas otras más, pero constituyen un porcentaje muy reducido de las esculturas que Drucker conocía.

Es importante destacar algunas observaciones de este autor, que inexplicablemente fueron ignoradas por investigadores que le sucedieron:

a) Tres Zapotes tuvo una secuencia temporal prolongada, y La Venta es sólo un período en esta secuencia; entre las esculturas de Tres Zapotes solamente "tres que representan seres humanos... pertenecen manifiestamente al mismo estilo de arte que los especímenes de La Venta" (104). Se refiere concretamente a la Cabeza Colosal (Monumento A), a la Figura humana con los miembros mutilados (Monumento M) y a la Cabeza y brazos al extremo de una espiga gruesa (Monumento F) (105) con inscripción numérica, como los únicos olmecas en Tres Zapotes.

b) La máscara del monstruo-jaguar en la Estela C de Tres Zapotes muestra semejanzas, pero también diferencias, con los monstruos jaguares de La Venta; es por eso que prefiere situarla en una época anterior a La Venta.

c) La Caja de piedra con relieves que representan figuras humanas, máscaras y volutas (Monumento C), produce una impresión general de diferencia estilística debido a "la sobrecarga de áreas de diseño, el camafeo plano o el tipo champlevé de

talla, y el uso abundante de elaboradas volutas y espirales" (106), y por lo tanto corresponde a una época más tardía que la de La Venta.

d) La Estela D de Tres Zapotes, cae igualmente en esta "tardía, bastardeada escuela de arte, con sus rígidas figuras mal proporcionadas, y su debilidad artística general, y el motivo de la serpiente emplumada en los lados" (107).

e) Las esculturas de Izapa, repetidamente consideradas olmecas u "olmecoides", muestran un estilo artístico completamente distinto "sin embargo, soy incapaz de ver alguna cercana similitud entre la escultura olmeca y la de Izapa. Los floridos, sobrecargados patrones de la última, con sus abundantes ornamentos curvilíneos, son por completo ajenos a la severa simplicidad de la composición olmeca" (108).

He subrayado, solamente, aquellos comentarios de Drucker que me parecieron válidos por la certera observación que mostraban. Es particularmente importante el que Drucker señalara, mediante un análisis objetivo, que un buen número de estas obras escultóricas no eran olmecas; a pesar de ello, haciendo caso omiso de escritos, se continuó afirmando que pertenecían al mismo estilo.

No se deben ignorar sus cuadros ilustrados con dibujos, de los rasgos característicos de las figuras humanas, de las máscaras del monstruo-jaguar y de los elementos decorativos más usuales, ya que anteceden a los estudios sobre iconografía de Coe (109) y de Joralemon (110).

En síntesis, Drucker mostró un juicio atinado y una diferente capacidad de ver las obras olmecas, ya que no se ajustaba

al patrón fijado por Covarrubias. Sus estudios arqueológicos serán discutibles por aquellos a quien corresponda hacerlos. A mi me conciernen sus opiniones sobre el arte, y ellos merecen mi respeto por su objetividad.

#### Primeras evaluaciones estéticas

El breve estudio sobre los olmecas de Paul Westheim en su libro Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico de México (111), es el mejor análisis formal que de estas obras conozco. Después de enunciar los datos que sobre los olmecas relatan las fuentes documentales (mismos que, como dije anteriormente, se refieren a otros grupos posteriores en el tiempo) y de apoyarse en la cronología de Drucker y en la definición de Covarrubias y de Caso, encuentra que la única realidad que permanece, la que permite una verdadera aproximación a la cultura olmeca, es la obra de arte. "El material auténtico de que disponemos: las obras plásticas, documentos más auténticos que las fuentes literarias tan vagas en sus datos, acusa una sorprendente uniformidad, tanto en lo que concierne a la voluntad artística manifiesta en ellas como en su lenguaje expresivo" (112). Y encuentra el mismo "repertorio formal" en obras distantes geográficamente como son los mascarones de la pirámide E-VII-sub de Uaxactún en Guatemala y los "danzantes" de Monte Albán. Su excesiva confianza en los datos arqueológicos le impide ver diferencias en el estilo, a tal grado que afirma: "Entre todas las inseguridades en torno al complejo olmeca hay una certidumbre: ese estilo" (113). Y sin embargo, a "ese estilo" incorpora piezas de La Venta, Tres Zapotes, Cerro de las Mesas,

Esculturas y otras más de pequeño formato que proceden de diversos lugares (114). Pues bien, si en la apreciación estilística parece que falla, en el aspecto formal muestra un juicio auténtico y experimentado.

El arte olmeca ocupa en la trayectoria del arte del antiguo México un lugar de transición entre lo "arcaico", que representa la realidad tal y como se percibe visualmente, y el "clasicismo" de las altas culturas, que transmuta concepciones religiosas en símbolos plásticos. Es, el olmeca, un arte "que sabe amalgamar una notable observación de la realidad... con una concepción que aspira siempre a la gran forma" (115). La creación olmeca se apoya asimismo en una segunda "realidad", la del material pétreo sobre el cual trabaja: "esa naturaleza suya, su pesadez y macicez, su dureza, su carácter de bloque codeterminan su morfogénesis" (116). Es ésta su cualidad más sobresaliente, la lealtad al material, la "petricidad" de la que hablaba Henry Moore y de la que se deriva, posiblemente, una cualidad formal que señala Westheim: "la cerrazón de la masa de bloque" (117), o sea que en el volumen, fijado como forma básica, se articulan salientes y depresiones sin modificar su estructura.

Extrañamente, continúa Westheim, "los olmecas... consiguen forjarse de un golpe --no poco a poco, no por etapas-- un nuevo idioma formal" (118). Una serie de cualidades destacan en este nuevo lenguaje de formas, y así, al referirse a las cabezas, dice que "son colosales y monumentales en virtud de una disciplina formal que aprisiona y a la vez supera lo real-corpóreo dentro de la suprema unidad de lo artístico" (119).

Al analizar una pequeña figura de jade, establece que "la configuración formal parte de una concepción abstractogeométrica" (120), y al mencionar una cualidad que se había mencionado y repetido por varios autores, el movimiento, define que se trata no de la representación ilusoria, sino del "movimiento dentro de la masa", y aun cuando se figure el cuerpo movido, "sigue siendo masa de bloque articulada por elementos estructurales" (121).

En fin, "el arte olmeca tiene la fuerza de conciliar su sensualidad y su voluntad de forma, de la forma monumentalmente grande: he aquí su rasgo sobresaliente. Es un arte realista a la vez que abstracto" (122).

Una vez establecidas esas categorías formales que son, a mi juicio, perfectamente válidas para el más puro estilo olmeca, las aplica a esculturas tan atípicas como el Monumento C de Tres Zapotes y a los "danzantes" de Monte Albán.

En cuanto al tema representado, se adhiere a lo aceptado tradicionalmente; es el dios jaguar lo que se mira "en piedra, en jade, en barro, en la plástica monumental y en la de tamaño pequeño, en los relieves de las estelas, como máscaras y como pectoral. Aparece en todas las variaciones concebibles; hay figuras de jaguar, fauces de jaguar, figuras humanas con cabezas de jaguar, rostros humanos con bocas de jaguar..." (123). Concluye Westheim su estudio sobre el arte olmeca aceptando, de acuerdo con Covarrubias y con Caso, que "fue una cultura madre, en cuyo mundo imaginativo se gestó y formó en gran parte, el pensamiento esencial de las altas culturas posteriores" (124).

En 1962, George Kubler publica su obra The Art and Architec-

ture of Ancient America (125); en ella se aboca al estudio del estilo olmeca desde su posición como historiador del arte. Para entonces, Drucker y Weizer habían realizado nuevos trabajos arqueológicos en La Venta durante el año de 1955 (126); describieron una imagen más acertada del sitio y, lo que fue más importante, dieron a conocer fechas de radiocarbono tomadas en materiales de La Venta, que se extendían entre 1160 y 580 a.J.C.; el florecimiento de La Venta quedaba ahora ubicado entre 800 y 400 a.J.C. Por consiguiente, Caso y Covarrubias tenían la impresión correcta; Drucker estaba equivocado.

Otro evento arqueológico de importancia fue la serie de descubrimientos que realizó Medellín Zenil en el año de 1960 (127). Se cuentan en ellos cuarenta monumentos, incluyendo cuatro grabados en la roca, y la vasta zona arqueológica llamada "Laguna de los Cerros". Todas las grandes esculturas procedentes de Estero Rabón, de San Lorenzo, de Medias Aguas, de Cerro de la Piedra, de Viejón y de Laguna de los Cerros, son indiscriminadamente incorporadas a la estatuaria olmeca por su descubridor. Bien es cierto que la mayoría exhibe afinidad con los monumentos olmecas; pero, en cambio, en algunos la disparidad es evidente (Mascarón de Medias Aguas, Estela de la Piedra, Monolitos de Pilapan Mirador). Después de haber descrito algunos de los monumentos descubiertos y de haberlo ubicado en la "fase tardía del Horizonte Clásico, o más específicamente en la época cultural olmeca llamada Tres Zapotes Superior fechable entre los siglos VI-IX de la Era actual" (128), el autor propone una cierta evolución de la escultura, como cito a continuación: "Basados en un principio general de simple lógica deductiva, y



en observaciones de tipo general no perfectamente sistematizadas aún, puede afirmarse:

a) El Preclásico Inferior y Medio de la cultura olmeca se ca racteriza por el dominio de la escultura en barro, que viene a constituirse como una preparación previa del manejo y dominio de la piedra.

b) La escultura en piedra podría haberse iniciado en la cos ta Atlántica, hacia los finales del Preclásico Medio, y difundir sus rasgos distintivos hacia el Preclásico Superior.

c) La gran escultura monumental en piedra de los olmecas (ca bezas colosales, altares) es un producto clásico, coetáneo y si milar a la gran floración cultural mesoamericana; y no un producto deslumbrante, aislado y sin raíces que nace y muere en el "Arcaico" (129). En una publicación más reciente, Medellín Zenil precisa su posición respecto al desarrollo temporal de la cultura olmeca: "La evolución de la cultura olmeca ha sido estudiada principalmente al través de la cerámica..."; estos materiales "se pueden fechar aproximadamente del siglo XV antes de la era, hasta cerca del año 900 de nuestro cómputo" (130).

Ahora bien, si tal postura es altamente discutible porque contamos con numerosas pruebas de estratigrafía y de carbono 14 que limitan la época olmeca de San Lorenzo y de La Venta entre, cuando más, 1300 y 500 años a.J.C., también resulta difícil de sostenerse en cuanto al desarrollo en el tiempo de los monu mentos esculpidos. Pero Medellín mantiene lo afirmado, sin mostrar pruebas convincentes, absolutas y científicas, que lo so tengan, y así dice: "La mayoría de los investigadores que se han ocupado del problema olmeca, sostiene la tesis de que los

principales centros ceremoniales y monumentos escultóricos característicamente olmecas, tales como altares, cabezas colosales, etcétera, fueron abandonados o dejaron de esculpirse al finalizar el Horizonte Preclásico... Siempre he disentido de esta opinión y nuestra postura es absolutamente heterodoxa... el gran arte olmeca es un producto clásico, de tan largos antecedentes como el maya, zapoteco y totonaco clásicos; que no se anticipó en mucho a sus hermanos y que no murió prematuramente como se afirma, sino que es cuando más vigorosamente se dispersó fecundando a Mesoamérica" (131) (132).

He de comentar, por ahora, que las esculturas que Medellín integra bajo el nombre de Olmecas, no constituyen grupo o conjunto estilístico. Afirma él que se fundamenta en comparaciones estilísticas; en vista de que no las ha hecho públicas, las desconozco; sin embargo, la muestra que publica me resulta heterogénea.

Una de las finalidades del presente trabajo es la de deslindar --de acuerdo con ciertos principios valorativos del estilo-- las esculturas olmecas, de otras cuya factura se ha venido atribuyendo a este pueblo. Es también objeto de esta investigación señalar, en la medida que sea posible, los cambios y las modificaciones internas y externas del estilo. Medellín presenta, por la variedad escultórica, un estilo tan confuso como impreciso, y le atribuye, ya que no advierte cambio alguno en él, una inamovilidad temporal de 2,500 años. De ser eso cierto, es caso único en la historia del arte mundial; Medellín puede equivocarse en cuanto historiador de arte; ~~es decir, en lo que no es su propia~~ es decir, en lo que no es su propia

disciplina.

Volvamos ahora a Kubler, distinguido historiador de arte, - quien conoció de las fechas de radiocarbono de La Venta, más no de los descubrimientos de Medellín Zenil cuando su libro se publicó.

Lo primero que asienta Kubler es que el "arte olmeca es una entidad reconocible y definible", así como que "el estilo se centra en torno a representaciones antropomorfas de jaguares" (133). Evidentemente apoyado en Drucker y en Covarrubias, asevera que "es, fundamentalmente, un estilo escultural... La representación de vigorosos movimientos del cuerpo es esencial. Un tipo étnico distinto es, comúnmente, representado, con cabezas en forma de pera, gruesos labios vueltos, anchas narices, y ojos elípticos" (134). Supone, como los objetos más antiguos del estilo olmeca, las vasijas con jaguares, correspondientes a Monte Albán I, y se aparta de los estudiosos que lo antecedieron en los siguientes puntos que señala por primera vez:

a) Existen dos modalidades contrastantes en la escultura olmeca: una puede ser ejemplificada por los pisos de mosaico de piedra, que "se acerca a la abstracción numérica", y la otra, representada por las cabezas colosales, "es una tradición de escultura verista, que conduce a la más fiel posible transposición de apariencias" (135).

b) Los diseños abstractos en la escultura olmeca son anotaciones glíficas y los denomina "modo ideográfico". Ejemplos de tales formas abstractas se encuentran en el Altar 1 y en el sarcófago de La Venta, así como en la máscara de la Estela C

de Tres Zapotés. Otros ejemplos aparecen en las estatuillas y hachas de jade procedentes de diversas regiones; entre éstos destacan dos figuras diferentes: el hombre-jaguar de ojos almendraños, colmillos salientes y labios vueltos hacia arriba y, el de "cara de niño" con ojos ranurados, sin dientes, la frente hendida y el mismo tipo de boca. El "modo ideográfico", propone Kubler, es anterior en tiempo al estilo naturalista de las cabezas colosales. (Al respecto Proskouriakoff considera que los monumentos 41 y 42 de San Lorenzo, las más antiguas esculturas que conocemos "exhiben claramente un intento pictográfico... parece una composición de signos de significado convencional: un rostro y un gesto... En los monumentos 41 y 42 tenemos una especie de símbolo que relaciona las representaciones artísticas con el mundo de la escritura") (136).

c) La adecuada reproducción de los datos visibles, y una exacta figuración anatómica, son los rasgos característicos de las cabezas colosales. Las diez cabezas entonces conocidas, son agrupadas por Kubler de acuerdo con tres rasgos esenciales: su longitud, la definición de los iris de sus ojos, y la animación del rostro. De aquí, un primer grupo de cabezas casi esféricas y carentes de animación lo constituyen Tres Zapotés 1 y La Venta 1. El segundo lo forman las más expresivas y animadas. La Venta 3 y San Lorenzo 2, que son alargadas, y La Venta 2 y 4 que son más redondas. Las cabezas 1, 3, 4 y 5 de San Lorenzo, integran el tercer y último grupo; todas tienen los iris incisos y "son como retratos ideales expresados en carne firme, pesados músculos y perfiles articulados. Un efecto de majestuosa voluntad y disciplina, es lograda por medio de es-

tudiadas proporciones y contornos, en una composición de idealizadas partes fisonómicas" (137). La secuencia de Kubler co loca a las cabezas ceñudas o mal encaradas como si fueran de mayor antigüedad que las de expresión majestuosa; pueden haber sido esculpidas por dos o, cuando más, tres generaciones de es cultores, y en un lapso de alrededor de cien años.

d) Entre las formas ideográficas y las cabezas naturalistas existe, según Kubler, un grupo de relieves "con complicadas com posiciones espaciales y simbólicas" (138). Como ejemplos de es te grupo, cita la Estela D de Tres Zapotes, cuatro altares de La Venta y los altares de Potrero Nuevo y de San Lorenzo. Quedan incluidos en él, también las Estelas 2 y 3 de La Venta; en todas estas piezas compara las posiciones de las figuras con las de las esculturas mayas, y concluye que pueden ser contemporáneas con el período maya clásico temprano.

Fuera de la serie quedan la caja de Tres Zapotes, Monumento C, que "probablemente pertenece a una fase terminal de la es cultura olmeca" (139) a propósito de las esculturas que tienen temas de serpientes, dice que son propios de la iconografía me xicana y maya, pero no de la olmeca.

Concluye señalando un paralelismo entre el arte olmeca y el arte de Chavín en la región norte de los Andes: ambos represen tan monstruos felinos con aspecto antropomorfo, utilizan unas cuantas formas básicas y manejan una misma convención artística en que articulan una forma orgánica con repeticiones menores de la misma "En ambos hay la peculiar convención de terminar o articular una forma orgánica con repeticiones más pequeñas de la misma forma orgánica" (140). Las dos manifestaciones artís

ticas tiene orígenes preclásicos; en el estilo olmeca, se encuentran en Veracruz, Tlatilco y Monte Albán.

### Consideraciones culturales derivadas del estilo artístico

Apoyándose en la similitud de estos dos grandes estilos, el olmeca y el de Chavín, Gordon R. Willey analiza las implicaciones culturales y las posibles causas del origen de las civilizaciones precolombinas en Mesoamérica y en Perú (141). Los argumentos esenciales de Willey derivan de las consideraciones estilísticas; a la luz de las obras de arte, concebidas unitariamente como estilo, se aproxima a las culturas en cuyo seno se formaron. El estilo artístico es punto de partida para un estudio antropológico.

Willey se plantea esta hipótesis "Me propongo considerar estos dos estilos artísticos, primero, y brevemente, en cuanto a su contenido y forma, y, en segundo término, pero con más pormenor, en sus marcos culturales y desde la perspectiva general de la historia cultural del Nuevo Mundo. Pues lo que llama nuestra atención es que ambos estilos ocurren en el punto del tiempo que pudiera decirse que marca los primeros movimientos de civilización en las áreas mesoamericana y peruana. ¿Qué papel jugaron estos estilos artísticos, o las motivaciones de que son símbolos, en el surgimiento y desarrollo de las civilizaciones precolombinas? ¿Son ellos, los estilos mismos, la piedra de toque de esa condición a que nos referimos como civilización?" (142).

Su descripción acerca de las características del estilo olmeca está basada en Drucker (143), Caso (144), Covarrubias (145) y Stirling (146); repite que se trata de un arte de gran tama-

ño, que se manifiesta por la tridimensionalidad y por el bajo relieve. En las representaciones se incluyen cabezas, figuras humanas, estelas, altares y pictografías, además de las es culturas de pequeño formato. El tema central es el jaguar humanizado, al que añade un aspecto que no se había descrito previamente; la imagen que fusiona el jaguar antropomorfo con un hombre barbado. En cuanto al aspecto formal, dice: "Aunque el tema está en gran manera dentro del reino mitológico, los retratos son llevados a cabo con intención 'realista'. Esta es totalmente 'no geométrica' y 'no abstracta'; las líneas poseen un lento ritmo curvilíneo, y el espacio libre balancea las figuras. Hay un excelente tratamiento del detalle" (147) :

No es el propósito de ésta relación histórica en torno al estilo artístico olmeca, incluir las descripciones de otras manifestaciones artísticas, que puedan o no estar directamente relacionadas con el tema que me ocupa; por eso, sólo muy brevemente mencionaré lo apuntado por Willey respecto al arte de Chavín; tampoco me es posible ignorarlo, ya que el autor trata conjuntamente los dos estilos.

La escultura de Chavín se presenta en forma exenta como grandes monolitos y estelas, y como elementos arquitectónicos, dinteles, cornisas y figuras empotradas en las paredes. El motivo principal de que se representa en ella es un felino mezclado con rasgos humanos, de cóndor, de caimán y de serpiente; se acentúan los atributos animales. Es un arte intrincado y de gran detallismo; sus propiedades formales son decididamente distintas a las olmecas. Willey concluye "No pienso que los dos es

tilos muestren una relación cercana" (148) (149).

Sin embargo, aunque como estilos artísticos los encuentra significativamente distintos, le parece que ambos expresan condiciones culturales semejantes. Tienen en común, aparte de la técnica lapidaria, el concepto de un ser felino, probablemente el jaguar; su desarrollo ocurre durante el período llamado preclásico medio en Mesoamérica (entre 800 y 400 a.J.C.) (150) y Formativo en Perú (151); es decir son contemporáneos. Surgen, asimismo en ese momento del desarrollo histórico de las culturas en que las sociedades aldeanas se transforman en centros religiosos y ceremoniales, además de ser aldeas; es en los centros religiosos en donde se encuentran los grandes monumentos. Pues bien, estos datos, dice Willey, indican la existencia paralela de una casta religiosa dominante; los dos grandes estilos, el olmeca y el de Chavín son símbolos de dos religiones ecuménicas. "Estas religiones yacen en la base del subsiguiente desarrollo de las civilizaciones precolombinas mesoamericana y peruana" (152). Ambos estilos se encuentran en las raíces de las grandes civilizaciones americanas, están en cierta forma involucrados en la aparición del "status de civilización" en sus áreas respectivas. Por un proceso que Willey denomina de introgresión, usando según el mismo aclara, un término botánico, y con el cual indica intercambio o intercomunicación de ideologías religiosas; estas sociedades tempranas produjeron un mecanismo de intercomunicación, que dio por resultado "una manera de reunir juntas las más pequeñas partes del universo social de su día, en un todo más unificado de lo que hasta allí había sido" (153).



Si bien Willey atribuye a la presencia de los grandes estilos la condición causal del tránsito de la sociedad aldeana a la civilización, deja fuera muchos otros problemas inherentes a su postura antropológica. Entre ellos, el más importante es, acaso, cómo explicar el surgimiento de esos dos grandes estilos en determinadas áreas de Mesoamérica y de Perú; ¿por qué no ocurrió lo mismo en otras? Su estudio tiene, sin embargo, originalidad, porque las hipótesis que plantea trascienden el fenómeno artístico en sí. Se apoya en lo único que tenemos, aun hoy en día; en un conjunto de obras que reflejan el estilo, una época integrada, la unicidad de la cultura, y con base en ello postula el surgimiento de la civilización.

#### Algo más en torno a la iconografía

Completamente distinto es el enfoque de Tillie Smith en su estudio The Main Themes of the "Olmec" Art Tradition (154). Pretende ambiciosamente "establecer un criterio para el estilo artístico llamado olmeca, por medio de la descripción en palabras y dibujos, de sus principales elementos, rituales y decorativos, que parece colocarlo en una clase por sí mismo... Se hará también un intento de explicar la presencia de estos elementos introducidos, las posibles razones de la elección de temas de los olmecas, y de presentar una hipótesis razonable de su florecimiento temprano" (155)

Dado que su aspecto descriptivo está totalmente basado en Covarrubias (156) y en Drucker (157), no lo comentó más.

Me limitaré a señalar las observaciones que resultan novedosas. Smith agrupa las obras de arte olmeca en tres categorías,

a saber: El Arte cerámico, los Pegueños objetos de piedra y los Grandes monumentos de piedra; las descripciones de las dos primeras categorías se ajustan, como ya dije, a lo dicho por escritores más antiguos; pero en lo relativo al arte monumental, subraya algunos rasgos que son, a mi parecer, de suma importancia. Así dice que si bien acepta que La Venta es el sitio olmeca tipo, no todas las piezas de escultura que proceden de ese lugar corresponden necesariamente al estilo olmeca, y cita como ejemplos la Estela 2, la cual "puede ser más reciente que otras esculturas, y me parece estar a lo menos influida, si no hecho, por gente que no era olmeca - posiblemente la del centro de Veracruz" (158), la Estela 3, que al igual que la 2 parece más tardía y no olmeca y al Monumento 13 "que de nuevo en mi opinión, está difícilmente dentro del estilo de los olmecas" (159), porque tiene sandalias semejantes a las que se encuentran en los monumentos mayas y símbolos tales como la huella de pie, comunes al arte clásico y postclásico del centro de México.

Es curioso que, habiendo mostrado una buena capacidad visual al distinguir en La Venta obras que son evidentemente distantes al estilo olmeca clásico, no hubiera discernido en igual forma las esculturas de Tres Zapotes, en donde se encuentran las muestras más atípicas. Solamente se ocupa, sin comprometerse, en la problemática Estela C, que "ciertamente no se clasificaría como olmeca clásica, si podemos usar este término, y hasta donde concierne a esta escritora podría igualmente corresponder a un desarrollo temprano y a una degeneración tardía; de modo que siento que el estilo artístico no puede ser un factor que contribuya al fechamiento de esta pieza" (160).

De las esculturas de San Lorenzo y de las descubiertas por Medellín Zenil en 1960, solamente considera no olmeca a la gran estatua que es el Monumento 19 de Laguna de los Cerros, y muestra ciertas dudas ante el colosal Monumento 8 del mismo lugar. Hubiera sido deseable que apoyara sus afirmaciones comparando estilísticamente las esculturas que no considera olmecas; sus juicios en estos casos, a pesar de ser válidos, resultan débiles. En cualquier forma, no se contenta con aceptar todo lo ya establecido, y lo pone en entredicho, advirtiendo que no todas las esculturas que se encuentran en las llamadas ciudades o sitios olmecas se integran al estilo olmeca.

Los elementos que caracterizan al arte olmeca son, para Smith, muy concretos; en particular los que "son realmente diagnósticos. El principal es el hocico de jaguar o la boca humana vuelta y de gruesos labios que deriva de aquél... La presencia de esta característica en un objeto de arte, ha sido siempre suficiente para reconocerlo de inmediato como olmeca" (161). El segundo rasgo característico es la forma de la cabeza: "Ésta, ya sea redonda, oval, cuadrada o en forma de pera, con deformación craneana muy prominente y de una sola forma, ya sea alargada o disminuya gradualmente hacia arriba, o con un efecto en forma de bulbo en la parte más alta... Hendeduras en la cabeza, a veces llenas con un adorno o pluma, son también indicación segura del estilo" (162). El último rasgo de gran importancia es la típica forma del cuerpo "corto, fuerte, rollizo, como de niño o enano; con manos, pies o garras sõlo sugeridos; desnudo, pero sin mostrar órganos genitales, o sencillamente vestido" (163).

Además de los elementos anteriores, menciona superficialmente las posturas de las figuras que se limitan a estar de pie, con la cabeza hacia arriba y con las piernas cruzadas; la escasa presencia de jaguares no antropomorfos, y las figuraciones de "manoplas" a las que Smith llama "cestus-like".

En suma, dice que el arte olmeca está restringido "tanto en estilo como en tema" (164), ya que, aparte del dios jaguar, la figura más persistentemente representada es la de un tipo de hombre, de rasgos negroides con vestuario característico. Eso puede ser la expresión de un culto religioso que se celebraba en el área olmeca y que atraía peregrinos de otras partes; finalmente, manifiesta su desacuerdo respecto a que la olmeca sea la "cultura madre" de Mesoamérica.

El texto de Smith se acompaña de 416 dibujos que debido a su mala factura --son meros apuntes-- no ilustran lo descrito. Es mi parecer que la autora no vio directamente muchas de las obras que cita; de ahí algunos errores en las descripciones (por ej.: el Altar 3 de La Venta tiene dos figuras sentadas en su lado izquierdo y no en su cara posterior; tampoco existe un sombrero con pájaro en la figura de la derecha; compara Smith los tocados-cascos de las Cabezas Colosales con una serie de tocados de figurillas y hachas de jade que nada tienen en común con ellos). Además, al no establecer su criterio acerca del Estilo Artístico no cumplió cabalmente con lo que se propuso: definir el estilo olmeca y explicar la presencia de elementos introducidos. En cuanto a sus otras metas: las posibles razones en la selección de temas que es en realidad una sola, aun cuando no está explícito, la veneración al dios jaguar, y la

hipótesis que resulta razonable para el desarrollo temprano, o sea la limitación del estilo, que se restringe en sus temas ya que es característico de los estilos clásicos en Mesoamérica y con diferencia de los preclásicos, su "fluidez, variedad y expresividad" (165).

#### Extensión del concepto olmeca

Para estas fechas, a principios de la década de los sesenta, se consideraban olmecas todas aquellas figuras que mostraban bocas enormes, de gruesos labios, con el superior vuelto hacia arriba y las comisuras hacia abajo, que tenían cejas de flama, ojos oblicuos, cabeza deformada como pera y cuerpo regordete. El tema por excelencia, el que daba unidad al estilo, era la representación de un jaguar antropomorfo. Dentro de esta serie de generalidades, que pueden ser válidas, además de otros aspectos que no se consideraban, se incluían centenares de piezas. La moda arqueológica era señalar todas las figuras boconas y con las comisuras contraídas hacia abajo, como olmecas. Y por si esto fuera poco, la presencia olmeca se detectaba desde los actuales estados de Guerrero en el Pacífico hasta el de Veracruz en el Golfo, y alcanzaba a El Salvador en la América Central; esta gran área de expansión incluía los estados de México, Puebla, Tlaxcala, Morelos, Oaxaca, Tabasco y Chiapas en la República Mexicana, así como la República de Guatemala.

Los promotores de tal concepción acerca de lo olmeca fueron sus principales defensores, los inventores de la "cultura madre": Covarrubias (166) y Caso (167). Este último afirmó que en el período Monte Albán I, al que ubicaba como contemporáneo

con La Venta hacia 600 a.J.C., la presencia olmeca es evidente en los braseros, en los rasgos que caracterizan el estilo de las lápidas de los "danzantes", en el tipo físico de los mismos, en la escultura de Huamelulpan y en la escritura jeroglífica. Sin embargo, señala Caso, las gentes de la cultura del período de los "danzantes" aunque no conocían el Sistema de Series Iniciales y de posición numérica que se encuentra en la Estela C de Tres Zapotes, tenían conocimiento de la escritura y del calendario, del tonalpohualli, como lo atestiguan las inscripciones en las lápidas de "danzantes". La escritura en Monte Albán I data, según Caso, del siglo VII a.J.C. aproximadamente (168). No queda claro que los olmecas vivieran en Oaxaca, pero su influencia es indudable. Sin embargo, siguiendo a Caso, los fenómenos culturales de Oaxaca en esta época temprana tienen su sello particular, y así, con el fin de establecer diferencias entre el estilo propiamente olmeca, aquél definido por Covarrubias, y otro segundo estilo, adopta en relación con este último el término olmecoide, para referirse al "que sólo muestra rasgos semejantes e indudablemente inspirados en la cultura olmeca" (169). A partir de entonces, todos los que se han aproximado a la cultura olmeca, en mayor o en menor grado y con diferentes orientaciones y finalidades, se han apoyado en ese esquema que por su amplitud y vaguedad permitía la incorporación de obras tan variadas como disímiles.

Piña Chán y Covarrubias (170) comparten la idea de la expansión de la cultura olmeca; consideran que un foco olmeca costero de época muy antigua se extiende hacia el altiplano central de México y hacia Guatemala y El Salvador, dando lugar al apogeo

de la cultura y a su máxima expansión entre 800 y 200 a.J.C. (171), y así surgen estilos locales en Guerrero, Tonalá e Izapapa y en Oaxaca, debido al "comercio, la difusión de las ideas, la interrelación de grupos, e incluso la migración de artesanos" (172). El tipo físico de los olmecas arqueológicos se reconoce en las figurillas de barro de Tlatilco, Tlapacoya, Chalcatzingo y la Costa del Golfo. Los olmecas fueron maestros en la lapidaria, especializándose en la escultura y el bajo relieve, pero ésta habilidad la adquirieron con el auge de la cultura, una vez que habían dominado el arte del modelado en arcilla. Entre las esculturas monumentales mencionan a manera de ejemplo, las de La Venta, algunas ya trasladadas entonces al Museo de Villahermosa, la de San Martín Pajapan, la máscara de Medias Aguas, el famoso "Luchador" de Uxpanapa y la de Cruz del Milagro; de los bajorrelieves citan las tallas en las rocas de Chalcatzingo, las lápidas de San Isidro Piedra Parada, las estelas de Izapapa y los monumentos de Chalcatzingo y de Monte Albán. El estilo olmeca fue enriquecido indiscriminadamente; si bien las esculturas procedían de la ya conocida zona de la costa del Golfo, los relieves, en cambio, eran de lugares muy distantes. Pero, como dije antes, casi todo cabía en esa amplia concepción de lo olmeca; no se habían establecido bases para definir el estilo apropiadamente, no se conocían en lo particular cada una de las esculturas, no se habían precisado las características ni las diferencias que guardaban con otras, en fin, no se sabía por análisis estilístico lo que podía ser olmeca y lo que podía no serlo. La idea de lo olmeca había crecido en tal forma que rebasaba toda posibilidad de limitación geográfica y temporal. Si

bien es cierto que la mayoría de las fechas provenían de materiales de la zona costera, analizados por el sistema de carbono 14, la casi inexistencia de información cronológica en otros lugares, hacían sumamente difícil señalar paralelismos temporales; en cuanto a la distribución geográfica, se podría pensar en la existencia de muchos miles de olmecas que viajaban constantemente por toda Mesoamérica, transportando su arte y su cultura. Nada de esto ha comprobado la arqueología; las hipótesis no han sido verificadas.

En Chalcatzingo, Morelos, se conocen varios relieves que fueron primeramente descritos por Eulalia Guzmán, en 1934, quien vagamente sugirió que podrían asociarse con las gentes olmecas. Piña Chán (173) entre otros, ha insistido en la evidente presencia olmeca en estos relieves tallados en la roca viva. Los asuntos y las formas que expresan los relieves de Chalcatzingo son diversos; me resulta sumamente dudoso aceptar que todos son de un mismo período cultural y más aún llamarlos olmecas. Reconozco que encuentro resabios olmecas en ciertos elementos simbólicos; pero de ahí a incluirlos dentro de ese gran estilo, que casi todos han descrito como inconfundible, hay una gran distancia. Es éste un mero ejemplo, sobre el cual, en particular, regresaré más adelante, de cómo se dio en llamar olmeca a todo aquello que de olmeca tuviera algo; bastaba sólo un detalle de lo que Drucker, Covarrubias y Caso, principalmente, habían designado como propio del estilo, para nombrar olmeca una obra.

#### El estilo y la cultura olmeca según M. D. Coe

A pesar de que el concepto de cultura olmeca se había cons-



truido en torno al estilo --Westheim afirmó que era nuestro único testimonio concreto--, es hasta 1965 cuando se publica por vez primera un artículo bajo ese enunciado. Me refiero a "The Olmec Style and its Distributions" (174) del arqueólogo norteamericano Michael D. Coe, futuro explorador de San Lorenzo, a la vez que descubridor de varias decenas de importantes esculturas. Me he de detener un poco en este insigne olmequista, con el fin de considerar los juicios y opiniones que ha emitido en torno al arte olmeca en el conjunto de su obra, y no en meras apreciaciones aisladas (175).

Desde un principio, Coe supuso (176) que la olmeca era la primera y más antigua civilización americana; que su "patria" se situaba en las llanuras de la costa del Golfo, y anticipó una idea sobre la cual volvería años después (177): que los olmecas eran los mayas.

Más tarde estudió el estilo olmeca en la región central de México (178). Se ocupó del impacto, de la influencia que la gran cultura costeña ejerció en algunos sitios del Valle de México, de Morelos y de Puebla, como son Tlatilco y Tlapacoya, Gualupita, Chalcatzingo y Las Bocas. Consideró que la cultura olmeca se inició en la zona sur de Veracruz y este de Tabasco, y alcanzó su máximo apogeo en las "capitales políticas y religiosas" (179): La Venta, San Lorenzo, Río Chiquito, Potrero Nuevo y Laguna de los Cerros. La organización política en estas capitales --afirma-- no era teocrática, como algunos estudiosos han supuesto; eran gobiernos seculares, de grandes mandatarios, que recibían el poder y la autoridad de su linaje y de sus conquistas. Durante el período preclásico medio, el estilo y la

cultura olmeca se difunden hacia el Altiplano Central de México, hacia Oaxaca y Guerrero y, por el sur, hasta El Salvador. La expansión obedeció primordialmente a fines políticos y el aspecto religioso fue relegado a una posición secundaria. Los instrumentos de dominio fueron los materiales preciosos, deseables al poder real olmeca; el jade y la serpentina. Los olmecas avanzaban por distintas rutas de la Mesoamérica más antigua con el único fin de obtener jades y serpentinas. "Esto explicaría la presencia olmeca en el centro de México durante el preclásico medio" (180). Tomando como modelo la organización de los comerciantes y políticos pochteca del imperio azteca y aplicándola a los olmecas, unos dos mil quinientos años anteriores, en tiempo, Coe concibe caminos y rutas olmecas para la obtención de piedras de jade y de serpentina. ¡Algo así como el milenario camino de la seda en la China Imperial!

La hipótesis de Coe acerca de la expansión olmeca con las razones socio-económicas que expone, es ratificada por él mismo en obras posteriores (181), y me interesa de manera especial porque deriva de lo que el autor considera que es olmeca. Coe aborda el fenómeno cultural en función del arte y de la iconografía olmeca; define un contexto político, social, y aun religioso, a partir de las obras de arte que se encuentran en las "capitales olmecas"; así dice: "Sobre el contenido de estos sitios, puede ser hecha la definición de tal cultura" (182). En el libro donde estudia la presencia olmeca en la región central de México, (183), parte de los elementos característicos que se encuentran en la zona costera y los identifica en objetos de los sitios del centro de México.

Es particularmente notable que sólo en Chalcatzingo se encuentre una escultura de bulto (David C. Grove ha explorado recientemente el lugar y ha encontrado otras esculturas) y relieves en tallas directas en las rocas. En la zona costera abundan las esculturas, en tanto que escasean los relieves. Las otras únicas esculturas de piedra en el altiplano mexicano son los llamados yuguitos --piedras curvas excavadas en el interior y con relieves en la cara externa--; la escultura monumental es inexistente. Son, además, pocos los objetos de jade y de serpentina que proceden de la región central, por lo que el "estilo olmeca del centro de México" se muestra en cerámica, vasijas y figurillas. Coe describe, e ilustra abundantemente, vasijas y figuras; culmina su presentación con "los niños del jaguar" (184), extrañas figuras huecas hechas en pasta blanca were-jaguar babies, engendros de padre felino y madre humana, deidades del trueno, del relámpago y de la lluvia. Son figuras sentadas, con las piernas abiertas, desnudas y sin representación de sexo; tienen obesidad de eunucos, y son a veces burdamente corpulentos; en ocasiones llevan el brazo levantado y se meten un dedo en la boca; sus ojos, ranurados, se miran a menudo oblicuos, y su expresión facial recuerda a la patológica condición de los niños mongólicos.

"El estilo y la iconografía olmecas se ha manifestado presente en jades, en yuguitos, en vasijas de barro y en la mayor parte de los sellos cilíndricos; pero es manifiesto, sobre todo, en las magníficas --hechas de cerámica blanca-- figuras y figurillas de Tlatilco, Las Bocas, Tlapacoya, Gualupita y Atlihuayan" (185), concluye Coe.

No me cabe duda, pues la evidencia es abrumadora, de la presencia de elementos que derivan del estilo olmeca costeño en los citados objetos del centro de México; sin embargo, difieren en cuanto a que se les incorpore el clásico estilo olmeca. Las obras de arte del altiplano comulgan con las costeñas en símbolos y en ciertos valores formales, pero se dan como contextos artísticos regionales en el arte de tamaño menor, y guardan evidente distancia con las monumentales obras de las tierras bajas. Son en su mayoría obras cerámicas, con excepción de los relieves de Chalcatzingo, a los cuales he aludido en varias ocasiones y que constituyen, con otros relieves semejantes en distintos lugares, un conjunto de obras con rasgos olmecas. Las tallas en roca son obras peculiares; conllevan, como los niños-jaguares, rasgos de inconfundible ascendencia olmeca; pero exhiben, a la vez, elementos que denotan otros parentescos, acaso más recientemente adquiridos, y que los alejan de los más puros olmecas.

Cuando Coe definió el estilo olmeca, estableció que para ello se iba a basar en las características de las obras producidas en lo que llamó "Área clímax" de Veracruz-Tabasco en la época comprendida entre 800 y 400 a.J.C. Ésta es, dijo Coe, el área del origen de la cultura, porque además de concentrar el mayor número de grandes monumentos de piedra, se encuentran en ellos representado el mito central de la iconografía olmeca; se refiere a la figuración de la cópula entre un jaguar y una mujer en el Monumento 1 de Tenochtitlan y en el Monumento 3 de Potrero Nuevo (186). En el artículo "The Olmec style and its distribution", Coe usa principalmente y para definir el estilo olmeca, los rasgos iconográficos. Principia por una relación de los materiales usados en las esculturas, son, además de los

ya conocidos, como el basalto, el jade, y la hematita, el porfiro y la madera (el único objeto conocido es la máscara incrustada con jade, procedente de Cañón de la Mano, Guerrero, (187); los objetos cerámicos en estilo olmeca se restringen a figuras halladas en Morelos, Tlatilco, Tlapacoya, Monte Albán y Monte Negro, o sea, fuera de la patria olmeca. Las obras de arte olmeca son los grandes monumentos, tallados in situ, u los objetos pequeños, portátiles, que deben de haber sido transportados más allá de los límites de su territorio. Dentro del primer grupo de arte monumental, incluye las cabezas colosales, las estelas, los altares y las pictografías o bajo relieves tallados en la roca viva, de los que dice que son "particularmente característicos de la región climax" (188), cuando precisamente todas las tallas en la roca viva en estilo aproximado al olmeca se encuentran en regiones distantes al área nuclear, es precisamente la ausencia de relieves en grandes bloques rocosos una de las notas diferenciales en las esculturas de la región de Veracruz y de Tabasco.. (Las excepciones son: la llamada Estela de El Viejón y los relieves de Los Mangos, Catemaco, y los de Pilapan Mirador). En cuanto al segundo grupo, el de arte menor o portátil, comprende figurillas, hachas petaloideas (189) hachas efigies, placas, pectorales, máscaras, y objetos varios como orejeras, "stilettos", cuentas, etcétera.

Para definir el estilo, Coe se basa en los siguientes elementos: las cualidades formales, la iconografía, los símbolos, el vestuario, las armas y los elementos ceremoniales. Con excepción del aspecto formal, todos los otros elementos considerados son como dije líneas arriba, aspectos de la iconografía; la enun

ciación por separado resulta innecesaria. El estilo dice, es realista "en el sentido de que evita la abstracción geométrica por el naturalismo curvilíneo" (190); sin embargo muestra rasgos primitivos, "ciertamente arcaicos", en la preferencia de la representación de cuerpos de perfil con los hombros y el torso de frente y los pies apuntados en la misma dirección. El espacio es utilizado para dar "profundida tridimensional al bajo relieve" (191); hay énfasis en las líneas curvas, y la "combinación de la tensión en el espacio y el lento ritmo de las líneas, produce el carácter preponderantemente monumental del arte olmeca" (192). Es frecuente la escultura en redondo en que se eliminan detalles del vestuario en favor de las "cualidades sólidas del cuerpo" (193), así como es común el uso de grabado e incisión en muchas de las figuras portables. Aun cuando no hay interés por representar formas abstractas y geométricas, algunos de los elementos iconográficos son signos geométricos. La evaluación formal de Coe es tan relativa y general que resulta inaplicable; deriva conceptos (realismo, naturalismo, arcaísmo) de elementos figurativos (cuerpos de perfil, pies en la misma dirección), y combina rasgos que se encuentran en obras de distinta procedencia y de temporalidad desconocida. Los ejemplos concretos son sumamente escasos; los rasgos que señala, por ser impresionistas y no analíticos, no pueden ser elevados a la categoría de "cualidades formales" como él las llama.

"El estilo olmeca no puede separarse de su contenido o iconografía, pues su simbolismo sobrenatural del niño-jaguar es la señal principal del estilo" (194). Las representaciones del

"were-jaguar", en sus distintos aspectos apuntan a ese mito central, subyacente a la religión y al arte olmeca. Entre los seres jaguares se representaron niños con rasgos de jaguar (were-jaguar babies), son regordetes, con bocas gruñidoras, colmillos y a veces garras. Hay algo extraño en el aspecto de esos niños jaguares y Coe sugiere que se exageraron los defectos de niños anormales: "Spina bífida, por ejemplo, resulta en individuos abortados con cráneos abiertos y a menudo con gruñidores rostros de idiota; habría un breve paso de éstos a los were-jaguars de cabeza hendida". (195) Afirma Coe que estos were-jaguar babies se convirtieron, evidentemente, en dioses celestes o de la lluvia, ya que aparecen suspendidos en el aire y portando armas, en la Estela 3 de La Venta.

Los atributos de los were-jaguar adultos son la frente hendida, la boca gruñidora con colmillos; en ocasiones, elementos como flamas en lugar de cejas, y a veces una pequeña barba apuntada. Es, acaso, un jaguar barbado el ser supremo de estas criaturas; se le mira en una placa de la Mixteca y en los relieves de San Isidro Piedra Parada en El Salvador.

Además de los jaguares, Coe menciona figuras de mujeres, rara vez representadas --en la Estela 1 de La Venta, en una cabeza de jade de la Colección Bliss y en una "cuchara" de Guerrero--, porque el resto de las figurillas son asexuadas; algunas figuras de were jaguar que por representar movimiento parecen estar bailando de San Cristóbal Tepatlaxco, Puebla y de San Gerónimo, Guerrero--, y de otros animales entre los que cita pájaros y patos monstruosos, monos, serpientes y peces. Otro elemento del arte olmeca es la representación de cielo o nubes de-

lineadas por volutas de orillas levantadas; así ocurre en el monumento 26 de La Venta, escultura encontrada por Drucker y Heizer en 1955 y nuevamente enterrado al terminar la temporada de exploraciones en ese mismo año; se encontraba sumamente deteriorada (196) y en uno de los petroglifos de Chalcatzingo, fuera de la zona olmeca.

Finalmente, alude a los seres humanos sin rasgos, al menos notables, de jaguares o de niños, ocurren en los monumentos del "área clímax", en algunas figurillas portables y casi en ninguna parte fuera de la región central. Entre las figuras humanas hay evidentes retratos: los dos individuos sentados en el Altar 3 de La Venta, el famoso "Tío Sam" de la Estela 3, y la figura del Monumento 13, ambos también de La Venta; el "luchador" debe de haber sido una persona real a pesar de su boca de were-jaguar.

Un último grupo de figuraciones lo constituye el de los seres deformes, jorobados, ventrudos y niños sin maxilar inferior.

La clasificación iconográfica de Coe difiere de las anteriores, no en cuanto a que el tema principal del arte olmeca sea el hombre-jaguar, sino a las constantes que caracterizan a los varios grupos; el buen camino señalado por Covarrubias y por Drucker es abandonado. Los catálogos de elementos parecen resultar inadecuados, y se llega a conclusiones generales sin haber analizado las obras en particular. Los supuestos grupos de jaguares a que Coe se refiere son, como tales, inexistentes en la realidad plástica olmeca; cosa semejante sucede con los "cielos de volutas" y con los "retratos" que ejemplifica, por no ser



precisamente olmecas.

Respecto a los símbolos representados, Coe menciona los jeroglíficos, que tal vez anteceden a los mayas y añade que pudiera haber habido textos en materiales que han desaparecido, ya que en el hacha de Humboldt (197) hay muchos símbolos grabados. "Tenemos la duda de si la escritura jeroglífica está implicada, o si éste es un lenguaje simbólico sin real referencia lingüística, para ser leído meramente como los símbolos que indican la Trinidad, por ejemplo, en las iglesias cristianas". Es posible que los sistemas jeroglíficos posteriores se originaran en tales símbolos" (198); hay símbolos en relación con el ser jaguar, como las variaciones de cabezas hendidas, el elemento "cola de golondrina", la supuesta "planta" que brota de la hendedura, las cejas de tipo flama, los colmillos terminados en hendeduras cuadradas, las garras de jaguar, las cejas de barra o con doble elemento y tres salientes, y aquellos que son más abstractos: los rostros formados por una barra vertical y cuatro puntos equidistantes, y los pisos de mosaicos de serpentina en La Venta, máxima abstracción de la cara del ser jaguar.

Otros elementos simbólicos son la cruz de San Andrés o barras cruzadas en diagonal, que puede o no aparecer asociada al ser jaguar, y se encuentra en los altares 4 y 5 de La Venta, en un relieve de Chalcatzingo y en figuras pequeñas como el hacha de Simojovel, el jaguar niño de Necaxa y una figurilla de Yucatán; es además uno de los elementos más importantes en el supuesto texto del hacha de Humboldt, así como particularmente propio del arte de Izapa y de las tierras altas de Guatemala; también es

común en el arte maya clásico. El elemento U, característico del arte de culturas preclásicas y clásico tempranas, es en particular frecuente en el arte de Izapa y en los monumentos mayas más antiguos; en el arte olmeca se encuentra en el tocado del Monumento 1 de La Venta, y parece anteceder al glifo maya de la luna. Algunos signos pudieran tener una connotación jeroglífica; a saber, el signo Kin de un sello de Tlatilco, la cruz de Kan en el hacha de Humboldt y en la figura de Atlihuayán, Morelos. Motivos geométricos son el diamante en los pisos-máscaras de La Venta, y la greca escalonada de presencia tardía en el hacha de Simojovel, en los relieves de las Victorias y en la Estela C. de Tres Zapotes.

Entre los elementos de ornamento y vestuario, menciona tocados como cascos de orejeras, pectorales, narigueras, capas, delantales, faldillas, bandas en brazos y en piernas y sandalias --estas últimas exclusivas del Monumento 13 de La Venta--, y afirma que "una pieza de arte olmeca puede a menudo ser reconocida por la sola indumentaria" (199). La presencia de armas tiene significado diagnóstico, dice Coe, y habla de una serie, bien limitada, de mazos de varias formas, con puño, curvos y apuntados, que llevan en la mano algunas de las figuras humanas como las de los relieves de Las Victorias. Armas son también los Knuckle-dusters, especie de protector circular alrededor de la mano, que tienen función defensiva; Cervantes (200) los llama manoplas o hachas, y los considera objetos ceremoniales, van generalmente asociados a una especie de antorcha o cetro que lleva la figura en la otra mano. Para Coe, solamente existen dos representaciones de un mismo elemento ce-

remonial: la barra, tan común en los monumentos mayas, se encuentra entre los olmecas en el jaguar barbado de piedra negra (201) y en el personaje sedente de un relieve en Chalcatzingo.

Coe trató de sistematizar, agrupándolos, en categorías, elementos que se encuentran en obras de arte olmeca o de aspecto semejante al olmeca. A pesar de que advierte que se va a apoyar para la definición del estilo olmeca, en las obras que proceden el "área clímax", no cumple con lo que se propuso y mezcla arbitrariamente obras de procedencia distinta. Y la definición del estilo, en lugar de afirmarse con las experiencias previas, por una más completa información arqueológica y por el rico material de que disponía, se diluye, se confunde y se expande exageradamente. Tampoco pudo Coe sustraerse a la fascinación que ejerce el arte olmeca, y en su deseo, tal vez inconsciente, y cada vez más vigoroso, de hacer del olmeca el más importante de los mundos del México antiguo, no se atiene a las juiciosas restricciones que él mismo se propuso. Así, cuando llega al punto de distribuir en el espacio el estilo olmeca, insiste en aquello en que precisamente no ha cumplido: "Al presentar una definición del estilo olmeca, lo hemos restringido grandemente a aquellos rasgos que son característicos del área clímax durante la fase de La Venta" (202). He anotado casi todos los ejemplos que Coe cita, con el único fin de mostrar que no pertenecen a una región circunscrita ni a un período determinado. El fechamiento de la mayoría de las piezas que menciona es desconocido, ya que se carece en torno a ellas de información arqueológica. Es claro que un intento va

lido para ubicar estas piezas temporalmente podría hacerse a través de un cuidadoso análisis estilístico comparativo; pero este método Coe no lo menciona siquiera.

El estilo olmeca alcanza una gran distribución espacial, merced a las pequeñas piezas que son fácilmente transportables. La dispersión de la cultura olmeca "recuerda mucho la distribución de los grupos de mercaderes-guerreros aztecas en el post clásico tardío de América Media" (203), afirma nuevamente, considerando que los temas manifiestos en los monumentos olmecas "coloniales" son abrumadoramente militares, al contrario de lo que ocurre en los del "área clímax", lo cual implica que los olmecas eran grupos guerreros que penetraron territorios extranjeros. Los límites de influencia olmeca, por penetración, por comercio o por otra causa, son hacia el norte en el valle de México y en Zihuatanejo, Guerrero, y hacia el sur se han encontrado objetos de caracteres olmecas en El Salvador, Costa Rica y hasta Veraguas, Panamá. A algunos lugares incluidos en esta vasta región, los llama colonias, como Chalcatzingo; a propósito de otras, como Padre Piedra y Tonalá en Chiapas, San Isidro Piedra Parada en Guatemala, la región del Balsas en Guerrero, el Distrito Federal, Morelos y Puebla, Monte Albán y la región de la Mixteca en Oaxaca, así como Las Victorias en Chalchuapa, El Salvador; no precisa su relación política con el "área clímax" y señala únicamente la presencia de objetos de arte olmeca. Coe concluye sugiriendo que todos los grandes estilos de las tierras bajas de Mesoamérica tienen su origen único en el estilo olmeca que se produce en dicha "área clímax" durante el preclásico medio; de aquí deriva el estilo de Izapa,

y en monumentos de Tres Zapotes (Estelas A y D y Monumento C) del período preclásico tardío; del estilo izapeño evolucionan el arte de Cerro de las Mesas en Veracruz, y el arte maya de las tierras bajas en Guatemala.

En conclusión, Coe pretende en este ensayo abordar el estilo olmeca en su totalidad, incluyendo sus implicaciones culturales. Para definir el estilo, parte de postulados generales aceptados, y los aplica a obras de distinta procedencia y de cronología desconocida; así, altera y contradice el método inductivo que postula teóricamente. Las inferencias en cuanto al carácter de ciertas figuras de jaguares y acerca de la expansión político-social olmeca, al no estar argumentadas ni comprobadas por la arqueología, no pasan de meras hipótesis.

Coe inició sus trabajos como arqueólogo de campo, en la capital olmeca de San Lorenzo en el año de 1966; los terminó en 1968. Una completa relación de esos trabajos fue presentada durante la Conferencia sobre los olmecas efectuada en Dumbar-ton Oaks, Washington, en octubre de 1967 (204). Desde la Reunión de Mesa Redonda de Tuxtla Gutiérrez, no se habían reunido especialistas de diferentes disciplinas a discutir en torno al problema olmeca. En esta reunión participaron M. W. Stirling, R. H. Heizer, M. D. Coe, K. V. Flannery, T. Proskouriakoff, I. Bernal, P. T. Furst y D. C. Grove.

Cuando se llevó a cabo la Conferencia, Coe acababa de regresar de San Lorenzo con un material inédito que le permitió, en cierta forma, consolidar sus hipótesis acerca de la estructura socio-política olmeca, así como aventurar otras ideas.

Por vez primera, un sitio olmeca fue científicamente estudia

do con un enfoque multidisciplinario que permitía evaluar la cultura que se desarrolló en el área del Río Chiquito, en las ciudades de San Lorenzo, Tenochtitlan y Potrero Nuevo. Entre los resultados más importantes de las exploraciones y del material que se investigó, se encuentra la serie de fechas proporcionadas por el sistema de radiocarbono, que sitúan la fase olmeca de San Lorenzo entre 1,200 y 900 a.J.C. Se estableció así mismo una secuencia arqueológica, y se definieron los rasgos que caracterizan cada una de las fases de esa secuencia. Durante las temporadas de trabajo arqueológico bajo la dirección de Coe, se descubrieron veinte esculturas monumentales (Monumentos 29 a 48) y salieron a luz datos tales como la mutilación intencional de los monumentos y el entierro ritual de los mismo. A este respecto son particularmente dignos de mencionar, por sus posibles implicaciones de carácter religioso y social, los entierros alineados en eje sur-norte en la loma del Grupo D, de los Monumentos 23, 34, 38, 37, 40, 41 y 43; "En cada caso, el monumento descansaba directamente en un piso rojo de arena de fecha San Lorenzo, y estaba completamente cubierto por, y encajado en, un sólido terraplén San Lorenzo... Así, cada uno de estos monumentos había sido mutilado hasta cierto grado en los tiempos de San Lorenzo; enterrado ceremonialmente en una línea, y recubierto. No puede, por tanto, haber disputa acerca de la colocación de estos monumentos dentro de la fase San Lorenzo" (205). Las esculturas que habían sido talladas por gente olmeca durante la fase que Coe designa San Lorenzo, o inmediatamente antes, fueron destruidas parcial o totalmente por el mismo pueblo en un lapso no mayor de tres siglos. El

autor supone una revolución en contra de la dinastía que estaba en el poder. San Lorenzo era el centro de un "estado coercitivo"; así, Coe explica el control de una gran población que tenía una religión estatal centrada en el culto de un dios jaguar de la lluvia; que elaboró un sistema de desagües, evidente manifestación de conocimientos de ingeniería hidráulica, y que acarreó toneladas de piedra para labrar los monumentos y de relleno para construir la plataforma artificial donde descansa el centro ceremonial. Todo eso se pudo realizar exclusivamente, dice, bajo un sistema de gobierno dictatorial.

El problema del origen de la civilización, que tanto había preocupado a los estudiosos y al mismo Coe, es enfocado ahora por el arqueólogo norteamericano desde un diferente punto de vista: se trata de una de las civilizaciones pristinas, que súbitamente, de una forma de vida sedentaria y agrícola, pasa a la civilización. Logra, de repente, un nivel de integración en el ámbito de las ideas y de las instituciones, y se constituye en organización estatal a cargo de "autoridades despóticas, que demandan un reconocimiento público de ellos mismos y de sus antepasados bajo la forma de grandes imágenes como símbolos de su poder" (206).

El estudio final de las investigaciones efectuadas en San Lorenzo no se ha publicado todavía; sin embargo, lo que conocemos gracias a Coe y a su equipo humano, nos permite apreciar la cultura olmeca bajo otras luces, antes desconocidas. Contamos con una sólida información material, que aunada a la más reciente de La Venta (207), viene a reforzar algo de lo que el arte nos permitía ya entrever. El estilo artístico puede seguir siendo

el más importante testimonio, mas no el único, de la grandeza olmeca.

Durante estos tiempos se realizaban otras investigaciones de importancia y se publicaban estudios que aportan datos y enfoques distintos y novedosos (208), además de los presentados en la Conferencia de Washington. He de continuar, sin embargo, alterando el orden cronológico en la presentación de las relaciones sobre los olmecas, con los trabajos de Coe; solamente de esta manera se puede apreciar el conjunto de su gran labor como olmequista. Más tarde retomaré el momento en que me separo de mi exposición, y lo continuaré procurando mantener el orden requerido.

En el mismo año en que se lleva a cabo la Conferencia sobre los Olmecas, Coe publica un hermoso libro titulado America's First Civilization (209); nadie había develado en forma tan atractiva el mundo olmeca. No se trata de una obra erudita, destinada tan sólo al especialista; está, por el contrario, dirigida al lector común, y en ella la sabiduría se comunica de manera sencilla y accesible. Concentra los más importantes datos conocidos acerca de los primeros pobladores americanos y llega al surgimiento de la más antigua civilización, la de nuestros olmecas; asimismo, incluye la historia sucinta de lo que se ha dicho sobre el descubrimiento de su mundo.

Coe afirma en éste libro, y, las afianza con sólidos argumentos, sus ideas relativas a la problemática olmeca. Insiste en que se trata de una civilización pristina, con una organización estatal dominada por dinastías poderosas que se decían descendientes de una deidad jaguar, objeto primordial de culto



en la religión oficial. El estado olmeca incorporó clases sociales y grupos étnicos distintos, se extendió de costa a costa, y por el sur alcanzaba hasta la América central. Las capitales del estado o de los estados olmecas comenzaron a decaer; primero fue San Lorenzo y después La Venta, cuyo auge como ciudad capital ocurrió posteriormente.

El autor se preguntó, al interpretar a Sahagún, si "Tamóanchan fue el nombre del primer estado civilizado en la antigua Mesoamérica. El que esos pueblos hablaron alguna forma del maya; la Serpiente Emplumada fue, entre ellos, una deidad de gran importancia, y que su tierra era lluviosa, ¿no nos lleva directamente a la civilización olmeca de la costa meridional del Golfo?" (210). Es él mismo quien se dio la respuesta, aseverando que "lo que una vez había sido la civilización olmeca, se transformó eventualmente a sí misma en la civilización maya" (211).

Un aspecto novedoso, y que plantea por primera vez en America's First Civilization, es el de reconocer individualmente a cinco dioses olmecas, los más antiguos de Mesoamérica, representados a manera de cabezas grabadas en los hombros, las rodillas y en el niño jaguar de la desaparecida imagen de Las Limas. Siguiendo este camino, años más tarde, en 1971, Joralemon (212) señala a otras deidades y en un trabajo posterior (213), Coe propone una íntima conexión entre los dioses y los reyes olmecas; una especie de lazo indisoluble entre el jaguar y la casa real olmeca.

En este último artículo, "Olmec Jaguars and Olmec Kings", Coe parte del supuesto de que en Mesoamérica privaba un "sólo

gran sistema teogónico de gran antigüedad" (214) y concluye que "el elemento felino en el arte olmeca está mantenido por el Tezcatlipoca cuádrupe que en la figura de Las Limas se presenta como Xipe, como Xiuhtecuhltli, como Quetzalcóatl y como el dios de la muerte... al mismo tiempo, la imagen del Tezcatlipoca-felino es la expresión simbólica del apartamiento y la dominación de la línea real olmeca, un concepto que retrocede hasta un eslabón más temprano entre jaguares y poderosos chamanes" (215).

La religión olmeca era, pues, un culto real, semejante al de los antiguos egipcios, y "el punto principal de la teogonía mesoamericana era confirmar el poder real" (216).

Las recientes ideas de Coe, que se apoyan en Thompson (217) cuando propone la íntima conexión entre Itzamná, el dios supremo de los mayas, y el culto de los reyes mayas; en sus conocimientos acerca de religión azteca, y en un esquema general de la religión egipcia, son por demás discutibles y dudosas. Bien es cierto que la información de las fuentes documentales es inapreciable por cuanto que ilumina nuestro conocimiento sobre el antiguo mundo indígena; pero se debe considerar, al mismo tiempo, que cerca de veinticinco siglos distancian la cultura olmeca de la mexicana. Por lo tanto, cualquier semejanza entre formas, símbolos y contenidos debe ser tomada con reserva, teniendo cuenta de que leyes internas y fuerzas externas los modifican. Lo mismo ocurre, acaso en menor grado, con la religión y el culto de los mayas. En cuanto a la comparación egipcia, la extrapolación resulta más marcada a pesar del a priori de que culturas que se desarrollan en condiciones parecidas tienen respuestas culturales semejantes.

En fin, se puede o no coincidir con las múltiples y sugerentes hipótesis que Coe ha propuesto a lo largo de aproximadamente doce años; pero queda siempre su investigación rigurosa y el trabajo sólido que nos permite aproximarnos y apreciar con bases más firmes el inigualable mundo de los olmecas.

#### La Conferencia sobre los Olmecas en Washington

Apuntaré brevemente lo expuesto por los otros participantes en la Conferencia sobre los olmecas. Stirling (218) se concretó a relatar brevemente la historia del problema olmeca, en cuanto a los descubrimientos; Heizer (219) hizo una narración acerca de los nuevos descubrimientos e investigaciones en La Venta, incluyendo las nuevas fechas proporcionadas por el radiocarbono que ubican a La Venta entre 1000 y 600 a.J.C. (los estudios de Heizer, por ser tan numerosos e importantes, requieren un apartado especial; más adelante haré referencia a ellos); Flannery (220) mostró la presencia olmeca en el valle de Oaxaca y sugirió la existencia de un sistema de interacción regional durante el período Formativo (o Preclásico) a base de intercambio de productos; las gentes de Oaxaca, por ejemplo, exportaban a la zona olmeca de la costa los materiales preciosos como la magnetita y la ilmenita que se usaron para hacer los "espejos" encontrados en San Lorenzo y en La Venta. Proskouriakoff (221) intentó relacionar el arte olmeca con el maya, descartando la idea de una cultura madre, ya que la génesis de la civilización es la interacción de las culturas; hizo una relación de las esculturas más antiguas en las tierras altas de Guatemala y en la costa Pacífica, y concluyó que no puede haber un esquema de

de desarrollo estilístico lineal que se origine en la cultura olmeca y culmine en las variedades de la escultura maya clásica; Bernal (222) presentó una visión panorámica de la cultura olmeca; Furst (223) recurrió a la analogía etnológica en grupos sudamericanos actuales para explicar el sentido de la representación del jaguar humanizado, y por cierto que el jaguar es equivalente al chamán, hombre que posee poderes sobrenaturales; el jaguar y el chamán intercambian su forma; finalmente, Grove se ocupó en los olmecas en el centro de México, sugiriendo la existencia de una ruta comercial con la zona costera; en esa forma se explicaría la presencia olmeca en el altiplano.

La Conferencia sobre los olmecas es una especie de sumario, a la vez que una proyección de conocimientos sobre la cultura olmeca; los recientes datos ahí expuestos propician acercamientos distintos y novedosos en torno a los problemas, que ella sucita.

#### Estudios monográficos

Durante el año de 1965, Charles R. Wicke, antropólogo de la Universidad de las Américas, presentó su tesis doctoral sobre el tema: Lo olmeca, un estilo artístico temprano en el México precolombino. Un libro suyo, con ese mismo título, fue publicado (224) en 1971. El propósito del estudio en él realizado, según lo declara el autor, "ha sido analizar el más temprano de los grandes estilos del México precolombino, el olmeca, con el fin de determinar cómo evolucionó y dónde tuvo su origen". . . . (225).

En 166 páginas de texto, fotografías y dibujos, Wicke revi-

sa un material que quizá resulta excesivo. Aplica, como aportación personal, métodos que tienden a probar secuencias estilísticas, y considera las influencias y las relaciones existentes entre el arte olmeca y el de otras regiones de Mesoamérica y del Perú.

La primera parte del libro trata del aspecto histórico del problema olmeca, a partir del descubrimiento de la Cabeza de Hueyapan en 1862 (Monumento A de Tres Zapotes), y hasta llegar a los inicios de las exploraciones de Michael D. Coe en San Lorenzo, en 1966. Es posible que, durante ese año, Wicke revisara la versión original de su obra, y añadiera información proveniente de los trabajos de Coe.

Quedan fuera de su consideración, por tanto, mucho más de la mitad de las esculturas hoy conocidas de San Lorenzo (los monumentos de San Lorenzo son 65; el primero descubierto por Coe, es el 18) y de La Venta (el personal de la Universidad de California procedió en 1968 a numerar los monumentos; algunos estaban semiperdidos en el Parque Museo La Venta y en el Museo del Estado, en Villahermosa. La numeración se inició con el Monumento 28, y los monumentos suman un total de 76).

Por esa razón, el estudio de Wicke ha perdido, en buena parte, actualidad, ya que los descubrimientos realizados en los últimos años dentro del campo de la arqueología olmeca, han sido tan continuos como abundantes. Sucede, así, que la cronología utilizada por Wicke para aplicarla a las ciudades olmecas resulta inoperante, pues hoy en día contamos con una serie de fechas más exactamente calculadas.

El segundo capítulo analiza los conceptos de arte y de esti-

lo dentro de un marco de referencia antropológico, y aplica al arte la definición que del estilo formula Kroeber. Según esto, el estilo está compuesto por tres ingredientes:

1. Los temas, que Wicke reduce de manera considerable al afirmar que "seres humanos realistas, jaguares estilizados, más combinaciones infinitamente variadas de los dos, componen la mayor parte del tema objetivo olmeca" (226).

2. El concepto del tema que, de acuerdo con Kroeber, es como el contenido subjetivo subyacente, y es también la forma. Sin embargo, Wicke lo interpreta de manera confusa y personal, pues habla, repitiendo a Kubler del modo ideográfico o abstracto en los diseños de las máscaras de jaguar, y del modo verosímil o real en las cabezas colosales, así como del propósito de inspirar temor que se manifiesta en el "principio de frontalidad... expresado en la escultura monumental olmeca" (227).

3. La forma técnica, que para Kroeber es la ejecución, la dicción, el ritmo y la pincelada, es para Wicke, en el arte olmeca, la forma simple, de realismo sensual y ceñido a disciplina arquitectónica: "Arquitectónica es, quizá, la mejor caracterización en una palabra de la forma escultural olmeca (228).

El capítulo concluye señalando un paralelismo entre arte y lenguaje, que evolucionan siguiendo tendencias o impulsos y pueden ser una sola configuración o dividirse en sus componentes. La transcripción de las definiciones de varios autores --Munro, Panofsky, Kroeber y Kluckhohn, Kubler, Forster, Kroeber, Covarrubias y Hansen-- le hace posible la aproximación antropológica al arte y al estilo.

El tercer capítulo se ocupa en ubicar el testimonio arqueo-

lógico de acuerdo con diferentes enfoques teóricos que permiten inferencias e interpretaciones distintas. Considera el autor que si confronta teorías de varias disciplinas cuyo objeto común es el estudio del comportamiento del hombre, a saber la etnología, la arqueología, la sociología, la economía y la psicología, podrá ver a los creadores del arte olmeca en diversos contextos, y estará en posibilidad de establecer comparaciones de rasgos culturales.

Las teorías sociológicas de Sorokin y las sociopsicológicas de Fischer concuerdan cuando se aplican al problema de la sociedad olmeca. Estilísticamente, los monolitos olmecas se sitúan dentro del arte idealista, no individualista y colectivista de Sorokin, comparable al concepto igualitario de Fischer. Ambas teorías señalan en el estilo olmeca un elemento jerárquico, relacionable a la vez con el punto de vista marxista que sostiene que el estilo artístico refleja los intereses de la clase dominante. La información arqueológica muestra a La Venta como un centro ceremonial rodeado de caseríos campesinos, según la clasificación de culturas enunciadas por Beardsley; el mismo sitio se integra a la categoría de "núcleo simple diferencialmente centrado", con un "jefe" de la comunidad, y encuentra su paralelo etnográfico en el concepto de la configuración social "Jefatura" de Kaplan. Este mismo autor asienta que el hablar de estado coercitivo al tratar de las antiguas ciudades de Mesoamérica, es resultado de la influencia de la historia reciente, donde predominan la coerción y la religión secular; pero que la integridad de la "Jefatura" se debió a creencias religiosas. Del contenido del arte olmeca se deduce "una religión que se cen

tra en torno al culto a los antepasados y al tótem jaguar" (229), el animal que podía ser la contraparte del líder supremo a quien, conforma a Durkheim, se rendía culto ancestral. En fin, Wicke, de todas las posiciones que revisa, desprende dos aspectos: 1. "Que los principales determinantes del contenido del arte olmeca, son socioculturales; específicamente, la creencia en ascendientes reverenciados y sus espíritus guardianes jaguares", y 2. "Que el determinante psicológico lleva a ciertos aspectos de los temas principales, como es aislamiento de figuras humanas dentro de un nicho, o la elaboración de las bocas en las representaciones de jaguares" (230). "El factor sociocultural es la contribución de una sociedad particular con una cultura específica; el psicológico, la del artista individual" (231).

Todas las especulaciones que Wicke realiza, son antecedente de la parte medular de su investigación: el factor estilístico no puede desligarse del cultural y el psicológico, pero puede aislarse con el fin de estudiar los cambios artísticos. Existe la posibilidad de registrar estos cambios en series adecuadas, que darán como resultado el establecimiento de una secuencia cronológica.

Wicke escoge la Escala de Guttman, que combina datos cualitativos y cuantitativos, y la aplica para fijar el orden temporal en objetos del mismo tipo: a saber, diez cabezas colosales y dieciocho hachas votivas. De conformidad con el escalograma, las cabezas colosales más antiguas son las de San Lorenzo, siguen las de La Venta y, finalmente, las de Tres Zapotes, representan a jefes supremos, por lo cual es inferible que el poder político pasó consecutivamente de uno de esos sitios al otro en



el orden mencionado.

En cuanto se refiere a la secuencia de las hachas votivas, muestra que, de diseños simples de motivos felinos, se llega a configuraciones complejas. Una de las hachas más tempranas en la secuencia llamada Ekholm según Wicke, procede, si se atiene a la información verbal del arqueólogo José Luis Franco, de la Mixteca Alta de Oaxaca; en esta región se encuentra un monolito, el ídolo de San Martín Huamelulpan, cuyos rasgos son semejantes a los que se ven en el hacha en cuestión. Basándose en esta circunstancia, Wicke asevera: "Esta es la razón para concluir que el estilo olmeca floreció primero en la Mixteca Alta" (232).

La última parte del libro se dedica a reconsiderar el problema olmeca y las influencias que ejerció en el arte maya y en el de Veracruz, y sus relaciones con Guerrero, Monte Albán y el estilo Chavín de Perú.

Wicke da por hecho que fue capaz de "dar una respuesta al hasta aquí insoluble problema de los orígenes olmecas" (233); pero dice dejar sin resolver otros enigmas como el del lapso transcurrido entre el monolito de Huamelulpan --¡el primer monolito olmeca, nada menos!--, que acusa gran simplicidad, y la compleja escultura de la costa del Golfo.

En cuanto al estilo olmeca, dado que se funde con los estilos clásicos, "no muere de ninguna manera" (234), aun cuando la Estela C de Tres Zapotes se le aparece como el monumento clave para entender "el fallecimiento de los olmecas" (235), al presentar una máscara felina más evolucionada que las de las hachas votivas y semejante a las de la pirámide E VII sub de -

Uaxactún.

El arte olmeca, resume Wicke, con gran sencillez nos remite a la organización sociopolítica de sus creadores; se trata de un gobierno de jefes sacerdotes con poder teocrático, que alcanzaba desde Veracruz hasta Guatemala y El Salvador. "La unidad estilística olmeca de Mesoamérica en los tiempos preclásicos, es definitiva" (236).

Es, para mí, una postura inaceptable el pretender reconstruir toda una cultura, o incluso sus aspectos económicos, sociales y políticos, teniendo como apoyo único las obras de arte, cuyo lenguaje sólo en parte nos es comprensible.

No me cabe duda de la erudición de Wicke, pero lamento que en su estudio la vierta sin obtener de ella frutos mayores. Su deseo de probar con un método científico la evolución estilística de dos conjuntos de obras de arte, resulta inesperada y definitivamente objetable, cuando pretende sustentar la hipótesis acerca del origen de los olmecas, en una arbitraria y nada científica suposición acerca de un hacha, de la cual se dice que proviene de la Mixteca Alta de Oaxaca.

Por lo demás, creo, y así lo he dicho en otras ocasiones, que las cualidades objetivas de las obras de arte pueden ser clasificables y mensurables; pero también afirmo que el producto artístico, en tanto que lo es de un quehacer humano, es irreductible a una mera fórmula.

Un estudio monográfico distinto, objetivo y sin pretensiones, es el publicado en 1967 por la Universidad de California. Lleva por título Colossal heads of Olmec Culture (Contributions of the University of California Archaeological Research Facility

(237) Number 4); y es el resultado de una acuciosa investigación efectuada por cuatro, entonces estudiantes: Clewlow, Cowan, O'Connell y Benemann. El estudio, que se ocupa exclusivamente de las Cabezas Colosales, incluye la Historia de las investigaciones sobre las mismas; la detallada descripción individual de las 12 conocidas; la comparación estilística entre ellas; las técnicas escultóricas que en su factura se aplicaron, y un capítulo final acerca de la erosión y de la mutilación intencional. Una serie de cuadros sumarios que aclaran la frecuencia de ciertos rasgos, y dos apéndices, completan el texto. El primer apéndice es un registro de los elementos constantes en las cabezas colosales; el segundo hace referencia a otras grandes cabezas de piedra en el sur de Mesoamérica. Se incluyen dibujos ilustrativos y fotografías documentales.

Las cabezas son analizadas en cuanto a su forma general, sus dimensiones, sus proporciones y los elementos que las integran: orejeras, tocados, formas de los rasgos faciales y evidencias de mutilación. Al igual que otros estudiosos (238) se preocupan ellos por encontrar una secuencia temporal a estas extraordinarias esculturas. Sin embargo, la organización cuantitativa del análisis dio por resultado concluir que "es aparente que las doce cabezas colosales pueden ser agrupadas en varios conjuntos sobre la base de un número de combinaciones de elementos (239).

Con un criterio de estilo apoyado en los elementos arriba mencionados, las cabezas se agrupan en tres conjuntos que corresponden a La Venta, a San Lorenzo y a Tres Zapotes; cada uno está dividido en dos subgrupos de acuerdo con la afinidad y la

frecuencia de sus elementos. Sin embargo, "a pesar de las diferencias entre las cabezas de los tres sitios, sentimos que, tomando en consideración el estado presente del registro arqueológico olmeca, todas muestran suficientes similitudes, así que no es irrazonable arguir que todas las doce cabezas son aproximadamente contemporáneas. No podemos convenir en un periodo de tiempo; pero sugerimos que un lapso de un siglo o dos a lo más puede ser involucrado. Esto implica que San Lorenzo, Tres Zapotes y La Venta fueron ocupados al mismo tiempo, y que las cabezas fueron esculpidas y colocadas en cada sitio durante el mismo periodo" (240). En realidad, y los autores así lo reconocen, no hay evidencia arqueológica suficiente para seriar las Cabezas Colosales en el tiempo, y los estudios basados en rasgos estilísticos son meramente hipotéticos.

Añaden que los rasgos artísticos pueden servir para otros tipos de interpretación, a saber, el reconocimiento de lo representado. Su opinión al respecto es "que los escultores estaban representando figuras humanas y no deidades estilizadas. Aunque es aparente cierta estilización, hay más que suficiente individualidad de expresión, musculatura, etcétera, para suponer que las cabezas fueron modeladas siguiendo a personas vivientes" (241); y aún se aventuran a suponer "que la ornamentación y ejecución de las cabezas fue principalmente secular" (242), y que tanto el peso como la forma de las cabezas son "dictados por preferencias artísticas".

Los dos últimos apartados de la investigación aluden a las técnicas escultóricas y a la erosión y mutilación de las obras. El primero reconstruye de manera hipotética el proceso a partir

del desprendimiento de la cantera, el acarreo, la talla, hasta el pulimento de los monilitos. El segundo describe minuciosamente los efectos de la erosión: roturas y cavidades, así como la presencia en las Cabezas Colosales de estrías, canaladuras, pequeños nichos rectangulares, y horadaciones redondeadas con punto central, que suponen ser huellas de un proceso mutilatorio intencional. La variación y la frecuencia de estos por demás extraños elementos, se resumen en un cuadro sumario.

El estudio acerca de las Cabezas Colosales, realizado por los estudiantes de la Universidad de California, es la única monografía que incorpora toda la información sobre estas obras monumentales, y el primero que presenta, de manera ejemplar, un análisis particular de cada una de ellas. Bien es cierto que entre las esculturas olmecas monumentales, las Cabezas destacan considerablemente; ello justifica los empeños de los estudiosos por identificar, establecer secuencias, agrupar en conjuntos estilísticos, este corpus excepcional de la gran estatuaria olmeca.

Justino Fernández, en una conferencia dictada en abril 17 de 1968, en el Museo Nacional de Antropología, aborda el mismo conjunto, de manera original: buscando la estructura geométrica que les otorga unidad. Al encontrar correspondencias en líneas verticales, horizontales y diagonales el patrón geométrico resultó evidente. Las doce cabezas que analiza, muestran un patrón semejante, por lo que Justino Fernández concluye "que la observación del rostro humano que hicieron los olmecas fue precisa, y que de ella derivaron la estructura con que trabajaron

o compusieron todas las cabezas según un patrón o canon que les daba ciertos puntos fijos, seguros para realizar la escultura. Como en el arte clásico moderno occidental, las estructuras geométricas no impiden la variedad de formas y expresiones" (243).

Estas variaciones son las que permiten a Fernández seleccionar, de acuerdo con su propia sensibilidad estética, a la Cabeza número 1 de San Lorenzo y a la Cabeza de Nestepe como las obras más diferenciadas y de mayor "excelencia artística".

Desde su punto de vista, Justino Fernández en su breve estudio de aproximación al arte olmeca señala un nuevo camino, un aspecto sólo visible a los ojos experimentados del historiador y del crítico de arte: la armonía y la proporción que guardan las cabezas obedece a leyes fundamentales; es necesario encontrar la constante que rige esa armonía y esa proporción, y averiguar las causas que las determinan.

Las investigaciones auspiciadas por la Universidad de California: Heizer, Drucker, Graham, Napton.

La Universidad de California ha propiciado estudios e investigaciones arqueológicas en Mesoamérica, con particular interés en la zona olmeca, por medio de un equipo de estudiosos e investigadores de gran calidad. Entre ellos se cuentan Robert F. Heizer, John A. Graham, C. William Clewlow; han colaborado con ellos P. Drucker, L. K. Napton, T. Smith, R. A. Cowan, J. F. O'Connell, C. Benemann y C. R. Corson principalmente. Su órgano de difusión es la revista llamada Contributions of the University of California, Archaeological Research Facility, en donde han aparecido numerosos artículos que tratan distintos

aspectos de los problemas olmecas.

De todos los distinguidos colaboradores de la Universidad de California, he de hacer particular referencia a algunos de los escritos de Robert F. Heizer, renombrado arqueólogo en Norte y Mesoamérica. Es claro que sólo han de ocuparme sus publicaciones que versan, en una forma o en otra, sobre los olmecas. Porque muchas son las maneras y los intereses que Heizer demuestra para aproximarse a esa huidiza cultura. Es así que entre sus afanes de cerca de veinte años, probablemente desde que exploró por vez primera La Venta con Drucker y con Squier en 1955, se cuentan asuntos tan diversos como la búsqueda de las fuentes del material lítico (244), la situación económica, social y política de esa gente (245) el análisis estético de sus obras (246), y principalmente las exploraciones arqueológicas y sus inferencias culturales (247). Desafortunadamente para el interesado en consultarla, la obra de Heizer se encuentra dispersa, pero constituye en particular y en conjunto una de las mejores aportaciones al conocimiento del mundo olmeca. Mencionaré algunos aspectos sobresalientes de sus escritos de los últimos años, que guardan actualidad; en particular los relativos a las exploraciones de La Venta en donde Heizer es algo equivalente a lo que Coe es en San Lorenzo. He de comenzar, sin embargo, por su acercamiento estético formal al arte olmeca que es lo que a mí me interesa en especial.

Sin ser historiador de arte o esteta, Heizer realiza un "análisis de dos bajo relieves de La Venta" (248), estimulado porque, a pesar de que se ha intentado definir el estilo artístico olmeca y de que se han propuesto algunas interpretaciones ico-

nográficas (249), "es todavía un hecho que todo este trabajo se ha basado en registros superficiales e incompletos de los detalles de los diseños esculpidos en las piezas mismas. A fin de llegar al conocimiento y la comprensión significativos del estilo artístico olmeca, que sean algo más que impresionistas, debemos estar en posesión de registros detallados de todos los rasgos de cada pieza de escultura" (250). Así, a manera de ejemplo analiza las obras arriba citadas.

El término estela, dice Heizer con justa razón está incorrectamente aplicado a las esculturas de La Venta, ya que no parece implicar nada semejante al "culto de las "estelas" tan frecuente entre los mayas clásicos; aun cuando las "estelas" 2 y 3 de La Venta fueron colocadas verticalmente, no tenemos datos para suponer la existencia de una práctica para erigir estelas como la que de hecho ocurrió, más tarde entre los mayas. Sugiere, desde luego, que no se use en el futuro dicho término.

En cuanto a las obras en sí, el autor efectúa una minuciosa y acertada descripción que omito, ya que es tema en el cual me ocuparé más adelante. Me resta, sin embargo, añadir que no se limita al aspecto descriptivo, sino que ahonda en posibles significaciones temáticas, evitando los vuelos exagerados de la imaginación en que incurren otros estudiosos. Procura, al mismo tiempo, hacer un análisis formal limitándose a ciertos valores de perspectiva, de fuerzas dinámicas y de ejes principales en la composición y estructura de las figuras humanas (Heizer llama a las líneas ejes "principal orientación vertical o gravitacional de los cuerpos" y las ilustra en la figura 7 (251).

En la parte final, señala algunos puntos de sumo interés; di



ce por ejemplo: "La escultura olmeca, excepto ciertas formas generalizadas tales como un grupo de las macizas superficies que están sobre los altares, y las cabezas colosales, puede caracterizarse como fuera de patrón, en el sentido de que la mayor parte de ella... consiste en trabajos individuales; la tendencia a los patrones formales... no es típica de la gran escultura olmeca (con las excepciones arriba anotadas), y uno siente que la forma artística no ha llegado a una etapa 'dogmática' fija, estable, con patrones estables" (252).

Apunta asimismo que los grupos o conjuntos de monumentos semejantes como cabezas colosales, altares, estelas, etcétera, pueden explicarse mediante dos alternativas: (1) "un número de talleres de escultura que existían y producían concurrentemente, y (2) una sucesión en el tiempo de diferentes maneras de escultura, las cuales estuvieron de moda por un tiempo, y fueron luego reemplazadas por otra forma" (253). ~~Es claro~~. Es claro, y Heizer lo sabe, que, debido a que desconocemos las fechas aproximadas en que fueron tallados los monumentos, las hipótesis respecto a la contemporaneidad o a la secuencia en el tiempo de las esculturas pueden ser totalmente falsas.

Sin embargo, el único camino para proponer definiciones, secuencias y paralelismos, es el estudio individual de cada una de las esculturas. Heizer concluye, después de hacer notar que las escenas representadas en las estelas 2 y 3 de La Venta son de jefes o de caudillos rituales, que La Venta es un centro ceremonial. Sus últimas líneas están dedicadas a señalar la necesidad de "historiadores del arte que estén plenamente adiestrados en arqueología, o de arqueólogos que sean competentes en

crítica del arte" (254). Con Heizer sale a luz, por fin, algo que se había hecho a medias y oscuramente, confundiendo y generalizando; la necesidad del análisis directo, por personas experimentadas en ambas disciplinas, arqueología e historia del arte, para poder derivar de él tanto definiciones estilísticas como proposiciones culturales y antropológicas.

Pasaré ahora a las investigaciones y trabajos de campo que Heizer y otros investigadores de la Universidad de California realizaron recientemente en La Venta (255).

Desde 1967 (256), con base en los datos proporcionados por el radiocarbono, se había fechado a La Venta entre 1000 y 600 a.J.C. Durante las temporadas de trabajo de campo en el lugar, en 1967 y en 1968, se realizó una serie de importantes descubrimientos que contribuyen a precisar la fisonomía de La Venta, que aunque olmeca, tiene un carácter evidentemente distinto al de San Lorenzo.

Es en 1955 cuando Drucker y Heizer efectúan investigaciones a gran escala en La Venta (257). No se habían vuelto a realizar trabajos allí, con excepción de los breves reconocimientos de Piña Chán y de Gallegos (258), hasta que Drucker y Heizer regresan en 1967, a explorar principalmente el Complejo A. El mayor descubrimiento, en julio de ese año, fue hecho en relación con la forma de la pirámide, Complejo C, al sur del Complejo A; se trata de un cono acanalado, con una serie, aparentemente regular, de lomos y depresiones que se alternan (259); que tiene 120 m. de base por más de 30 m. de altura, y está fabricado en barro. La extraña forma de esta peculiar "pirámide", sugiere a Heizer una cierta similitud con un cono volcánico, de

algunos de los cuales, ya extintos, hay evidencia en la región. Su interpretación va todavía más lejos, pues asocia el culto al jaguar como "deidad de la montaña" con los pisos de mosaico de serpentina que figuran abstractas máscaras de jaguar y que se encontraron cubiertas con un enorme relleno de arcilla y de piedras. Dice Heizer (260): "La difundida identificación del jaguar con una deidad del inframundo (llamada a menudo 'corazón del monte'), asociada a veces con terremotos (261), puede explicar la práctica de los habitantes de La Venta de hacer ofrendas profundamente enterradas a una deidad que vivía dentro de la tierra, y causaba terremotos y erupciones volcánicas" (262).

La rigurosa simetría en la planificación de La Venta lo lleva a considerar que "fue trazada por ingenieros-geómetras olmecas que tenían un conocimiento bastante avanzado" (263).

Otros descubrimientos interesantes fueron los practicados ya durante los primeros meses del año de 1968, en el llamado Grupo Stirling, a unos 350 m. al sureste de la "pirámide-cono". Todo el conjunto parece ser de tierra y de arcilla, pero se encontraron columnas de basalto, acaso semejantes a las hileras que encierran la plaza del Complejo A; una gran plataforma rectangular que denominaron Acrópolis, una plaza y lo que parece haber sido un juego de pelota. ~~En las excavaciones en la Acrópolis, una plaza y lo que parece haber sido un juego de pelota.~~ De las excavaciones en la Acrópolis salieron 23 esculturas, entre las cuales destaca una cabeza con gran tocado de máscara humano-felina muy semejante a la del ídolo de San Martín Pajapan (264), así como varias piedras cortadas especialmente para caños, con sus respectivas tapaderas. Al finalizar la temporada,

se enumeraron un total de 74 esculturas procedentes de La Venta y de sitios comarcanos; las recién encontradas se enviaron a Villahermosa, tanto al Parque Museo como al Museo Regional en donde estaban ya las descubiertas por exploradores más antiguos, y que habían sido trasladadas desde 1958, bajo la supervisión del personal del Museo y con la ayuda de los equipos de Petróleos Mexicanos, lo que trajo el consecuente deterioro y la mutilación de muchas de las piezas.

Las investigaciones en La Venta continuaron durante el año de 1968; entre sus resultados principales se cuentan: la "pirámide cono" se limpió de vegetación y se le hizo un mapa que resultó diferente al del año anterior, ya que en realidad no hay simetría en la distribución de los lomos y las depresiones; en la base del gran montículo hay una plataforma artificial que se extiende por los lados sur y este, y cuya finalidad es nivelar la base (265); se trazó un plano completo del sitio en que se marcan no sólo las construcciones principales, sino, y en la medida en que fue posible, los lugares de donde procedían esculturas. Es así que en el plano está señalados: montículos, altares, estelas, drenajes y otros monumentos (266); se describió el Grupo Stirling que incluye la Acrópolis, la Plaza, los dos montículos a manera de Juego de Pelota, y los monumentos; finalmente para determinar fechas, se tomaron muestras de carbón, las cuales comprobaron que el Grupo Stirling es contemporáneo al resto de La Venta y muy cercano en el tiempo a San Lorenzo.

A pesar de que las lamentaciones de Heizer (267) acerca de la pobreza en estudios y en investigaciones sobre La Venta son acertadas, hemos de reconocer que sus propios empeños y los de Gra-

ham y el resto del equipo humano de la Universidad de California, han resultado positivos. Si bien es cierto que mucha información arqueológica se ha perdido para siempre por exploraciones inadecuadas, o por la inevitable destrucción debida a las obras de Petróleos Mexicanos, también es verdad que conocemos un plano del lugar más de acuerdo, probablemente, con lo que la ciudad fue en realidad; que contamos con una serie de fechas que nos permiten ubicar cronológicamente el desarrollo de La Venta y, en fin, que tenemos una más abundante y rica información por los nuevos testimonios descubiertos e interpretados.

#### El Mundo Olmeca de I. Bernal

1968 fue un año pródigo en investigaciones, estudios de varios tipos y publicaciones de los mismos. Ignacio Bernal, reconocido arqueólogo mexicano, enfrenta, con un ambicioso trabajo, El Mundo Olmeca. (268) Es una obra que resume toda la información arqueológica hasta entonces conocida y la organiza en una historia coherente. Hacer historia, dice Bernal, es precisamente su objetivo, y El Mundo Olmeca es tan sólo la primera parte en la historia del "mundo civilizado" (269) de Mesoamérica. Inicia con este tomo la historia, que ofrece continuar en volúmenes sucesivos, de las culturas clásicas, de la tolteca y de la última etapa precolombina. "Mi interés fundamental es la historia de una civilización, no su arqueología" (270), dice Bernal; tal afirmación resume el interés fundamental de la obra, que no se limita a los escuetos hechos científicos, sino que aventura hipótesis sugerentes, aun cuando carece de fuentes escritas.

El libro está dividido en dos partes, la primera de las cuales se ocupa de la cultura de "Los Olmecas Metropolitanos", o sea de los vestigios y de las supuestas instituciones culturales del pueblo que habitó la región de Veracruz y de Tabasco; la segunda aborda, bajo el enunciado de "Mesoamérica Olmeca", las culturas que se desarrollaron en épocas simultáneas o subsecuentes en el Altiplano de México, en Morelos, en Guerrero, en la región del Occidente, en Oaxaca y en el área maya. Cierra el texto una sección (271) que trata sobre los "Olmecas y Olmecoides", dos conceptos esenciales para el desarrollo histórico de Bernal.

El autor habla de olmecas cuando alude a los creadores de la "cultura metropolitana" que se desarrolló en la zona costera del Golfo de México, desde, aproximadamente, 1200 a.J.C., y se prolongó hasta 100 a.J.C. (272). En un trabajo más reciente, el autor mantiene el mismo concepto (273). Se refiere a olmecoides cuando menciona "a los habitantes de varios sitios (Monte Albán, Izapa, etcétera) más o menos contemporáneos que tienen una serie de rasgos olmecas pero cuyo estilo muestra diferencias muy notables debidas a la mezcla con grupos locales que no son olmecas" (274); y finalmente llama olmecas coloniales a los sitios en donde, junto a la cultura local, aparece la cultura olmeca, no realmente confundida, sino anexa; es decir, que sugieren ser lugares colonizados por los olmecas, pero habitados también y sobre todo por los pueblos locales (sitios de Veracruz, Tlatilco, Chalcatzingo, Guerrero) (275).

Bernal se sitúa en favor de la hipótesis que postula el origen de la civilización en América indígena en la zona de la cos

ta tropical, aun cuando tal postura sea tomada "provisionalmente", y mientras no se realicen descubrimientos que permitan un cambio de opinión. La civilización surge pues en el área olmeca, y el autor nos relata en qué consistía la forma de cultivo agrícola del pueblo que ahí vivía; de las probables 350,000 personas que habitaron la zona y de la lengua proto-maya huasteca que, acaso, hablaban. También nos dice cuál era el aspecto físico de esas personas, con base en las representaciones de barro, piedra o jade; es así que supone que los hombres olmecas eran esencialmente de dos tipos: los de baja estatura, tendientes a la obesidad, que se asocian con el jaguar, y los individuos más altos "de nariz fina y labios más delgados" (276). Continúa con una exposición de las investigaciones realizadas en torno a los olmecas, y pasa, después, a tratar de las evidencias materiales de su cultura: la arquitectura, la escultura, el uso de la piedra, del jade, de la cerámica, y culmina, la primera parte, con las inferencias culturales en el comercio y la guerra, en el Estado, en la religión y los dioses, y en la historia olmeca.

No interesa, ahora, analizar todas y cada una de las secciones de la obra de Bernal; las menciono para dar una idea de los muchos aspectos que aborda, y cómo es que los incorpora en un todo coherente para hacer una verdadera historia. Hago hincapié, solamente, en aquello que se relaciona de manera más directa con el objeto de mi estudio. La escultura, dice Bernal, "tiene bien poca conexión con la arquitectura. Salvo que los grandes monolitos están a veces relacionados con los edificios...", y más adelante le otorga tal importancia a la escultura, que llega a pos

tular: "si algo nos permite hablar de una civilización, es su extraordinaria escultura en muchos aspectos jamás sobrepasada por ningún pueblo Mesoamericano" (277). Como objeto de estudio agrupa las esculturas en grandes monolitos y en esculturas pequeñas, "sin olvidar que ambos tipos representan el mismo estilo ya que son producto de la misma cultura" (278). Advierte, además, que "los aspectos estéticos sólo se tratarán en relación a sus implicaciones culturales" (279).

Tres son los conjuntos que se muestran en los grandes monolitos: las cabezas colosales, las estelas y altares y las figuras humanas. Del primer grupo, se conocían a la sazón doce cabezas colosales; señala Bernal la importancia de su colocación, orientada hacia el norte; rechaza la posibilidad de que sean retratos, pues "no parece --con excepción de los mayas-- nunca haber sido una característica del arte mesoamericano que no busca la realidad sino una interpretación de ella"; pero acepta que "podrían representar genéricamente jefes o guerreros" (280), y coincide con Kubler (281) en que cuando menos algunas de las cabezas "hayan sido obras del mismo escultor" (282). En cuanto a los altares y a las estelas, se interesa por describir e interpretar los asuntos en ellas representados; el "tema muy frecuenta es el de un personaje que emerge llevando un niño en las manos" (283), con relación a lo cual se pregunta si tendría "una implicación religiosa o un sentido dinástico" (284). De las estelas dice que son muy diferentes y cita 17 de ellas, algunas de las cuales, como la de Cerro de la Piedra, El Mesón, y Roca Partida son evidentemente post olmecas. La cuidadosa factura de las escenas en las estelas A y D de Tres Zapotes, que



representan las fauces abiertas del felino enmarcando personajes; o las de las figuras humanas rodeadas de otras de menor tamaño, como en las estelas 2 y 3 de La Venta, permiten confirmar que "el estilo olmeca, es un estilo de escultores. (285). En estos monumentos, altares y estelas, en donde se aprecia mejor la combinación hombre-animal, elemento que se continuará figurando hasta la época tolteca y azteca. Bernal está de acuerdo con Drucker (286) en que la serpiente emplumada nunca aparece; finaliza la disertación en torno a este conjunto con la discusión y problemática Estela C de Tres Zapotes, a la que sitúa en el período olmeca III --entre 400 y 100 a.J.C.-- y en la que se encuentra relaciones estilísticas con los Cocijos tempranos de Monte Albán.

Son unas veinte las figuras humanas, casi todas representaciones de hombres; por lo general están sentadas con las manos sobre las rodillas o sobre las piernas, algunas sostienen cofres --Monumento 11 de San Lorenzo--, que acaso anteceden a las barras ceremoniales que portan las figuras de los relieves mayas.

Como si fueran olmecas trata las esculturas de gruesas espigas que terminan en cabezas de aspecto humano --Monumentos F y C de Tres Zapotes-- y las máscaras como el fantástico mascarón de Medias Aguas. Los temas representados en las esculturas monolíticas lo conducen, inevitablemente, a referirse al jaguar, o más bien a la figura del hombre-jaguar y a su posible antecedente totémico, figurado, como insistentemente se ha querido notar, en los Monumentos 3 de Potrero Nuevo, 1 de Río Chiquito (yo me refiero a éste como Monumento 1 de Tenochtitlán) y 20 de

Laguna de los Cerros. Señala, sin embargo, que "las tres piedras están en tan mal estado de conservación que no es posible decidir a ciencia cierta cuál sea su significado (287). Es en las figuras menores, de jade y de serpentina, en donde es más "frecuente la asociación y confusión de rasgos humanos y felinos" (288).

He dicho líneas arriba que Bernal concibió en esta obra a los olmecas en su dimensión histórica; no me corresponde evaluarlo en ese aspecto; me toca solamente apreciar el de la historia artística, y en particular el de sus juicios respecto al estilo escultórico. De toda la explosión bibliográfica en torno a los olmecas, sólo en la obra de Bernal se entreven las conductas humanas que determinan el origen, el desarrollo y la decadencia de una cultura, y es en cierta forma sorprendente el que no estructure su estudio a partir del "estilo", sino que lo integre en un panorama general y totalizador.

Los olmecas iniciaron la civilización en Mesoamérica con una agricultura avanzada, con un comercio en que se importaban piedras preciosas y se exportaban objetos ya manufacturados; mantenían, probablemente, un estado teocrático militar que se expandió a manera de un "imperio" por razones de dominio guerrero y de colonización, de comercio y de difusión religiosa, constituyendo de esa manera la primera integración mesoamericana. Las fronteras de tal "imperio" alcanzaban por el sur hasta Nicaragua y Costa Rica, al norte en el lado Atlántico llegaban hasta el Pánuco, e incluían los valles centrales de México, Morelos y el oriente de Guerrero. Esa amplia difusión se logró principalmente debido a que "es alrededor del culto del jaguar

y del ceremonialismo como se exporta más que nada el estilo olmeca" (289). El dios jaguar --o los dioses jaguares-- es un concepto oriundo del área metropolitana, como lo es también la existencia de una escritura, tal vez por el período olmeca II --entre 800 y 400 a.J.C.-- y los conocimientos astronómicos que permitían orientar edificios y ciudades. Todos estos rasgos, aunados a un "estilo... único que... no está mezclado a influencias extrañas" (290), caracterizan al área metropolitana. Algunos rasgos se transmiten inalterados, otros se funden con las culturas locales, y el centro de esa zona costera se dispersa. Las razones de la decadencia y de la difusión de la cultura olmeca aparecen porque "debido a las condiciones especiales del área fue posible el aumento paulatino de la población que, con el tiempo, al fin del período olmeca I llevó a una presión demográfica. Tal vez sea la causa de la expansión olmeca hacia territorios extraños a su zona metropolitana" (291).

He de concluir esta exposición de la obra de Bernal mencionando que su segunda parte, la de Mesoamérica Olmeca, trata con erudición acerca de las regiones que son contemporáneas o sucesivas a la olmeca metropolitana en donde se muestran, como ya he dicho, en una forma o en otra, aspectos de los olmecoides y de los olmecas coloniales. El Mundo Olmeca es, en realidad, un integrado mundo de conocimientos; proporciona una visión completa y actual de la historia olmeca, incluyendo en especial el arte y la escultura, y resume sabiamente esta fascinante época en que surge y se difunde la civilización en Mesoamérica.

#### La iconografía olmeca

No poco se había escrito, en forma dispersa, sobre iconografía

fía olmeca. Pero es hasta que Joralemon publica su investigación titulada precisamente La Iconografía Olmeca (292), cuando podemos apreciar en su conjunto el extenso material simbólico que los olmecas manejaron.

La obra comprende las siguientes partes: 1. Introducción; 2. Diccionario de símbolos y elementos olmecas; 3. Conjunto de objetos de arte olmecas que no son identificables como dioses, pero que tienen importancia por los elementos que muestran; 4. Los dioses del pueblo olmeca; 5. Tallas en roca de Chalcatzingo, Morelos; 6. Especulaciones y Conclusiones, y 7. Bibliografía.

En su introducción, después de presentar una breve historia acerca de las obras publicadas sobre los olmecas, el autor afirma que "nadie ha intentado formular un método para estudiar el sistema simbólico olmeca" (293), y postula el iconográfico como el adecuado para descifrar tal simbología. Explica, a continuación, cómo va a aplicar en el arte olmeca, los tres niveles propuestos por Panofsky (294) y que tienen como finalidad la comprensión del asunto figurado. Las obras olmecas, dice Joralemon, deben ser descompuestas en sus "caracteres básicos o unidades elementales". La primera tarea del iconografista es compilar un diccionario, una especie de alfabeto con los elementos aislados. Queda como segundo paso reconocer las combinaciones de tales elementos, los complejos simbólicos que ocurren con frecuencia en el arte olmeca; sin embargo, la ausencia de inscripciones y de registros escritos, produce la inevitable discontinuidad entre la identificación de una figura y la definición de la misma. Es decir, que se puede reconocer lo figu-

rado porque lo integra una serie de elementos constantes, pero no se puede conocer con certeza lo que simbólicamente representa. Solamente en el tercero de los niveles, el último de los pasos en el proceso iconográfico, es posible relacionar las representaciones olmecas con las de culturas más tardía, las cuales tienen, gracias a las fuentes escritas, una definición tanto más certera. En este nivel es donde se llega al "significado correcto" de lo que fueron los dioses olmecas, y el contexto mitológico puede ser reconstruido. El estudio de Joralemon se ocupa de los dos primeros niveles del método iconográfico.

En el diccionario de símbolos olmecas, incluye 182 elementos con su correspondiente descripción, con un dibujo ilustrativo y con citas de las figuras en que se le encuentra. Las figuras humanas, las animales, y las que combinan varios rasgos entre sí, están desintegradas en sus componentes físicos: rostro, cejas, ojos, bocas, etcétera; en sus vestuarios: taparrabo, falda, etcétera, y en las insignias que portan: mazas, manoplas, bastones, etcétera. Después de esta ordenada clasificación, sigue una serie de elementos aislados que no conservan el mismo ordenamiento porque las características son de órdenes diferentes; por ejemplo, se pasa, sin previa explicación, de posiciones de las figuras a formas simbólicas. Quienquiera que tenga familiaridad con las representaciones olmecas, reconoce los símbolos aquí enumerados, pero el criterio para clasificarlos es a veces inconsistente. Para seriar elementos, éstos se deben agrupar dentro de un denominador común, y hay que procurar mantener a lo largo de la seriación el

mismo criterio con el fin de mostrar conjuntos coherentes. Además, Joralemon añade a su seriación un carácter propio que difiere de la iconografía ortodoxa. Es así que a un rombo limitado por líneas horizontales lo llama "Maíz germinando de una cabeza hendida" (295), y a líneas rectas y quebradas, paralelas en diagonal, las bautiza como "Relámpagos que se estrellan (o golpean o que chocan) contra las nubes" (296). De acuerdo con Panofsky, este primer nivel clasificatorio se limita a la aprehensión de las formas que se pueden reconocer por la diaria experiencia; la enumeración de tales elementos es la descripción pre-iconográfica de una obra de arte.

El autor presenta, a manera de complemento del diccionario de símbolos, ochenta y ocho ilustraciones que muestran desde obras completas, cabezas colosales, altares, estelas, figurillas de jade, etcétera, hasta una miscelánea de elementos simbólicos. Cada ilustración va acompañada de una pequeña cédula y de la enumeración de los elementos que se encuentran en la pieza ejemplificada.

La parte medular del estudio es la dedicada a "Los dioses del pueblo olmeca". Joralemon encuentra diez deidades importantes, a las cuales se refiere con numerales romanos; a las variantes de estas deidades las identifica por medio de una letra añadida al número. El autor recopiló y estudió ciento sesenta y siete figuras, mismas que se encuentran ilustradas con dibujos y a las que acompañan descripciones y listas de los símbolos que presentan. El agrupamiento de estas figuras en diez categorías obedece a la frecuencia con que ciertos elementos se encuentran asociados, y que es la razón que permite

establecer su identificación. El llamado Dios I, a manera de ejemplo, es un monstruo jaguar, la deidad más frecuentemente representada. "La característica principal que lo define es la ceja de flama; otros rasgos prominentes son los ojos en forma de L o acanalados, nariz respingada, marcas rectangulares en los labios, encías y ausencia de mandíbula inferior. El elemento Jaguar-Dragón Garra-Ala, y sus variantes, se encuentran también asociados a esta divinidad" (297). Hay siete variantes del Dios I.

Como los elementos simbólicos no son exclusivos de una deidad, se dificulta notablemente la identificación de las figuras. Este segundo nivel del proceso es el de más difícil adaptación al arte prehispánico, ya que resulta un tanto aventurada la conexión entre elementos y combinaciones de elementos con temas y conceptos cuando se carece de fuentes escritas. De hecho, la identificación de las imágenes, narraciones o alegorías, que es el campo específico de la iconografía, no se da sino parcialmente en el estudio de Joralemon. Pero no podía ser de otra manera, ya que el método original de Panofsky presupone que el tema o asunto debe ser interpretado gracias a los documentos escritos. Dedicó Joralemon un apartado de tres hojas a los relieves de Chalcatzingo, Morelos, y finalmente, destina unos párrafos a especulaciones y conclusiones. En ellos compara, tentativamente, a las diez deidades olmecas con las que acaso fueran sus correspondientes en la mitología azteca. La fragilidad de las proposiciones justifica su brevedad.

He anotado algunos puntos en que el estudio de Joralemon discrepa de la metodología iconográfica ortodoxa; pero he de acla

rar que dentro de una apreciación total, estas fallas son por menores secundarios. La obra es encomiable no sólo por el gran esfuerzo para organizar metódicamente obras de arte desconectadas entre sí, sino por su manifiesta utilidad. Es ejemplo y estímulo para elaboración de otros estudios de arte prehispánico, y es punto de partida, único en su género, para aproximarse al complejo mundo de símbolos olmecas.

No es una investigación terminada; una serie de limitaciones inevitables (discrepancias en los reportes arqueológicos, carencia de fechas adecuadas, falta de estudios monográficos, dificultad en obtener material de estudios, etcétera), lo impidió, pero es una muestra, repito, excepcional, de cómo se pueden estudiar obras de arte distantes en el tiempo, gracias al manejo de métodos adecuados. Joralemon logró, con el suyo, integrar coherentemente una serie de elementos inconexos, y, con ello, propicia una mayor comprensión del lenguaje simbólico - presente en el arte olmeca.

La publicación más reciente acerca de la escultura olmeca es de un discípulo de Robert F. Heizer: William Clewlow, quien ha demostrado su interés por el arte y la cultura olmeca en varios estudios realizados durante los últimos años (298). Ahora nos proporciona un tratado en que analiza cuidadosamente doscientas once esculturas procedentes de la "zona nuclear", en la costa del Golfo, y de otros lugares en donde se advierte la presencia del estilo olmeca. La monografía que publica la Universidad de California es la versión revisada de la tesis doctoral del autor, de noviembre de 1972.

Clewlow organiza su material de estudio de acuerdo con la cla



sificación tradicional, donde las esculturas se ordenan en las siguientes categorías: Cabezas Colosales, Figuras Sentadas, Figuras de pie, Figuras en Cópula, Cabezas pequeñas, Gatos y otros animales, Cajas, Recipientes y Cilindros, Altares, Paneles en Bajo Relieve, y Monumentos Varios. La clasificación no es novedosa y obedece a un mismo criterio, si exceptuamos la Categoría de Paneles en Bajo Relieve que se refiere a las obras fabricadas con una técnica particular y no a lo que representan, como ocurre con todas las otras categorías. La desigualdad de criterios resulta más evidente, ya que no se ocupa en un apartado especial en las esculturas tridimensionales. Llama la atención igualmente que a los siempre considerados felinos, jaguares o monstruos jaguares los designe simplemente "gatos" cuando ciertamente no es eso lo que representan.

Como es de rigor, en la Introducción atiende a la historiografía de los estudios olmecas, señalando que se conoce más acerca de la historia de dichos estudios que de la prehistoria olmeca. Su breve pero completa reseña historiográfica se inicia con el descubrimiento de la Cabeza de Hueyapan por José - Melgar en 1862, continúa relatando los descubrimientos de Stirling y cómo a partir de ellos "fue propuesta la primera definición auténtica de la cultura olmeca en términos del estilo del arte monumental" (299), más adelante asienta que gracias a los estudios de Drucker y Heizer, efectuados en La Venta en 1955, los olmecas se convirtieron de "simplemente un estilo artístico en una cultura arqueológica" (300). Desde entonces, concluye, se han hecho estudios arqueológicos científicos y nuestro conocimiento de la cultura olmeca está en proceso de expansión;

sin embargo, han interesado los problemas de la cronología, se han acumulado los datos de sitios particulares y se han buscado modelos que expliquen la dinámica cultural; pero la mayor evidencia que tenemos, los grandes monumentos, han sido relegados. Su postura arqueológica es evidente, comprende la importancia del análisis de los monumentos y se propone realizar ese trabajo desde su plataforma científica.

Más adelante, en la propia Introducción, al referirse a las posibles Aproximaciones al Estudio de la Escultura Olmeca evita definir su criterio y posición personal respecto al estilo, y dice que "establecer la existencia de un estilo artístico y definirlo adecuadamente en términos de unidades o de segmentos fácilmente identificables, es una tarea empírica..." (301). Acepta como suya la definición de estilo olmeca propuesta por Coe (302), con lo cual incurre en el mismo error que el distinguido olmequista al postular premisas generales a todas las obras en las que impresionistamente se encuentran semejanzas en elementos, en formas y en temas representados.

El autor define claramente sus propósitos, a saber: 1, establecer una terminología descriptiva adecuada, y 2, proponer una secuencia temporal apoyada en lo que él supone que es un análisis de estilo. La metodología que sigue, aplicada en los capítulos IV a XIV, consiste en separar los monumentos en unidades, describirlos de manera estandarizada en forma tal que sea posible la fácil comparación de sus rasgos esenciales, y establecer grupos que a su vez son nuevamente comparados en las distintas Categorías. Con base en tales comparaciones se puede arreglar el orden temporal. Cuando es necesario, se ayuda

de la información arqueológica para mostrar cómo el ordenamiento de los monumentos se adecua a la cronología cultural. Cada capítulo va complementado por cuadros sinópticos de distintos órdenes; en unos se incluyen los rasgos o unidades identificables de los monumentos de determinada categoría; otros son cuadros sumarios de ubicación estilística y cronológica, en los cuales se señalan secuencias temporales. He dicho antes que una de las finalidades del estudio de Clewlow es la de establecer una terminología adecuada y funcional para designar las unidades --los elementos-- que en los monumentos se observan. A ese aspecto dedica el capítulo II en donde enumera y explica los términos que propone; para las partes del tocado (p. ej., headgear, o sea casquete); para los rasgos faciales (p. ej., nasion, o sea entrecejo); para los ornamentos (p. ej., chest plaque, o sea pectoral) y para el vestuario (p. ej., abdomen wrap, o sea ceñidor). Usa también palabras especiales para indicar el tipo de mutilación a que estuvo sujeta la obra (p. ej., sharpening grooves, o sea acanaladuras). Este aspecto, que nada tiene que ver con el estilo artístico, es repetidamente tratado por el autor, y así considera que la sociedad olmeca "estaba absolutamente obsesionada con el arte monumental tanto para fabricarlo como para destruirlo" (303); más adelante asevera que "la tecnología de la destrucción de monumentos se aproxima, entre los olmecas, a una categoría artística" (304). A partir del Capítulo IV, el de las Cabezas Colosales, se advierte con claridad el método y la orientación del autor. Una muy somera descripción técnica va seguida de comentarios en los cuales se incluyen estadísticas y comparaciones. En lo relativo

a las Cabezas, reconoce que revelan estilos diferentes que no sabe explicar cronológicamente, y opta por colocar como las más antiguas a las de Laguna de los Cerros basándose en factores técnicos de mala fabricación y sugiriendo que se trata de obras transitorias entre la escultura en madera y la escultura en piedra. Las otras Cabezas Colosales de San Lorenzo, de La Venta y de Tres Zapotes son posteriores. El mayor volumen del texto se dedica a las Figuras Sentadas, la Categoría más abundante de acuerdo con las estadísticas de Clewlow. Como se ocupa de las posturas y no de lo que las obras representan, incluye en el mismo grupo las figuras humanas, las parcialmente humanas y las felinas. Señala, en estadísticas generales y parciales, la frecuencia de elementos, y procura con fundamento en sus unidades establecer las características de las tres grandes escuelas de escultura: Laguna de los Cerros, San Lorenzo y La Venta. Concluye diciendo que hay mucha variación en los monumentos, que la destrucción de las piezas se debe en mayor grado a la mutilación intencional que a la erosión, y que al comparar los monumentos de las tres escuelas citadas se aprecia cómo comparten una serie de rasgos las esculturas de Laguna de los Cerros con las de San Lorenzo y las esculturas de San Lorenzo con las de La Venta. De lo anterior deduce que San Lorenzo guarda una posición cronológica central, la antecede Laguna de los Cerros por su "carácter experimental", y la sucede La Venta tal y como lo indican las fechas de radiocarbono. La evidencia arqueológica y la seriación estilística son compatibles. Dentro del mismo capítulo se encuentran estudiadas en incisos aparte las tallas que en alto y bajo relieve conservan la postura se-

dente.

El autor continúa analizando las varias Categorías y aplica su método invariable, escueta descripción y comentarios acerca de la evolución, de la frecuencia --o ausencia-- de elementos, y búsqueda de datos estadísticos. Su labor, es evidente, consistió en clasificar, enumerar rasgos, designar elementos, proporcionar estadísticas y establecer secuencias; la cumple cabalmente. Pero no responde a una parte del título de la obra, ya que lo dicho no es suficiente y en parte resulta ajeno a la definición de estilo artístico. Otros factores importantes como los derivados del estudio de las formas, de la composición y de los temas mismos que deben ser considerados al pretender definir un estilo fueron omitidos. No pongo en duda, y merece mi respeto, el esfuerzo y el rigorismo del autor al ocuparse en detalle de estudiar los doscientos once monumentos; su plataforma arqueológica determinó los resultados de su trabajo. El estilo artístico es para Clewlow algo que se puede mostrar objetivamente, con rasgos concretos que es posible nombrar, comparar y distribuir temporalmente.

Por otra parte, el método que utiliza Clewlow aparenta ser inductivo, como si a partir del análisis particular de cada obra se alcanzaran postulados generales; pero se apoya en realidad en premisas a priori establecidas por otros autores, M. D. Coe y R. Heizer principalmente, y acepta sin discusión como olmecas todas aquellas esculturas que se han designado impresionistamente como tales.

El interés primordial, ya lo dije, consiste en proponer una secuencia cronológica con base en el estudio del estilo, y así

repito, postula como los monumentos más antiguos a los de Laguna de los Cerros, los siguen en el tiempo los de San Lorenzo, y los más recientes resultan ser los de La Venta. Los monumentos más remotos son simples y pequeños, en tanto que los grandes y complejos se consideran de factura más tardía; en los bajo relieves hay una creciente complejidad a través del tiempo, y hacia el fin de la cultura olmeca se encuentran las composiciones más elaboradas. Carecemos ahora de argumentos sólidos para apoyar o rechazar la proposición de Clewlow, y en alguna parte hubiera sido deseable que no desvirtuara la seriedad de su investigación al sugerir conclusiones de cierta importancia que se apoyan en endebles especulaciones. Me refiero, por ejemplo, a cuando menciona que Laguna de los Cerros es la más antigua ciudad olmeca por el solo hecho de ser la más cercana a las montañas de los Tuxtlas y ya Heizer, anteriormente, había considerado que es precisamente en esas montañas en donde se pueden encontrar las más antiguas fases de la cultura olmeca.

Me parece, en conclusión, que el estudio de Clewlow es una investigación seria, meticulosa, realizada con visión y metodología arqueológica que nos permite un nuevo y mayor acercamiento a la escultura monumental olmeca.

La relación histórica acerca de los descubrimientos de la cultura olmeca, y las investigaciones y reflexiones en torno a los mismos, no son otra cosa, para nosotros, que la misma historia olmeca. Lo poco que sabemos acerca de los olmecas, es por medio de los vestigios materiales que han perdurado y en relación directa con lo que se ha especulado respecto de ellos.

En realidad, no podemos pretender que conocemos cómo era la forma de vivir de este insigne pueblo, ni cuáles eran sus costumbres y sus ideas. Acaso podemos suponer de qué manera cultivaban la tierra y cuál era su alimento, o qué aspecto tenían sus centros ceremoniales, y sabemos de cierto que enterraban toneladas de lajas de serpentina, que gustaban de los rellenos de arcillas de colores, que construían grandes tramos de desagües y que eran maestros en las tallas de piedras duras y preciosas como el basalto y el jade. De los testimonios que han pervivido, es probable que sean las gigantescas o diminutas esculturas, las que más puedan comunicar, por ser figurativas, algunos aspectos de la religión y de la estructura política y social que sus creadores habían desarrollado. Por ello, tal vez, ninguno de los estudiosos ha escapado a la tentación de reconstruir la cultura con base en el estilo artístico, estilo que se muestra muy principalmente en la escultura. Repito lo que señalé al iniciar esta relación, y es que la definición, completa o mutilada, del estilo olmeca, dio origen a la idea y al concepto de esa cultura. Mi narración pretende mostrar como surgió y a qué punto se desarrolló tal concepto; cómo ese núcleo, tan débil en un principio, se convirtió en la esencia, en lo medular. La relación entre las obras de arte fue decisiva para la creación del mito olmeca; constituyó algo así como un centro aglutinador que estimulaba exploraciones y propiciaba estudios de todo género. El estilo olmeca ha sido como el propietario de la cultura, todo lo que de él ha partido, siempre ha revertido hacia él.

Creo haber expresado todo lo más importante que se ha di-

che acerca de lo olmeca, desde el punto de vista que manifesté desde el principio. Dejo fuera de este resumen, intencionalmente, las obras generales, ya que no son estudios debidos a olmecistas, y por lo mismo se concretan a repetir a uno o a varios de los autores que he citado. Aunque carecen de información novedosa y de aproximaciones originales, son particularmente buenos y útiles, para el lector común, los trabajos de Soustelle (305), de Flores Guerrero (306) y de Armillas. (307)

Entre las publicaciones que he revisado, algunas se ocupan de los descubrimientos (Seler, Blom y La Farge, Weyerstall, Stirling, Medellín, Coe y Heizer); otras, las más, analizan con diferentes enfoques los objetos encontrados. Entre estas últimas se hallan las que relacionan los elementos de varios objetos y apuntan hacia una definición de estilo (Saville, Vaillant, Caso, Covarrubias, Kubler, Smith, Stirling, Coe, Wicke y Clewlow); las que tienen carácter estético (Kubler, Coe y Westheim); las que son culturalistas (Willey y Bernal), y las iconografistas (Drucker, Smith, Joralemon). Todas se abocan y buscan una más efectiva aproximación a la cultura y al arte olmeca. De todas las sugerencias emitidas por los autores con resultados, coincido con la de Heizer; así tenía proyectada mi investigación, para analizar todas y cada una de las grandes esculturas a fin de poder definir con acierto y objetividad el estilo olmeca. Es mi propósito estudiar, tan exhaustivamente como mis recursos me lo permitan, esos grandes monumentos, con el propósito de establecer rasgos generales que caractericen el estilo y elementos regionales y locales que definan las zonas y las ciudades artísticamente. Es evidente que, al parti-



cularizar en lugar de generalizar, algunos de los monumentos que se han tenido tradicionalmente por olmecas quedaran fuera de esta clasificación.

NOTAS

- 1 Jiménez Moreno, 1942:39; Piña Chán y Covarrubias, 1964:6.
2. Bernal, 1968a: XIII - XXXII.
- 3 Stirling, 1968<sup>a</sup>: 1-8.
- 4 Heizer, 1968: 9-14.
- 5 Coe, 1968b: 39-51.
- 6 Wicke, 1971: 169-180.
- 7 Sahagún, 1956, Tomo III, Libro X: 208.
- 8 Piña Chán, 1972:22.
- 9 Ibid: 22.
- 10 Ibid.: 11.
- 11 Torquemada, 1943:32.
- 12 Ibid.: 257.
- 13 Ibid.: 264.
- 14 Historia Tolteca-Chichimeca, 1947:81.
- 15 Ibid.:82.
- 16 Ibid.: 84.
- 17 Alva Ixtlilxóchitl, 1952, Tom. I:20.
- 18 Muñoz Camargo, 1947:36.
- 19 Sahagún, Op. cit., Tomo III, Libro X:208.
- 20 Ibid.: 210.
- 21 Piña Chán, 1972: 50-54.

- 22 Henning, P., F. Placarte, C. Robelo y P. González,  
1912: 41-62.
- 23 Jiménez Moreno, 1966:63.
- 24 Sahagún, Op. cit.: 205-206.
- 25 Historia Tolteca-Chichimeca, 1947:84.
- 26 Veytia, 1944.
- 27 Valentini, 1882 3.
- 28 Mendizábal, 1924.
- 29 Saville, 1929:285.
- 30 Melgar, 1869:292. El artículo publicado en el Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y la ilustración, un dibujo de la Cabeza Colosal, son reproducciones del Seminario Ilustrado, de Octubre de 1868, según informa una nota de la redacción del citado Boletín).
- 31 Melgar, 1871: 104-109.
- 32 Chavero, 1887:63.
- 33 Kunz, 1890.
- 34 Saville, 1900:139.
- 35 Seler, 1906.
- 36 Seler-Sachs, 1922.
- 37 Holmes, 1907.
- 38 Covarrubias, 1961:56; Piña Chán y Covarrubias, Op. cit:57.
- 39 Coe, 1962b:62.

- 40 Weyerstall, 1932: 30-37.
- 41 Ibid.:30.
- 42 Ibid.:25.
- 43 Stirling, 1943a:7.
- 44 Blom y La Farge, 1926:82.
- 45 Ibid.:87.
- 46 Ibid.:90.
- 47 Beyer, 1927:306, Fig. 1.
- 48 Ibid.:307.
- 49 Saville, 1929.
- 50 Ibid.: figs. 83 a 95.
- 51 Ibid., figs. 97, 98 y 100.
- 52 Ibid.:280.
- 53 Ibid.:280.
- 54 Ibid.:285.
- 55 Vaillant, 1932:516.
- 56 Ibid.: 519-520.
- 57 Ibid.:520.
- 58 Weiant, 1943; Drucker, 1943, 1947, 1952 a y b.
- 59 Ver Stirling: 1939, 1940 a y b, 1941, 1943 a y b, 1946,  
1947, 1955.
- 60 Stirling, 1939.
- 61 Beverido, 1971.

- 62 Nota de Excelsior, 16 de febrero de 1972.
- 63 Stirling, 1940b: 315.
- 64 Ibid.:325.
- 65 Ibid.:327.
- 66 Ibid.:333
- 67 Sociedad Mexicana de Antropología, 1942.
- 68 Stirling, 1943b:323.
- 69 Stirling, 1943a:3.
- 70 Stirling, 1955:14.
- 71 Stirling, 1955:14.
- 72 Stirling, 1947:140.
- 73 Stirling, 1955:22.
- 74 Stirling, 1947:171.
- 75 Stirling, 1955:19.
- 76 Stirling, 1965: 716-738.
- 77 Ibid.:716.
- 78 Ibid.: 720.
- 79 Ibid.: 721.
- 80 Ibid.: 721.
- 81 Ibid.:721.
- 82 Sociedad Mexicana de Antropología, Op. cit.:75.
- 83 Caso, 1942: 43-46.
- 84 Ibid.:46.

- 85 Ver Covarrubias, 1942, 1944, 1946, 1961.
- 86 Covarrubias, 1942:46.
- 87 Covarrubias, 1961:64.
- 88 Covarrubias, 1946<sup>a</sup>:159.
- 89 Covarrubias, 1961: 61-62.
- 90 Covarrubias, 1942:46.
- 91 Covarrubias, 1961:63.
- 92 Ibid.:83.
- 93 Ibid.:91.
- 94 Ibid.: 55.
- 95 Coe, 1968b:50.
- 96 Stirling y Stirling, 1942:640.
- 97 Sociedad Mexicana de Antropología, Op. cit.:56.
- 98 Drucker, 1952a.
- 99 Ibid.:201.
- 100 Ibid.:191.
- 101 Ibid.: 201.
- 102 Ibid.: 201.
- 103 Ibid.:201.
- 104 Ibid.:205.
- 105 Coe, 1965a:694, habla de dos de estos monumentos, el A y el M, a los que añade el Monumento E-Lápida rectangular con inscripción numérica - como los únicos olmecas en Tres Zapotes.

- 106 Drucker, 1952a:209.
- 107 Ibid.:210.
- 108 Ibid.:223.
- 109 Coe, 1965b.
- 110 Joralemon, 1971.
- 111 Westheim, 1957:191-229.
- 112 Ibid.:193.
- 113 Ibid.:195.
- 114 En la primera edición de 1957, publica, Fig. 79, una máscara de lámina de cobre que era indudablemente falsa; en ediciones posteriores fue eliminada.
- 115 Westheim, Op. cit.: 200.
- 116 Ibid.:203.
- 117 Ibid.:202.
- 118 Ibid.:202.
- 119 Ibid.:202.
- 120 Ibid.:206.
- 121 Ibid.:207.
- 122 Ibid.:207.
- 123 Ibid.:224.
- 124 Ibid.:224.
- 125 Kubler, 1962a
- 126 Ver Drucker y Heizer, 1956; Drucker, Heizer y Squier, 1957 y 1959.

- 127 Medellín, 1960.
- 128 Ibid.:97.
- 129 Ibid.:97.
- 130 Medellín, 1971:14.
- 131 Ibid.:16.
- 132 Véase The Olmec Tradition, 1963.
- 133 Kubler, Op. cit.:64.
- 134 Ibid.:65.
- 135 Ibid.:66.
- 136 Proskouriakoff, 1971:147-148.
- 137 Kubler, Op. cit.:67.
- 138 Ibid.:68.
- 139 Ibid.:68.
- 140 Ibid.:71.
- 141 Willey, 1962.
- 142 Ibid.:283.
- 143 Drucker, 1952a.
- 144 Caso, Op. cit.
- 145 Covarrubias, 1942, 1946<sup>a</sup>, 1957.
- 146 Stirling, 1943a.
- 147 Willey, Op. cit.:285.
- 148 Ibid.:288.



- 149 Acerca de las semejanzas entre lo olmeca y lo Chavín,  
véase Coe, 1962a y 1963.
- 150 Según Drucker, Heizer y Squier, 1959:248-267.
- 151 Collier, 1959 y Manning, 1967 lo sitúan también entre  
800 y 400.
- 152 Willey, Op. cit.:291.
- 153 Ibid.:295.
- 154 Smith, 1963.
- 155 Ibid.:121.
- 156 Sobre todo en la obra de 1957.
- 157 Drucker, 1952a.
- 158 Smith, Op. cit.:131.
- 159 Ibid.:132.
- 160 Ibid.:132.
- 161 Ibid.:140.
- 162 Ibid.:141.
- 163 Ibid.:141.
- 164 Ibid.:142.
- 165 Ibid.:142.
- 166 Covarrubias, 1946<sup>a</sup>, 1961.
- 167 Caso, 1947, 1964, 1965a, b y c.
- 168 Caso, 1947.
- 169 Caso, 1965a:11.

- 170 Piña Chán y Covarrubias, Op. cit.
- 171 Ibid., mapas 1 y 2.
- 172 Ibid.:28.
- 173 Piña Chán, 1955a, 1955b, 1967; Piña Chán y Covarrubias, 1964.
- 174 Coe, 1965b.
- 175 Coe, 1962b, 1965a, 1965b, 1965c, 1966<sup>et al.</sup><sub>A</sub>, 1967a, 1967<sup>et al.</sup><sub>A</sub>, 1968a, 1968b, 1969, 1970, 1972.
- 176 Coe, 1962b:79-93.
- 177 Coe, 1968b:103.
- 178 Coe, 1965c.
- 179 Ibid.:14.
- 180 Ibid.:123.
- 181 Coe, 1968b: 91-103, ver mapa p. 102.
- 182 Coe, 1965c:14.
- 183 Ibid.
- 184 Ibid.:105.
- 185 Ibid.:105.
- 186 Coe, 1965b: 746. El mismo tema está representado en el Monumento 20 de Laguna de los Cerros.
- 187 Ver Coe, 1965b, fig. 26.
- 188 Ibid.:742.
- 189 Los autores norteamericanos los llaman celts.
- 190 Coe, 1965b:747.
- 191 Ibid.:749.

- 192 Ibid.:749.
- 193 Ibid.:750.
- 194 Ibid.:751.
- 195 Ibid.:752.
- 196 Ver Drucker, Heizer y Squier, 1959:206, Fig. 60, lám.53.
- 197 Ver Coe, 1965b, Fig. 18.
- 198 Ibid.:756.
- 199 Ibid.:763.
- 200 Cervantes, 1969.
- 201 Coe, 1965b, Fig. 14.
- 202 Ibid.:765.
- 203 Ibid.:765.
- 204 Dumbarton Oaks Conference on the Olmecs, 1968.
- 205 Coe, 1968a:52.
- 206 Ibid.:65.
- 207 Heizer, 1968; Heizer y Drucker, 1968; Heizer, Drucker y Graham, 1968 a y b; Heizer, Graham y Napton, 1968..
- 208 Heizer, 1967, 1968, Heizer, Drucker y Graham 1968a y b, Clewlow et al., 1967; Bernal, 1968a.
- 209 Coe, 1968b.
- 210 Ibid.:118.
- 211 Ibid.:121.
- 212 Joralemon, Op. cit.

- 213 Coe, 1972.
- 214 Ibid.: I.
- 215 Ibid.: 10-11.
- 216 Ibid.: 11
- 217 Thompson, 1970.
- 218 Stirling, 1968<sup>a</sup>: 1-8.
- 219 Heizer, 1968: 9-37.
- 220 Flannery, 1968: 79-119.
- 221 Proskouriakoff, 1968.
- 222 Bernal, 1968b.
- 223 Furst, 1968.
- 224 Wicke, Op. cit.
- 225 Ibid.: XV.
- 226 Ibid.:68.
- 227 Ibid.:73.
- 228 Ibid.:75.
- 229 Ibid.:107.
- 230 Ibid.: 109.
- 231 Ibid.: 110.
- 232 Ibid.: 147.
- 233 Ibid.: 162.
- 234 Ibid.: 162.

- 235 Ibid.: 163.
- 236 Ibid.: 166.
- 237 Clewlow et al., Op. cit.
- 238 Kubler, Op. cit.; Wicke, Op. cit. y Coe, citado por Bernal, 1968a: 75-76 nota 168 al pie de página.
- 239 Clewlow et al., Op. cit.:57.
- 240 Ibid.:60.
- 241 Ibid.:61.
- 242 Ibid.:61.
- 243 Fernández, 1968:6.
- 244 Heizer y Williams, 1960; Heizer y Smith, 1965.
- 245 Heizer, 1960, 1961, 1962.
- 246 Heizer, 1967.
- 247 Heizer, 1957, 1959 y 1968; Heizer y Drucker, 1968; Heizer, Drucker y Graham, 1968a y 1968b; Heizer, Graham y Napton, 1968; Heizer, 1971.
- 248 Heizer, 1967: 25-55.
- 249 Se refiere a Covarrubias, 1946<sup>a</sup>, 1957; Westheim, 1957; Mayas y Olmecas, 1942; Drucker, 1952a; Coe, 1965a y b; Stirling, 1943a; Piña Chán y Covarrubias, 1964, y Smith, 1963.
- 250 Heizer, 1967: 25.
- 251 Ver Heizer, 1967:37.
- 252 Ibid.: 37.

- 253 Ibid.:37.
- 254 Ibid.:40.
- 255 Heizer, 1968; Heizer; Drucker y Graham, 1968 a y b; Heizer, Graham y Napton, 1968.
- 256 Berger, Graham y Heizer, 1967:5.
- 257 Drucker, Heizer y Squier, 1959.
- 258 Piña Chán y Covarrubias, Op. cit.: 16-23.
- 259 Heizer, 1968, Figs. 2 y 3.
- 260 Ibid.: 21.
- 261 Covarrubias, 1946:78; Thompson, 1950: 73-75.
- 262 Heizer, 1968:21.
- 263 Heizer, Drucker y Graham, 1968b:22.
- 264 Clewlow, 1970, Figs. 1, 2 y 3; láms. a y b.
- 265 Heizer, Graham y Napton, 1968, fig. 1.
- 266 Ibid., mapa 1.
- 267 Heizer, 1968:12.
- 268 Bernal, 1968a.
- 269 Ibid.: XI.
- 270 Ibid.: 3.
- 271 Ibid.: 244-256.
- 272 Ibid.: 158, tabla 1:166.
- 273 Bernal, 1971:47.
- 274 Bernal, 1968a:15.

- 275 Ibid.:15.
- 276 Ibid.:35.
- 277 Ibid.:73.
- 278 Ibid.:73.
- 279 Ibid.:74.
- 280 Ibid.:75.
- 281 Kubler, Op. cit.:67. Bernal, 1968a:76 confunde a Stirling con Kubler, el autor del párrafo antes citado.
- 282 Bernal, 1968a:76.
- 283 Ibid.:77.
- 284 Ibid.:77.
- 285 Ibid.:80.
- 286 Drucker, 1952a:223.
- 287 Bernal, 1968a:89.
- 288 Ibid.:98.
- 289 Ibid.:252.
- 290 Ibid.:149.
- 291 Ibid.:119.
- 292 Joralemon, Op. cit.
- 293 Ibid.:6.
- 294 Panofsky, 1957.
- 295 Joralemon, Op. cit.:13.
- 296 Ibid.:16.

- 297 Ibid.:35.
- 298 Clewlow, 1968, 1970; Clewlow et al. 1967; Clewlow y Cor-  
son, 1968.
- 299 Clewlow, 1974:3.
- 300 Ibid.:3.
- 301 Ibid.:4.
- 302 Coe, 1965b.
- 303 Clewlow, 1974:11.
- 304 Ibid.:41.
- 305 Soustelle, 1967.
- 306 Flores Guerrero, 1962.
- 307 Armillas, 1969.



## FORMA Y SIGNIFICADO EN LAS ESCULTURAS OLMECAS

Con el objeto de cumplir el propósito de un mayor acercamiento a la escultura olmeca en cuanto fenómeno artístico, es conveniente proceder al estudio directo de las esculturas en sus circunstancias locales. He de analizar, pues, cada una de las obras en particular y también consideradas en grupos, de acuerdo con las "ciudades" de donde proceden; así, finalmente, será posible obtener una objetiva visión del conjunto que constituyen.

La definición del estilo general, y las caracterizaciones de los estilos locales, deberán apoyarse en lo que las formas, símbolos y contenidos revelen. El análisis cuidadoso de los rasgos artísticos permitirá, a su vez, en ciertas obras, la distinción de sus cualidades particulares, o bien de las características comunes a determinado número de ellas, y de otras condiciones más de las que participe la mayoría de los monumentos que se estudien. En fin, será lícito, mediante el conocimiento adquirido de esa manera, distinguir los rasgos individuales y efímeros de aquellos que configuran la esencia, los que muestran lo permanente y específico de este arte.

Los elementos variables permitirán además, diferenciar entre sí los estilos locales, y otorgar a cada grupo su carácter de unicidad. Es evidente que los cambios perceptibles en las formas, en los símbolos y en los temas, sugerirán la movilidad temporal de la escultura. Me ocuparé, más adelante, en las modificaciones que con el tiempo se aprecian en algunas obras.

El deseo de agrupar ordenadamente las esculturas que me ocu

pan --deseo justificado por la comprensibilidad que de tal agrupamiento se origina--, me ha llevado a considerar algunos rasgos generales de carácter formal y temático: la finalidad que persigo, es evidente: organizar conjuntos integrados por obras semejantes, cada uno de los cuales presente rasgos fundamentales que permitan individualizarlo respecto de los demás.

Son tres los grandes conjuntos que de acuerdo con lo que figuran, con lo que en ellos se reconoce visualmente, se hacen notables en las esculturas olmecas: las figuras híbridas o compuestas, las figuras animales y las figuras humanas. Las escasas obras que escapan a ésta agrupación general, serán, a su tiempo, estudiadas por separado.

Me refiero, al hablar de figuras híbridas o compuestas, a aquellas que están formadas por la combinación de rasgos de distintas especies humanas y animales, de animales diferentes entre sí, y de este tipo de rasgos entremezclados con otros fantásticos, imaginados, que no tienen modelo en la naturaleza. Son figuras de piedra que no reproducen lo existente en el mundo natural; a pesar de que están, en su mayoría, constituidas por elementos y por formas reconocibles, de la integración de tales elementos y formas resultan seres inexistentes en la realidad sensorialmente perceptible, pero que constituyen creaciones artísticas, convenciones, realidades plásticas.

Abundan entre ellas los cuerpos humanos, los rostros que recuerdan animales; las cabezas geometrizadas a manera de cubos y prismas rectangulares, las garras en lugar de manos y de pies y, a veces, las colas ramificadas.

Figuran, pues, extraños seres sobrenaturales a los cuales,

por el supuesto predominio de rasgos representativos del jaguar, se les ha llamado genéricamente "were jaguar" (monstruo jaguar) o figuras humano-felinas. Sin embargo, muchas incorporan rasgos de otros animales como aves, peces y serpientes; a todas ellas las habré de considerar aquí dentro de un solo conjunto.

En los otros dos grupos incluyo las representaciones de animales y de seres humanos, que básicamente no se apartan de la realidad visible, y cuyas formas, a pesar de ser sintéticas y estilizadas en frecuentes ocasiones, no se apartan del dato natural. En alguna ocasión excepcional, se mira cómo algún elemento del cuerpo humano se transforma en algo inexistente en la realidad natural. Pienso, por ejemplo, en el pie derecho del Monumento 11 de San Lorenzo que se convierte en apéndice, en tanto que el resto de la representación se mantiene fiel al dato visual. Por lo demás, es característico de las figuraciones humanas el que no se mezclen rasgos imaginados en una sola imagen, en tanto que en las de animales se exageran o distorsionan con frecuencia algunos de sus elementos constitutivos, además de que se les sobreponen diseños simbólicos.

Ocurre por último, que hay combinaciones de dos figuras que pueden representar la misma especie --dos seres humanos-- o bien una de ellas puede ser exclusivamente humana, en tanto que la otra es fantástica. Tales combinaciones plásticas serán analizadas en lugar que les corresponde de acuerdo con sus caracterismos visibles: las que incorporan rasgos humano-fantásticos, con las figuras compuestas, y las otras, con las figuras humanas.

SAN LORENZO

**FIGURAS COMPUESTAS**

**Figuras compuestas únicas**

**Dos figuras compuestas**

**FIGURAS DE ANIMALES**

**FIGURAS HUMANAS**

**Cabezas Colosales**

**Figuras sedentes únicas**

**Obras en las que se encuentran dos o más figuras humanas**

SAN LORENZO

He de iniciar el estudio artístico de las esculturas olmecas, con las de San Lorenzo y las de sus centros satélites, Tenochtitlan y Potrero Nuevo, que constituyen en conjunto una región estilística. Las razones que me inducen a darles el lugar inicial, son obvias: San Lorenzo es la más antigua ciudad olmeca, la mejor estudiada arqueológicamente, y aquella de la cual conocemos una precisa secuencia temporal.

Las esculturas de San Lorenzo fueron realizadas en un lapso no mayor de tres siglos (entre 1200 y 900 a.J.C.), y revelan el estilo en su época más pura, sin la presencia de contaminaciones externas que lo alteren o modifiquen. Éstas son, por las razones dichas, las obras en que me apoyo para definir el "clásico estilo olmeca".

San Lorenzo, según lo que hoy en día podemos apreciar, fue la cuna de las grandes esculturas; en esa ciudad se concibieron y se lograron obras maestras que se convirtieron en arquetipos, en modelos originales. Esculturas hechas en ciudades distantes en el espacio y posteriores en el tiempo, fueron inspiradas por ellas. Me atrevo, inclusive, a suponer que algunas fueron copiadas directamente o por medio de maquetas, en barro o en piedra, que eran fácilmente transportables. La semejanza con el modelo dependía de la maestría técnica, de la imaginación y de la iniciativa del copista.

En suma, juzgo evidente que las esculturas de San Lorenzo llevan consigo los rasgos primordiales, los que fundamentan al gran estilo olmeca.

Analizaré primeramente las imágenes que combinan, en la plás

tica, rasgos de distintas especies, y aquellas que mezclan rasgos que no tienen modelo en la naturaleza. Después me ocuparé de las figuraciones animales y de las humanas, concordantes en mayor o menor grado con el modelo perceptible. Cada uno de estos tres conjuntos, figuras compuestas, animales y humanas, serán a su vez ordenados, según se trate de la representación de figuras únicas o de grupos de dos figuras.

### FIGURAS COMPUESTAS

#### FIGURAS COMPUESTAS UNICAS

Pilastra con Relieve de una figura de aspecto humano. Monumento 41.

Fue encontrado en el extremo norte de la hilera de monumentos que estuvieron ritualmente sepultados, siguiendo un eje norte-sur, en el Grupo D de la meseta de San Lorenzo.

Se trata de una pilastra fragmentada en los extremos, y que lleva, en la cara principal, un relieve que, por su escaso realce, casi colinda con la técnica de grabado.

Una imagen extraña, compuesta por un gran rostro y dos manos sobrepuestas contra lo que pudiera ser el cuerpo y que no es sino el fuste de la columna, configuran la representación.

La línea, único elemento expresivo, está empleada en su función elemental: demarcar dos superficies. La que dibuja el rostro, visto de frente, es una especie de contorno entrecortado, mal conformado, animador de rasgos burdos y elementales. Los ojos, más o menos rectangulares, están contruidos por dos líneas casi paralelas y se miran ligeramente rehundidos. La na-

riz es muy amplia, con alas en forma de gancho; la boca pequeña se ve curvada hacia arriba. En la base de las mejillas se aprecian hendeduras semicirculares que parecen figurar hoyuelos y que le otorgan un aspecto sonriente.

El gran rostro está separado del resto de la escultura, por un corte más profundo. En el fuste --¿el cuerpo?-- se encuentran dos manos; la izquierda de gran tamaño, muestra el dorso con los dedos separados y cubre, en parte, un pequeño brazo de recho que lleva la mano cerrada. Es notable que la mala calidad de la factura no oscurezca el vigor que de ella emana. La línea del contorno es defectuosa, hay desproporción entre cabeza y manos y de manos entre sí, y es evidente que el plano relieve está adaptado a la forma natural de la pilastra.

Aunque la mayoría de los rasgos, simplificados al extremo, parten de la realidad humana visible, tiene en los ojos, que violan el dato natural, el elemento sugerente de la combinación de especies o categorías distintas. Formas geométricas, imaginadas, ocupan el lugar de los que debieran ser ojos normales.

El monumento 41 de San Lorenzo es, como dice M. D. Coe (1) "sumamente primitivo" por la torpeza de su manufactura. El mismo autor lo considera un "dios de la lluvia de ruda magnificencia" (2). Es claro que lo "primitivo" no implica necesariamente una mayor antigüedad; sin embargo, tengo para mí que se trata de una de las esculturas olmecas iniciales.

Guarda indudables semejanzas con lo que queda del Monumento 42, una columna de piedra con restos del relieve de un brazo humano; "Estratigráficamente es la escultura más temprana que

hemos encontrado y posiblemente sea el monumento olmeca más antiguo que se conoce", nos dice M. D. Coe (3). Aunque muy poco queda del Monumento 42, la idea escultórica es la misma que la del Monumento 41; es una pilastra o columna se labró en relieve una figura con rasgos humanos. El Monumento 42 fue fechado, por sus asociaciones estratigráficas, correspondiendo a la fase San Lorenzo A, entre 1150 y 1000 a.J.C. (4) y el Monumento 41, destruido, mutilado e intencionalmente sepultado, estaba asociado a materiales de la fase San Lorenzo B, entre 1000 y 900 a.J.C. (5).

Encuentro que el Monumento 41 revela una serie de cualidades olmecas primordiales. A pesar de la fractura de su extremo inferior, sus dimensiones, 238 cm. de altura, sugieren el gigantesco aspecto original; la línea que recorta y que perfila, transmite con su huella inflexible la sensación de energía y seguridad. La factura descuidada oculta, pero no elimina, como dije anteriormente, las cualidades de proporción monumental y el vigor de la expresión que son propios de la escultura olmeca. Por otra parte, su carácter, velado e incipiente, de figura híbrida, anuncia ya ese complejo de imágenes en parte animales y con rasgos fantásticos, que pueblan este gran arte.

Figura fantástica humano-felina sentada, con "manoplas". Monumento 10.

En la figura humano-felina sentada (Monumento 10), se ven plenamente logrados los rasgos que, en forma incipiente, se muestran en la pilastra con el relieve de figura de aspecto



humano. A los ya enunciados, se añaden otros elementos fundamentales, como la estructuración geométrica de los volúmenes, la cualidad tridimensional y la pesantez de la masa.

Vista de frente, es una construcción articulada por dos núcleos geométricos; un prisma rectangular, la cabeza, encaja en el centro de otro prisma semejante, pero de mayores dimensiones: el cuerpo sedente. En cambio, si se mira de perfil, y estas diferencias entre frente y perfil son constantes en la escultura olmeca, se presenta el cuerpo como una pirámide truncada de base rectangular, en tanto que la cabeza sigue siendo un prisma rectangular algo más alargado. De las formas rotundas, claramente visibles, dimana la sensación de gravedad de la masa, y debido a que están realizadas como sólidos en el espacio, su carácter escultórico es evidente.

Los rasgos fantásticos y felinos se concentran en el rostro; ojos de doble contorno a manera de escuadra, nariz ancha y aplastada, y enorme boca abierta que ocupa casi la mitad de la superficie facial. El labio superior vuelto hacia arriba, sirve como apoyo a la base de la nariz, y es como una banda ondulante y continua; el labio inferior en forma de arco, se une con el superior en unas comisuras redondas, colgantes y excavadas. Adentro de la boca se miran la encía y dos grandes colmillos con punta en forma de ojo de aguja que toca las comisuras. Las orejas están representadas como resaltes alargados con tres incisiones en su interior.

Sobre la cabeza, lleva un tocado compuesto por una banda, ceñida al frente a la altura de las cejas, y por un casquete rígido que se acopla a la banda y tiene, casi al centro y en la par

te frontal, también una hendedura en forma de V. La cabeza y el tocado, en su conjunto, constituyen el prototipo de un grupo de imágenes, que serán repetitivamente figuradas en las es cul turas de pequeño formato.

La figura se representó sentada, probablemente con las pie ras cruzadas al frente, aunque su mutilación hace difícil saber su posición exacta, y lleva las manos contra el pecho sosteniendo en ellas los objetos ceremoniales que se han designado como "knucleŭster" (6); "protectores" semejantes a los usados por los gladiadores romanos (7); "armas defensivas" (8) y "manoplas" rituales que antecedieron a los protectores en el juego de pelota (9). Son unas medias rodelas planas que cubren parte de la mano: la muñeca y algo del dorso; dejan libre parte de éste y de los dedos, hasta donde se doblan para sostenerlas; tienen un realce curvo precisamente en el sitio que limita la mano, y unas prolongaciones en sus extremos superiores.

Los atributos en las manos connotan las actividades, las atribuciones o la jerarquía del personaje que las porta. Las "manoplas" cumplen esa función y forman parte de un complejo de imágenes que tenía, sin duda, una advocación particular y que son escasas en las grandes esculturas.

Como único vestuario se aprecia, en la parte de atrás, un ceñidor ancho que le cubre parte de la espalda y se ajusta a la rígida posición de la figura. Ésta no pretende manifestar movimiento físico real o virtual; pero no escapa, sin embargo, a la dinámica interna de la forma cerrada y precisa, de ritmo interno que se sujeta a la voluntad de la forma geomé-

trica. Ritmo manifiesto en las superficies curvadas que encubren la base de geometricidad; ritmo que revela el armónico conocimiento de las partes en relación con el todo; ritmo de vida que cirula en la piedra. La esencia de la dinámica en la escultura olmeca, reside en el sabio manejo de las formas siempre renovadas.

Fragmento de figura humana sentada, con "manoplas" y "cetro".

Monumento 26.

Parecido a la anterior, es lo que resta de una figura sentada con las piernas dobladas en ángulo y con los brazos en actitud de recoger las rodillas contra el pecho; sostiene con las manos una "manopla" y una especie de barra cilíndrica. Esta última es otro elemento ceremonial que se ha llamado "cetro" o "antorcha" (10).

A pesar del deterioro en que se encuentra --está acéfala, le falta parte de las extremidades inferiores, y sus brazos están mutilados--, se aprecia la alta calidad de su factura. Debio de ser tan vigorosa como la Figura humano-felina con "manoplas" (Monumento 10), y, acaso, proviene del mismo taller escultórico.

Infiero, con base en lo que aún deja ver, que se trata también de una figura humano-felina, si bien de advocación distinta a la anterior.

Además de los atributos ceremoniales "manopla" y "cetro" o "antorcha", que indican su carácter sobrenatural, la posición de las piernas dobladas en ángulo es frecuente en las fantásticas figuras humano-felinas. Los varios conjuntos de seres

sobrenaturales tienen en común cuerpos humanos; las variaciones entre una figura y otra, ocurren en los rasgos faciales, en las garras que ocupan el lugar de las manos y de los pies, y en los emblemas que sostienen en las manos; también se aprecian algunas distinciones en los tocados.

El fragmento de figura humana sentada, con "manoplas" y con "cetro", debió de tener cabeza con rasgos de jaguar, probablemente semejante a la de la figura con "manoplas" (Monumento 10).

Figura fantástica humano-felina sedente. Monumento 52.

Variante de las dos esculturas antes descritas, susceptible de ser incluida dentro del mismo complejo de seres sobrenaturales con aspecto fantástico humano-felino, es el Monumento 52. Su lado principal, el frontal, lleva la representación; el opuesto tiene, a todo lo largo, una hendedura en forma de canal. Debido a que se la encontró muy cerca del canal de desagüe, formado por piedras excavadas en su interior en forma de U, y, a causa del mencionado aspecto posterior de la escultura, M. D. Coe la considera íntimamente asociada con el culto al agua, y, por tanto, se refiere a ella como "deidad de la lluvia" (11).

Si se la mira de frente, la cabeza, grande y cuadrada, se advierte tan incorporada a la estructura general, que se aprecia en su totalidad como un prisma rectangular. Si se la observa de perfil, su estructura es la de una pirámide. Y si se continúa girando en torno a ella, se ve, por la parte de atrás, cómo súbitamente cambia la superficie convexa por la hendedura cóncava que la atraviesa en toda su extensión vertical. El cam

bio entre ambas superficies es directo, no hay transición; por los lados predomina la solidez; un espacio limitado y contenido ocupa la parte de atrás.

El cuerpo humano lleva, dobladas en ángulo, las piernas que se apoyan en pies esquematizados. Los brazos descansan en las rodillas y terminan en colgantes manos apenas esbozadas. Cuerpo y extremidades fueron talladas como un bloque unitario, sin que interesara particularizar los detalles. Todo el interés, simbólico y expresivo, se concentra en la cabeza cuboide que ocupa casi la mitad de la superficie esculpida.

En ella se mira un rostro que incorpora rasgos de jaguar; por cierto, de una extraña variedad de jaguar, pues no tiene colmillos. Su entrecejo es ceñido y prominente, los ojos almendrados y oblicuos, con las comisuras internas hacia abajo --estilización de los naturales ojos del jaguar-- y con los iris en relieve. Los párpados se abultan, se inmoviliza la típica nariz corta y aplastada, y la gran boca se entreabre con el labio superior vuelto hacia arriba y rozándose con la base de la nariz. Haciendo eje con el orificio nasal izquierdo, se mira sobre la parte izquierda del labio una especie de abrazadera vertical; el lado opuesto está fragmentado. En el interior de la boca se puede ver la encía superior en forma de E invertida; el labio inferior es una banda continua en forma de arco.

Este fantástico rostro, que bien pudiera ser una máscara, está totalmente encuadrado por el tocado que lo divide de la parte superior de la cabeza y del resto del cuerpo; la figura carece asimismo de atributos en las manos, y aunque su posición parece felina, los rasgos corporales son netamente humanos. Me

inclino a pensar que, a diferencia de la figura fantástica humana-felina con "manoplas" (Monumento 10), ésta es una figura humana con máscara felina.

Otros símbolos le otorgan, de cualquier modo, su carácter sobrenatural; me refiero a los que lleva en el tocado y en el pectoral. El tocado se compone, como la mayoría, de dos elementos básicos, una banda, rígida en esta figura, que ciñe la frente sobre los ojos, y un casquete superior en forma de cubo con una V hendida al frente. A los lados de la banda y sobre ella, resaltan unas prolongaciones onduladas que cubren las orejas y que colindan con otra banda, el collar, que separa la cabeza del cuerpo.

Los símbolos que definen su identidad son dos elementos, uno a cada lado de la hendedura del casquete, en forma de E invertida y que guardan parecido con la desdentada encía superior. Lleva, asimismo, un pectoral en forma de rectángulo en cuyo interior se cruzan dos bandas. El diseño de la banda frontal, de líneas verticales y diagonales, pudiera tener, tal vez, una connotación simbólica.

De no ser por los elementos simbólicos que deben darle cierta individualidad, la figura carece de fuerza personal, de vigor y de carácter particulares. Es, inclusive, una de las pocas esculturas de gran tamaño que carece de ese "algo" monumental que anima las esculturas olmecas. Es como un idolillo hecho a escala mayor, sin aplomo, desprovisto de expresión vital; participa, sin embargo, de las leyes matemáticas que rigen a la estatuaria de San Lorenzo, y de ellas deriva su armónica perfección. El módulo impuesto por los escultores de San Lorenzo

es como el esqueleto al cual se adhieren formas que varían; de ahí la renovada originalidad; las formas pueden ser naturalmente carnales, o sintetizadas hasta sus elementos esenciales, o aparecer poderosamente expresivas o tímidamente configuradas. Oscilan entre un mayor o un menor acercamiento al dato óptico; podría decirse que están entre el naturalismo y la abstracción, pero siempre se aferran a la estructura geométrica que las sostiene.

El Monumento 52 tiene una ley que le proporciona orden, por eso su ritmo interno permanece. Se ha dicho que se trata de un dios de la lluvia (12); que era un guardián del sistema de desagua, cerca del cual se encontró (13) y que estuvo colocado en la abertura de un canal, "de tal manera que tuviera constantemente un baño de agua corriente, enfatizando con ello su cualidad de Dios de la Lluvia" (14).

Laja con relieve de una figura fantástica ("Jaguar-dragón").

Monumento 30.

Paso a considerar dos tallas en relieve que representan seres compuestos, pero que ocupan una dimensión distinta a las esculturas ya citadas, en que predominan los rasgos llamados humano-felinos; en éstas, el aspecto humanoide es apenas perceptible. La primera de estas obras es el fragmento de una laja que lleva figurado, en un relieve muy plano, lo que parece haber sido un ser fantástico con cabeza felino-humanoide, cuyo cuello se continúa con parte de una forma que se asemeja a un reptil. Recientemente se me informó (15) que, habiendo sido recompuesta con un cemento especial, se ha despegado y está to

talmente destruida.

La cabeza tiene parecido con algunas de las esculturas previamente descritas, con la diferencia notable de que, en el Monumento 30, al tratarse de un relieve, se la representó simultáneamente vista de frente y de perfil. (16)

El cráneo, propiamente, se prolonga hacia atrás, con una marcada hendidura al frente; en lugar de ojo tiene una placa de esquinas redondeadas, con bandas cruzadas en forma de X en su interior; ambos, cráneo y ojo, se ven representados convencionalmente de frente, lo mismo que la parte superior de la oreja y la orejera en forma de disco proyectada hacia abajo en dos fajas.

El rostro continúa en un perfil subrayado por la suave y ondulante línea del contorno; la nariz es corta y gruesa, el labio superior arqueado se proyecta hacia arriba; de la encía se prolonga algo como un pico que acaso fuera la parte central de la forma convencional de la E invertida, y, cerca de la comisura, deja ver lo que parece un colmillo. La boca está rodeada por una línea ondulante.

Según lo arriba descrito, la figura parece incorporar rasgos que se encuentran tanto en la figura fantástica humano-felina con "manoplas", Monumento 10, como elementos de la figura fantástica humano-felina sedente. La distinción principal entre ellas es que una, la primera, lleva colmillos, y la otra se caracteriza por el símbolo de las bandas cruzadas; ambas tienen la frente hendida y la gran boca con el labio superior vuelto hacia arriba. Y, extrañamente, los símbolos se integran en otra imagen fantástica.



Pienso que es otra porque su cuello se continuaba con algo como el cuerpo de un animal, tal vez una serpiente u otra especie de reptil, cubierto con círculos y pequeñas líneas curvas.

Fue, sin duda, una representación más elaborada que las otras figuras compuestas y, refleja, en sus símbolos entremezclados, las diversas advocaciones que reunía.

Losa plana con la figura de un pez-jaguar en relieve. Monumento 58.

La segunda de las obras que, junto con el relieve del jaguar-dragón (Monumento 30), constituye el pequeño grupo aparte que estudio; es el relieve que figura un pez-jaguar sobrenatural. El realce de la talla es tan bajo y plano, que con el proceso de la erosión casi ha desaparecido. Aún se aprecia, sobre todo si se pasa la mano sobre la superficie, el perfil de un pez con aleta dorsal y cola bifurcada.

La gran cabeza conserva su proporción equilibrada con el total de la figura, la cual se desarrolla en el plano como una amplia banda horizontal que se abre en dos --formando la cola-- en uno de sus extremos. Rasgos felinos, de peces y, acaso, hu manoides, se muestran en la cabeza limitada por dos protuberancias curvas que recuerdan las agallas del pez. El ojo aparentemente cerrado, está formado por tres arcos más o menos con céntricos, y la oreja por otros dos en sentido contrario. La boca está abierta y es, como siempre, desmesuradamente grande; pero en este caso el labio superior difiere de los usuales, ya que forma una banda diagonal, acaso relacionada en su forma con

el hocico del caimán; en el interior pudiera estar representado un colmillo; del labio inferior apenas se distingue que es considerablemente más pequeño. La nariz, corta y chata, se apoya contra la porción superior del labio oblicuo. El símbolo de bandas cruzadas, que se encuentra en las figuras compuestas en diversas partes del cuerpo o del tocado, se observa cubriendo, casi totalmente, la superficie plana del cuerpo del pez-jaguar.

Tengo para mí, y aclaro que me apoyo en apreciaciones de carácter estilístico, que el "jaguar-dragón" y el "pez-jaguar" son monumentos un tanto tardíos en la secuencia escultórica de San Lorenzo. Se trata, desde luego, de obras netamente olmecas, en las cuales no intervienen influencias o manos extrañas; pero reflejan acaso una mayor elaboración que las clásicas figuras compuestas. Me refiero a la hibridación de rasgos de más de dos especies; humanos, felinos y de peces o reptiles. Es también significativo que estas imágenes, con elementos iconográficos semejantes, hayan sido realizadas en relieve y no en escultura de bulto. Se trata de un relieve plano, casi dibujado en la piedra por una línea tan suave como diestra. No son éstas obras tentativas o transitorias, como pudiera serlo el relieve de una figura con aspecto humano (Monumento 41) de presencia "primitiva", sino, por el contrario, obras completas, integradas.

Por otra parte, su función debe de haber sido diferente; como losas estuvieron apoyadas contra un muro, tal vez de barro, y es probable que fueran menos visibles que las figuras en volumen, que de suyo requieren de espacio alrededor.

Son seis únicamente las tallas de figuras compuestas únicas que conocemos de San Lorenzo (es claro que me ocupo nada más en las que se encuentran en condiciones apreciables), tres de las cuales lucen escultóricamente; las otras tres expresan su significado por medio de un relieve muy rebajado. Como conjunto, son aquí consideradas en tanto que representan imágenes que combinan, en una sola figura, rasgos de distintas especies; el criterio bajo el cual se constituyeron los diferentes grupos, está apoyado en los rasgos reconocibles visualmente en cada una de las figuraciones, y por la comparación de sus semejanzas. De esta manera, los conjuntos se constituyen naturalmente; no se consideran para los efectos de agrupación datos de carácter compositivo o formal.

Me ocuparé a continuación de tres esculturas que incorporan rasgos humanos y animales, pero en dos figuras separadas. Desafortunadamente, las tres se encuentran muy deterioradas; pero, sin embargo, parece que, a diferencia de las figuras compuestas únicas, no mezclan en una sola imagen elementos de diferente especie. Son dos figuras asociadas escultóricamente, involucradas en un mismo quehacer, pero que conservan las características de especie que le son distintivas. Una de las tres es culturas es una talla en relieve procedente de San Lorenzo; las otras dos muy mutiladas, encontradas en Potrero Nuevo, son esculturas de tres dimensiones, y acusan una complejidad formal que las distancia de la característica escuela de San Lorenzo.

#### DOS FIGURAS COMPUESTAS

Bloque de piedra alargado con restos de una figura humana y otra

de animal en relieve. Monumento 56.

En una lápida que mide más de cinco metros de altura (535 cm.), donde estuvo tallada en bajo relieve una escena en la cual participan un hombre y un animal. Se conservan tan sólo partes aisladas. En el extremo izquierdo se miran unas piernas humanas, con bandas en los tobillos; van separadas, una detrás de la otra, como en actitud de caminar; un poco más arriba, queda parte del brazo derecho, levantado. En el extremo derecho aparece un animal, probablemente un jaguar, en actitud de atacar; de su cabeza sólo pueden observarse el ojo y la lengua que sale de la boca. A ambos lados de la cabeza se miran las garras.

Es bien sabido que el bajo relieve favorece plásticamente el desarrollo de las escenas; sin embargo, no fue aplicado con esa finalidad en las esculturas de San Lorenzo ni en otras tallas olmecas. En términos generales, el relieve narrativo no fue gustado por los escultores prehispánicos, quienes prefirieron independizar las figuras en el caso de que varias se encontraran en la misma composición; pueden estar juntas, pero sin compartir algo común.

Es extraño que, en lo que resta del Monumento 56, se aprecie, lo que fue, probablemente, una escena, ya que esto lo hace ser el único de tal índole entre las sesenta y cinco esculturas de San Lorenzo.

Figura con una serpiente enrollada en el cuerpo. Monumento 1 de Potrero Nuevo.

Es una figura de cuerpo aparentemente humano. Sentada, con la pierna derecha apoyada contra el suelo, toca con este pie,

oculto por otras formas, la rodilla opuesta; la pierna izquierda se pliega contra el lado que le corresponde. Poco puede apreciarse de lo que resta del cuerpo; un volumen sólidamente asentado, con la espalda cubierta por una gran capa rígida de tres secciones verticales en la parte posterior. De los Brazos, se mira parte del derecho, colgando a un lado del cuerpo y terminado por una mano vigorosa, de la cual se conservan tres dedos que rozan suelo. Del contrario resta una sección del antebrazo y una mano corta con las uñas sumamente afiladas; semeja una garra. Esta mano, o garra, izquierda, cubre el pie y toma una forma serpentina que parece enrollarse sobre el cuerpo humano.

La serpiente, aplanada en sus lados visibles, cae del lado izquierdo del cuerpo, y se ondula sobre la pierna y entre las rodillas. La forma serpentina, por su flacidez, da la impresión de que cuelga inanimada.

En su conjunto, la escultura llama la atención por el movimiento formal de la parte delantera; piernas, serpiente, garra, son superficies redondeadas que se sobreponen sin alterar el ritmo curvo que las rige; la parte posterior es, a su vez, una amplia superficie convexa que recoge estática la vibración formal del lado opuesto. Una de las pocas esculturas olmecas que permite entrever dos polos formales de la sensibilidad escultórica de sus creadores.

Fragmento de figura yacente de una mona y de la parte inferior de un felino. Monumento 3 de Potrero Nuevo.

Uno de los tres monumentos sobre los que se ha dicho que re

presentan la unión sexual entre una mujer y un jaguar (los otros dos son el Monumento 1 de Tenochtitlan y el Monumento 20 de Laguna de los Cerros), de la cual nacieron esos seres divinos que tienen parte de hombres, o de animales y parte imaginada que abundan en la imaginaria olmeca. Se ha dicho que las tres esculturas mencionadas son como la clave para entender el complejo simbolismo olmeca, ya que figuran el origen del ancestro totemico de la comunidad.

No me cabe duda de que en ellas está representado un mito de origen; pero en cada una de ellas son diferentes los actores que intervienen. Un examen cuidadoso de las formas revela que en ninguno de los tres casos se representa la cópula entre jaguar y mujer.

En cuanto a su factura, en el tratamiento de las formas, el Monumento 3 se asemeja al Monumento 1 del mismo lugar. Hay, en ambos, ese gusto por poner unas formas encima de otras, y por lograr efectos dinámicos en volúmenes que marcan diagonales y en superficies que se pliegan. Sin perder la claridad que les es característica (las esculturas olmecas siempre están sujetas a un patrón armónico que las rige) las formas se retuercen y aparentan tensiones musculares.

El Monumento 3 representa una figura, la mona, que yace sobre su espalda con las extremidades dobladas; las piernas se flexionan contra el abdomen y los brazos se dirigen hacia donde debería estar su cabeza. Entre las patas del jaguar se miran dos diseños idénticos: la palma de las manos inferiores de la mona que se distinguen por la proporción y el tamaño de los dedos, diferentes de los humanos. En la base, se curva parte de la cola. Las manos y la cola son inconfundiblemente de si

mio, y no parece extraño que se trate de tal imagen pues su presencia no es del todo infrecuente en la escultura olmeca. Por su parte, el jaguar se distingue exclusivamente por la parte inferior de las patas y por las garras, que es lo único que de él queda. Éstas se apoyan directamente en el suelo, en tanto que el cuerpo de la mona está colocado sobre una plataforma muy mutilada actualmente. Las garras, estilizadas, en parte están trabajadas como pies, ya que son muy planas y alargadas. En cada una se representaron cuatro dedos, con uñas corvas y puntiagudas. El otro dedo parece que se representó simbólicamente en la banda que rodea el tobillo, y está circundado por un disco. En tanto que el cuerpo de la mona carece de peso virtual, las garras del felino impresionan por su imponente aplomo. No deja uno de imaginar las gigantescas proporciones originales del fantástico animal, si lo que resta, una sección de las patas y las garras, ocupa la altura del cuerpo recostado sobre la plataforma.

Otro aspecto diferente entre las dos imágenes, es la cierta morbidez de la mona que se insinúa bajo la sugerente carnosidad de la piedra y que contrasta con el sintetismo austero de las patas del jaguar.

Estas dos esculturas, los Monumentos 1 y 3 de Potrero Nuevo, tienen en su factura rasgos originales que los distancian en algo del conjunto de obras de la escuela de San Lorenzo. De ellas emana movimiento por los cuerpos que se entrelazan, claro oscuro por las superficies que se proyectan en distintos planos, y un ritmo, acaso ligeramente recargado, por la repetición de formas redondeadas.

En ambas se conjugan bipolaridades formales y se encierran asimismo simbolismos originales. La primera, tal vez, figura a un mediador cuyo emblema jerárquico es una serpiente inanimada, la otra alude a un mito de origen; representa simbólicamente la unión de dos seres, de dos fenómenos cósmicos, de dos ideas contrarias.

### FIGURAS ANIMALES

Paso a ocuparme en el conjunto de las figuras de animales. Distingo entre ellas dos grupos; el de las que tienen un aspecto que va de acuerdo con la realidad visible, y el de las que, sin perder esta cualidad, muestran rasgos deformados y motivos simbólicos sobrepuestos que les dan carácter sobrenatural.

En todo caso, las figuras son reconocibles; pero si bien algunas, que constituyen el grupo menor, carecen de deformaciones notables o de diseños simbólicos en el cuerpo, las otras tienen en éstos sus elementos distintivos.

Las figuras animales que más se aproximan a la realidad de la naturaleza, son, probablemente, reproducción de aquellos que participaban en mayor grado en la vida olmeca cotidiana. Me refiero al jaguar y la serpiente, tan comunes en las tierras bajas tropicales; su presencia temida, y acaso venerada, fue captada en esculturas veraces de formas simplificadas y sintéticas.

Se puede comprobar la identidad de las figuras del otro grupo; sin embargo, no se trata, en este caso, de mera copia del animal que sirve de modelo, ya que o bien se distorsiona con exageradas proporciones alguna parte de su cuerpo, aquella que,



por alguna razón mágico religiosa, se desea destacar; o bien se añade sobre la estructura corporal un símbolo en relieve, que le otorga individualidad en una mítica dimensión sobrenatural. En la plástica olmeca figurativa, los símbolos son signos codificados que se encuentran en lugar de la cosa significada, pero que guardan una relación directa con ella; aluden al concepto, caracterizan la imagen.

Analizaré primeramente las representaciones pétreas que tienen aspecto natural, exclusivamente las tres que provienen de San Lorenzo y de los pueblos inmediatos, y continuaré después con las que tienen un predominante contenido mítico, como lo sugieren los símbolos que ostentan.

Jaguar yacente. Monumento 2 de Tenochtitlan.

Pequeño jaguar echado sobre el suelo. Stirling lo vio en 1953 (17), cuando acababan de encontrarlo, y había sido conducido al poblado de Tenochtitlan; fue robado diez años después y se dice que lo trasladaron a la ciudad de Nueva York. Por las fotografías se aprecia una figura yacente con la cara y las patas trasera y delantera del lado izquierdo dirigidas hacia el lado frontal; la cabeza se proyecta inclinándose hacia abajo; la boca muestra, gruñidoramente, los dientes y los colmillos. Del cuerpo sinuoso apenas si se desprenden los pliegues de las patas traseras. Las formas corporales están condensadas en lo esencial, y a pesar del deterioro en que la pieza se encuentra, se aprecia que cara y patas fueron tratados con la mayor meticulosidad. Sus formas suaves y recogidas distan mucho de expresar la ferocidad connatural al animal representado. Es una

escultura amable, que se acepta como olmeca por su calidad de aplomo y por su sintetismo formal.

Serpiente. Monumento 4 de Potrero Nuevo.

Extraño cuerpo retorcido, carente de cabeza, y que se entrelaza en varias ocasiones dejando huecos irregulares. Huecos circundados por superficies cóncavo-convexas que no son otra cosa que el cuerpo mismo, a veces engrosado, de la serpiente. De la parte inferior, que constituye una base circular y plana, se yerguen formas orgánicas como si se animaran en movimiento. El cuerpo parece terminar en una espiral que es la cola.

Nada encuentro, en el concepto escultórico manifiesto en esta obra, que me indique su filiación olmeca. Carezco de datos arqueológicos que me orienten acerca de su procedencia cultural, pero su estilo es evidentemente distinto. La sola idea de vanos que atraviesen la masa creando una auténtica tensión espacial, es ajena al escultor olmeca, y si a eso se añade el movimiento ascendente de las formas contorsionadas y la ligereza de los volúmenes, jamás podría ser definida, estilísticamente, como tal. O se trata de la obra de un artista excepcional, que no hizo escuela, o fue realizada por otros que, ajenos y distantes de los olmecas, tenían una distinta concepción del espacio.

Piedra oblonga con relieve de animal cuadrúpedo. Monumento 21.

Otra figura extraña es la que muestra el Monumento 21 de San Lorenzo, un cuadrúpedo de perfil en bajo relieve, con las extremidades puestas en actitud de correr. El monumento es en sí

particular; una piedra de forma oblonga con la parte posterior ahuecada, como si fuera la tapa de una gran caja.

En el anverso se mira la erosionada figura del animal, además de canaladuras y de hoyos circulares que se han considerado como evidencias de "destrucción ritual" (18). En buen número de las esculturas de San Lorenzo, se aprecian excavaciones intencionales en la superficie, capaces, o no, de afectar las áreas labradas. Estas excavaciones pueden ser canaladuras, ranuraciones, depresiones circulares, algunas con aspecto mamiforme, o sea que en el centro del círculo excavado va otra pequeña horadación, y pequeños nichos de forma rectangular. Coe (19) las ha interpretado como uno de los pasos de un proceso de "destrucción ritual", al que sigue el "enterramiento" en cierta posición y de acuerdo con determinadas orientaciones cardinales. Al ser enterradas, las esculturas se acompañaban en su mayoría de ofrendas de vasijas de barro, o de objetos menores de finas piedras como la serpentina. El mismo investigador sugiere que "la destrucción y el abandono de los monumentos de San Lorenzo parecen haber sucedido antes del año 800 a.C." (20). Muchas esculturas guardan testimonio de dichas excavaciones intencionales, y es probable que sean huella de alguna actividad ritual desconocida en cuanto a su significado particular. Dudo, sin embargo, de que se trate necesariamente de una "destrucción" por simbólica que fuese, ya que, si fueron efectivamente "enterradas" por medio de una actividad ceremonial, más parece que se las quería conservar y no lograr su aniquilamiento.

El animal del Monumento 21, se encuentra en movimiento; la forma en que desplaza sus cuatro patas, así como la cola hori-

zontal apuntando hacia atrás, sugiere que va corriendo. La cabeza es grande, de forma casi rectangular, y aunque sus rasgos están borrados, parece tener la lengua fuera del hocico; no se reconoce en la actualidad, si se trata de un cánido o de un felino; pero originalmente debió de ser labrado con veracidad siguiendo un modelo real.

Es, para mí, otra talla en donde no se encuentra el estilo olmeca; la figura naturalista en relieve, sugerente de movimiento, y la imagen excepcional de un animal que nunca más fue representado en esa plástica, son factores decisivos en su ubicación artística. Podría tratarse nuevamente de la obra única de un artista muy personal en su expresión, aun cuando es conveniente recordar que aun cuando se la encontró sobre una ofrenda con materiales de la fase San Lorenzo, cerca de ella había material de escombros de la fase Villa Alta que puede situarse en tiempos postclásicos, entre 900 y 1200 d.J.C.

Animal acéfalo de cuerpo alargado ("El León"). Monumento 7.

Animal cuadrúpedo, echado, completamente apoyado sobre el suelo, y al cual le falta la cabeza. Debido a la distorsión de los rasgos naturales, es difícil precisar su identidad. El cuerpo amplio, voluminoso y redondeado en su parte trasera, se continúa con una sección angosta cilíndrica y alargada que culmina en las patas delanteras y en lo que debió haber sido la cabeza. Su aspecto general es el de un volumen extendido horizontalmente, convexo en la parte posterior, y que decrece siguiendo una forma cóncava hacia la parte anterior. Las patas están dobladas en ángulo, y se asientan en unas garras rígidas y pesadas. Son las garras los únicos indicios de que pudo tal

vez, haber figurado a un jaguar. La cola, geometrizada, es larga, plana, y se extiende sobre el lado derecho del cuerpo, pasando bajo la pata trasera derecha.

Su carácter sobrenatural está indicado por la desproporción intencional de la estructura corpórea, que, por otra parte, le confiere un aspecto inusitado de esbeltez horizontal, y también por el diseño sobrepuesto que lleva en la superficie del costado izquierdo. Es un relieve muy plano compuesto de dos elementos, el terminal parece una voluta o greca, y el otro, incompleto, tiene en parte la forma de una escuadra. Estos elementos, la deformación intencional del dato natural y el diseño simbólico sobre el flanco, anuncian, a diferencia de otras imágenes de animales, que se trata de un ser con atributos o cualidades de índole supraterrrenal.

Figura hueca en forma de ave acuática. Monumento 9.

Tal y como está actualmente, ya que sólo se conserva su parte inferior, es como una fuente de piedra en forma de ave, con alas de cinco plumas recogidas a los lados; supongo que originalmente fue la figura de un pato.

Ateniéndose a lo que resta de ella, se la mira como un gran recipiente de paredes redondeadas; tiene un frente por el cual se proyectan en su parte baja dos patas membranosas, que sirven de asiento al cuerpo del animal, y que culminan, cada una de ellas, en tres dedos. En el centro, al frente de dicho cuerpo, está grabada la figura de un pato de cuello largo, con el pico abierto como si graznara; lleva las alas extendidas en vista frontal. A los lados del pato inciso, se dibuja un diseño

simbólico que consiste en una banda horizontal ondulada, de donde de cuelgan tres elementos largos en forma de gota que alternan con otros dos semejantes, aunque más cortos. En el interior de estos diseños van seis círculos. Se ha sugerido recientemente que estos símbolos representan agua que cae (21).

Los lados del cuerpo del ave son un tanto más planos; llevan la representación de las alas plegadas contra el cuerpo en estrías horizontales que salen, en un extremo, de una suerte de cubierta ondulante. En el ala derecha lleva una abertura en forma de U, que penetra en el interior del recipiente. Es curioso que las dimensiones de esta abertura coincidan con las de los caños del sistema de drenaje de San Lorenzo, circunstancia que permite suponer que estuvo hecha ex profeso para recibir uno de tales caños. En el fondo de la pieza hay un hoyo, tal vez para drenar agua. Es posible, por lo anteriormente descrito, que la figura del ave haya sido efectivamente un recipiente, y no una escultura hueca, y que hubiera formado parte de un acueducto. Durante las exploraciones llevadas a cabo por M. D. Coe, se encontraron enterrados cerca de 20 m. de un sistema de drenaje (22); las piedras que forman el caño son de basalto, tienen forma acanalada y están cubiertas en su parte superior por otras piedras planas. Un sistema semejante se ha encontrado en La Venta, y ambos tenían como función, aparentemente, drenar las lagunas que acaso tuvieran un significado en la religión.

En la parte trasera de la figura, en lugar de cola, se encuentra representado un símbolo de "agua que cae" igual a los del frente.

Es probable que esta pétrea imagen tuviera alguna función ceremonial; su evidente asociación con los canales de desagüe no es casual, y los símbolos o glifos que cubren su cuerpo denotan su posible carácter de ente acuático sobrenatural.

Figura de artrópodo. Monumento 43.

Esta pequeña escultura, de no más de 38 cm. de altura, es una más de la serie de animales de piedra procedentes de San Lorenzo. Se ha dicho que es una araña fantástica (23) o que es una avispa (24); en realidad, y al igual que en el caso de otros animales, es difícil precisar a cuál de ellos representa. En términos generales podemos considerar que se trata de un artrópodo, cuyo cuerpo está compuesto por varias secciones irregularmente redondeadas y articuladas entre sí.

Apoyados sobre el suelo se miran la cola, redonda y apuntada en su parte trasera, y el cuerpo propiamente dicho, que asemeja un cilindro irregular colocado en posición horizontal. A cada lado del mismo se proyectan, pero sin desprenderse de él, cuatro apéndices en ángulo que representan las patas. Lo que pudiera ser la cabeza, erguida hasta formar ángulo recto con el cuerpo, es otro cilindro que lleva a los lados unas placas resaltadas con cinco puntos perforados dispuestos simétricamente, cuatro en los ángulos y uno en el centro; su apariencia es análoga al símbolo del jade. La cabeza se une al cuerpo por una gruesa banda anular, y en su parte superior se nota un reborde ya muy destruido.

Es otro animal fantástico --¿imagen de poderes excepcionales?-- y, como los demás, único en su género. No hay en San

Lorenzo dos figuras de animales que se repitan; tal vez no se han encontrado aún, pero no deja de ser sorprendente que cada una de estas imágenes carezca de otra con la cual pudiera emparentarse.

Figura acéfala de un jaguar sentado. Monumento 37.

Jaguar pesadamente sentado sobre sus cuartos traseros, al que falta toda la parte superior incluyendo la cabeza. Es un gran bloque de piedra que debe de haber tenido inicialmente la forma general de una pirámide de base cuadrangular.

Está sentado de una manera frecuente entre las figuras fantásticas; lleva las patas traseras dobladas en ángulo, y las delanteras rectas como dos sólidas columnas oblicuas. Ambas patas se quiebran angulosamente para terminar en rígidas garras, de las cuales sólo se aprecian tres dedos. El cuerpo se inclina hacia adelante, y el lomo describe una curva de superficie plana.

Al frente, entre las patas delanteras, hay restos de dos prolongaciones cilíndricas que bajan desde el cuello hasta el suelo; están segmentadas en porciones horizontales y verticales que semejan bandas o nudos y terminan en dos a modo de tiras colgantes. Es indudable y extraña la semejanza que guarda con otro jaguar sentado procedente de Las Choapas, Veracruz.

Coe piensa que los cilindros alargados son dos colmillos enormes (25), en tanto que Beverido supone que son los extremos de una cuerda atada a manera de collar (26). En lo personal, me adhiero a la idea de Coe; hemos visto repetidamente que, para connotar el carácter religioso o sobrenatural de una imagen, se



distorsiona o se exagera notablemente alguno de sus rasgos, probablemente el que sea indicativo de su cualidad o de su atributo primordial.

El Monumento 37 de San Lorenzo es una masa pesada e inmóvil, en donde destaca, si se le mira de perfil, el acoplamiento de dos volúmenes redondeados, el lomo y la pierna; mientras que si se le ve de frente, las extremidades mantienen un juego lineal de formas remetidas y proyectadas. Una cualidad que le es inmanente, son el aplomo y la fuerza expresiva que de sus sólidos volúmenes dimanar.

#### FIGURAS HUMANAS

De los tres grandes conjuntos que he señalado con anterioridad, y se reconocen visualmente de acuerdo con lo representado en ellos, es, sin duda, el de las figuras humanas aquel que acusa el más alto nivel artístico. Obras que son puntos cimeros en el arte universal, además de ser manifestaciones únicas. Revelan sabiduría en el conocimiento de la estructura corporal humana, y, asimismo, perfección máxima en su factura.

Destacan de manera singular las ocho cabezas colosales que se encontraron en la meseta de San Lorenzo, que anuncian la revelación del prodigio mediante su impecable realización técnica. Otras piezas de este conjunto, son figuras sedentes, la mayoría de ellas, desafortunadamente, acéfalas en la actualidad; alguna sostiene a un niño en sus brazos, y forma parte del grupo constituido por la unión de dos figuras en un conjunto escultórico; imágenes que aparecen más frecuentemente en la cara principal de los llamados "altares", y son a manera de enormes

cajas de piedra con una cubierta en su parte superior. Otros "altares" llevan, en su parte baja, figuras con aspecto de enanos, pequeños atlantes que levantan los brazos como en actitud de sostener la losa que de arriba los oprime.

Con fines prácticos de exposición, distingo los siguientes grupos dentro del conjunto de las figuras humanas: las cabezas colosales; las figuras únicas, sedentes o arrodilladas; las parejas de figuras que plásticamente guardan unidad, trátense de adultos con niños o de adultos involucrados en una misma actividad, y, las representaciones de dos o tres imágenes integradas al cubo pétreo, parte inferior del "altar", pero que se encuentran aisladas entre sí, y no constituyen unidad plástica.

Todas las esculturas de figuras humanas, salvo algún pormenor excepcional, conservan rasgos fieles a la realidad visible. A diferencia de las figuras compuestas y las de algunos animales que muestran elementos imaginados en su composición, y en contraste con ellas, las imágenes que ahora trato son, en realidad, naturales representaciones de hombres. No pretendo implicar en esta afirmación mía, que se trata necesariamente de imágenes representativas exactas de sus modelos; en muchas de ellas intervienen patrones y convenciones que les dan un aspecto ideal y sublimado. La escultura olmeca es rica y sorprendente en sus soluciones formales y expresivas, de modo que las imágenes humanas no pueden sustraerse a esta característica fundamental. Es así como hay figuras, las cabezas, por ejemplo, que sugieren ser retratos alegóricos, pero individualizados en su expresión; en tanto que otras, como las que llevan

a un niño fantástico en los brazos, parecen repetir un esquema convencional, un arquetipo. Pero en cualquiera de los dos casos extremos, el que se aproxima notablemente a la realidad, o el que se aparta de ella por un proceso de síntesis formal, las figuras humanas en piedra no representan a hombres en un mundo de dimensión histórica; se trata, a mi modo de ver, de imágenes que dan forma concreta a un concepto, a una idea; a la significación vital más profunda que encierra la forma humana.

### CABEZAS COLOSALES

De entre las grandes tallas de piedra olmecas, son las cabezas colosales las más espectaculares. Enormes cabezas sin cuerpo que, no obstante los elementos comunes de que todas participan, se distinguen irremediabilmente entre sí por el carácter singular de cada una de ellas. Son, por otra parte, las que constituyen, formalmente, el más característico conjunto escultórico. Masas de volúmenes regulares, compactos, sin espacios internos. Sólidos que ocupan un espacio sin que introduzcan alguna relación animada con él. Bloques monumentales, ya que oscilan entre 147 cm. la menor (Monumento 0 de Tres Zapotes) y 340 cm. la mayor (Monumento 1 de Cerro El Vigía). Masas concentradas en su ordenamiento, en su organización interna. Su interés formal reside en esa estructura, y es en cuanto a su calidad de formas sólidas como pueden ser miradas; así, la solidez debe ser considerada como su cualidad perceptible específica.

Las cabezas son, con distintas proporciones, pero manteniendo siempre una estructura armónica, prismas rectangulares de

esquinas redondeadas. En su cara frontal llevan los rasgos faciales que les otorgan unicidad, y quedan recogidos en la parte superior por ese casquete hemisférico que es el tocado, y que varía en diseño y en símbolos. En el volumen de cada cabeza existen puntos de mayor atracción visual; aquellos en los cuales culmina una curva o en donde es más notable una depresión, y que son articulados entre sí por la redondez cóncava o convexa de las superficies.

Elementos menores, los rasgos faciales, cuidadosamente consumados, están inscritos dentro del volumen principal. Las formas de los rasgos individuales muestran refinada variación, en la curvatura de las cejas, en la prominencia de las mejillas, en la distancia entre la nariz y los labios; en fin, en aspectos tan sutiles como significativos, destinados a conferir a cada cabeza su posición individual. Todas son gigantescas, de ojos almendrados, narices amplias y chatas, mejillas llenas y gruesos labios; a todas las ciñe un tocado cuya presión produce un entrecejo prominente; pero, y esto es lo verdaderamente importante, son todas misteriosamente distintas. Las pequeñas modificaciones en los detalles del rostro, confieren a cada una expresividad inconfundible, a un punto tal que, cuando se las ha mirado, las imágenes que de ellas se conservan son únicas y absolutas.

El problema del agrupamiento y la seriación temporal de las mismas, ha ocupado ya a varios investigadores. Kubler fue el primero que, como señalé anteriormente, las ordenó en conjuntos y planteó una posible secuencia arqueológica apoyado en que "Las diez cabezas muestran un claro desarrollo a través de

dos, y posiblemente de tres, generaciones de escultores, traba jando con instrumentos de piedra, repitiendo el mismo tema con creciente habilidad y poder" (27). Considera, para establecer tal secuencia, tres rasgos fundamentales: la apreciación de la forma general, si es redonda o alargada; la animación del ros tro, y la definición de los iris de los ojos. Es claro que los dos primeros rasgos son relativamente subjetivos y dan, por lo tanto, lugar a diferencias de apreciación. A su vez, el úl timo rasgo es evidentemente accesorio. Los resultados de este somero análisis, son que las diez cabezas, que Kubler conocía, quedaron agrupadas en conjuntos arbitrarios que no coinciden con los sitios de donde proceden.

Más adelante, fue Wicke quien propuso nuevos medios para est tablecer la secuencia, y refutó la seriación de Kubler. Lo que hizo, usando para lograr su evaluación el escalograma de Guttman, fue ampliar los mismos rasgos establecidos por Kubler; su g irió, como dice el propio autor, un "refinamiento" de ellos, y así mira la forma general de acuerdo con mediciones de anchur a y profundidad; la llamada animación facial, es ahora conceb ida como expresión, y en ella encuentra tres grados: la "anim ación", la "no animación" y la "animación majestuosa". Fin almente, para la definición del iris de los ojos, se fija en si éste existe, si se encuentra ligeramente indicado, o si es manifiestamente advertible. La aplicación del escalograma de Guttman, lo lleva a cons uir que a la mitad de la secuencia se encuentran las cabezas procedentes de La Venta, pero que no puede determinar cuál de los otros grupos, el de San Lorenzo o el de Tres Zapotes, está en el extremo inicial o terminal de

la serie. En vista de lo anterior, se adhiere a la posición de Coe, quien para entonces había seriado ya las cabezas basándose en fechas de radiocarbono, y postulando que son las de San Lorenzo las más antiguas; las siguen en el tiempo las de La Venta, y las de la región de Tres Zapotes pueden ser consideradas como las de más reciente realización.

Por otra parte, el grupo de investigadores de la Universidad de California que efectuó un minucioso estudio de las doce cabezas que por esos años se conocían (1967), las clasificó en tres grupos principales, que coinciden con los lugares de procedencia, y que están a su vez divididos, cada uno, en dos subgrupos. Los datos que se tomaron en consideración fueron los siguientes: las dimensiones de los radios de frente y de perfil, las formas generales de acuerdo con sus medidas, los ornamentos de las orejas y de los tocados, las bandas que caen del tocado a los lados del rostro, la forma del entrecejo, el lugar de procedencia de la piedra, el peso, la forma del iris de los ojos, la forma de la boca, la presencia o ausencia de rebordes labiales, y los tipos de horadaciones intencionales. De acuerdo con este detallado análisis cuantitativo, que está ampliamente expuesto, concluyen que las cabezas colosales, agrupadas conforme a la combinación de los elementos arriba citados, son "aproximadamente contemporáneas" (28). Evitan pronunciarse en favor de alguna de las secuencias sugeridas por Kubler, Wicke o Coe, en vista de que, sobre todo las dos primeras, están apoyadas en apreciaciones meramente subjetivas.

Pareció lícito hacer de nuevo esta relación en torno a la agrupación y a la secuencia propuestas para las cabezas. He de

insistir en que me aparto de los medios utilizados por Kubler o Wicke, ya que en forma alguna representan un análisis estilístico; en lo que respecta a las acuciosas descripciones de los investigadores de la Universidad de California, me resultan grandemente útiles por su objetividad, pero no me dan lugar a conclusiones definitivas; los tres grupos por ellos señalados resultan evidentes y no se propone ninguna seriación temporal. Los datos arqueológicos aportados por Coe y su equipo de trabajo en San Lorenzo, así como las fechas de radio carbono, son, hoy en día, los únicos datos firmes en que uno puede apoyarse.

Me propongo, en vista de lo dicho, estudiar los conjuntos de cabezas de acuerdo con su lugar de origen, y tratar así de establecer los rasgos distintivos de cada una de las escuelas artísticas locales. Para ello, y es necesario poner orden en los conjuntos a partir de algún principio, he de considerar en primerísimo lugar la composición armónica de las cabezas; me refiero a la estructura matemática que guardan las partes constitutivas con relación al todo.

A diferencia de los especialistas antes mencionados, el principio en que me apoyo para agrupar las cabezas es de carácter completamente objetivo. He notado que si todas las cabezas participan de algo que les es común, es debido a que están sujetas a una estructura, un canon armónico semejante. Y me he puesto a buscar, y he encontrado en casi todas un principio geométrico compositivo. Resulta sorprendente que en las colosales cabezas olmecas existan esquemas pitagóricos y secciones áureas. Y esto es lo que tienen de esencial: las relaciones internas de

ejes y de segmentos de las distintas partes que guardan entre sí la misma relación áurea que con el todo. Lo fundamental en las cabezas olmecas es la estructura geométrica, la simetría de sus relaciones matemáticas; nada está realizado al azar o dictado por la mera sensibilidad formal; la armonía que muestran, proviene de la sabiduría, del perfecto conocimiento. Ahora bien, es asimismo cierto que no todas las cabezas revelan la misma perfección y maestría; hay algunas en que el descuido en la composición y en la factura técnica, es evidente; mantienen, sin embargo, principios que rigen su estructura. Analizaré los conjuntos de acuerdo con el lugar de su procedencia; de acuerdo con su antigüedad, le corresponde a San Lorenzo el primer sitio.

En ningún momento pretendo establecer una seriación cronológica local, pues no tenemos la información necesaria para lograrlo. Ahora me restrinjo al estudio estilístico. Más adelante, cuando haya estudiado las obras en particular, y en general las escuelas artísticas, será posible sugerir los cambios que en el tiempo ha sufrido el estilo olmeca dentro de un panorama total.

Si se miran con cuidado las quince cabezas colosales que en la actualidad conocemos (ocho de San Lorenzo, cuatro de La Venta y tres de la región de Tres Zapotes), se notarán de inmediato las diferencias entre ellas, y resaltará igualmente la insuperable calidad artística de las de San Lorenzo.

Las cabezas de San Lorenzo exhiben magistralmente una impeccable armonía, responden a un mismo canon, mantienen la más rigurosa composición áurea. Las diferencias perceptibles entre



una y otra, derivan de la organización interna de las varias - secciones de oro y de la configuración formal de los rasgos faciales y de los accesorios.

Ateniéndome a las leyes que rigen el sistema de proporciones de estas cabezas, las he agrupado en dos conjuntos totalmente definidos y uno intermedio. El primero está formado por las cabezas número 1 (Monumento 1), 5 (Monumento 5), y 3 (Monumento 3); el otro lo constituyen las número 7 (Monumento 53) y 4 (Monumento 4), y el intermedio, las número 6 (Monumento 17) y 2 (Monumento 2). Es de todos sabido que una cabeza humana, de proporciones rigurosamente clásicas, vista de frente, puede inscribirse en un rectángulo de proporciones áureas; es decir, un rectángulo compuesto por un cuadrado (cdef) y una sección rectangular (abef), cuya altura guarda una proporción de .618 en relación con la medida de los lados del dicho cuadrado (Fig. 1).

El lado menor del rectángulo, que en el caso sirve de base, equivale al ancho máximo del rostro, tomado a nivel de los ojos, y el mayor, en el caso presente, la altura, corresponde al largo total del mismo, considerado desde el extremo del mentón hasta el punto más alto de la cabeza. Ese rectángulo áureo, puede, a su vez, dividirse en cuatro menores (abgh, bchi, ghmn y hino), necesariamente áureos también, y, por lo mismo, compuestos de un cuadrado y una sección rectangular proporcional. El cuadrado quedaría en la parte inferior de los rectángulos, y la sección en su parte superior (Fig. 2).

Al aplicar este sistema de proporciones a las cabezas colosales olmecas, consideradas como una unidad que incluye el to

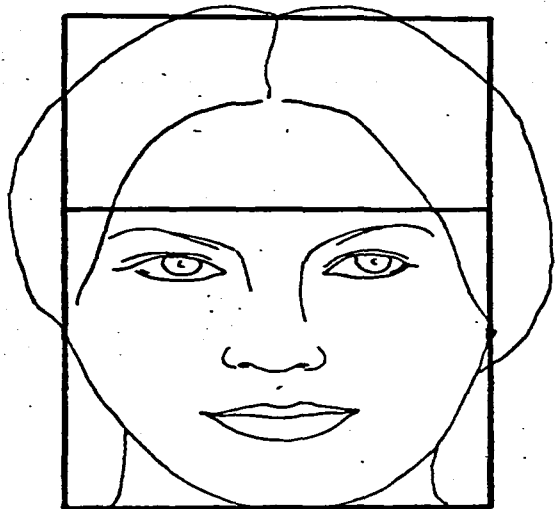


Figura 1

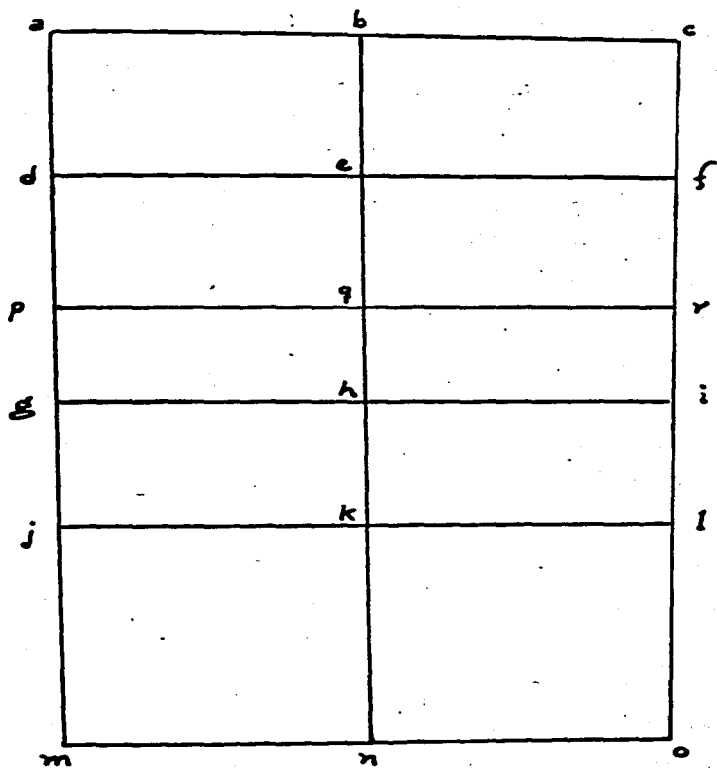


Figura 2

cado que llevan, se obtienen dos resultados principales: por una parte, dos de ellas permiten su inscripción en el rectángulo completo (acmo) con su cuádruple división (abgh, bchi, ghmn, hino); por la otra, hay tres que se ajustan a un esquema diverso, que consiste en suprimir la sección rectangular (acdf) que completa los dos rectángulos (abgh y bchi) situados más arriba, de modo que, tal como si se invertieran, la sección rectangular que se aumenta a sus cuadrados básicos, viene a sobreponerse con la sección (ghjk y hike) de los rectángulos inferiores (Fig. 3). Las restantes dos cabezas oscilan en su proporción, entre estos dos sistemas.

Me voy a referir a cada una de las Cabezas colosales, y comenzaré por estudiar aquella (Monumentos 17) en que el aplomo y la pesantez de la masa es más evidente. A continuación me ocuparé, sucesivamente, de las que revelan cambios en la base de sustentación, que según se apunte o redondee, otorga un carácter de menor solidez, y he de concluir con la que, dentro de su aspecto de bloque, de masa arraigada en el suelo, tiene la sutil pretensión de aligerarse por medio de recursos armónicos y formales (Monumento 4). Estos cambios están determinados primordialmente por las pequeñas diferencias en las estructuras geométricas de sostén, y secundariamente por el manejo particular de los rasgos del rostro. Las diferencias formales influyen de manera notable en el aspecto general y en las variaciones de expresión.

En la identidad de cada cabeza intervienen otros elementos, además de los estrictamente expresivos y formales; los tocados y los ornamentos de las orejas que son distintos y que aluden,

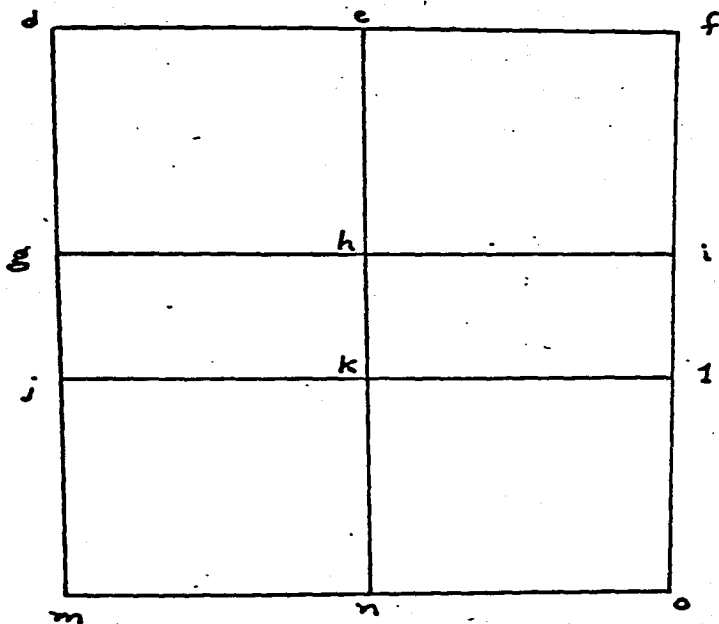


Figura 3

sin duda, a la cualidad personal que fue representada.

La Cabeza número 8 (Monumento 61) es descrita brevemente, y no se efectuó en ella análisis de composición áurea; nunca se la ha fotografiado erguida, ni de frente o perfil completo, debido a que no se quiso modificar la posición en que fue encontrada; permanece enterrada en el sitio original, y es imposible apreciarla y estudiarla adecuadamente. Por lo que respecta a la Cabeza número 7 (Monumento 53), hay que decir que fue, al igual que la anterior, sepultada nuevamente en el lugar en que se la descubrió, su lecho de origen; pero al menos, ésta pudo ser fotografiada casi de frente, y, a pesar de cierta distorsión, es posible trazar ejes que dan una imagen aproximada de su estructura. El orden en que estudio las cabezas, repito, no implica secuencia temporal; es sólo un modo de ver por qué medios el estilo artístico se revela.

En San Lorenzo se han encontrado ocho cabezas colosales completas: los Monumentos 1, 2, 3, 4, 5, 17, 53 y 61, además de lo que es ahora una masa informe, pero que parece haber sido otra cabeza; me refiero al Monumento 19 (29). Existen, asimismo, otros dos fragmentos que fueron, acaso, partes de cabezas, colosales, y que actualmente son irreconocibles; el Monumento 22, gran bloque de piedra oval, conocido popularmente como el "Monumento del Ojochi" (30), y el Monumento 50 (31).

En vista de que las Cabezas Colosales de la meseta de San Lorenzo se han encontrado siguiendo unas líneas aproximadas de eje norte-sur, el arqueólogo Francisco Beverido ha sugerido, hace poco, lo siguiente: "Si observamos el plano de San Lorenzo con un poco de cuidado, podremos ver que los monumentos números

1, 2, 3, 4, 5, 17, 19, 53 y 61 vendrían a formar dos líneas no exactamente rectas, pero que, siguiendo un rumbo general norte-sur, enmarcarían los edificios de la plaza central por el este y el oeste; la del este estaría formada por los números 2, 53, 1, 19 y 17 y la del oeste por los números 4, 61 y 5, siguiendo el orden que tienen de norte a sur; pues bien, estos monumentos son cabezas colosales e imagino la impresión que causaría esa gran meseta con sus templos, plazas y juegos de pelota flanqueada con dos hileras de esas portentosas esculturas" (32). Es claro que la observación de Beverido resulta interesante, - sobre todo si se recuerda que en otra ciudad olmeca, La Venta, se encontraron tres de las cabezas alineadas rigurosamente en un eje norte-sur; pero con todo, no es posible ratificarla, en el caso de San Lorenzo, por la erosión y el desplazamiento natural ocasionado por el peso de las esculturas. No habría, por otra parte, la espectacularidad que él supone; la meseta de San Lorenzo tiene solamente 1.2 Km. de largo en la dirección norte-sur; los restos de los edificios no acusan grandiosidad, y si, en cambio, son muchas las esculturas que de ahí proceden. El conjunto sería, más bien, un tanto confuso y apiñado.

#### Cabeza Colosal 6. Monumento 17.

Su aspecto general es el de un prisma rectangular rebajado en su altura; el gran espesor, 126 cm., contribuye a la sensación de pesantez que se experimenta frente a ella.

Reducida al plano, la cara frontal está, aunque no exactamente, compuesta, como la Cabeza 2 que con ella constituyen

el conjunto intermedio a que antes me referí, por la articulación de cuatro rectángulos de oro; la sección superior de los dos inferiores (ghmn y hino) queda limitada por dos puntos (h, k) a que convergen, aproximadamente, todas las líneas eje de interés en la composición: el centro del entrecejo y la punta de la nariz; esto último es un patrón de composición repetido en todas las cabezas de San Lorenzo, en donde se presenta con precisión (Fig. 4).

A pesar de que se mantiene la sección áurea, se advierte, en conjunto, una ligera asimetría manifiesta, en lo particular, en que la mejilla derecha es más amplia que la opuesta y en que el estrabismo es más pronunciado en el ojo izquierdo cuyo iris se representó muy cercano a la comisura interna.

La impresión de aplomo, de peso abrumador, es debida, en buena medida, a que la base de sustentación es casi plana y paralela al suelo; nada hay, por lo tanto, que la desprenda del mismo. Una ligera curva hacia arriba se eleva discretamente del suelo en los lados extremos de las mejillas, y se continúa con una superficie plana formada, en la parte inferior, por el borde de las orejas y sus pendientes, y, en la parte más alta, por la banda del tocado. Por eso sí, de acuerdo con la descripción anterior, se la mira de frente, tal parece que los perfiles, laterales e inferior del rostro, delinean los tres lados de un cuadrado que, en la parte superior, culminan en una silueta semicircular correspondiente al casquete.

El rostro se distingue por la dureza de sus rasgos y de su expresión; por el aplanado chocante de los rasgos, y por la -



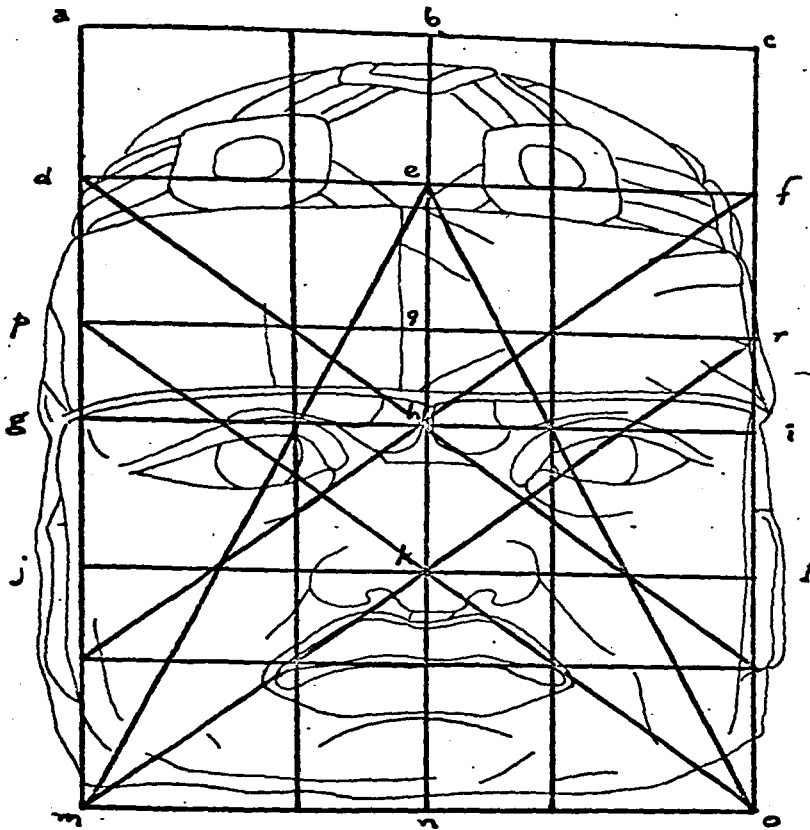


Figura 4

aparición de una piel, particularmente la de las mejillas, tan gruesa como inflexible. El modelado de los rasgos es tenso, manifiesta inmovilidad y fijeza.

Destacan, en la cara, el doble pliegue en la sección del nacimiento de la nariz, y los dos abultamientos adiposos por encima de ésta. Los ojos son muy grandes, en forma de almendra, contorneados por líneas sinuosas que continúan las comisuras externas. Los iris van delineados por una incisión, pero su superficie interna fue rebajada por aplanamiento. Curiosamente, los iris se muestran interrumpidos en su círculo, debido a que los cubren los bordes de los abultados párpados, dando la apariencia de que los ojos no están del todo abiertos; los párpados superiores se sobrepone a los inferiores en la comisura interna. La nariz es amplia y aplanada en su parte inferior, y curvada en el dorso. Es muy escasa la separación entre ésta y los labios, que son gruesos, con las comisuras terminadas en orificios circulares. El labio superior es arqueado, y el inferior poco curvo; ambos tienen señalado un reborde exterior y están entreabiertos. Las mejillas son amplias, con una depresión bajo los ojos y líneas muy marcada que parten de los extremos de las alas de la nariz y se extienden hasta la altura del labio superior; en su parte baja, las mejillas cuelgan pesadamente. Las orejas, reducidas a contornos geometrizados, tienen la particularidad de seguir en su borde superior la banda de la cabeza.

Por lo que respecta al tocado, consta de una banda ancha y de un casquete. La banda se ve lisa actualmente, pero conserva huellas de líneas paralelas, horizontales y diagonales que

forman un diseño como de pequeñas fajas entrecruzadas. El casquete hemisférico de la parte superior, que ocupa por el frente una extensión casi igual a la de la banda, está formado por grupos de tres tiras que se entrecruzan figurando algo semejante a una gruesa red, y se unen por medio de anillos planos. Una especie de correa pasa frente a la oreja derecha y se continúa bajo el pendiente hasta la parte inferior de la cabeza, mientras que, del lado opuesto, más ancha, termina sobre el pendiente.

Los pendientes, muy grandes, cubren el lóbulo de la oreja; tienen una prolongación horizontal en la parte de atrás y se abren en forma abocinada hacia la mejilla.

Todos los ornamentos, tocado y pendientes, así como las orejas, están labrados en un relieve de poco realce.

Las superficies de la cabeza son amplias y firmes; no hay depresiones ni salientes notables; casi siempre se mantienen supeditadas al eje virtual, que en sentido vertical está sugerido por la banda del tocado. De hecho, el único corte profundo y que acentúa la sombra en la parte superior del rostro, es la línea que separa la banda de la cara.

La parte posterior es aplanada, y en varios lugares del rostro y del tocado se aprecian horadaciones circulares, algunas de las cuales llevan otra pequeña excavación en el centro.

Después de observarla detenidamente, tengo para mí que la Cabeza número 6 es la más despersonalizada de las del conjunto de San Lorenzo. Su pesantez, casi excesiva; lo plano de las facciones y la ligera asimetría de los rasgos, dan por resultado una rígida masa cerrada y compacta.

Cabeza Colosal 1. Monumento 1.

Es notable la diferencia que existe entre esta cabeza y la descrita líneas arriba. Diferencia lograda por efectos de forma, de expresión y de proporción. La estructura armónica total y el esquema de composición áurea, son diferentes de los de aquélla: aquí se presenta la unión de cuatro rectángulos de oro (dejk, efkl, ghmn y hino) superpuestos en la sección media (ghjk, hikl). Además, hay entre ambas grandes divergencias - determinantes de que la Cabeza número 1 (Fig. 5) sea artísticamente superior a la número 6. Veamos algunas razones acerca de esta consideración.

La forma general de la cabeza, en su vista frontal, queda - totalmente inscrita dentro de un rectángulo; nada sobresale de él; por lo tanto, la simple forma regular, el rectángulo en sí, es fácilmente percibido. La aprehensión que tenemos de los objetos de formas simétricas, esferas, cubos, cuadrados, rectángulos, etcétera, es más clara que la de los cuerpos compuestos por varios de éstos, o por fragmentos de los mismos articulados entre sí. El aspecto total de la cabeza es, por ende, claro, preciso y fácilmente perceptible.

Dentro del rectángulo exterior (dfmo), una serie de ejes resultantes de la unión de secciones áureas, convergen en puntos que coinciden plenamente con aquellos que muestran el mayor interés plástico en el rostro; me refiero al situado entre los pliegues carnosos del entrecejo (h) y en el del centro de la nariz (k). No hay, como en la cabeza anteriormente descrita, discrepancia entre la estructura geométrica y la realidad formal.

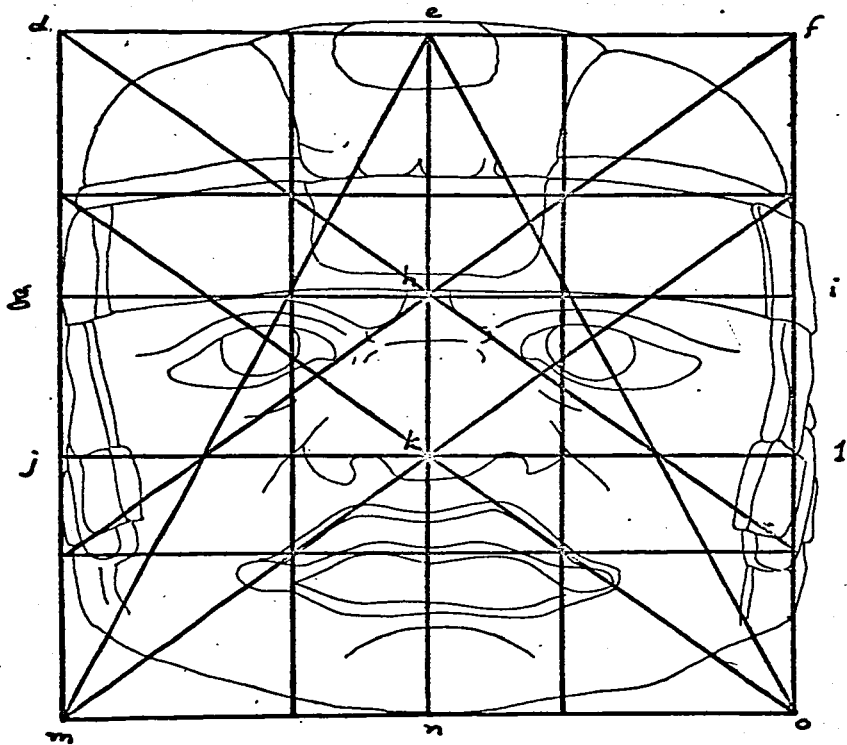


Figura 5

Otro punto primordial es el de la parte central superior del casquete (e), que al formar eje con los del rostro, realiza el valor plástico de toda la sección media vertical.

Hay, por otra parte, correspondencia entre la curvatura de la base y la del casquete; ambas son discretas y se ligan suavemente con las verticales paredes de los perfiles laterales.

Al conjugarse con tal simetría secciones, ejes, puntos y curvaturas, la impresión visual no puede ser otra que la de la perfecta armonía.

Ahora bien, si la estructura guarda tales proporciones, las formas que la revisten necesariamente han de lucir con noble dignidad.

Grandiosa en sus dimensiones, 285 cm. de altura, no produce, si se la compara con la Cabeza número 6 que sólo mide 167 cm., esa grave sensación de pesantez. La aparente curvatura de la base en que sólo la barbilla cae y se apoya contra el suelo, contribuye al desprendimiento y a la elevación aérea de la gran mole de piedra. La Cabeza número 1 es la más grande de San Lorenzo, pero otras gravitan de manera más notoria. Es probable, también, que su poco espesor y el modo en que se une el modelado de las facciones del rostro con las secciones aplanadas en los lados y por atrás, sean otros de los motivos de su creada ligereza. Si se la mira de perfil, es notablemente angosta y plana. En cuanto a sus características físicas, tiene el entrecejo con dos abultamientos sobre el nacimiento de la nariz; los ojos grandes en forma de almendra, con las comisuras externas redondeadas y caídas. Las comisuras opuestas, en el lagrimal, se miran apuntadas. En la superficie del globo ocular, -

los iris fueron representados completos y en relieve; actualmente, sólo se aprecia bien el del ojo izquierdo, ya que el derecho fue reparado con cemento, hace años, por Stirling (33). Es evidente que, como todas, muestra estrabismo bilateral convergente. Los párpados son planos; en los superiores se marca el doble pliegue natural con una línea paralela. La nariz es ancha, aplastada y de dorso ondulado; su base y el borde del labio superior, están separados por un tramo carnosos. Los labios son gruesos, pero delicadamente sensuales; se acopla la forma arqueada de ambos, y una pequeña depresión los deja ligeramente entreabiertos. Al igual que los de las cabezas número 6 y número 8 están bordeados por un resalte; las comisuras terminan en orificios circulares. El labio inferior se proyecta hacia adelante, es más notorio en el perfil. Las orejas son grandes, con el pabellón estilizado a manera de una espiral incompleta en varios niveles de relieve; el lóbulo es plano y prolongado hacia abajo.

Manos sabias y minuciosas modelaron la cara; superficies cóncavas, como las de las cuencas orbitales o, particularmente, las de mayor hundimiento, en las comisuras, se ligan sin obstáculos con las prominencias convexas de los pómulos, para decrecer nuevamente en las mejillas y continuar con el abultamiento de la parte baja de las mismas. La piel se mira, casi se la toca visualmente, blanda y suave, encubriendo las carnosidades de los pómulos, los carrillos, el mentón.

Si, con excepción hecha de las orejas, los rasgos del rostro fueron tallados con sensibilidad escultórica, los elementos ornamentales y sus diseños van siempre en relieve.

El tocado está compuesto por una banda inferior plana, que rodea la cabeza y se ciñe a la altura de las cejas, y por un casquete que la cubre en la parte superior. La banda figura - estar dividida en tramos regulares de cuadrados y rectángulos, y termina, por atrás, en un nudo. Por encima de la banda hay un rehundimiento que la separa del casquete hemisférico. Un diseño simbólico abarca por la parte media vertical, las diferentes secciones del tocado: consiste en un elemento en forma de U, que, sobre la banda, sirve de base a cuatro figuras análogas más pequeñas, situadas en el rehundimiento, entre la banda y el casquete; los brazos de la U se continúan hacia arriba en dos lenguetas, y se unen en la parte superior, dejando en su centro un disco rehundido. De la banda nace, a cada lado, una faja que cuelga delante de la oreja, y termina a la altura del pendiente.

Los pendientes son unas placas más o menos rectangulares - que atraviesan el lóbulo de la oreja.

Perfección, nobleza, majestad, se combinan interminablemente en la Cabeza 1 de San Lorenzo. Su equilibrio estructural revela la conciencia del absoluto orden del cosmos; el conocimiento de la naturaleza humana se hace patente en el impecable manejo de las formas. Rostro iluminado por la vida interior, animado por lo que nunca muere, conjuga esas vibraciones internas con el aspecto sereno de su exterior.

#### Cabeza Colosal 5. Monumento 5.

La estructura geométrica de las cabezas número 5 y número 1, es muy semejante; son, entre todas, las más parecidas entre sí.



Y el parecido no se limita a la composición áurea, sino que se aplica igualmente a la correspondencia entre los puntos focales de las secciones con los puntos rectores en la distribución simétrica de los rasgos faciales (Fig. 6). Ahora señalaré las diferencias en lugar de abundar en las similitudes.

El aspecto general de la Cabeza Número 5 es el de un bloque amplio y rotundo de conciencia escultórica de volumen en el espacio; no cae en la pesantez de la número 6, pero carece de la aparente esbeltez de la número 1. Una serie de cualidades le son propias. Vista de frente, sus carrillos tienen un declive que culmina en la barbilla apuntada, recurso plástico que debería desprender la cabeza del suelo, pero se contrarresta con el peso proveniente de la rígida curvatura del casquete en la parte superior. Es, por otra parte, la de rostro más modelado; la variación de las curvaturas de cóncavas a convexas y viceversa, origina una superficie de luces y sombras pronunciadas. Sus cualidades táctiles, por estas mismas causas de depresiones y proyecciones intensas, son más notorias que en la cabeza número 1. En algunas superficies menores, como la cercana al lacrimal, la depresión se convierte en verdadera horadación y, sin embargo, se continúa tersamente, sin obstáculos, con una sinuosidad delicada, hasta las destacadas prominencias de los pómulos; lo mismo se puede decir del tratamiento de las mejillas, por cierto francamente colgantes en su parte baja, y del mentón, como una redonda carnosidad en realce.

La forma de los ojos difiere considerablemente de las demás; el borde superior es casi recto horizontalmente, y con ello cambia el aspecto y la expresión general que llega a adquirir un

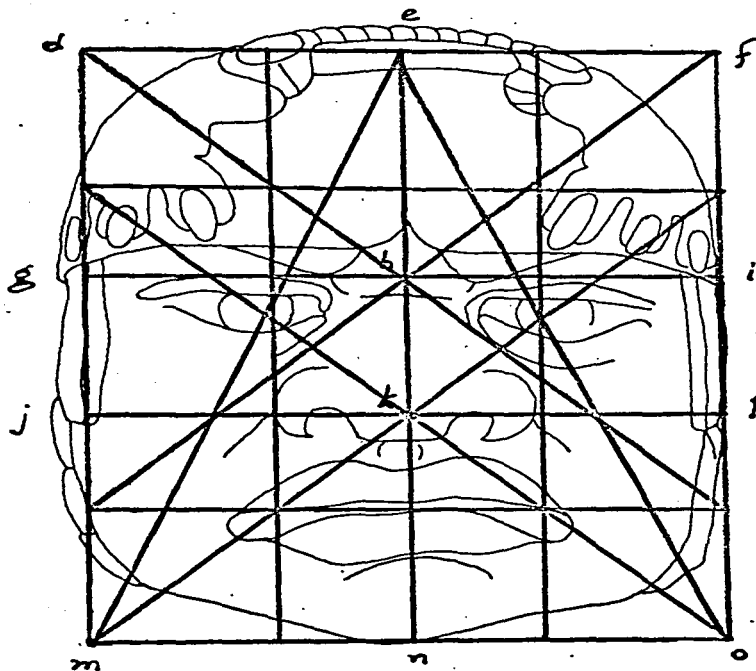


Figura 6

cierto parecido con imágenes orientales.

Los labios, gruesos y carnosos, tienen la particularidad de ser prominentes, ondulados y con los bordes externos recortados claramente. Otro elemento singular, ya no de carácter formal, sino como atributo simbólico, es el tocado al que me referiré - más adelante.

Los rasgos generales de su aspecto físico son los siguientes: el entrecejo tiene en la parte superior dos abultamientos carnosos separados entre sí por otra carnosidad de aspecto triangular que surge en el nacimiento de la nariz. Los ojos son grandes y rasgados, con forma de almendra; pero su posición, como ya dije anteriormente, es horizontal. Los párpados superiores apenas si describen una curva ligera, son redondeados y muestran un doble contorno paralelo; los inferiores son relativamente abultados y dejan que el globo ocular se mire un poco rehundido. Las comisuras externas son apuntadas, en tanto que las internas, en donde se aprecian los lacrimales, parecen marcar una escuadra. Los iris están aplanados con el contorno inciso, y se ven interrumpidos en su círculo por los párpados superiores. La nariz, amplia y chata, tiene el dorso más recto que la de otras; las ventanas de las mismas afectan forma circular y hacen juego con las alas. La boca entreabierta, de labios arqueados; en las comisuras hay orificios circulares. La barba es redondeada; los pómulos marcados y los carrillos carnosos contribuyen a la apariencia de bloque cuboide del conjunto. Las orejas tienen el pabellón estilizado en un doble contorno en espiral; el lóbulo queda cubierto por el pendiente.

La banda y el casquete están integrados por un diseño que -  
 cuelga de la parte superior. La banda, muy ancha, es lisa y -  
 más alta en el frente; sobre el entrecejo tiene una hendedura  
 pequeña en forma de V invertida. El casquete es como una celo  
 sía de fajas formadas por tres secciones paralelas y de discos  
 planos, semejantes al de la Cabeza número 6 (Monumento 17), -  
 que se recogen al frente en otra faja horizontal. De la parte  
 de arriba, a los lados de la faja horizontal, se desprenden -  
 dos elementos simbólicos; son unas garras. Cada uno está com  
 puesto por tres dedos con sus respectivas uñas; indican que se  
 trata de garras de ave de presa, y aparecen en varias ocasio  
 nes, en los tocados de los grandes señores olmecas, indicando  
 su rango y sus atribuciones particulares. A cada lado, fren  
 te a las orejas, cae una faja recta y plana que termina a la -  
 altura del pendiente.

Sobre los lóbulos se miran los pendientes, compuestos por -  
 un disco plano del que se desprende un gancho hacia abajo.

¡Cuánta energía y seguridad interior revela el rostro de la  
 Cabeza número 5! Dimana autoridad, fuerza y poder. Es difícil  
 establecer juicios comparativos y proponer que alguna, escogi  
 da entre la número 1, la 5 o la 4, es de mayor "calidad artís  
 tica"; todas son perfectas, aunque distintas en su perfección.  
 Lo que sí tengo por cierto, es que esa "calidad artística" las  
 coloca entre las obras maestras del arte universal.

### CABEZA COLOSAL 3. Monumento 3.

Me voy a ocupar ahora en la última cabeza del conjunto de -  
 tres que tienen parecida estructura geométrica, por la unión de

cuatro rectángulos áureos (dejk, efkl, ghmn y hino) que, traslapándose en la parte central (ghjk y hikl), configuran el rec tángulo exterior (dfmo) que las encuadra en su vista frontal (Fig. 7). Destacan a la vista dos cualidades originales: el aspecto de triángulo invertido con el vértice trunco, si se la mira de frente, y lo reducido de su espesor, que apenas tiene 95 cm. De todas, es la que produce menor sensación de gravedad; a ello contribuye la superficie circular de los carrillos y del mentón, que son la base inferior. En cierta medida, pero exagerada, se aprecian en ella la misma tensión formal que en la Cabeza número 5, donde la pesada semiesfera del tocado, con tr arresta la aparente ligereza curva de la sección inferior. En el caso de la Cabeza número 3, la distorsión es mayor; la parte del casquete se abre describiendo una curva muy amplia, que se continúa descendiendo con dos paredes en diagonal hasta el nivel del mentón; de hecho, la parte de la banda en el to ca do, sobresale en buena medida del rectángulo base a que su com po sición estructural se acopla; en cambio en el área de los ca rrillos se remete considerablemente; de ahí su forma más o menos triangular. Esta apariencia general la torna junto con la número 4, en una de las dos más diferentes e inconfundibles. No es, como otras, un bloque, sino una losa; de perfil se mira pe queña y plana, debido a que los rasgos faciales son poco proyectados y a que en su parte de atrás está sumamente aplanada.

En cuanto a sus características físicas, tiene dos abultamientos carnosos muy marcados, juntos y directamente sobre el nacimiento de la nariz. Ojos grandes en forma de almendra, obli cuos, con las comisuras externas apuntadas hacia abajo; en las

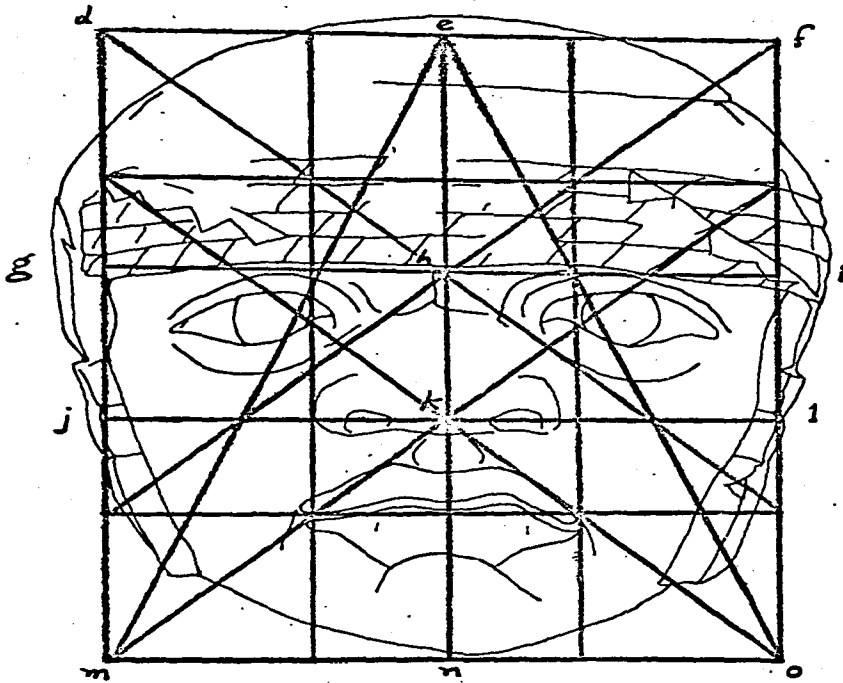


Figura 7

comisuras internas, el párpado superior se traslapa sobre el inferior y se marcan los lacrimales. Los párpados superiores curvos que subrayan lo apuntado de los ojos, son casi planos; los inferiores son más bien abultados. Los iris están aplanados y delineados por una incisión; el estrabismo que muestran es simétrico, bilateral convergente. La nariz es como en todas; no ofrece, por tanto, características especiales. Hay una marcada distancia en el espacio que separa la nariz y el borde de la boca; ésta se entreabre con el labio superior arqueado; el inferior se encuentra hoy totalmente destruido. Las orejas están cubiertas por el tocado, que se prolonga a los lados sobre toda la cabeza.

Dentro del notorio aplanamiento de sus rasgos, los cuales, de perfil, no sobresalen del eje vertical insinuado por el tocado, los pómulos se miran como dos redondeces muy señaladas y el mentón está subrayado por una línea remetida que lo separa del labio inferior. Carece de carrillos prominentes y colgantes.

El tocado se encuentra integrado por banda y casquete, y aparenta imitar un material flexible. La banda está compuesta por cuatro fajas horizontales y paralelas, con incisiones rectas y diagonales que dan la apariencia de un material torcido como cordón. Sobre la banda hay una sección horizontal plana y remetida, y arriba de ella una cubierta más o menos redonda del mismo material torcido. De esta cubierta cuelgan, a ambos lados y por encima de la banda frontal, unas tiras verticales que cubren las orejas y se continúan hasta el nivel de las mejillas, donde rematan en tres bandas horizontales sin decoración. Las tiras verticales se componen, a su vez, de cuatro fajas paralelas

las con estriás iguales a las de la banda frontal. Tal parece que parte del tocado consistía en cuerdas enrolladas alrededor de la cabeza y que colgaban a los lados sobre las orejas.

Desafortunadamente, la Cabeza número 3 está muy deteriorada, por el desgaste natural y por múltiples horadaciones circulares con un punto central, que abundan sobre todo en la parte frontal del tocado. Más que en ninguna, se miran en ésta los rasgos juveniles que acusan, me parece, una expresión menos grave y - acaso más mundana. En su configuración general, tiene, sin embargo, por su apariencia ligera y por el diseño del tocado, algo que la liga formal e iconográficamente con la Cabeza número 4.

#### Cabeza Colosal 2. Monumento 2.

Paso al otro conjunto, el de las cuatro cabezas cuya estructura frontal es más alargada, por la coincidencia armónica, no sobrepuesta, de los cuatro rectángulos de oro (abgh, bchi, ghmn y hino). Entre éstas se encuentran dos, que he llamado conjunto intermedio: la número 2 y la número 6 (Monumento 17) que no corresponden plenamente a estos principios de composición; las considero aquí como obras de transición, no en sentido evolutivo, sino en cuanto a estructuras formales. Las dos cabezas restantes, son la 4 y la 7 (Monumento 53); de ellas, como ya dije, la de más perfecta composición es la número 4 en que se cumple la más rigurosa sección áurea.

De no ser por el alargamiento, que aumenta en la mitad de una sección la parte superior, la estructura de su composición es muy parecida a la de la Cabeza número 1, y guarda igualmen-



te esa coincidencia entre los puntos y las líneas ejes de las secciones armónicas en que está inscrita por el rectángulo - (dfmo) con aquellos más significativos del rostro (Fig. 8). Así, puntos virtuales coinciden con puntos reales a lo largo del eje central, en la punta de la nariz (k), en el centro exacto del entrecejo (h) y en la parte superior media del tocado (e). Encuentro en ella la más absoluta simetría; si se traza un eje (bn) que la divide verticalmente por el centro, las dos mitades muestran un equilibrio riguroso en cuanto a la disposición de los diseños del tocado, a la ubicación de los ojos, a la amplitud de las mejillas, a la correspondencia de la ondulación de los carrillos y del mentón. Comunica la sensación de masa, pero no de recia pesantez, gracias a su base ondulante que se apoya en la prominencia del mentón; se equilibra con un perfil semejante en la parte de arriba del tocado, y, también, porque en sus proporciones, 269 cm. de alto; 183 cm. de ancho, y 105 cm. de espesor, es notable, precisamente, la estrechez. La destrucción que ha sufrido en su cara frontal es, lamentablemente, muy intensa, no sólo por la acción natural que ha carcomido con pequeños hoyos la superficie, sino también por la evidencia de mutilación intencional visible en hoyos de mayor tamaño, en un tajo profundo sobre la oreja y en cavidades rectangulares en la cara posterior. Poco se puede apreciar, por estas razones, del modelado y de la talla; se observa aún que los rasgos faciales, como en la Cabeza número 3, estaban poco realzados y que, tal vez, las superficies cóncavas y convexas no fueran muy pronunciadas.

En cuanto a sus rasgos físicos, se puede decir que tiene dos

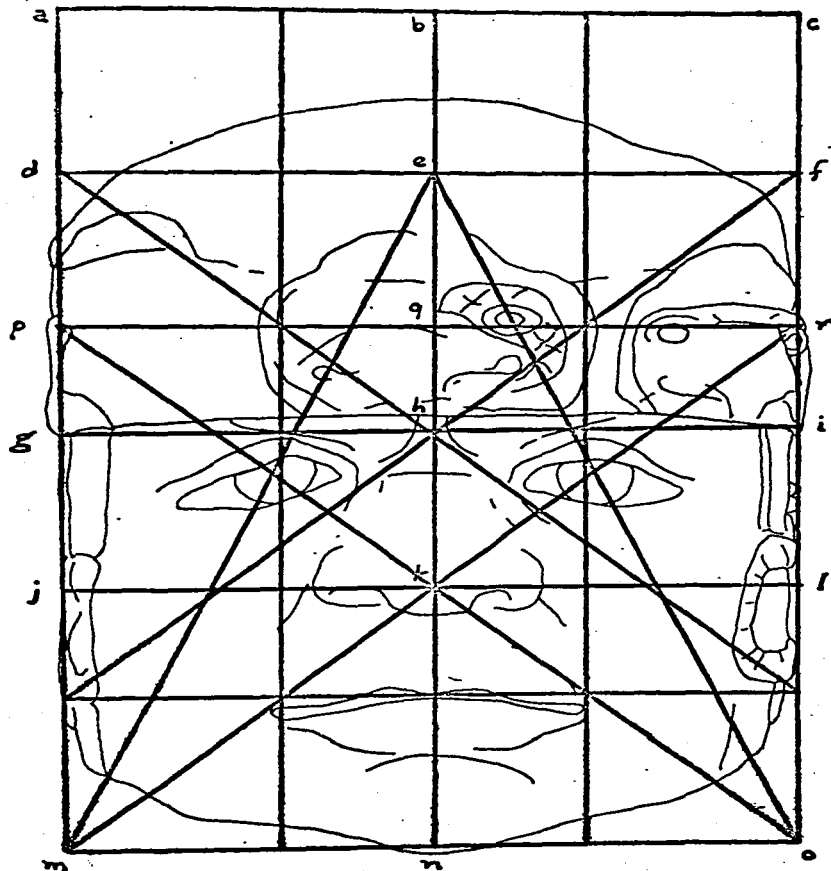


Figura 8

abultamientos carnosos separados por una superficie triangular sobre el nacimiento de la nariz. Los ojos, en forma de almendra, son ligeramente oblicuos y pequeños, si se les compara con los de otras cabezas; tienen las comisuras más o menos apuntadas, no se ven los lacrimales. Los párpados superiores son algo más amplios que lo usual y se miran apuntados hacia arriba en su parte central; dan sombra a los ojos que parecen rehundidos. La nariz es ancha y plana, con el tabique algo colgante. La boca entreabierta deja asomar cuatro dientes que apenas se distinguen. Los labios están muy desfundidos; pudieron haber tenido la forma de un arco. Los carrillos son pesados y colgantes y el mentón apuntado. Las orejas, pequeñas, tienen la forma de una doble espiral en realce; son desiguales, la derecha es redondeada, en tanto que la izquierda es más recta; ambos lóbulos están cubiertos por los pendientes. El tocado se compone de banda y casquete. La banda está ornamentada por tres elementos simbólicos en relieve, uno en el centro y dos más a los lados, sobre la frente. Consisten en algo como cabezas de ave --tal vez águilas-- vistas de frente y muy estilizadas. Por lo que se ve de estos elementos, sobre todo en el del lado izquierdo, el mejor conservado, son placas oblongas que sobrepasan la banda por arriba, y llevan al centro lo que pudiera ser un pico colgante, y sobre éste dos arillos circulares como ojos, y detrás, un fondo reticulado. El casquete está formado por una red de tiras anchas. Dos fajas planas y rectas cuelgan de la banda frente a las orejas. La banda frontal termina por atrás en un nudo.

Los pendientes son grandes arillos, y, como las orejas, di

fieren entre sí; el izquierdo está dividido por líneas rectas, mientras que el derecho carece de decoración.

Es digno de notar que, si bien la Cabeza número 2 no se ajusta al patrón de las Cabezas número 1, 3 y 5, y tampoco se adapta a la composición perfecta de la número 4 o la número 7, la aprehensión de su forma global no es en manera alguna inarmónica. El hecho de que no se ajuste a un canon total, queda compensado por la adecuada distribución de los puntos focales, de los rasgos, de las curvaturas, de los elementos del diseño. Aventurado sería, por las condiciones en que se encuentra, hablar de su expresión; apenas se entrevé en los ojos ciegos y en los labios entreabiertos un resabio de animación.

#### Cabeza Colosal 7. Monumento 53.

Aunque fue difícil de apreciar, porque todavía yace en el sitio en que se la encontró, y ahora nuevamente sepultada, la cabeza parece tener una proporción aún más alargada que la número 2, y ajustarse al canon preciso de la unión de cuatro rectángulos áureos (abgh, bchi, ghmn y hino). Sin embargo, como no se la pudo fotografiar completamente de frente, los trazos de composición armónica que sobre ella se marcaron, son, probablemente, imprecisos (Fig. 9).

Su estado de erosión es muy avanzado; descansaba boca arriba a poca profundidad, y su cara frontal está totalmente cubierta de hoyos de diferentes tamaños, además de que se le ven partes faltantes y carcomidas. En virtud de estas condiciones, su expresión es extraña; tiene algo de fiera felina acentuada por los destrozados labios, que se entreabren mostrando unos

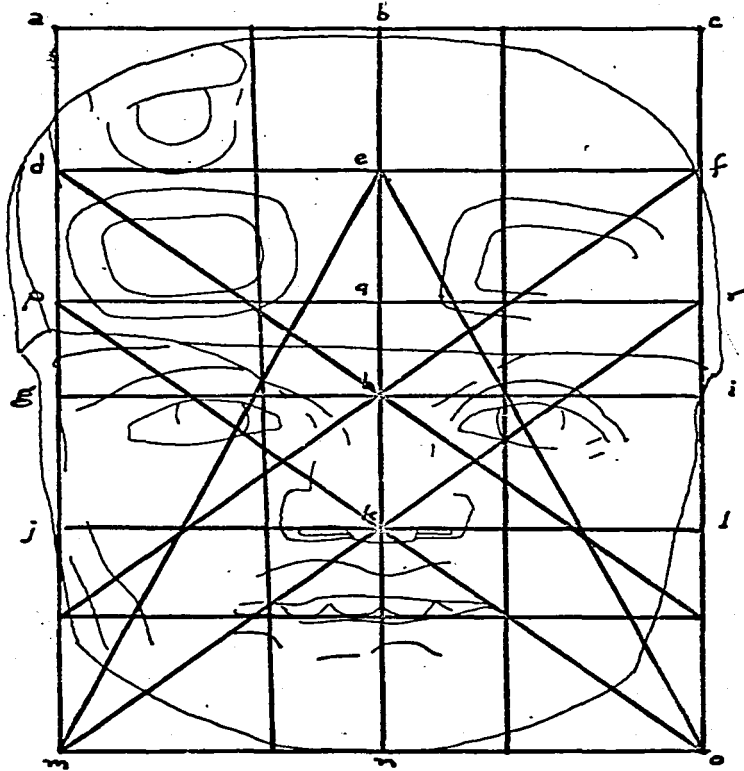


Figure 9

dientes gastados. En los tiempos de su lucimiento original, debe de haber sido digna en su grandeza. Por lo que de ella permanece, es posible afirmar que ocupa, conforme a su estructura geométrica, una posición intermedia entre la cabeza número 3 y la número 4. Probablemente el modelado de su talla fue profundo, remetiéndose en algunas partes de la superficie y resaltando en otras; las cuencas orbitales y la sección de las comisuras internas se miran rehundidas. Tiene la apariencia de un bloque de recia solidez, por su altura, 255 cm., y por su espesor, que lamentablemente no se midió, y sólo se juzga por algunas fotografías.

Parece que tuvo dos abultamientos carnosos a los lados del nacimiento de la nariz. Los ojos almendrados son grandes y particularmente abiertos, como si tuviera la mirada alerta; las comisuras externas apuntadas, caen un poco solamente, ya que casi se mantienen en el mismo eje horizontal; en las comisuras internas están marcados los lacrimales. Tiene los iris completos en relieve. Los párpados superiores se ven en realce, describiendo una curva pronunciada y limitados por una línea paralela incisa; los inferiores son ligeramente abultados. La nariz es también ancha y chata, sus orificios se miran un tanto cuadrados; de los gruesos labios no resta casi nada; están entreabiertos y muestran los cuatro dientes superiores.

El tocado reúne en su parte frontal, en un mismo paño redondeado, banda y casquete. Lleva dos elementos, que fueron probablemente simétricos en eje con los ojos; consisten en anillos incisos de contorno irregular, sobre los cuales se aprecian -

unas fajas paralelas hasta en número de cuatro --¿figurando una red, semejante a las cabezas número 6 y 2?--, que se prolongan cuando menos hasta el centro superior de la cabeza. Beverido los ha interpretado como dos enormes manos cuyas palmas se apoyan en la frente y cuyos dedos llegan hasta la mitad del cráneo (34). A los lados de esta decoración simbólica central, se mira la usual división entre banda, que rodea la cabeza, y casquete.

Quizá debido a la destrucción que ha padecido, dimana cierto parecido de hermandad con la cabeza número 2 que se encuentra en las mismas condiciones. La huella del tiempo les ha dejado con aspecto similar; pero también las une especialmente la estructura que las rige; su orden lógico interno permanece inalterable.

#### Cabeza Colosal 4. Monumento 4.

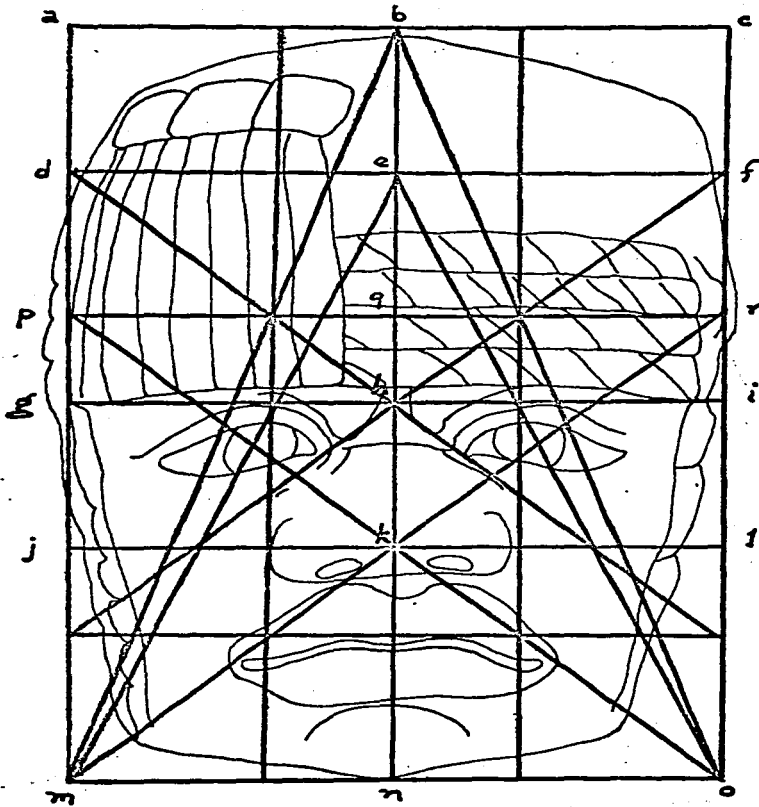
Dije antes que entre el conjunto de cabezas de San Lorenzo destacan, por su precisión y calidad inigualables, las número 1, 5, y 4; me apoyo, para afirmar tal cosa, en datos objetivos como son las estructuras geométricas, la composición armónica entre las partes y el todo, y la factura impecable; si me remito a juicios de valor personales y subjetivos, son también ellas las que me revelan una mayor expresión individual. Cada una es, dentro de su volumen compacto, un cosmos ordenado, una muestra de la armonía del universo y la suma del conocimiento; las esculturas perfectas. Perfectas por el acoplamiento entre forma y contenido, entre la talla unívoca y la revelación de un mundo esencial. No me cabe duda de que las cabezas a que me re

fiero encubren la visión que del mundo, de la vida, del cosmos, tenían los sabios olmecas; pero esto no quiere decir que nosotros, a distancia de siglos y nutridos en otras raíces culturales, podamos aprehender su última significación. Nos limitamos al estremecimiento sensorial que produce el pasar la mano por las superficies que se ahuecan y sobresalen en un algo continuo y al parecer inacabable, o el mirarlas fijamente hasta el punto en que son parte de nosotros mismos, y nos encontramos en ellas, al percatarnos de que encierran en su orden el principio mismo de la divinidad.

Vista de frente, esta cabeza se ajusta del todo a un gran rectángulo áureo (acmo) que es la unión de otros cuatro interiores (abgh, bchi, ghmn y hino); la línea media (gi) coincide con la parte más alta del párpado superior y apenas si está más abajo que el tajo horizontal que separa el tocado del rostro (Fig. 10).

Su aspecto general es el de un óvalo con los extremos achatados; el tocado, abombado, ocupa casi por completo la mitad superior. Aunque no es la más alta, mide 178 cm., su composición general, su organización interna y la tensión entre ejes horizontales y verticales, produce la impresión de que se trata de la más alargada. Un ritmo ascendente de ejes virtuales en sentido horizontal, en la unión entre los labios, en la base de la nariz, a la altura de los ojos, y que culmina con el corte y las cuatro fajas horizontales del tocado, se ve vigorosamente contrarrestado por el juego de los tres haces de fajas verticales y las paredes laterales de la cabeza. La base es una línea suavemente ondulada de la cual se proyecta, al -





-Figura. 10

centro, el mentón. Solidez, aplomo, constitución de bloque, - son características inmanentes de esta obra.

Los rasgos faciales, voluptuosamente modelados, destacan - además con reciedumbre. En el entrecejo se levandan dos abultamientos carnosos, sobre un triángulo muy marcado en el nacimiento de la nariz. Los ojos son en forma de almendra, sinuosos, alargados horizontalmente y con las comisuras externas - apuntadas; en las comisuras internas se marcan los lacrimales. Los párpados superiores son amplios y planos; describen, con - una incisa doble línea paralela, el contorno de los ojos; los párpados inferiores se ven abultados. Los ojos muy rehundidos arrancan inmediatamente a los lados de la nariz y producen la impresión de estar muy cerca uno del otro; se acentúa el - estrabismo convergente, y el iris del ojo derecho parece estar más desviado hacia adentro que el del izquierdo. Ambos iris, en relieve, se miran incompletos en su círculo, y los párpados superiores parecen pesar y caer. La nariz es muy ancha y chata, con amplias ventanas. La boca, apenas entreabierta, es - tá formada por labios sumamente gruesos; el superior en forma de arco, y el inferior más bien recto; tiene orificios en las comisuras. El mentón es pequeño, pero señalado, y está rodeado por colgantes porciones carnosas de los carrillos; el rostro tiene los pómulos muy resaltados. Solamente es visible, en forma de doble espiral, el pabellón de la oreja derecha.

Debido al acento singular del modelado, en que áreas cóncavas y convexas se remeten y se proyectan considerablemente, las facciones destacan más que en ninguna otra de las cabezas; los

ojos son profundos, en tanto que la nariz da la impresión de estar sobrepuesta; los labios se recortan y abultan hacia afuera, y los pómulos y carrillos son redondeadas carnosidades.

La banda y el casquete se integran en esta gran sección abombada por el frente y a los lados y que corta bruscamente el plano de la parte posterior. La banda, visible en el lado frontal izquierdo y en la región lateral derecha, está compuesta por cuatro fajas horizontales paralelas con incisiones diagonales que dan la apariencia, como en la cabeza número 3, de un cordón. El casquete superior es liso, con excepción del lado izquierdo en donde ocho fajas verticales cuelgan de tres discos y caen encima de la banda. En el lado derecho, otras dos fajas torcidas asimismo a manera de cordón, salen del tocado frente a la oreja y se continúan hacia abajo como si fueran un barboquejo. En el lado izquierdo, el material del casquete se prolonga hasta la parte lateral inferior de la cara; está decorado con tres elementos horizontales seccionados en rectángulos y que rematan en dos lenguetas; tienen aspecto de hebillas. Del lóbulo de la oreja derecha, cuelga un pendiente compuesto por un disco y un gancho en la parte inferior, igual al de la cabeza número 5.

Se me figura, tal vez porque los ojos están muy juntos y el estrabismo se acentúa, que es la que acusa más concentración, más vida interior. Es, acaso también, en medio de su aparente expresión de serenidad, la que más nos desconcierta, la más inquietante, la inaccesible. En ella se integra de un modo particular lo que todas tienen de humano y de divino.

Cabeza Colosal 8. Monumento 61.

Como ya dije, es la única cabeza de San Lorenzo que no se pudo fotografiar de frente; se la encontró enterrada en un pozo, descansando sobre su lado izquierdo, y nuevamente, al igual que a la cabeza número 7 (Monumento 53), se la cubrió de tierra. Por estas mismas razones no se le pudieron trazar ejes de composición; la descripción se basa en lo que muestra el perfil de su lado derecho. Aparentemente, es la que revela mayor aspecto de bloque, casi el de un cubo macizo de 160 cm. de espesor; la parte de atrás no se mira aplanada. Es probable que su composición estructural coincida con la del primer conjunto, que incluye las cabezas número 1, 5 y 3. Su perfecto estado de conservación permite apreciar las facciones en el lado contrario a aquel en que se apoya; tiene el entrecejo con dos pliegues carnosos separados por el abultamiento en el nacimiento de la nariz. Grandes ojos oblicuos, en forma de almendra, con las comisuras externas redondeadas y el iris en relieve. Los párpados se hinchan abultados, y con los contornos muy definidos. La nariz es ancha y chata con un requiebre ondulado en el dorso. La boca está entreabierta dejando ver los dientes, cosa que no se aprecia en las fotografías (35); al decir de sus descubridores, tiene "una leve sonrisa". Los labios son gruesos y arqueados con un resalte en sus bordes. Muestra los pómulos señalados y los carrillos prominentes y carnosos en sus partes bajas. La oreja que se ve es muy grande y completa, con el pabellón en forma de espiral y el lóbulo recto y aplanado.

El rostro muestra un tratamiento de relieve, los rasgos bien

delineados parece como si se realzaran sólo un poco de un fondo relativamente plano. Y plano es también el relieve del tocado, de las orejas y de los pendientes.

El tocado está formado por una banda y un casquete. La banda tiene repetido en cuatro ocasiones un elemento simbólico - único, consistente en una faja que se bifurca en dos lenguetas redondeadas en los extremos, en los cuales entra otro elemento que los cierra; los descubridores asentaron "que podría representar las cejas del jaguar" (36); por mi parte, no conozco - ningunas cejas de jaguar que se hayan estilizado de tal manera. Sobre la banda se ve una sección plana remetida, y, en la parte superior, una serie de fajas paralelas cruzan la cabeza hacia atrás, "un mechón de pelo estilizado" (37), lo cual sería inusitado también. De la banda sale una faja plana de forma trapezoidal, que deja libre la oreja y termina al nivel de ésta.

Por abajo del lóbulo de la oreja cuelga un pendiente compuesto de dos secciones: la superior es más o menos rectangular, y la inferior presenta la forma de un gancho. Es semejante a la de las cabezas número 4 y 5; pero a diferencia de ellos, no se sobrepone al lóbulo.

La factura de esta última cabeza descubierta en San Lorenzo, se revela de la más alta calidad, acaso comparable a la de la 1, y, en particular, a la de la 5. En sus rasgos y su expresión, así como en los elementos simbólicos que lleva, la unicidad es indiscutible.

Consideraciones generales en torno a las Cabezas Colosales de San Lorenzo.

Conviene hacer una síntesis de lo que parece más sobresaliente en las cabezas de San Lorenzo. Me refiero a las características formales y de composición, a los rasgos faciales y a los elementos accesorios en tocados y pendientes. La integración de estos motivos me permitirá aproximarme al verdadero sentido iconológico, a la posible significación, a la justificación de su existencia. Forma y Composición.

Todas las cabezas de San Lorenzo afectan la forma de prismas rectangulares suavizados en donde deberían ir aristas, por formas redondeadas. La base menor del prisma es siempre la parte de sustentación; pero las proporciones varían si se las mira de frente o de perfil. Casi todas son mucho más angostas en su perfil, con excepción de las cabezas número 6 y 8, las cuales, por razón de su espesor, conservan una correspondencia entre las caras frontal y laterales.

El canon de composición áurea se guarda en todas, aunque dentro de dos patrones principales. Lo importante, sin embargo, es que el estudio de las cabezas reveló la presencia de una estructura reguladora de composición áurea que implica un verdadero conocimiento de las relaciones armónicas y matemáticas, de "la divina proporción". Los dos esquemas básicos, que dieron origen a dos grupos, fueron tomados ajustando el frente de cada cabeza a un rectángulo dinámico. El primero de los grupos se compuso por aquellas cabezas que quedan inscritas dentro de un rectángulo armónico compuesto a su vez por otros

cuatro rectángulos de las mismas relaciones armónicas, que se traslapan en la parte media central, de modo que en el rectángulo total falta la sección horizontal correspondiente superior, pero que en realidad existe sobrepuesta en la sección media. Dentro de tal patrón quedan las cabezas 1, 3 y 5. El otro esquema es el de la composición del rectángulo áureo de relación igual a 1.618; es el canon de oro perfecto, y a él corresponden las cabezas número 4 y 7. Las número 2 y 6 se aproximan considerablemente a este sistema de relación armónica.

Si bien todas las cabezas mantienen un orden armónico en la composición, en algunas no hay una plena coincidencia entre los puntos focales y los ejes de fuerza principales en relación a los rasgos faciales. Así, no todas conservan una absoluta simetría bilateral, y ocurre que ojos, entrecejo y nariz quedan ligeramente desplazados del eje vertical medio, como ocurre en las cabezas 6, 4 y, probablemente, también en la 7. En las que restan, la 1, la 5, la 2 y 3, la simetría es casi total.-

El esqueleto, que no es otra cosa que la estructura armónica, va cubierto de formas que dan a cada cabeza su propia fisonomía. No porque cambien los rasgos étnicos ni porque falte algunos de los elementos faciales, sino porque del manejo de las superficies, de las líneas, de los resaltes, de las incisiones; en fin, porque de la distinta realización escultórica se desprende su unicidad. La conciencia manifiesta en la escultura o en el relieve, en la solidez y en el bloque, en la estrechez de la losa o en el intento de aligerar la masa, muestra en las cabezas la riqueza plástica de los escultores olmecas.

De acuerdo con esta conciencia escultórica hecha concreta en la piedra, encuentro las siguientes variaciones en el mismo ritmo fundamental:

Solidez y bloque. Me refiero, desde luego, a aquellas que se perciben de inmediato por su aplomo y pesantez, porque son como bloques cerrados, como masas compactas y únicas, como firmes sólidos que ocupan un espacio. Su único juego es el del ritmo interno que entre facciones y ornamentos se establece. Quedan aquí las cabezas número 6, 5, 7 y 8.

Losas de aparente ligereza. Debe constar que en ningún momento pretendo adjudicar a la escultura olmeca el carácter de "ligereza", que de suyo le es ajeno. Lo utilizo más bien para ejemplificar las comparaciones y contrastarlas en la medida que me es posible. Por eso hablo de "aparente ligereza"; no es que la tengan, ninguno de sus ángulos permitiría tal afirmación, sino que en algunas parece haber indicios de un afán por alargarse, por tornarse acaso más esbeltas; se descubre en ellas algo como una cierta ansia por elevarse, y al cumplirla se miran más "ligeras". Incluso a las que son planas por atrás, de hecho casi losas; aun cuando, insisto, en su eterna variación, la manera como se ligan las caras frontal y laterales cambia siempre entre ellas; el elemento común que comparten, es que van aplanadas en su cara posterior, y eso contrarresta en cierto grado el aplomo, la pesantez de la masa, su aspecto sólido. Se las mira, por otra parte, como si fueran más largas, aunque de hecho las dimensiones sean casi iguales en el frente. Ahora bien, el hecho de que se las conciba como losas, por su estrecha profundidad, no altera en modo alguno el tratamiento fron-



tal. Algunas responden con el poco realce de sus facciones a la parte posterior plana, como es el caso de la número 3; pero otras son, por el contrario, realizadas en sus rasgos con un modelado escultórico, las número 1 y 2 por ejemplo, y el caso de mayor contraste en este sentido es la número 4, en donde la parte plana de atrás interrumpe la curvatura acentuada en depresiones y proyecciones que se ve en el frente.

Bloques con tratamiento de relieve. Hay otras en que, a pesar de la masividad, de esa comunicación escultórica del espacio que circunda al bloque, los rasgos no están consumados con sensibilidad escultórica. Se trata de relieves, en que los lados casi pierden su continuidad y se vuelven, cada uno, independientes, debido al escaso realce de las formas. Las cabezas 6 y 8 son las más características; pero de advertir que, con excepción de la 5 y de la 4, casi todas participan en un grado muy sutil de este carácter de relieve. No se da abierta y claramente el gusto por el modelado, por esa continuidad de áreas que de cóncavas se tornan en convexas y viceversa, y por la rotundidad de la masa que diluye, equilibrándolo, el tratamiento de relieve.

El aspecto formal de las cabezas obedece a un esquema convencional, en que el rostro se resuelve por un cierto naturalismo, siendo el modelado el medio más adecuado para lograrlo; los tonos y pendientes se sintetizan en superficies de relieve plano con diseños incisos y apenas realzados. Las orejas, siempre estilizadas y también aplanadas, contrastan con el modelado natural del rostro.

Rasgos y elementos. No quiero abundar en lo que todos quienes se han acercado al arte olmeca, han dicho acerca de los rasgos; esto ha quedado incluido en mi narración histórica de las consideraciones que se han hecho acerca del estilo. Es claro que los rasgos faciales representan a un grupo humano particular, el de aquellos indígenas que hoy en día llamamos olmecas. Es también evidente que las diferentes fisonomías denotan que se trata de retratos, si bien de retratos alegóricos. Hay un elemento simbólico común, la imagen de un concepto del que todos participan, y las coloca en una particular dimensión de la idea del retrato. Dentro de tal concepto ideal, está el hecho de que todas las cabezas son imágenes de hombres jóvenes; algunos, pienso en la número 3, apenas si algo más que adolescentes, y que tienen, sin embargo, la profunda gravedad expresiva de la madurez. Polos opuestos, aspectos contradictorios que como en todo el arte olmeca de San Lorenzo se fusionan en una nueva y eterna realidad; la frescura de la juventud aunada a la sabiduría de la madurez.

Otro elemento que comparten, es que muestran estrabismo bilateral convergente; las pupilas enfocan un punto próximo, lo que les da un aire de ensimismamiento, de concentración. El hecho representado no es casual; recuerda los ejercicios de concentración, que cultivan algunas filosofías orientales para alcanzar el dominio que sobre el cuerpo ejerce el espíritu. Hay en esto también sutiles diferencias; algunas pupilas muestran una desviación mayor, están más cerca de las comisuras, y, por tanto, exhiben cierta asimetría en la convergencia estrábica.

Para finalizar estas consideraciones, voy a mencionar sola-

mente algunos de los aspectos externos y ajenos a la esencia de las formas y del contenido; las divergencias de los tocados y de los pendientes que todas usan.

Los tocados, en su totalidad, están compuestos de una banda inferior y de un casquete en la parte superior. En algunos casos, un elemento del casquete cuelga sobre la banda cubriéndola por el frente, como en las Cabezas 5 y 7, o por un lado, como en la Cabeza número 4.

Los diseños simbólicos más frecuentes son el de varias fajas que se unen por arillos, así en las Cabezas número 6 y 5, o el de simples fajas entrecruzadas, Cabeza número 2; en ambos casos parece que simulan una red; los tocados compuestos por un elemento como de cordón flexible que rodea la cabeza, se encuentran en las Cabezas número 3 y 4. El resto tiene una ornamentación simbólica diseños únicos, que no se repiten. De este modo, en la cabeza número 1, el tocado lleva en el centro, sobre banda y casquete, un elemento que figura como una U muy abierta con un disco central; en la 5, además de la red en la parte posterior, le caen dos garras de ave de presa en ambos lados, sobre la frente; tres cabezas de perico o de lechuza, están simétricamente dispuestas sobre la banda de la cabeza número 2; dos grandes arillos, que tal vez fueron parte de un símbolo hoy desaparecido, están colocados en el tocado de la 7, y unas fajas bifurcadas en la punta en una doble lengüeta se distribuyen a lo largo de la banda de la cabeza número 5.

En lo que toca a los pendientes o adornos que están sobre las orejas, los más comunes son los compuestos por un disco superior y un gancho que se curva hacia abajo; se miran en las

cabezas número 5, 4 y 8; mientras que en las dos primeras los pendientes cubren el lóbulo de la oreja, en la última están por debajo y deprendidos de éste. A la cabeza 1 le atraviesa el lóbulo rectangular; unos arillos desiguales cubren la porción inferior de las orejas de la 2; grandes ornamentos que figuran como cálices de flor, constituidos por una sección rectangular y otra abocinada que se abre hacia las mejillas, son los pendientes de la 6; la 3 lleva las orejas cubiertas, y en la 7 no se puede apreciar la parte correspondiente.

Los tocados indican la jerarquía, el rango o la actividad de la persona representada; los pendientes son adornos usados por aquellos que pertenecían a las más exclusivas clases sociales.

Cabeza mutilada de una figura mayor. Monumento 6.

Quiero incluir ahora otra cabeza, que no ha sido considerada junto con las anteriores porque no se trata de una Cabeza Colosal; es de grandes dimensiones, 102 cm. de alto, pero estuvo originalmente unida a un cuerpo que ha desaparecido. La cabeza, muy destruida, es lo único que permanece; formó parte, tal vez, de una figura sedente de gigantescas proporciones. Por lo que se aprecia de la forma del cuello y la manera en que está fracturada a ese nivel, parece que estuvo erguida, siguiendo la posición natural del torso de una persona sentada.

Se la mira como una escultura verdadera, en su plena dimensión plástica, y obedece al mismo sistema de proporciones áureas que el segundo conjunto de Cabezas Colosales, las del

rectángulo armónico mayor. Mantiene la estructura de un prisma rectangular con esquinas redondeadas, que de frente es de forma más angosta y alargada, en tanto que de perfil se ensancha, particularmente en la parte baja, en donde se une con el cuello; sobresale de la forma básica una banda que rodea la cabeza a la altura de la frente, y le otorga, al ser plana y cuadrada, un aspecto general más prismático.

Sus facciones difieren notablemente de las de las Cabezas Colosales; el entrecejo, que lleva ceñido, es muy carnoso; los ojos son de media luna, pero muy estrechos, y los párpados se ven abultados y semicerrados. La nariz es ancha y plana. La boca es angosta, entreabierta, de labios gruesos y de comisuras redondeadas hacia abajo. Los rasgos faciales son humanos; Stirling la compara con las figuras que parecen ser de enanos-atlantes en el Monumento 2 de Potrero Nuevo (38). Al verla, me acuerdo del rostro de los niños mongoloides; hay algo de anormal en ella: siendo humana, se manifiesta desvitalizada; los mismos ojos en forma de media luna, sin iris, sugieren un carácter fuera de lo estrictamente natural.

Las orejas son grandes, no han sido estilizadas, sino que se apegan al dato visual y están modeladas delicadamente. Cosa semejante ocurre con la figuración de la piel del rostro, que la hace ver suelta, sin tensión muscular y francamente colgante en los carrillos y la papada.

El tocado consiste en una banda ancha y plana que semeja rodear la cabeza hasta en dos ocasiones, según se aprecia en los varios resaltes, y en un casquete liso. La banda tiene en la parte de atrás diseños lineales que forman rectángulos, y a los

lados, sobre partes que se proyectan del resto de la banda, hay restos de un diseño inciso como greca en espiral igual al que lleva sobre el lomo el animal acéfalo de cuello alargado (Monumento 7). Los pendientes son unas cuentas redondas que cuelgan bajo el lóbulo de las orejas.

#### FIGURAS SEDENTES UNICAS

No ha sobrevivido, en San Lorenzo, una sola escultura sedente de figura humana que conserve la cabeza; quedan completas, si bien muy erosionadas, las figuras en alto relieve que se encuentran al frente, en los "altares", Monumentos 14 y 20. Pero a través de estas últimas, valiéndonos de sus proporciones, podemos confirmar la existencia de un canon en la representación de las imágenes de cuerpo completo.

Al igual que en las Cabezas Colosales, las representaciones de figuras humanas enteras guardan un esquema en la composición; su estructura no es casual, sino premeditada; obedece a leyes de proporción áureas perfectas. Igual que en las Cabezas Colosales, el riguroso orden estructural se reviste, en las imágenes sedentes, de formas plenas de vida que configuran diestramente la anatomía humana. No se trata de una anatomía llamativa o incluso grosera, sino por el contrario, de una figuración que revela sutilmente el sabio conocimiento de la figura humana. Formas que no se apartan del dato visual, pero que tan poco lo reproducen o copian precisamente; formas que son, en última instancia, idealizadas, porque se ciñen a reglas establecidas.

Tengo para mí que no existe, entre las obras de arte del México Antiguo, otro conjunto que muestre la riqueza, la variación, la unicidad, de la escultura monumental olmeca. Dentro del canon establecido, que otorga cohesión al conjunto, cada obra es única. La estructura puede no variar, el tema se repite, y, sin embargo, no hay convencionalismos formales. Unicidad en la variedad, individualismo en el conjunto, inacabable invención. Por eso, si existen quince Cabezas Colosales, no hay dos de ellas iguales, y entre las figuras humanas cada una encuentra su propia solución expresiva y formal. He de añadir que tales características son más notables aún en las esculturas de San Lorenzo, donde cada obra sorprende por su originalidad; en tanto que en otros lugares, pienso concretamente en algunas obras de La Venta, la inventiva parece gastarse, aunque sin llegar nunca a la monotonía del estereotipo.

Las pétreas figuras sedentes de San Lorenzo son obras maestras; es lástima que no luzcan enteras; podemos, sin embargo, entrever su majestad y grandeza en cierta actitud corporal, en la posición de una mano o en el pliegue de un brazo; es factible reconstruir sus proporciones por el apego a la ley armónica, pero hay algo, la expresión de los rostros, difícil de imaginar e imposible de restituir.

Figura humana acéfala sentada que sostiene una barra ("El Escriba") Monumento 11.

Se la llama popularmente "El Escriba", tal vez porque se la asocia con aquella famosa escultura egipcia designada por el -

mismo nombre; la olmeca no tiene actitud de escribir; sostiene reposadamente una barra entre sus manos.

Debido a que le faltan la cabeza y parte del hombro derecho, se la mira de frente como un bloque cuadrado, aunque originalmente, sin duda, la regía en su composición la proporción de oro. Confiere una placentera sensación de aplomo y seguridad; se arraiga a la tierra con firmeza. La manera en que se articula el frente con los lados, es usual en la estatuaria olmeca: un cuadrado en la vista frontal y una pirámide en la vista lateral; el esqueleto de la estructura, es claro y transparente. Cuerpos geométricos, prismas y pirámides envueltos por superficies siempre redondeadas.

Cuando se la ve de frente, es, insisto, un bloque cuadrado, dividido en dos secciones por una barra horizontal: la inferior compuesta por las piernas cruzadas, y la superior por el cuerpo erguido y los brazos doblados. Las piernas son como dos conos invertidos que se encuentran en diagonal y se fusionan en una especie de plataforma maciza sobre la cual descansa el cuerpo aparentemente relajado. Entre las piernas se mira algo que figura como un paño horizontal, en que se apoyan las manos y la barra; las manos van hacia el frente; la izquierda sostiene la barra con la palma hacia abajo, en tanto que la derecha pasa por debajo de la misma con la palma hacia arriba. El pecho del individuo revela, por medio de formas sintéticas y carentes de detalles, a un hombre fuerte y grueso, de carnes suaves; los brazos y las manos muestran, por su parte, tensión y autoridad. El lado más felizmente logrado del cuerpo, según se aprecia por su mejor estado de conservación, es el izquier-



do; la plataforma inferior se continúa con el muslo rotundo y, por abajo, en donde cruza la pierna contraria, se prolonga, hasta la cadera, un apéndice en lugar del pie. Único indicio no humano, muestra excepcional de algo fantástico; no sabemos cómo sería el pie opuesto ya que fue destruido; su forma se ha perdido.

Me he atendido, como señalé al principio, a considerar como figuras humanas a aquellas que muestran rasgos exclusivamente humanos; el Monumento 11 es la única excepción que hago, por la incertidumbre que siento con respecto de este curioso elemento que es tal vez un apéndice animal, pero que bien pudiera simbolizar una anomalía humana. En ningún caso creo que se trate solamente de una solución artística particular.

Por el frente, las superficies que producen marcados contrastes de claroscuro, pequeñas áreas que se remeten --los pliegues entre el brazo y el cuerpo-- y formas que se proyectan --los brazos, la barra y las piernas--, acentúan un indudable sensualismo.

En la parte posterior de la escultura, todo ese movimiento plástico de la anterior, se recoge en superficies amplias, planas y estáticas. Un ligero juego de realces entre planos se mira en la espalda y en la rígida capa que cubre a la figura --por el lado izquierdo. Plano también es lo que se mira por atrás, como si hubiera sido un taparrabo.

"El Escriba" conjuga e integra en una sola imagen sensaciones plásticas contrarias: la rítmica sensualidad del frente y la severa rigidez de la parte de atrás. Figura que, como pocas, dimana perfección en su composición, calor humano en la

plasticidad de sus formas y autoridad divina en su noble actitud.

Figura humana sentada, acéfala, que sostiene una cabeza de serpiente entre las manos. Monumento 47.

Muy semejante a la anterior, es esta otra figura sedente, que sostiene entre las manos una cabeza de serpiente, emblema distinto, e indicio de que su portador guardaba otra jerarquía o una actividad diferente de la de quien lleva la barra. Pero ambas son, "El Escriba", Monumento 11, y el Monumento 47, tan parecidas en su factura que parecen obras de un solo escultor o, cuando menos, de un mismo taller.

La figura sedente con la serpiente entre las manos se ve mejor conservada en su parte superior, en tanto que está destruída en la sección baja del lado izquierdo.

Por el frente se aprecia un bloque cuadrado, dentro del cual queda inscrito lo que resta de la figura; una plataforma horizontal, formada por las piernas que se cruzan a la manera oriental, y de cuya parte media el cuerpo se desprende en sentido ascendente. El punto de atención principal, al que convergen todas las líneas ejes en la composición, es una especie de cuerpo romboidal que resulta de la unión de las manos del hombre con la cabeza de la serpiente. Los brazos están doblados en ángulo obtuso, de manera que, a partir del pliegue del codo, los antebrazos se inclinan en diagonal y convergen en las manos. De éstas, la izquierda, con la palma hacia arriba, sostiene la cabeza del reptil, en tanto que la derecha, con la

palma hacia abajo, la cubre en parte, como si la acariciara. La cabeza de la serpiente, de aspecto natural, es la de una "punta de lanza", variedad común en la región tropical costera habitada por los olmecas, y lleva sobre su lado derecho algo como una borla. Entre los brazos de la figura, se miran unos apéndices angulosos que aparentan ser prolongaciones de la serpiente; - Coe (39) piensa que son alas, y que se trata de una serpiente emplumada. Sobre el pecho, redondo en sus carnosidades, se representó una banda plana terminada en un nudo, que sirve para fijar la capa que cae en la espalda desde la altura de los hombros. Otros ornamentos son las bandas anchas que cubren las muñecas y, acaso, pues no se aprecia bien, un anillo con una cuenta en el anular derecho.

Como en "El Escriba", este ritmo de superficies abultadas que se continúan con otras cóncavas y en ocasiones son suavemente cortadas por los pliegues; este juego dinámico de formas redondeadas y de contrastes de luces que se ve en la parte frontal, se une sin cambios formales violentos con la aquietada superficie posterior. Es costumbre, lo he dicho ya, que las figuras sedentes afecten, de perfil, el aspecto de pirámides truncas. En el Monumento 47, uno de los lados de la pirámide, el que corresponde al frente de la figura, se quiebra en trazos de distinta inclinación, mientras que el otro, que representa la espalda, está contenido en un contorno inclinado e ininterrumpido. La pirámide de base rectangular, sólida y apoyada, es un absoluto cuerpo geométrico al cual se ajusta la figura humana sedente que, sin ocultar su estructura, lo reviste de partes orgánicas y animadas. La espalda, -

cubierta por rígida capa, es la contraparte plástica; en ella nada se mueve, todo conserva un equilibrio envolvente; apenas si destacan las incisiones paralelas que constituyen la decoración geometrizada de la sobredicha capa.

De la integración perfecta del orden armónico con la unívoca organización formal, resulta una cualidad expresiva singular: la que caracteriza al estilo artístico olmeca de San Lorenzo. Es la que se mira tanto en las Cabezas Colosales, como en las figuras sedentes y en los seres fantástico humano-felinos. El Monumento 47 no sólo no escapa a esta conjunción de principios estilísticos, sino que contribuye definitivamente a su confirmación.

Las dos esculturas de figuras humanas sedentes, "El Escriba" y el Monumento 47, son monumentos de insuperable calidad artística entre las esculturas del México prehispánico.

Quiero hacer referencia al fragmento de una pieza escultórica que, tal vez, a juzgar por lo que de ella ha sobrevivido, haya igualado a las dos esculturas recién descritas. Se trata del Monumento 24, Fragmento de figura sentada, con las piernas cruzadas al estilo oriental y con las manos casi extendidas hacia el frente, como si cogieran un objeto cilíndrico que hoy se encuentra casi destruido.

Las piernas se miran trabajadas con el mismo sentido de volúmenes que en las figuras sedentes anteriores: son masas rotundas y pesadas; por abajo de ellas, quedan restos de los pies, cuyas plantas se adhieren a las piernas; el izquierdo se mira hacia adelante, y el opuesto se retrae un poco hacia atrás. Las manos están fracturadas a la altura de las muñe-

cas, pero muestran unos dedos poco usuales: los tres primeros de cada una, que se unen en la parte central, son del mismo largo, o sea que el pulgar no se señaló; los dos restantes, en los extremos, son de menor tamaño; todos llevan las uñas afiladas. Creo que se trata de la representación de manos, por la posición y por la presencia continua de cinco dedos; sin embargo, el arqueólogo F. Beverido las considera garras del felino (información verbal).

A pesar de su deterioro, el fragmento conserva indicios de que formó parte de una obra de alta calidad artística.

Figura humana acéfala, arrodillada con la pierna derecha. Monumento 34.

Paso a considerar otra escultura, que representa una figura humana y es excepcional; he dicho ya varias veces que cada una de las esculturas de San Lorenzo es distinta; añado ahora que el Monumento 34 comunica, en particular, la presencia de la verdadera creatividad artística, y que es por varias razones singular en su especie.

Tiene una postura infrecuente, pues está arrodillada sobre la pierna derecha, y la izquierda, doblada en ángulo, se apoya sobre la planta del pie. Su posición misma la desprende un poco del suelo, haciéndola perder en algo la estructura del bloque. La gravitación recae sobre la parte media posterior, en lugar de distribuirse como es usual en toda la extensión de la plataforma inferior.

Por otra parte, la distinta situación de las piernas, en re

lación a la masa del cuerpo, produce una particular tensión espacial. La pierna arrodillada es como una sección de plataforma que continúa la solidez del torso; la pierna izquierda, que descansa sobre el pie, es como un grueso apéndice desprendido del mismo. El espesor del muslo de esta última pierna, se equilibra con el vano que la penetra y la separa del tobillo, vano que se amplía al quedar recogido entre la pared del cuerpo y las piernas, y que se transforma, de vano contenido en la mitad inferior, en espacio continente en la mitad superior. Por lo dicho, es evidente que la relación de la masa y el espacio es distinta, en ésta, a la de otras esculturas olmecas, en donde el concepto que prevalece es el de la extensión de un sólido en sus tres dimensiones; lo que cuenta es la manera en que tales dimensiones han sido concebidas y ejecutadas sin alteración. Pero en el Monumento 34 la relación de los elementos constitutivos de la escultura, la masa y el espacio, se altera, se distancia de lo acostumbrado. Y el espacio, al penetrar entre las piernas aunque sea por una hendidura, queda envuelto en la cavidad formada entre éstas y el cuerpo, y hacia arriba se extiende liberándose en torno a la masa.

No pretendo adjudicar al Monumento 34 un carácter artístico que no sea olmeca, pues todos los principios de ese arte están presentes en él: estructura geométrica, superficies envolventes desarrolladas en contornos redondeados, mismo sentido de las formas; pero hay aquí motivos de sorprendente unicidad. Su extrema variedad, anclada en profundidades que no se alteran, es la obra de un artista en verdad original, que,

sin desligarse de la matriz que lo alumbró, fue capaz de trascenderla creando un nuevo ser. El Monumento 34 es conceptual y formalmente olmeca; pero, a la vez, revela hasta dónde se pueden llevar los principios esculturales que determinan un estilo.

Hay aún otro rasgo que hace de esta escultura una obra peculiar: carece de brazos; según parece, nunca los tuvo, y, en el caso contrario, éstos deben de haber sido extraños en verdad. A la altura de los hombros se encuentran unos discos anchos, estriados en el borde externo y con una oquedad en el centro; al decir de M. D. Coe (40), la figura "en otro tiempo tenía brazos móviles, quizá de madera, que se insertaron en unos discos perforados, fijos en los hombros; aparentemente se mantenían en su postura por medio de ranuras o muescas radiales en los discos, que muestran huellas de su uso". No participo de esta opinión; me parece que su realización fue posible, pues es muy fácil insertar una espiga en una caja; pero no encuentro, en los huecos, huellas de los supuestos brazos de madera, y, sobre todo, ¿por qué una escultura iba a exhibir brazos móviles, que se desplazaran realmente en el espacio?, ¿por qué sólo en una pieza se iba a mostrar esto que jamás se acostumbró?, ¿por qué, en fin, se habría usado una invención que no se mantuvo, un elemento plástico tan ajeno a la sensibilidad olmeca que gusta del ritmo formal y del movimiento contenido? He dicho, líneas arriba, que se trata de una pieza excepcional; pero también he insistido en que no se aparta de lo específicamente olmeca. Y los olmecas nunca gustaron de lo que es obvio, de lo rudamente tangible; no porque no lo hubieran

podido realizar, dado que no puede haber duda alguna respecto a las habilidades técnicas y artísticas de este pueblo, sino, simplemente, porque tenían su propio estilo de arte y de vida, su característica voluntad de ser. Aunque el Monumento 34 resulta tan individual en sus formas y en su configuración espacial, me resulta imposible imaginarlo como una figura que, violando sus leyes esenciales de aplomo, de reposo y de pesantez, desplazara por los aires unos ingravidos brazos de madera. Tengo para mí que la ausencia de brazos es un indicio semejante al del apéndice o cola en que se transforma el pie de "El Escriba"; una sugerencia de que, siendo una representación humana, se encuentra penetrada por la divinidad.

Es así como, del Monumento 34, se conservan tan sólo el cuerpo y las extremidades inferiores; no parece haber tenido nunca brazos, y la cabeza fue eliminada intencionalmente. Por otra parte, es la única figura semiarrodillada de San Lorenzo; la pierna derecha, con la rodilla en tierra, se recoge bajo el cuerpo y se extiende sobre la cadera, siguiendo su curvatura; muestra, extrañamente, el dorso de un pie que no se dobla a la altura del tobillo, sino que continúa el mismo plano de la pierna. La pierna izquierda está doblada en ángulo agudo; el pie se apoya en el suelo y su parte inferior es particularmente gruesa. Parece que hubo una consciente estilización de ambos pies, aplanando y extendiendo el derecho, y engrosando en una especie de plataforma el contrario.

El volumen del cuerpo, inclinado hacia el frente, está reducido a su forma esencial; la estructura revela, sin embargo, que se trata de una persona de aspecto físico vigoroso. La



proporción amplia de las caderas, el realce de los músculos pectorales y el grosor de los muslos, contribuyen a tal impresión. Se aprecia el gusto por lucir la figura, casi desnuda, de un hombre de recia complexión, que usa, por vestuario, un ceñidor o faja ancha arriba de la cintura, del cual se desprende un paño que pasa entre las piernas; por abajo parece llevar una especie de calzón corto pegado al cuerpo. A manera de adorno, o como emblemas que indican su jerarquía, usa un collar con medallón, ligeramente cóncavo, que muestra el diseño de una estrella o flor de seis pétalos con un círculo en el centro. Debajo de las rodillas, lleva bandas. La de la pierna izquierda parece trenzada, y de ella salen dos elementos formados cada uno por un motivo redondeado y otro terminado en punta que aparenta estar dividido longitudinalmente; ambos cuelgan sobre la pierna y simulan la punta de la banda que va recogida por algo como un arillo. La otra banda es ancha y lisa.

Si las esculturas sedentes de "El Escriba" y de quien sostiene la cabeza de una serpiente con las manos, transmiten un estado de plácido reposo, la figura arrodillada comunica la fuerza vital contenida; se la siente animada por internas vibraciones, que deben ser encubiertas con la mesura de las formas exteriores.

Escultor extraordinario el que la talló, pues, dentro de las leyes que rigen a la estatuaria olmeca de San Lorenzo, tuvo la capacidad y el ingenio de elaborar una obra sorprendentemente original.

OBRAS EN LAS QUE SE ENCUENTRAN DOS O MAS FIGURAS HUMANAS

Figura humana acéfala sentada que sostiene un niño en sus brazos. Monumento 12.

Ahora, voy a ocuparme en dos obras análogas; se trata de las representaciones de figuras humanas adultas que sostienen a un niño en sus brazos; tienen como característica común el que cada una, en su dualidad, guarda rotunda unidad plástica. No son del todo iguales, ya que, si bien el asunto figurado parece ser el mismo, el Monumento 12 es una escultura exenta, en tanto que el Monumento 20 es parte del tipo conocido por altar: una gran masa cuboide en cuya cara principal se ahueca un nicho de donde emerge la figura. Otras diferencias son evidentes, así que, a pesar de que el tema vincula a ambas esculturas, su realización formal individualizada las hace independientes.

El Monumento 12 impresiona por la pesantez debida al aplomo de su masa y a su poca altura; como se encuentra hoy en día sin cabeza, mide apenas 52 cm. Es una figura sentada, de cuerpo amplio y voluminoso; tiene las piernas cruzadas al frente, de manera que se miran como una gruesa plataforma sobre la cual se apoya el cuerpo regordete de un niño. Los brazos van flexionados en ángulo recto, la mano derecha tiene la palma hacia adentro, y la izquierda, hacia arriba. Los pies se ven a ambos lados de una especie de delantal estriado que cuelga por el frente, y tienen la peculiaridad de mostrar el dorso encima de la pierna; el pie derecho es notablemente más ancho, pues exhibe cinco dedos planos; el izquierdo, con cuatro dedos, parece más fino.

El niño está en posición horizontal y simula estar moviéndose; su brazo izquierdo pasa por sobre un lado de la cabeza, como si se estirara, y el derecho descansa sobre su pecho; las piernas, muy gordas, van ligeramente dobladas, describiendo un juego de contornos curvos que armoniza con las siluetas redondeadas que componen su cuerpecito. A pesar de los efectos de la erosión, pues todo el bloque de piedra se ve lleno de hoyuelos y las superficies muy desgastadas, se aprecia el contraste en la factura del cuerpo del adulto, sobrio y rígido, y la dinámica ternura de la figura infantil. Todo el frente de la pieza va trabajado como una serie de plataformas escalonadas, que se quiebran en proyecciones y remetimientos siempre redondeados; hay lugares, por ejemplo, entre las piernas del niño o en los pliegues de los brazos del adulto, en donde las superficies cóncavas están tan rehundidas que forman secciones acanaladas, en tanto que en otras partes, particularmente en las piernas y la cabeza del niño, las superficies convexas se vuelven verdaderas protuberancias. Todo este movimiento formal y claroscúristico del frente, se interrumpe, de pronto, con un corte a los lados, hacia la mitad vertical de los brazos de la figura mayor, para continuar con una gran área convexa, la capa que cuelga y cubre toda la mitad posterior. Es una solución plástica usada por los escultores de San Lorenzo, y de la que he hablado en relación a otras esculturas; - una superficie rígida, generalmente la parte de atrás, recoge todo el dinamismo de las formas del frente; es notable el contraste entre las dos secciones, pues mientras que en la de

de atrás se exagera la simplicidad, en la de adelante se concentra el interés formal con repetir rítmicamente volúmenes curvos. Las esculturas de San Lorenzo parece que fueron realizadas para colocarse en un sitio en donde se las viera de frente, no desde un punto fijo, sino desplazándose a lo largo de la extensión frontal; solamente así se explican los varios ángulos visuales, que acusan, por lo demás, un sabio conocimiento de las proporciones y de la armonía formal.

La gran capa es parecida a la de la figura sedente que sostiene una cabeza de serpiente: un paño liso que cuelga de los hombros con un resalte en el tercio inferior, y que estuvo, probablemente, anudado sobre el pecho.

Altar con figura humana que sostiene a un niño. Monumento 20.

Es una escultura de importancia primordial. Considero que se trata, posiblemente, del más antiguo "altar" olmeca, ya que su asiento original fue la cima de un montículo artificial con diferentes materiales de la fase temprana de San Lorenzo. Debajo había materiales de la fase Ojochi. Se encuentra sumamente mutilado, su destrucción intencional se llevó al cabo, mientras el monumento estaba de pie, golpeándolo desde arriba con objetos pesados; después se le enterró colocándolo boca arriba. Lo anterior sugiere que fue tallado y destruido en un lapso breve correspondiente a la fase San Lorenzo A, ubicada, según Coe, entre 1150 y 1000 a.J.C. (41). No conozco ningún otro "altar" que pudiera ser contemporáneo o más antiguo que éste; pero con base en este dato, podemos precisar que a finales del

segundo milenio antes de Cristo se había afirmado entre los olmecas el concepto de una figura humana que sale de una cueva o nicho, y que sostiene en sus brazos a un niño. Importa destacar que para las fechas mencionadas, el concepto representado y la forma escultórica con que se expresaba, eran vigentes y estaban incorporados dentro del contexto cultural. El arquetipo de la figura humana que emerge de una cueva, estaba establecido.

Desafortunadamente, la pieza que analizo se encuentra muy destruida, y poco se puede decir de este "altar" en particular. Lo que es ahora una masa informe, debe de haber tenido el aspecto de un bloque como prisma rectangular con una cubierta que lo rebasaba en su parte superior, tal y como se mira en otros "altares" de La Venta mejor conservados. Al centro de la cara principal, en su parte baja, se abre un nicho arqueado del que sale una figura sedente que toma entre sus brazos doblados hacia el frente lo que debió de ser la figura de un niño, y que ahora es un trozo de piedra con partes más o menos redondeadas. El cuerpo de la figura del adulto está dentro del nicho y la cabeza y el tocado quedan fuera; se distinguen unos grandes pendientes circulares en las orejas.

El aspecto general de la escultura, da la sensación de que fue rebanada de arriba abajo; se la mira muy plana en cuanto al "altar" propiamente, al tocado, a la cabeza y al cuerpo de la figura; destacan con mayor proyección el supuesto niño y las piernas cruzadas descansando sobre el piso. La pierna derecha, única que se conserva, se aprecia fina y voluptuosamente modelada.

Es importante subrayar que, además de la idea representada, la figura en el "altar", Monumento 20, mantiene esa perfecta estructura de composición áurea; cuatro rectángulos de oro componen el rectángulo mayor en que se encuentra inscrito el personaje sentado. Y así, a pesar de la destrucción, el orden absoluto, la armonía inigualable permanecen, y aun cuando no se puede apreciar el cuidado de las formas externas, se percibe la elegante proporción de su monumentalidad.

Altar con figura humana en un nicho, y relieves de figuras humanas en las caras laterales. Monumento 14.

El otro "altar" de San Lorenzo, del cual carecemos de información arqueológica, es también, a mi juicio, una obra original. El tema representado en el Monumento 14 se repitió, siglos más tarde, en el "altar" número 4 de La Venta; es probable que los escultores de este último lugar se inspiraran, o, acaso, copiaran, el anterior en San Lorenzo.

El Monumento 14 es un enorme bloque de andesita; su carácter monumental revela la sensibilidad natural olmeca para crear formas grandiosas; mide 183 cm. de altura y tiene la forma convencional de los "altares" olmecas: base cuboide con una cubierta como de mesa que sobresale por el frente y por los lados. En la parte delantera, se mira un personaje que emerge de un nicho, y en las caras laterales había dos figuras en relieve. Por el lado derecho el relieve fue intencionalmente destruido excavando una superficie lisa semicircular, de aproximadamente una pulgada de profundidad; actualmente se ve, en este lado derecho, tan sólo parte de un rostro con tocado. El re-

lieve esculpido en el lado izquierdo, aunque erosionado, se conserva íntegro.

Los dos "altares" de San Lorenzo, Monumentos 20 y 14, fueron seriamente dañados en tiempos antiguos, y el tipo de destrucción a que fueron sujetos es semejante; parece que las mutilaciones, en ambos, obedecieran a una misma intención; tal vez un ritual específico y particular dedicado a los "altares" Los dos tienen, sobre todo en la parte posterior, grandes horadaciones rectangulares, como para depositar ofrendas; en el "altar" 14 hay una muy profunda, que, según parece, tenía tapadera a manera de caja. Es evidente que tales horadaciones tuvieron un significado particular, que fueron hechas para un rito y no como meros intentos destructivos.

Muchas de las esculturas olmecas conservan las huellas de mutilaciones intencionales, en forma de nichos rectangulares, de hoyos circulares, de canaladuras y de estrías, y al decir de M. D. Coe, el arqueólogo que ha investigado más a fondo los materiales procedentes de San Lorenzo, esa "supuesta destrucción fue llevada a cabo con cierta ceremonia" (42). El mencionado autor supone que las mutilaciones se llevaron a cabo durante la misma fase San Lorenzo, no después del siglo X a.J.C.; es decir, poco después de que las esculturas fueron talladas. El aspecto ritual de la aparente destrucción de las imágenes, fue completado con el entierro de las obras mismas. Se las colocaba sobre pisos de arcilla coloreada, en compañía de ofrendas y siguiendo ejes y orientaciones determinadas. No cabe duda, pues, que la destrucción parcial y el enterramiento de los monumentos de San Lorenzo obedeció a motivaciones de carácter

ter ritual, religioso y social, cuyo significado preciso desconocemos. Podemos, sin embargo, inferir que la mutilación es una particular expresión iconoclasta en que se rechazan las imágenes externas que se tornan ineficaces; no se las destruye por completo, se les fabrican huecos para colocar ofrendas en ellos, y se las entierra con veneración y respeto porque guardan una realidad interna, absoluta, más preciosa porque en esencia es indestructible. Esa realidad impersonificable era, tal vez, la divinidad que poseía la imagen.

El "altar" 14 es uno de los que comunican con mayor vigor la fuerza monumental de la escultura olmeca. A pesar del ruinoso estado en que se encuentra, se percibe, con claridad, el orden perfecto de la estructura. Al frente, en el centro preciso de la parte baja, se abre un nicho redondeado que contiene a un personaje hasta la altura de los hombros; rostro y tocado sobresalen de la cavidad. El cuerpo casi escultórico es el de un individuo vigoroso, un tanto obeso, que se sienta con las piernas cruzadas. Lleva el brazo derecho extendido a un lado del cuerpo, de manera que quiebra el rígido equilibrio de la composición, pues el brazo contrario resulta inflexible en su eje vertical. Con la mano derecha parece coger un objeto, acaso una cuerda como la que sujeta el individuo del "altar" 4 de La Venta; la otra mano figura descansar sobre la pierna izquierda. Las piernas y los pies están muy deteriorados. Casi nada se puede decir, por esa misma razón, del rostro y el tocado; algo se aprecia de la oreja derecha, y el tocado parece haber sido algo como un gorro que se encajaba hasta la altura de las cejas. De sus adornos se conserva el collar plano que circunda



el cuello y sostiene un pectoral de forma rectangular; se conserva asimismo una banda en la muñeca derecha. Se advierte también una especie de ceñidor ancho dividido en tramos. La figura, desde la base que se apoya contra el suelo, hasta la culminación del tocado, está inscrita en una composición áurea; de ahí su perfecta armonía; dos rectángulos de oro unidos forman la parte inferior que incluye el cuerpo y el nicho; otra sección áurea incorpora la cabeza y el tocado, y funciona como un elemento de equilibrio para otra sección semejante ocupada por las piernas cruzadas.

En el lado derecho hay un personaje en un relieve tan plano y que se encuentra tan desgastado, que apenas si se mira; está sentado, lleva la cabeza de perfil y el torso en tres cuartos; su pose sugiere una afectada actitud atenta y contemplativa. En el rostro, muy olmeca, se ve el entrecejo fruncido, el ojo alargado en forma de almendra, la nariz grande y ondulada en el dorso, la boca entreabierta mostrando los dientes. La oreja es grande, y del lóbulo cuelga un pendiente formado por una cuenta tubular y un gancho; es similar a los de las cabezas, Monumentos 4, 5 y 61. Lleva un tocado de forma original; parece un sombrero de ala gruesa, de la cual cuelgan seis elementos que parecen gotas; arriba del sombrero, o tal vez formando parte de la copa, se mira de perfil la garra de un ave de rapiña. Tengo para mí que la jerarquía, actividad o advocación de esta figura, es la misma que la de la cabeza número 5 del mismo lugar, porque en ambas se integran signos semejantes en el tocado y en los pendientes. Pudiera tratarse de personajes diferentes pero que pertenecen a una misma dinas

tía, o, de individuos de la más alta categoría dedicados a ejercitar la misma actividad religiosa o social. Por abajo del sombrero de la figura lateral del "altar" 14, caen unas bandas, parecen figurar el pelo. El cuerpo de la misma va inclinado hacia el frente y es de complexión más bien delgada. Lleva los brazos doblados; el izquierdo se cruza sobre el cuerpo para coger, con la mano, el brazo contrario. Usa, por único vestuario, una banda ancha a manera de ceñidor, y un delantal que cae horizontalmente sobre la pierna izquierda. Luce un collar de dos hileras de cuentas tubulares y un pectoral cuyo contorno, formado por una serie de elementos puntiagudos, recuerda el corte de caracol, utilizado siglos más tarde como símbolo de Quetzalcóatl.

La figura de la cara lateral, a pesar de estar manufacturada con distinta técnica de la de la cara principal, ya que la primera es un relieve en tanto que la otra es casi una figura de bulto, comparte con la del nicho la pretensión de representar cierto naturalismo. Se muestra en la línea ondulante de arriba de la cintura, que sugiere flacidez, y en el brazo izquierdo sobrepuesto como si hubiera, ilusoriamente, perspectiva.

Por el lado derecho del "altar", se ve tan sólo parte de un rostro que no parece olmeca, aunque sus condiciones de conservación son tan malas que es difícil aseverarlo, y un tocado extraño también a los tocados olmecas usuales. Consiste en una especie de casco alargado con elementos en forma de ganchos dispuestos alrededor; dentro del tocado, que asemeja un hacha totónaca, hay dos motivos, el superior con un círculo y el inferior con contornos ondulantes y una banda al centro; es algo que re

cuerda la cabeza estilizada de un ave.

Las representaciones de las figuras guardan unidad plástica gracias a sencillas y adecuadas soluciones formales; mientras que las figuras laterales se mantienen mesuradas dentro de la técnica del bajo relieve, la central realiza su importancia por la contrastada proyección escultórica de su volumen. Por otra parte, la integración se realiza también en el nivel temático: las figuras laterales llevan los rostros dirigidos hacia la parte frontal, se desea señalar que participan de una actividad común; el asunto en que se ocupan las figuras representadas, crea la unidad escultórica. La que emerge del nicho o cueva debió de haber estado unida por medio de una cuerda, que iba, posiblemente, de su mano derecha a la mano izquierda de la figura, desaparecida, del lado ~~izquierdo~~ <sup>derecho</sup>; la figura de la cara izquierda no está ligada visiblemente con las otras dos; sin embargo, la actitud que muestra, como de respeto o, acaso de sumisión, la vinculan con el asunto representado, que no es sino la concreción plástica del mito de origen.

De lo observado en los "altares" podemos deducir que es en San Lorenzo en donde por vez primera se realiza lo siguiente: El logro de una forma escultórica determinada a la que de manera convencional denominamos "altares", y que consiste, como ya he dicho, en una base que tiene la forma de un prisma rectangular en cuya parte superior va una losa que sobresale de la base por los lados y la cara frontal; al centro, por el frente, va una horadación semicircular de la que emerge una figura humana.

Los "altares" constituyen un conjunto que tiene significa-

ción especial dentro de la escultura olmeca monumental; se les encuentra tanto en San Lorenzo como en La Venta y en Laguna de Los Cerros. Los temas representados en los "altares", tienen esencialmente la misma significación y dos son las variantes más frecuentes que, al igual que la apariencia escultórica, se originan en San Lorenzo:

1. La representación de una figura humana que emerge de algo como una cueva o nicho; el "altar" puede o no llevar relieves en las caras laterales; se trata de imágenes que reconstruyen un mito de origen.

2. La representación de una figura humana que sostiene a un niño entre sus brazos. Es probable que se trate, en este caso, de una ofrenda de sacrificio, de un acto de redención para alcanzar la inmortalidad.

El concepto plástico de figura humana con niño, ocurre también por primera vez en San Lorenzo, a manera de escultura independiente desligada del "altar" en el Monumento 12.

Pienso, en relación a los asuntos figurados en los "altares", que la sensación de bloque y de pesantez que de ellos emana no es casual; en realidad están arraigados a la tierra, forman parte de ella, por eso no buscan trascender la gravedad, sino que se integran tectónicamente a ella.

Altar con dos pequeñas figuras humanas. Monumento 2 de Potrero Nuevo.

Me ocupo a continuación en otros dos monumentos, el número 2 de Potrero Nuevo y el número 18 de San Lorenzo, porque comparten con los anteriores una estructura geométrica y pesada que es la

base de la cual se desprenden en alto relieve unas figuras humanas deformes.

Se les ha llamado "altares" porque su aspecto general resulta parecido a los otros "altares" convencionales previamente descritos. El Monumento 2 de Potrero Nuevo lleva como soporte un prisma rectangular sobre el cual se apoya una cubierta que sobresale de la base por el frente y los lados; encima de la cubierta, destaca un reborde que parece haber sido parte de otra sección que ha desaparecido. Se distingue de los demás "altares" porque en el frente, en lugar de la figura humana que sale de la cueva, se miran en los extremos dos figuras regordetas que simulan sostener la cubierta con sus manos en alto.

Las dos figuras, trabajadas en alto relieve, tienen, dentro de las características olmecas, un aspecto particular; el tamaño desmesurado de sus cabezas en relación con el cuerpo y las extremidades notoriamente cortas, indican que se trata de enanos. Por lo demás, las dos figuras tienen entrecejo carnoso y ojos almendrados, rectos, que parecen entrecerrarse con los párpados abultados. Su nariz es amplia y chata y tienen los labios ligeramente gruesos y rectos. La boca está cerrada; los carrillos prominentes y colgantes contribuyen al aspecto del ancho rostro. El cuerpo es corto y regordete; los brazos están levantados a los lados de la cabeza con las palmas de las manos dobladas hacia arriba, en actitud de sostener la cubierta. A partir de lo que debería ser el codo, los brazos se ensanchan y se pliegan desproporcionadamente, dan la impresión de ser muy carnosos. Las piernas están flexionadas, en cierta medida, como si el peso de la plancha superior fuera excesivo. Esquemáti

camente se representaron los dedos de las manos y los pies.

Ambos son casi idénticos, con excepción de sus adornos; ello implica, a mi juicio, que se trata de dos individuos diferentes. Les cubre la cabeza un ancho casco que se continúa con prolongaciones a los lados de las orejas; la decoración del caso es a base de estrías verticales. El de la derecha tiene otro adorno: un elemento como doble banda horizontal sobre la sección estriada. El enano de la derecha lleva pendientes formados por dos cuentas y una especie de borla colgante; usa collar de tres bandas, y ajorcas, también en número de tres. El de la izquierda tiene pendientes de una cuenta y un colgante largo, y collar de dos bandas con dos pequeñas placas diagonales.

He incluido a los enanos, como es evidente, dentro del conjunto de figuras humanas, porque no tienen rasgos que no sean específicamente de este orden. Si bien las representaciones de enanos son <sup>F</sup>irrecuentes en la escultura a gran escala, en las de pequeño tamaño son relativamente comunes. La posición de los enanos del Monumento de Potrero Nuevo, a manera de pequeños atlantes, es digna de consideración, pues es el antecedente más remoto, en Mesoamérica, de los atlantes del período postclásico.

En los bordes de la cubierta que sostienen se repite un elemento que parece una U de doble contorno, con brazos cortos y vuelta hacia abajo. Hay cuatro en el lado frontal, cuatro en el lado posterior y dos en cada una de las caras laterales. Por analogía de la misma representación, que enmarca la cueva en algunos "altares", los número 4 y 5 de La Venta, la U inver

tida pudiera ser el símbolo de las fauces de un ser fantástico que se asocia con la tierra; algo así como el monstruo de la tierra o del inframundo. En tal caso, los enanos serían verdaderos atlantes, ya que estarían sosteniendo a la tierra.

Fragmento de altar con dos figuras de aspecto humano. Monumento 18.

Quiero hacer breve referencia a una piedra, muy destruida y erosionada, que parece haber tenido aspecto semejante al de un "altar". Sus condiciones actuales impiden asegurar que lo haya sido. El fragmento que se conserva corresponde a un bloque geométrico, un prisma más o menos rectangular con un remetimien to. En la parte que sobresale, van dos figuras que se dan la espalda, y están separadas entre sí por un paño liso.

M. D. Coe, quien lo descubrió, lo compara con el conocido "altar" de Potrero Nuevo, ya que en ambos se ven dos figuras pequeñas y regordetas, posiblemente enanos, en actitud de sostener algo (43). A pesar de las similitudes en el aspecto formal de los dos Monumentos, encuentro diferencias primordiales: las figuras del "altar" de San Lorenzo, sumamente mutiladas, no son estrictamente humanas como las de Potrero Nuevo. Las primeras, distintas entre sí, tienen rasgos del ser compuesto fantástico humano-felino, claramente discernibles en el rostro. En la mejor conservada se aprecian párpados inferiores abultados, nariz ancha y recta, y boca con el labio superior muy amplio y pronunciado y con las comisuras hacia abajo. La otra figura difiere en que tiene la nariz ancha y corta, y en que el grueso labio superior sobresale de la nariz y tiene el borde superior -

vuelto hacia arriba; éstos son también rasgos de animal, pero difieren de los de la imagen analizada en primer término.

En el aspecto general, ambas figuras son muy parecidas; su cuello, apenas insinuado, es sumamente grueso, su cuerpo es rechoncho y sus extremidades son cortas; tienen las dos el brazo izquierdo levantado, y sostienen ambas con el contrario un objeto oblongo y plano que se ha interpretado como hacha ritual de piedra (44). En estos dos últimos aspectos difieren también de las del "altar" de Potrero Nuevo, ya que las de San Lorenzo parecen más bien figurar una actitud ritual al llevar sus hachas en la mano. Es así como los enanos del "altar" de San Lorenzo son, tal vez, seres sobrenaturales, fantásticos, pero no son atlantes, como los llamó Coe (45), pues nada sostienen. Los dos "altares" guardan lejana semejanza, desde un punto de vista formal; la misma forma del bloque escultórico, y las dos imágenes de enanos representadas; se distancian en cuanto al asunto figurado. En el "altar" de Potrero Nuevo, es claro que los enanos humanos están en actitud de sostener una pesada cubierta superior; en el "altar" de San Lorenzo, los enanos fantástico-humanoides levantan ceremonialmente un brazo y con el otro agarran un objeto ritual.

Dos figuras, una de ellas semiarrodillada sobre la otra yacente. Monumento 1 de Tenochtitlan.

El Monumento 1 de Tenochtitlan, es uno de los que, según - Stirling, representan la cópula de un jaguar y una mujer; de esta unión nació el monstruo jaguar, ese ser mitológico que abunda en la imaginería olmeca, en particular en los objetos portá-



tiles, de tamaño reducido. Un examen acucioso de lo que resta de la escultura de Tenochtitlan, permite afirmar que ninguna de las dos figuras que la componen representa a un jaguar; ambas son humanas.

Se trata de un conjunto escultórico en que dos imágenes participen de una misma actividad; me inclino a suponer que sea un acto sexual y no una escena de dominio como ha sugerido A. Medellín Zenil. Una de las figuras está acostada, boca arriba, y sobre ella se mira la otra semiarrodillada. La figura acostada lo está sobre una base plana y poco alta tiene los brazos pegados al cuerpo y las piernas flexionadas y cruzadas. La figura que se apoya sobre ella, tiene el torso inclinado hacia adelante, la pierna derecha doblada en ángulo, con la planta del pie sobre la figura yacente, y la pierna izquierda recogida debajo del cuerpo. Ambas figuras están decapitadas.

De la figura yacente no se aprecia vestuario o adorno; en cambio, la figura semiarrodillada, que aparece más elaborada en su acabado, lleva sobre la espalda, en la parte superior, lo que puede ser una capa recogida en un gran pliegue, y en la parte inferior algo como un paño colgante de doble punta. Tiene también un ceñidor ancho con diseño de secciones geométricas, del que sale un taparrabo. Usa un pectoral grande en forma de un cuadrado con esquinas redondeadas, y que cuelga de un collar a manera de banda lisa. Hay evidente parentesco formal entre el Monumento 1 de Tenochtitlan y los Monumentos 1 y 3 de Potrero Nuevo. Si bien los temas son distintos entre sí, las tres esculturas participan de la integración de dos figuras en un mismo conjunto. Es más notable, sin embargo, que en las tres

hay un gusto especial por las formas dinámicas y las posiciones variadas; se busca doblar las piernas y los brazos en distintos ángulos, y enfocar desde diversos puntos secciones del cuerpo. Por otra parte, se acentúa la tensión muscular de la anatomía corporal, y los volúmenes se proyectan y se entrelazan manteniendo un ritmo de formas curvadas.

El barroquismo formal de las obras mencionadas y la complejidad conceptual que revelan, me induce a pensar que se trata de obras tardías dentro de la época de esplendor olmeca de San Lorenzo y de sus centros satélites.

#### VARIOS

Además de las esculturas que he descrito, y son las que se encuentran completas o al menos en condiciones de ser aún apreciadas, existen veintinueve fragmentos más, lo que suma un total de sesenta y cinco monumentos completos y fragmentarios encontrados en San Lorenzo. En Potrero Nuevo se han localizado cuatro esculturas más o menos deterioradas, y seis en Tenochtitlan.

Casi todos los fragmentos presentan, hoy en día, un aspecto amorfo y, salvo en algunos casos, es imposible reconocer lo que figuraron originalmente.

Quiero, sin embargo, hacer mención de algunas piezas que, a pesar de la mutilación que han sufrido, pueden ayudar a una mejor comprensión de las figuras que interesaba tallar a los escultores olmecas. Hay por ejemplo, tres fragmentos de figuras humanas, los Monumentos 25 y 54 de San Lorenzo y el Monumento 6 de Tenochtitlan; de entre éstos el 25 de San Lorenzo descrito -

por Stirling (46) como "el torso de una figura sentada; la cabeza, los brazos y las piernas, faltan. La porción restante mide 2 pies de altura"; me parece que es la que acaba de ser encontrada de nuevo entre las muchas piezas que se hallan en la bodega del Museo Nacional de Antropología, y está actualmente expuesta en la sección olmeca de la sala de las Culturas del Golfo.

Existen también unos discos o partes de los mismos que conservan restos de incisiones o de diseños en bajo relieve. Cuatro son las piedras que tuvieron esa forma parecida a la de un altar circular de escasa altura; cuatro, también, los restos de lo que, posiblemente, fueron "altares", de acuerdo con el término convencional que he explicado con anterioridad. Hay una enorme bola de piedra lisa, sin decoración, y dos fragmentos de cajas sólidas de piedra. Uno de ellos, el Monumento 28, está roto longitudinalmente y sus paredes no indican restos de talla, en tanto que el otro, el Monumento 15, perdido en la actualidad, se mira, conforme a la fotografía de Stirling (47), como una caja de piedra atada con cuerdas. Éstas son dobles y pasan de una cara a otra cruzándose, y además se entrelazan en las esquinas. En lo que parece ser la cara frontal de la escultura, hay dos elementos alargados que pasan por sobre las cuerdas y pueden ser los vestigios de una figura que, en la cara superior, habría estado sentada con las piernas colgando. Su semejanza con el Monumento 9 de Laguna de los Cerros es absoluta; queda en duda cuál de los dos es el de mayor antigüedad, ya que se desconoce la ubicación cronológica de este último lugar.

Me parece conveniente incluir dentro de las obras de San Lorenzo, por razones estilísticas, a las tres esculturas encontradas en 1969 por Francisco Beverido en el Rancho Los Idolos, situado en una brecha entre los poblados de El Mixe y San Lorenzo Tenochtitlan. El Monumento 1 es una figura humana sentada con las piernas cruzadas a la manera oriental. Carece de cabeza, y sus brazos están mutilados. Lo que resta de ellos, los antebrazos y las manos están pegados contra el pecho. Es una figura pesada con el aspecto de una persona de cuerpo y piernas obesos. Por el frente debe de haber tenido forma casi cuadrada, de composición muy similar a la de los Monumentos 12 y 47 de San Lorenzo, y al igual que éstos, pero con mayor reciedumbre y aplomo formal, concentra todo el movimiento plástico al frente, en tanto que la parte posterior se aquieta en una amplia superficie convexa. Aun cuando responden a las mismas estructuras plásticas, sus volúmenes son, acaso, algo más burdos y evidentemente más sintéticos que los de las citadas esculturas de San Lorenzo. Es probable que llevara una capa sobre los hombros y colgando en la espalda, sostenida por una cinta alrededor del pecho. Se aprecian también, restos de dos o tres líneas paralelas incisivas que tal vez formaron parte de un ceñidor.

El Monumento 2 es una figura humana sedente que probablemente sostenía a un niño entre sus brazos. Está sumamente destruida, carece de cabeza, le faltan un gran pedazo en su lado derecho y otro en el izquierdo; se entrevé que sostenía con ambos brazos, recargado contra el lado izquierdo del cuerpo, lo que pudo haber sido un niño erguido. La erosión es tan avanzada que casi no se aprecia la figura de este último, que, además,

se encuentra mutilada. Su configuración general es indudablemente parecida a la del Monumento 1 del mismo lugar, recuerda asimismo los ya citados Monumentos 12 y 47 de San Lorenzo. De su atavío y ornamentos sólo permanece un gran pectoral en forma de disco pendiente de una banda o collar rígido que rodea la parte superior del pecho.

El Monumento 3 es, según mi apreciación, un fragmento amorfo, pero su descubridor reconoce una "cabeza... muy estilizada" (48). Veo exclusivamente un bloque en el cual se distinguen tres a modo de anillos abultados y sobrepuestos; en una de las caras el anillo superior va aplanado y en el centro tiene un resalte rectangular. Dadas sus condiciones es difícil aseverar qué fue lo que originalmente representó.

SUMARIO

La escuela escultórica de San Lorenzo puede conocerse, pues, por setenta y ocho monumentos, esculturas completas y fragmentos, que proceden del sitio del mismo nombre, centro productor principal, y de los sitios satélites Tenochtitlan, Potrero Nuevo y Rancho Los Idolos. Del conjunto total, es posible agrupar las obras de acuerdo con lo que representan y que puede ser reconocido visualmente. Es así como se pueden distinguir nueve figuras compuestas, de las que incorporan en una sola imagen rasgos humanos, fantásticos y animales; diez figuras de animales, sin contar al armadillo que menciona Stirling en sus notas de campo (49), y que yo no he podido localizar; seis de estas figuras son naturalistas, y cuatro más exhiben elementos que denotan carácter simbólico o sobrenatural. Son treinta y seis las esculturas que presentan uno o más aspectos de la totalidad de la figura humana; entre ellas cuento a las ocho cabezas colosales, a la otra cabeza, el Monumento 6 de San Lorenzo, parte de una figura mayor, y a tres grandes bloques de piedra de forma más o menos oval que han sido considerados como restos de cabezas colosales; también incluyo a nueve figuras sedentes, a tres más que sostienen a un niño, a dos partes de lo que fueron torsos, a una sección de brazo y a otros cinco fragmentos que muestran rasgos humanos. Los cuatro enanos de los altares, Monumento 18 de San Lorenzo y Monumento 2 de Potrero Nuevo, forman también parte del grupo de figuras humanas. He mencionado líneas arriba a cuatro altares, tres de San Lorenzo y uno de Potrero Nuevo; dos de ellos son los tradicionales cubos con una horadación al frente de la cual emerge una figura humana, en -

tanto que los otros dos tienen dentro de su aspecto geométrico un sello formal distinto; pero en el mismo San Lorenzo se han encontrado seis pedazos, los Monumentos 32, 33, 36, 38, 51 y 60, de otros posibles altares. Hay cuatro discos circulares, dos cajas macizas y veintiún fragmentos de forma irreconocible. Resalta de inmediato en esta breve relación que el porcentaje dominante en las representaciones pétreas es el de las figuras humanas; les siguen, con una gran diferencia, las figuras animales, y después las figuras compuestas. He tomado en cuenta a las representaciones independientes, no a la unitaria. De este modo, en el Monumento 1 de Tenochtitlan, compuesto de dos figuras, una de ellas semiarrodillada sobre la otra yacente, se han clasificado a las dos figuras como humanas.

Paso ahora a resumir, con el fin de destacar los rasgos más relevantes, lo expuesto anteriormente en torno a las esculturas de San Lorenzo. Sin embargo he de aclarar primeramente algunos puntos de partida que me son de interés primordial.

Las esculturas de San Lorenzo constituyen un estilo, son el vehículo de expresión y el signo visible de una época de integración cultural. Por estilo, dice Meyer Schapiro, "se entiende de la forma constante... del arte de un individuo o de un grupo" (50), y añade: "Por encima de todo... el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo" (51). El estilo manifiesta el carácter totalista de una cultura y proyecta el sentimiento colectivo. Algunos estilos característicos de ciertos perio

dos impresionan por la profundidad y amplitud con que todo lo penetran por su especial adecuación de las formas a su contenido; la creación colectiva de un estilo semejante, como la formación consciente de una norma de lenguaje, constituye una verdadera realización. Así, la presencia de un mismo estilo es el signo de integración de una cultura y de la fuerza de un momento altamente creativo. Un estilo es un lenguaje: tiene un orden y una expresividad internos, aun cuando en su aspecto externo pueda tener ciertas modificaciones espaciales y temporales. Las formas que integran un estilo son como un conglomerado esencial y permanente, en tanto expresa a una cultura integral, pero sujeto a los cambios propios del mismo proceso cultural. Dicho de otra forma, el estilo se realiza plenamente en momentos de verdadera integración, pero como proceso que es, no puede permanecer inmutable, se modifica por las leyes internas que rigen el cambio o por inevitables presiones de índole externa.

La descripción de un estilo debe incluir tres aspectos: el reconocimiento de elementos o motivos que se aprecian visualmente, las relaciones de las formas y sus cualidades expresivas, y el conocimiento del asunto o contenido con su consecuente interpretación cultural. El último aspecto pertenece al campo de la iconografía.

Ahora bien: es San Lorenzo el único sitio olmeca adecuadamente estudiado por arqueólogos y contamos, además, con una precisa ubicación cronológica que lo sitúa entre 1250 y 900 a. de J. C.; es decir, que lo coloca como el lugar olmeca de mayor antigüedad. Durante esta época, la cultura de San Lorenzo no pare-



ce haber sido contaminada por fuerzas ajenas que hubieran alterado su natural desarrollo. Los otros grandes centros olmecas conocidos, La Venta, Laguna de los Cerros y Tres Zapotes, ofrecen condiciones y circunstancias diferentes. Por eso considero que, con definir el estilo escultórico de San Lorenzo, se establece el punto de partida para visualizar modificaciones, y comparar y señalar asimismo divergencias sutiles o evidentes. La definición del estilo olmeca deberá apoyarse en la definición del estilo de San Lorenzo, nacida del estudio pormenorizado de los rasgos artísticos de las esculturas de dicho lugar. Afirmo, pues, que el clásico estilo olmeca, el más puro, el no contaminado, el modelo primordial, es el de San Lorenzo.

Me he referido, líneas arriba, a los tres aspectos que debe incluir la descripción de un estilo; por ahora, voy a atender a los dos primeros. Las razones para hacerlo son claras; al referirme a esos dos aspectos, me apoyo en rasgos comunes específicamente objetivos. Son rasgos que están, que permanecen de manera visible y concreta, y en el análisis de los cuales mi participación consiste exclusivamente en transferirlos del lenguaje plástico al escrito. Acaso sea yo capaz de mostrar, a algunos, ciertos rasgos, formas o expresiones, que antes no habían vislumbrado en las esculturas; eso es lo más a que puedo aspirar. En cambio el último aspecto, del que me ocuparé más adelante, no puede sino hallar en gran parte su fundamento en mi subjetividad. La causa que justifica mi posición es de todos conocida, y la he expuesto ya: carecemos de otras fuentes de información directa que no sean los mismos objetos arqueológicos, entre los cuales se encuentran las monu-

mentales esculturas. Ciertamente, para lograr aproximarnos a los olmecas misteriosos y distantes, se cuenta con otros recursos como las analogías etnológicas y la información recogida en manuscritos posteriores, tanto prehispánicos como de principios de la colonia. He de confesar que no creo operante el aplicar los resultados del estudio de las formas de vida y las costumbres de pueblos actuales que han sufrido graves procesos de aculturación, a aquellos grupos que vivieron hace tres milenios. En lo que respecta a los datos culturales registrados acerca de las últimas culturas indígenas, me resulta difícil aceptar su rigurosa aplicación, pero considero de posible utilidad el conocimiento de una serie de creencias, ritos y costumbres que pueden servir y propiciar un mejor acercamiento a la cultura que me ocupa ya que, esencialmente, en el antiguo mundo prehispánico existieron varias culturas pero una sola civilización. En consecuencia, si poco o casi nada se conoce de la cultura olmeca, ¿cómo es posible que sean identificadas las figuras de la gran estatuaria? ¿por qué interpretar los asuntos que representan? Yo, por mi parte, me pondré a esa tarea únicamente cuando, después de haber consolidado mi posición - gracias a las descripciones objetivas, me aproxime a los asuntos tratados en la escultura olmeca con la conciencia de que el hombre ha enfrentado los mismos problemas a través de la historia, y les ha dado soluciones semejantes por medio de manifestaciones particulares.

Vuelvo ahora a la parte primera de mi pretensión por definir el estilo escultórico de San Lorenzo, al puntualizar aquellos elementos que se reconocen a simple vista y al señalar los ras

gos formales con cualidades comunes.

#### FIGURAS COMPUESTAS

Me he referido a nueve esculturas compuestas, seis de las cuales son figuras únicas y tres más están constituidas por parejas. Se ha establecido el criterio de que el término figuras compuestas indica que en una sola imagen se incorporan rasgos de carácter humano y animal, así como elementos imaginados, fantásticos y, por tanto, inexistentes en la naturaleza.

Cuatro de estas obras tienen cuerpo y extremidades humanas: los Monumentos 41, 10, 26 y 52; los rasgos fantásticos o animales que reúnen, se concentran en la cabeza. La posición más común para estas figuras híbridas con cuerpo humano, es sedente, sea con las piernas cruzadas o dobladas en ángulo contra el cuerpo. La actitud de todas es sumamente pasiva, nada hay en ellas que indique ferocidad o intenciones aterradoras; su antinaturalidad se debe a la combinación de elementos de distinto orden en una sola imagen. Estas cuatro obras ejemplifican muy bien a los llamados were-jaguar (monstruo-jaguar) o jaguares humanizados. Debo aclarar que, salvo los ojos oblicuos en forma de almendra del Monumento 52, los cuales recuerdan indudablemente los ojos de los felinos, no encuentro otro rasgo que indique parecido alguno con el jaguar real, ya que los dos rasgos constantes que les otorgan unidad, a saber, el labio superior muy grande y vuelto hacia arriba y el casquete o parte superior de la cabeza, hendida, no aparecen de esa manera en la naturaleza física del animal. Lo que predomina en tales representaciones son aspectos de la especie humana y no

hay, pues, base para afirmar que se trate de jaguares.

Ciertamente, tales figuras compuestas pretenden representar a seres definidos, de significación sobrenatural; son imágenes sagradas en las cuales encuentro dos variedades, dos grupos - que revelan distinta identidad. En uno de ellos quedan incluidos los Monumentos 41, 10 y 26. La postura que guardan es semejante; llevan las piernas cruzadas y, a pesar de la simplicidad del Monumento 41, que es probablemente el más antiguo, la figura que acusan sus ojos geometrizados lo vincula con los ojos en forma de escuadra del Monumento 10. Éste es, a su vez, semejante en la postura corporal y en los atributos que sostiene con las manos, al muy destruido y decapitado Monumento 26. Las características visibles de esta variedad de esculturas - compuestas son: cuerpos humanos sedentes con las piernas cruzadas, brazos al frente con amplias manos puestas contra el - pecho o sosteniendo manoplas y una antorcha o cetro: cabeza como prisma rectangular con ojos en escuadra, labio superior vuelto hacia arriba, colmillos bifurcados, orejas semejantes a rectángulos alargados, y la parte superior de la cabeza o el casquete del tocado, hendida en la sección central.

La otra variedad está constituida en el caso de la escuela de San Lorenzo, por una sola figura, el Monumento 52. Tiene - también cuerpo humano, pero, aunque sentado, dobla en ángulo las piernas, apoya los pies contra el suelo; sus brazos descansan sobre las rodillas, y la cabeza, igualmente como prisma rectangular, muestra ojos oblicuos en forma de almendra, con las comisuras internas hacia abajo y los iris realzados, de manera - que pueden simular los ojos verdaderos de los felino. El la-

bio superior está, asimismo, vuelto hacia arriba, y lleva dos abrazaderas bajo los orificios de la nariz; por abajo del mismo se ve la encía curva y desdentada. Los símbolos que le dan su carácter particular y su individualidad, van en el tocado: diseños de líneas diagonales en la banda, y en el casquete hendido, signos que simulan una E invertida. Otro signo que parece serle propio, es el pectoral con diseño de bandas cruzadas.

Dentro del conjunto de figuras compuestas únicas, se encuentran dos que no encajan en ninguna clasificación: son especialmente elaboradas, y combinan aún más rasgos de diferente orden, dando lugar a imágenes por demás extrañas. No constituyen, de hecho, un grupo particular, aun cuando tienen en común la falta casi total de rasgos humanos. Me parece, sin embargo, que se trata de dos entidades diferentes; la de aspecto más fantástico es la llamada jaguar-Dragón, el Monumento 30, en la cual se reconocen el labio superior volteado y prominente y la parte superior de la cabeza hendida en V, dos elementos que sugieren un parentesco indudable con las arriba mencionadas figuras compuestas de cuerpo humano. El Monumento 30 tiene un colmillo saliente y un ojo a manera de placa más o menos cuadrada con un signo de bandas cruzadas en su interior. La otra figura, el Monumento 58, es un pez de apariencia irreal, ya que tiene unas curiosas fauces que recuerdan las de los caimanes. Es digna de anotarse en ambas figuras la presencia de bandas cruzadas, que aunque van colocadas en distintos lugares, en el ojo del Monumento 30, y en el Monumento 58 sobre el cuerpo del pez, denotan, me parece, su carácter sobrenatural.

De las tres esculturas compuestas que involucran a dos personajes en la representación, Monumentos 56 de San Lorenzo y 1 y 3 de Potrero Nuevo, sólo se pueden inferir algunos datos debido a su pobre estado de conservación. En las tres las parejas componen una misma actividad. En un solo caso se miran unas piernas de aspecto humano, Monumento 56, y en dos se ven porciones de figuras felinas, Monumentos 56 y 3 de Potrero Nuevo; una de las figuras del Monumento 1 de Potrero Nuevo es de apariencia incierta, en tanto que la otra es una serpiente, y la que completa la pareja de Potrero Nuevo 3, parece ser un simio.

Entre las figuras compuestas se encuentran elementos humanos, imaginarios, y de animales tales como el jaguar, el pez, el caimán, la serpiente y el mono.

En cuanto al aspecto formal de las nueve figuras compuestas, cuatro de ellas fueron trabajadas en bajo relieve y cinco escultóricamente. Entre los relieves se advierten ciertas diferencias de manufactura: el Monumento 51 es casi un grabado, irregular en su corte, adaptado a la forma natural de una pilastra. Su falta de complicación y de seguridad en el dibujo que contornea la imagen, así como la adaptación a la figura de la piedra, me inducen a aceptar, desde el punto de vista estilístico, la antigüedad que Coe le atribuye al considerarla como una de las primeras esculturas de San Lorenzo.

Los otros tres relieves, el Monumento 30, el 58 y el 56, son a mi juicio más tardíos. El relieve es plano y regular, no hay titubeos, la línea que lo perfila es segura, continua y firme y, al menos en dos de ellos, los Monumentos 30 y 58, las piedras fueron regularizadas ex-profeso. Las imágenes sugieren, por la

abundancia de elementos dispares, la existencia de una tradición que se fue enriqueciendo hasta construir figuras muy elaboradas. El Monumento 56 es difícil de analizar debido a su avanzada destrucción; sin embargo, lo que resta de una escena en que las figuras se exhiben en actitudes dinámicas, me induce a considerarlos tardío en la secuencia local de San Lorenzo, ya que tales recursos formales son ajenos al estilo en su momento de mayor integración.

Quedan otros cinco Monumentos, el 10, el 26, el 52 de San Lorenzo, y el 1 y el 3 de Potrero Nuevo; son esculturas que sugieren no sólo dos variedades estilísticas locales, sino dos épocas de realización. La primera, y acaso la más temprana de las dos, coincidente con el pleno auge escultórico del lugar, está representada por los Monumentos 10, 20 y 52. Se observan en ellos ciertos patrones que han quedado establecidos, a saber: la forma se realiza como un volumen en el espacio, o sea que hay preferencia por la escultura en sus tres dimensiones; por el reflejo de una definida voluntad espacial; la forma escultórica se apoya siempre en estructuras de cuerpos geométricos, en donde el esquema más frecuente es el de una pirámide de base rectangular para la parte inferior, el cuerpo, y un prisma rectangular para la parte superior, la cabeza. Dicho esquema queda constituido en una convención formal. Otras características no menos importantes y notorias son el sentido de pesantez de la masa, su arraigo a la tierra y su anhelo expreso de monumentalidad y de grandeza. Es asimismo evidente el logro de un canon armónico que guarda la exacta proporción entre las partes y la totalidad representada. La forma íntegra conserva

un ritmo de orden interno en que jamás se hace gala de movimiento aparente, sino que se logra un suave dinamismo plástico contenido en el orden y el equilibrio de las superficies redondeadas que encubren la rigidez de la composición geométrica.

La otra variedad formal, que implica, tal vez, diferencias espaciales y temporales, se aprecia en los Monumentos 1 y 3 de Potrero Nuevo. Además de las cualidades formales arriba señaladas en las esculturas de la primera modalidad, encuentro en estas otras un ritmo dinámico considerablemente acentuado en las relaciones de la masa y el espacio, ritmo que contrasta con la sencillez y la economía de elementos usados en los Monumentos 10, 26 y 52. Abundan, por el contrario, superficies curvas que se proyectan y se remeten, así como áreas planas y diseños formales que suscitan en el espectador demasiados puntos focales de interés y desequilibran la unidad plástica. La riqueza formal y la presentación de dos figuras en lugar de la única tradicional, así como la presencia de una mayor elaboración en las formas y en los temas, me inducen a considerar estas obras de Potrero Nuevo posteriores al desarrollo de San Lorenzo. De hecho, la solución plástica, utilizada y enriquecida en el Monumento 1 de Potrero Nuevo, en donde la superficie posterior de la escultura, convexa y simple, recoge el retorcimiento formal de la cara anterior, parece tener, como veremos más adelante, antecedentes en otras obras de San Lorenzo. En las esculturas de Potrero Nuevo se entrevén modificaciones que apuntan hacia un estilo más complicado, atraído por los contrastes lumínicos y las superficies excavadas y que se proyectan; hasta cierto punto, las formas pierden claridad visual



y se alejan considerablemente de la elegante simplicidad y la grandeza monumental de las clásicas esculturas de San Lorenzo.

#### FIGURAS DE ANIMALES

Son siete las figuras de animales a que me he referido y que han quedado agrupadas en dos conjuntos; en el primero se incluyen las representaciones que muestran mayor fidelidad al modelo real, y en el otro las que tienen algún elemento indicador, en cierta manera, de que las criaturas figuradas pertenecen a una dimensión fuera de la natural.

Considero dentro del primer conjunto al Monumento 2 de Tenochtitlan, un pequeño jaguar que no se sabe dónde se encuentra hoy en día; al Monumento 4 de Potrero Nuevo, un cuerpo con torsionado de serpiente, y al Monumento 21 de San Lorenzo, el relieve de un animal cuadrúpedo. Según expuse con anterioridad, los dos últimos son ajenos al característico estilo olmeca. Hace poco tuve oportunidad de ver detenidamente la pequeña serpiente de Potrero Nuevo, que se encontró en la bodega del Museo Nacional de Antropología, y confirmé mi opinión de que no se trata de una escultura olmeca. Es una talla realizada en piedra porosa café rojiza, diferente al basalto de los monumentos olmecas; las formas, como apéndices retorcidos penetrados por espacios irregulares, no tienen tampoco contraparte en las esculturas olmecas. Además, no hay que olvidar que Michael D. Coe encontró evidencias de una ocupación importante en el cercano San Lorenzo durante una época muy posterior a la olmeca, en el postclásico temprano (Fase Villa Alta, después de 900 d. de J.C.), y que la escultura de Potrero Nuevo pudiera haber si

do ejecutada en ese tiempo. El relieve del cuadrúpedo es también poco usual, y no se ajusta a los patrones olmecas. El despliegue expresionista del movimiento y la actitud casi jadeante, se distancian considerablemente de la serena grandeza de la estatuaria olmeca.

Las cuatro figuras del otro conjunto muestran, además de su carácter animal, rasgos, distorsiones o símbolos que aparentemente les otorgan una connotación sobrenatural. Sus caracteres esenciales visibles indican que pertenecen a la especie animal, o que es ésta su núcleo; pero el signo formal o gráfico que se sobrepone, o el elemento que se exagera y que no existe en la realidad física, alude precisamente a que representan seres de una dimensión no terrena. Merece mencionarse el hecho de que las cuatro figuras, los Monumentos 7, 9, 43 y 37 de San Lorenzo, figuran a diferentes animales; respectivamente, un cuadrúpedo acéfalo agazapado, el fragmento inferior de un pato, un artrópodo y un jaguar acéfalo sentado. Cada uno lleva consigo el elemento que le otorga identidad; el cuadrúpedo muestra sobre el lomo el diseño de una greca; el pato lleva símbolos que aluden, probablemente, al agua; en lo que pudiera haber sido la cabeza del artrópodo, se mira un signo con cinco puntos que recuerda el símbolo del jade, y en el jaguar echado se aprecian dos exageradas prolongaciones de lo que pudieran ser los colmillos. En suma, de las siete imágenes de animales procedentes de San Lorenzo y sus alrededores, ninguna se repite y en cada una se observa la expresión de diferente concepto. Desde el punto de vista formal, es también sorprendente la variedad en las distintas soluciones de estructura y de composi-

ción que revelan. De las siete, una solamente está ejecutada en bajo relieve, es el Monumento 21, posiblemente tardío en la secuencia de San Lorenzo. Para afirmarlo, atiendo fundamentalmente a dos razones: la forma ahuecada de la gruesa losa, que parece haber sido usada para ajustarse, a manera de tapadera, con otra sección, y la manifiesta actitud dinámica y expresiva del animal en relieve. Las cajas de piedra se encuentran en la región olmeca en una época ulterior al auge de dicha cultura, y las representaciones expresionistas y dinámicas son extrañas al equilibrado gusto de los olmecas.

Las seis obras restantes son esculturas y, con excepción de la serpiente, Monumento 4 de Potrero Nuevo, todas responden a la definida voluntad de forma olmeca. Los Monumentos 7, 9, 43 y 37 de San Lorenzo participan de esas cualidades formales inconfundibles (no considero al Monumento 2 de Tenochtitlan, el pequeño jaguar perdido, ya que es una obra de pequeñas dimensiones y no la he visto sino en fotografías). En todas se aprecia la consciente realización de la masa circundada por el espacio, la fuerza tectónica y su arraigo a la tierra, el deseo de monumentalidad; en aquellas que se conservan completas, se mira asimismo la proporción armónica que deriva del movimiento concentrado en sus formas recogidas. Predominan las superficies redondeadas que suavizan la rigidez de la estructura geométrica, como en el gran jaguar sentado o en el pequeño artrópodo, y se articulan de manera simple pero categórica las áreas orgánicas de silueta cóncava y convexa.

Me resulta difícil imaginar completa la figura del ave: ¿sería una gran escultura hueca? ¿o tal vez un recipiente como

en parte se la ve en la actualidad? En cualquier caso, parece única por el hecho de contener un espacio en su interior y, a pesar de esta particularidad, posiblemente funcional, sus cualidades formales se incorporan plenamente a la escultura olmeca monumental.

#### FIGURAS HUMANAS

Son veintiuna las esculturas de figuras humanas que proceden de San Lorenzo y de los lugares vecinos. Ocho de ellas son cabezas colosales, y hay una cabeza más, el Monumento 6, que, a diferencia de las otras que nunca llevaron cuerpo, formaba parte de una figura mayor. Cinco esculturas son figuras únicas y a cuatro de ellas se las mira sentadas; son los Monumentos 11, 24 y 47 de San Lorenzo y el Monumento 1 del Rancho los Idolos; la otra, el Monumento 34, está arrodillada. Tres obras más son de aquellas que muestran a un individuo que sostiene a un niño en sus brazos, los Monumentos 12 y 20 de San Lorenzo y el Monumento 2 del Rancho Los Idolos. Una de estas últimas esculturas de adulto y niño, el Monumento 20, parece emerger de un nicho excavado en la parte baja de un volumen cúbico, patrón que se repite en esculturas olmecas de otros lugares y que se ha designado tradicionalmente como "altar". En San Lorenzo se han encontrado dos "altares" con nicho, y dos más que llevan a unos enanos atlantoides que simulan sostener, con sus brazos levantados, la cubierta superior del cubo pétreo. Estos son los Monumentos 2 de Potrero Nuevo y 18 de San Lorenzo. Queda también incluido dentro de las esculturas de figura humana, el

Monumento 1 de Tenochtitlan, ya que se trata de un conjunto de dos individuos de la especie humana, integrados en una unidad plástica.

Cuando se observan con cuidado las ocho cabezas colosales completas de San Lorenzo, destacan notablemente las diferencias entre ellas y la individualidad de cada una. Bien es cierto que tienen en común la semejanza de los rasgos físicos indicadores de que todas pertenecen a un mismo grupo étnico; que todas llevan la cabeza cubierta por un tocado que, salvo en alguna, siempre se ve constituido por dos secciones: una banda frontal y un casquete de tal manera ceñido que produce un entrecejo prominente; que, cuando tienen libres las orejas, usan pendientes; que todos los rostros son de hombres jóvenes, y que muestran todas asimismo estrabismo bilateral convergente. Esta serie de cualidades constantes constituye el patrón, la convención artístico-cultural esencial y permanente. Pero resultan mucho más notables las divergencias que existen entre ellas. No hay dos con los rasgos faciales tan semejantes que puedan confundirse; las diferencias, por ejemplo, entre la inclinación y la abertura de los ojos o el grosor y la curvatura de los labios, son significativamente notables. El resultado es que la expresión facial difiere en cada una, y, así, se miran adustas, autoritarias y con el ceño fruncido como la 5, o enérgicas y concentradas en sí mismas, como la 4, o de expresión majestuosa y cálida como la 1, o con cierto aire de adolescente ingenuo como la 3, o ausente y bondadosa como la 2; y también se las ve con actitud decidida y confiada como la 8, o tal vez esbozando una sonrisa y con la mirada alerta como la 7, y tam-

bién duras e inexpresivas como la 6. Y así como los rasgos y la expresión son diversos, también es variada la ornamentación de los tocados. Los más, ya lo señalé, se componen de banda y de casquete que tienen la apariencia de un material flexible, acaso cuero o algodón, pues se adapta bien al contorno natural de la cabeza. En las cabezas 3 y 4 se representa claramente una tela enrollada a manera de cordón, y en los casquetes de la 5 y la 6 se miran unas tiras angostas unidas entre sí por anillos como si se tratara de una gruesa red; la Cabeza 2 lleva también una especie de red de simples fajas entrecruzadas. En las cabezas 5 y 7 cuelga una banda sobre el casquete. El resto de las cabezas lleva en el tocado ornamentación con diseño único, la 2 y la 5 con símbolos de ave: una cabeza de ~~huevo~~<sup>ave</sup> ~~de huevo~~ en la primera, y dos garras en la última. Las cabezas 1 y 8 llevan signos abstractos que denotan, sin duda, - su identidad.

Los pendientes más usuales son los que usan la 5, la 4 y la 8; están compuestos por un disco superior y un gancho en la parte baja; la cabeza 1 lleva una placa rectangular que le atraviesa el lóbulo; unos arillos desiguales cubren la parte inferior de las orejas de la 2, y grandes adornos abocinados se aprecian en la 6. La 3 lleva las orejas cubiertas, y no son visibles en la 7. Formalmente encuentro que, salvo ciertos perme nores, todas se ven de frente como un prisma rectangular con es quinas redondeadas; hay un cierto esquema convencional en que el rostro se resuelve por medio de un grado de naturalismo mode lado, en tanto que los tocados y los pendientes se sintetizan en superficies de relieve plano y de incisiones. El tocado, con

su constante silueta hemisférica, recoge y encierra las variaciones formales del rostro.

Es evidente la monumentalidad que de las cabezas colosales emana, pero su cualidad de arraigo y de pesantez varía. De hecho, tomando en cuenta la realización escultórica visible en la solidez y en el bloque, en la estrechez de la losa y en el grado de proyección del modelado, encuentro tres variaciones dentro del esquema fundamental:

Las que muestran mayor solidez y carácter de bloque cerrado, son las cabezas 6, 5, 7 y 8.

Las que figuran losas de aparente ligereza; son la 3, la 1, la 2 y la 4, aun cuando en las tres últimas los rasgos están realizados escultóricamente.

Las que se miran como bloque, pero llevan las facciones trabajadas a manera de relieve; son la 6 y la 8. Algunas participan de dos modalidades.

Ahora bien; he de señalar que las cabezas responden en lo esencial a las características de la escultura olmeca de San Lorenzo en su momento de plenitud, pero también he de añadir que revelan un principio que me ha sido posible descubrir debido al buen estado de conservación en que se encuentran y a que constituyen, en número, en corpus suficiente. Me refiero al canon de composición áurea que todas guardan y que debe haber regido a toda la clásica estatuaria de San Lorenzo.

Dije antes que una cabeza humana, de proporciones clásicas, puede inscribirse en un rectángulo compuesto por un cuadrado y una sección rectangular; la altura de este rectángulo conserva siempre una proporción de .618 en relación con la medida de los

lados del cuadrado. Pues bien: al aplicar este sistema de proporciones a las cabezas, se logró establecer que en todas había el mismo principio de relación armónica pero con dos modalidades. La primera está constituida por aquellas cabezas, la 1, la 5 y la 3, que quedan inscritas dentro de un rectángulo armónico, compuesto a su vez por otros cuatro rectángulos de ~~las~~ <sup>áureas</sup> relaciones armónicas que se sobrepone en la parte media central, de modo que en el rectángulo total falta la sección horizontal superior, la cual, en realidad, existe trasladada en la sección media. La otra modalidad incluye aquellas cabezas que quedan inscritas en el rectángulo áureo completo, el de la relación igual a 1.618; a este canon perfecto corresponden la cabeza 4 y la 7 en tanto que la 2 y la 6 se aproximan notablemente a él. Resulta obvio afirmar que la "divina proporción" de las cabezas no es fortuita ni resultante del azar; implica un conocimiento matemático perfecto y una profunda conciencia del orden cósmico. La relación armónica manifiesta en las cabezas, revela la eterna sabiduría, el principio de lo inmutable y de lo permanente. Por eso las cabezas de San Lorenzo muestran en su unicidad artística la comunión de lo humano con lo divino.

Trataré enseguida de las figuras humanas sedentes. Se representaron con las piernas cruzadas, tres de ellas: los Monumentos 11 y 47 de San Lorenzo y el Monumento 1 del Rancho Los Ídolos; las dos primeras llevan brazos doblados que se apoyan sobre las piernas y sostienen un objeto entre las manos. El Monumento 11, llamado El Escriba, coge una barra, el Monumento 47 guarda una cabeza de serpiente. La escultura del Rancho Los



Ídolos recoge, simplemente, los brazos contra el pecho. Todas están decapitadas y muestran desnudo el carnoso cuerpo, cubierto solamente por una capa que cuelga de los hombros. El Escríba es la única figura de San Lorenzo que exhibe en su constitución un rasgo no humano, me refiero a la pierna derecha que termina en un apéndice en lugar de pie.

Las dos figuras sedentes de San Lorenzo, Monumentos 11 y 47, son obras maestras con soluciones formales tan semejantes que pudieran proceder del mismo escultor o haber sido consumadas en el mismo taller. En ambas se combinan el aplomo, la pesantéz y la proporción equilibrada de las partes, lo cual indica la vigencia en la composición de una evidente relación armónica. Tienen asimismo semejanza en su estructura geométrica: un cuadrado si son vistas de frente, y una pirámide de vértice truncado si se las mira de perfil; dicha estructura va revestida de sensuales formas orgánicas. Ambas, también, participan de esa solución plástica tan del gusto de los escultores de San Lorenzo: al frente se modelan áreas que se proyectan y remeten produciendo marcados contrastes de clarooscuro, en tanto que en la parte posterior todo ese movimiento formal se recoge y se aquieta en superficies amplias, planas y estáticas. Por su parte, la escultura del Rancho Los Ídolos es tal como si hubiera sido inspirada o francamente copiada de las de San Lorenzo, con la particularidad de que en su apariencia total y en los detalles es notablemente más rígida, dura, y aun me atrevería a decir que de hechura un tanto más burda.

Figura única, a la cual no conozco otra obra olmeca que se equipare, es el Monumento 34. Su postura no fue jamás repetida;

se la ve arrodillada sobre la pierna derecha, que se pliega sobre la cadera mostrando de manera inigualable el dorso del pie, y apoya la pierna contraria sobre una gruesa planta. Hoy en día se encuentra acéfala y, según me parece, nunca tuvo brazos; a la altura de los hombros van unos discos perforados en el centro. Muestra un cuerpo joven y atlético, usa pectoral con una flor en el centro, ceñidor y taparrabo, así como bandas en las rodillas. Formalmente es una obra sin rival, ya que exhibe la plena realización de la masa en el espacio, pero con una solución singular: en la parte media inferior, el espacio se encuentra contenido y penetra por entre la pierna izquierda; pero en la mitad superior la relación de la masa con el espacio se transforma, ya que este último se libera y, de contenido, se convierte en continente. A pesar de que están presentes en ella los principios de la escultura de San Lorenzo, como la estructuración geométrica, las superficies orgánicas envolventes de contornos redondeados, la pesantez, el ritmo cerrado y el vigor monumental, hay algo que la distingue de todas las demás. Dentro de los principios de la estatuaria olmeca, el escultor del Monumento 34 creó una obra original que trascendió a todas las otras.

Hay dos esculturas en San Lorenzo, los Monumentos 12 y 20, y una de El Rancho Los Ídolos, el Monumento 2, que representan la pareja plástica de un individuo adulto que acuna a un niño entre sus brazos. El esquema artístico, de profunda significación religiosa, arraigó y, con el tiempo y en otros lugares, se convirtió en un asunto convencional. Las obras de San Lorenzo muestran las dos modalidades que, de figuras adultas con niño,

se conocen; en el Monumento 20, a pesar de su estado ruinoso, el niño se encontraba yacente, en tanto que en el Monumento 12, el niño está animado como si se moviera. Esta última escultura, al igual que la de los Ídolos, es exenta; pero la otra, el Monumento 20, está integrada a un gran bloque cuboide en cuya cara frontal se excavó el nicho del que emerge. Las representaciones de figuras adultas con niño, en sus dos modalidades, se realizaron por primera vez en San Lorenzo; fue en este lugar en donde cobraron vida artística las imágenes reveladoras de un mito singular del cual hablaré más adelante.

El Monumento 20 pertenece, por el asunto que representa, al grupo de figura humana con niño; pero por su apariencia formal se integra al conjunto de los "altares". Ya he descrito con amplitud la forma escultórica que convencionalmente se ha llamado "altar", aun cuando su función no haya sido una mesa para celebrar rituales, sacrificios o alguna otra ceremonia de la liturgia; voy a concluir ahora señalando el hecho de que hay también variedades en los "altares". Los temas que muestran las figuras suelen ser diferentes: las hay cargando a un niño, como ya se dijo, pero también, como en el caso del Monumento 14, es posible mirar a una figura en relieve muy proyectada que sale de la cueva, y, además, puede acontecer que haya en las caras laterales figuras en relieve muy plano. Estas últimas llevan los cuerpos y las cabezas como si se aproximaran a la figura central, dirigen su mirada hacia ella, de tal manera que, aunque están colocadas independientemente y ejecutadas con técnicas de talla diferente, constituyen en la realidad óptica una unidad formal y se las mira participando de una misma activi-

dad. En el Monumento 14, la figura completa de la cara lateral izquierda muestra, a pesar de su desgaste, semejanza, en cuanto a sus ornamentos, con las cabezas colosales. El tocado de garra de ave de rapiña es similar al de la cabeza 5, y los pendientes, del tipo más usual, son iguales. Tengo para mí que la ejecución de las cabezas colosales y de los altares debe de haber sido más o menos contemporánea; no deja, por lo tanto, de ser lícito suponer que la efigie de una dignidad o un individuo particularmente distinguido en la comunidad de San Lorenzo fuera perpetuada en dos, y tal vez en más ocasiones. Existen desde luego, en las representaciones de las figuras, elementos que les otorgan un parecido familiar; es el patrón, la convención, el arquetipo que se ha establecido; pero encuentro además que, como señalé, en cada una de las cabezas hay rasgos y expresiones que las individualizan, y es de todos conocido que ostentan en los tocados y los ornamentos, y en las insignias y emblemas que portan en las manos, los signos que denotan rango o actividad, los que procuraban al portador su identidad. El característico "altar" olmeca, el de forma de mesa con una cueva al frente de donde sale una figura humana, aquel en que se contrastan formalmente la desnuda geometricidad de los paños de su estructura con la orgánica corporeidad de la figura humana que de la cueva emerge, quedó definido, al igual que tantas otras formas y asuntos representados, en San Lorenzo, cuna artística y cultural de los olmecas.

Otros dos monumentos, por extensión, se han llamado "altares". Se trata del Monumento 2 de Potrero Nuevo y del Mo-

numento 18 de San Lorenzo; son unas pesadas estructuras cúbico-geométricas de las cuales se desprenden, en alto relieve, figuras desproporcionadas que simulan enanos regordetes. En el caso del Monumento 2 de Potrero Nuevo, tales figuras tienen una virtual función de atlantes, ya que con las manos en alto simulan sostener la cubierta superior; son, nuevamente, las más antiguas figuraciones de este género de esculturas, que más tarde proliferó en tiempos postclásicos. En el muy fragmentado Monumento 18 de San Lorenzo, se representan asimismo enanos regordetes pero con rostros de rasgos humano-fantástico-animales. Los he incluido entre las figuras humanas porque es éste su aspecto dominante, y debido a que los rasgos que sugieren su carácter de figuras compuestas son ahora inciertos por el grado avanzado de destrucción en que están.

Queda, finalmente, una escultura constituida por dos figuras humanas, plásticamente articuladas y que comparten una actividad, al parecer, de carácter sexual. Sumamente mutilada, se entrevé una figura yacente y desnuda sobre la cual se apoya otra semiarrodillada, vestida con capa, ceñidor y pectoral. Las formas revelan todavía el gusto por las superficies dinámicas y por la tensión con el espacio que busca penetrar la masa que lo contiene. Hay en ellas un ritmo acentuado en los quebrantamientos volumétricos que, sin dejar de ser olmecas, exhiben formas transformadas análogas a las de los Monumentos 1 y 3 de Potrero Nuevo. Encuentro en las tres una mayor complejidad formal, una dimensión más elaborada, pues se han abandonado los paños simples y las estructuras claras y geométricas, así como la unicidad en la representación, en favor de -

áreas que se quiebran o se curvan exageradamente, y que oscurecen, por tanto, el esquema preciso de la composición; se gusta también de dar efectos de movimiento en la articulación entremezclada de las figuras.

Las esculturas de San Lorenzo revelan, en conjunto, la existencia de un estilo artístico, a través de una serie de elementos y de formas comunes que expresan una manera de sentir, y a no dudar, una voluntad de vivir propia de esta comunidad humana. El estilo se logra en su plenitud, ya se dijo, como una expresión unitaria, en momentos de integración cultural; pero el estilo es en esencia un proceso sujeto a cambios en el espacio y en el tiempo. En el caso de la escultura de San Lorenzo, el estilo se ve tan sólo modificado por el tiempo, cuyo transcurrir se refleja en un gusto que va cambiando exclusivamente por razones internas de las leyes naturales de su desarrollo; en efecto, la ciudad nunca se vio bajo la presión o la influencia de factores culturales ajenos a ella.

De acuerdo con las obras estudiadas, encuentro una secuencia en el proceso de la evolución del estilo en la escultura de San Lorenzo. Hay una serie de etapas caracterizadas por la coexistencia de rasgos y de formas comunes; de entre ellas, destaca una con especial evidencia, porque logra precisamente ese momento de mayor homogeneidad; es la época de oro, la etapa clásica, el estilo plenamente realizado.

Apoyándome en los datos que el análisis estilístico me ha proporcionado propongo tentativamente la siguiente secuencia:

1. La talla de piedra se inicia con la técnica del bajo re

lieve, en figuras no muy diestramente ejecutadas y que carecen de estructura armónica. No se modifica la forma natural del bloque de piedra, sino que la talla se adapta al mismo. Surgen simultáneamente la representación de figuras humanas y de figuras compuestas que muestran ya vigor en la expresión y monumentalidad en su factura.

(Monumentos 42 y 41).

2. Es el momento cimero. Se establecen las cualidades básicas, a saber: el sentido del volumen, o sea el desarrollo de la masa en el espacio; la estructura de cuerpos geométricos; la pesantéz de la masa; el carácter de arraigo a la tierra; la monumentalidad; el deseo de grandeza; el ritmo interno de la forma cerrada; las superficies redondeadas; el movimiento concentrado y encubierto bajo un equilibrio formal; la representación de figuras únicas y, sobre todo, la relación armónica de la composición áurea.

(Monumentos 10, 26, 52, 7, 9, 43, 37, 20, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 17, 53 y 61 de San Lorenzo).

3. Se encuentran las mismas cualidades anteriores, pero formalmente exageradas; hay mayor libertad formal; las figuras únicas responden al patrón en que la parte posterior convexa recoge a la parte anterior dinámica; figuras en parejas que constituyen unidad plástica.

(Monumentos 11, 47, 24, 12, 14, 18 y 34 de San Lorenzo; Monumentos 1, 2 y 3 de Potrero Nuevo y Monumento 1 de Tenochtitlan).

4. Uso de losas; tallas en bajo relieve; elaboración dinámica de la línea; figuras muy combinadas; cualidades expresionistas; pérdida del vigor y de la monumentalidad de las esculturas de las dos etapas anteriores.

(Monumentos 30, 58, 56 y 21 de San Lorenzo).

Dentro de lo que hoy en día se conoce de la cultura olmeca, considero que el arte de San Lorenzo es el más antiguo, el que se revela de manera más precisa y el que es más creativo y original; es mi punto de partida para establecer las características de la escultura olmeca. Estoy, sin embargo, consciente de que lo antes expuesto está sujeto a modificaciones radicales; queda mucho por explorar, y muchas investigaciones por realizar. Valga lo estudiado por mí como un intento de acercamiento al arte de esa ciudad fascinante.



## NOTAS.

- 1 Coe, 1967a: 7; Coe, 1968a: 51.
- 2 Coe, 1968b: 87.
- 3 Coe, 1967a: 4.
- 4 Coe, 1969:2, 14.
- 5 Ibid.: 2, 14.
- 6 Drucker, 1952a: 166.
- 7 Stirling, 1955:14.
- 8 Coe, 1965b: 763.
- 9 Cervantes, Op. cit.:37, 49.
- 10 Ibid.: 37.
- 11 Coe, 1968b: 88, 89.
- 12 Ibid.: 88.
- 13 Krotser, citado por Beverido, 1970:153.
- 14 Beverido, 1970: 153-154.
- 15 De la Fuente, 1973:: 213.
- 16 La descripción se basa en el dibujo publicado por Coe, 1968a, Fig. 9 y en una fotografía proporcionada por F. Beverido.
- 17 Stirling, 1955:8; láms. 3a - 3c.
- 18 Coe et al., 1966:24; Coe, 1968a: 55; Coe, 1968b: 86.
- 19 Coe et al., 1966.

- 20 Ibid.: 25.
- 21 Joralemon, Op. cit.: 16, 146.
- 22 Coe, 1968b: 85.
- 23 Coe, 1967a: 8.
- 24 Medellín, 1971:42.
- 25 Coe, 1967a: 7.
- 26 Beverido, 1970: 121.
- 27 Kubler, Op. cit.: 67.
- 28 Clewlow et al., 1967: 60.
- 29 Ver Coe et al., 1966: 23, Foto 25.
- 30 Stirling, 1955: 17, lám. 1; Coe, 1968a: 70.
- 31 Beverido, 1970: 157.
- 32 Beverido, 1972: 84.
- 33 Stirling, 1955: 10.
- 34 Beverido, 1970: 170.
- 35 Ver Bruggemann y Hers, 1970: 18.
- 36 Ibid.: 18.
- 37 Ibid.: 18.
- 38 Stirling, 1955: 13.
- 39 Coe, 1968b: 86.
- 40 Coe, 1967: 7.
- 41 Coe, 1970: 28.

- 42 Coe, 1968a: 48.
- 43 Coe et al., 1966: 23.
- 44 Cervantes, Op. cit.
- 45 Coe, 1968a: 70.
- 46 Stirling, 1955: 17.
- 47 Ibid.: 20.
- 48 Beverido, 1969: 2.
- 49 Coe, 1968a: 70.
- 50 Schapiro, 1962: 7.
- 51 Ibid.: 8.

## LA VENTA

## FIGURAS COMPUESTAS

Figuras compuestas únicas

Rostros y cabezas

Figuras completas únicas

Figuras completas únicas de varios rostros

Obras en que se encuentran figuras humanas y figuras compuestas

Figuras únicas

Escenas

## FIGURAS DE ANIMALES

Figuras únicas

Obras en que se encuentran figuras animales con otras figuras

## FIGURAS HUMANAS

Cabezas Colosales

Figuras únicas

Obras en las que se encuentran dos o más figuras

Obras en las que se encuentran figuras humanas con otras figuras.

## LA VENTA

Voy a atender ahora a las esculturas de La Venta, muchas de las cuales se encuentran en muy mal estado o son fragmentos que ya no cuentan como obras de arte.

Las esculturas de La Venta, al igual que aquellas de San Lorenzo, muestran un conjunto de rasgos que caracterizan el estilo local y revelan, asimismo, facetas cambiantes con el transcurso del tiempo. Arraigadas dentro del espíritu olmeca, las obras de La Venta exhiben un estilo particular, propio y distinto del de San Lorenzo. Es un estilo más abierto, en que se aprecian notables modificaciones en las formas y pequeños grupos de esculturas homogéneas. Parece lícito suponer que la apertura del estilo refleja una situación cultural distinta a la de San Lorenzo. Ciertamente el lapso de desarrollo de La Venta es más extenso, entre 1000 y 600 a.J.C. (1) de acuerdo con las fechas de radiocarbono, pero me atrevo a suponer que la vida en La Venta dura cuando menos dos o tres siglos más. El análisis de las esculturas es revelador de los gustos temporales, y así se reconocen obras que parecen ancladas en la tradición de San Lorenzo o que constituyen grupos afines que sugieren la existencia de talleres locales; se aprecian también soluciones formales novedosas y representaciones de temas que nunca interesaron en San Lorenzo.

Dije antes que tenía a las esculturas de San Lorenzo, por ser las más antiguas y al parecer no alteradas por factores externos, como los modelos originales de la escultura olmeca. Las obras de La Venta son, en cierta medida, la continuidad de

las de San Lorenzo; el estilo se ve sujeto a circunstancias locales e intervenido por causas externas; a ellos se debe que se miren distintos rostros de una misma realidad cultural. ~~Esta realidad cultural~~. Esta realidad integral, con su expresión particular, se mantiene, me parece, durante varios siglos, hasta que presiones ajenas a la cultura de La Venta se van infiltrando en las formas artísticas a un punto en que modifican radicalmente el cauce de desarrollo natural del gran arte de La Venta. Las más tardías esculturas de este lugar acusan el surgimiento de un nuevo estilo artístico con un vocabulario plástico propio y con contenidos diferentes a los convencionales olmecas. Me es difícil afirmar, teniendo como único apoyo las obras de arte, si los cambios que revela el estilo son ocasionados exclusivamente por la presencia de grupos extranjeros que ocuparon el sitio de la tradición cultural olmeca; es tan sólo evidente que, por lo que muestran las esculturas, razones exteriores lo transformaron.

La gran versatilidad de los escultores de La Venta me obligó a considerar un mayor número de categorías escultóricas; sin embargo, he procurado mantener el orden previamente señalado en San Lorenzo. Es así como ocuparán el primer lugar las figuras de animales y las figuras humanas, y finalizarán aquellas que no pertenecen a ninguno de los conjuntos anteriores.

#### FIGURAS COMPUESTAS

Las obras escultóricas de La Venta son, por lo que muestran a simple vista, mucho más variadas y difieren considerablemente de las de San Lorenzo.

En lo que respecta a las figuras compuestas encuentro que pueden agruparse en dos conjuntos: 1, el de las figuras compuestas únicas, constituido por las representaciones que en una sola imagen incorporan rasgos fantásticos, humanos y animales, y 2, el de las obras que combinan figuras humanas y figuras compuestas, sea en una sola imagen o, como es más frecuente en la unión escénica de dos o más figuras.

#### Figuras compuestas únicas

El primer conjunto está constituido por esculturas que he ordenado en tres grupos: 1, aquellas que representan exclusivamente rostros --acaso máscaras-- y cabezas; algunas fueron desde su origen figuraciones de cabezas, otras formaban parte de una escultura mayor cuyo cuerpo ha desaparecido. 2, las que representan imágenes completas provistas no sólo de cara o de cabeza, sino también de cuerpo y de extremidades. Algunas se encuentran decapitadas, pocos ejemplares conservan los rostros y las cabezas en buenas condiciones, la mayoría se ven sumamente erosionadas y los rostros se han desdibujado y perdido su contorno original. Las obras de esta última categoría, figuras compuestas únicas de cuerpo completo, muestran diversas modalidades que oscilan desde las representaciones muy hibridizadas cuya característica es el distanciamiento del dato natural, por medio de sustituciones de elementos, hasta las figuras que se aproximan considerablemente al modelo humano, manteniendo algunos de los rasgos esenciales que les otorgan su dimensión natural. Quedan incluidas, pues, tanto las obras más fantásticas, de rasgos elaborados y complejos, como las escul-

turas que colindan con la apariencia de la figura humana verdadera y natural. 3, una última categoría de las figuras compuestas únicas, es la de las representaciones de figuras enteras que tienen como característica particular la presencia simultánea de varios rostros en una misma cabeza.

### Rostros y cabezas

#### Caja de piedra con tapa y rostro fantástico-humano-animal en relieve (El Sarcófago). Monumento 6.

Se trata de una monumental caja de piedra, con su tapa, que lleva relieves en tres de sus caras. Originalmente se descubrió cerca de la tumba de columnas basálticas y aun cuando no había restos humanos en su interior, se supuso, en consideración a la forma que tiene, que se trataba de un sarcófago. En la actualidad no se sabe en dónde se encuentra, acaso se destruyó, o quedó enterrada en algún lugar de La Venta; no hay datos de que haya sido trasladada. El material en que fue tallada era, al decir de Stirling su descubridor, una piedra caliza de pobre calidad, y se encontraba muy destruida; el relieve estaba tan rebajado por la erosión que era difícil precisar los elementos representados. Para la siguiente descripción me apoyé en las fotografías de Stirling (2) y de Drucker (3) y en los dibujos de Stirling (4) de Covarrubias (5) y de Joralemon (6).

La caja tiene en su extremo, el principal, un rostro fantástico-humano-felino, y en las caras laterales tres bandas paralelas horizontales. El rostro, que se adapta a la forma cuadrada del extremo de la caja, tiene grandes cejas de las que -



se llaman flamíferas por su aspecto, y en este caso son como cuatro bandas ondulantes paralelas dispuestas en sentido vertical, que se originan en franjas horizontales con el borde superior aserrado. Los ojos, rehundidos, tienen forma de escuadra, y de sus comisuras externas parece que se desprendían hacia el interior unas volutas como si figuraran los iris. En el entrecejo hay dos abultamientos carnosos, sobre una línea horizontal que marca el nacimiento de la nariz, y entre ellos destaca una V muy abierta. La nariz es corta y ancha. La boca, de gran tamaño, está abierta, y enmarcada por una banda continua que se ensancha para formar el labio superior. Dicho labio, situado inmediatamente abajo de las fosas nasales, tiene una protuberancia central y se arquea en los lados. Debajo de él aparece la encía terminada en punta en su parte media. Dentro de la boca aparecen dos elementos, probablemente colmillos, cuyos extremos están bifurcados y vueltos hacia afuera. De la boca emerge una lengua bífida, como de serpiente, que se sobrepone al labio inferior.

En las caras laterales hay tres bandas horizontales. La superior continúa las franjas con bordes aserrados ya descritas; la de en medio continúa el labio superior, y la inferior parece continuar el de abajo. La primera lleva un diseño que se repite a intervalos regulares y cuya forma recuerda la silueta de una lengua bífida. Según Joralemon (7), representa vegetación. En uno de los lados de la caja, el mejor conservado, parece haber restos de lo que según Drucker (8) es una pata formada por tres garras --¿de ave?-- y con un brazaletes.

El tratamiento del relieve es muy bajo y muy plano; no se -

aprecian intentos de modelado; las superficies externas de la caja se cubrieron con diseños geometrizados de escaso realce. Es digna de señalarse la manera en que el diseño se adapta a la forma misma de la caja, casi como si se hubiera pretendido mostrar a esta figura monstruosa de frente y con el cuerpo, el recipiente de la caja, arrastrándose por el suelo. Como si se quisiera dotar de vida sobrenatural a la piedra, al vestir la caja con los rasgos y las formas del ser sagrado, la cubren y se adhieren a ella, transformando su apariencia natural en un ente extraño, no terreno. Cabe suponer que la función de esta pieza haya sido efectivamente la de un sarcófago, que hubiera guardado en su interior los restos mortales de un personaje singular, y que por eso se hubiera querido conservarla y protegerla, para siempre, por un poderoso e invencible guardián.

Dos fragmentos de una misma pieza que representan, uno, parte de una cara, y otro, un glifo con cuatro elementos. Monumento 15.

No se conoce, como ocurre con "El Sarcófago", en dónde se encuentran actualmente. Son dos fragmentos que formaban parte de una misma losa y que interesan porque uno de ellos lleva en relieve un rostro fantástico-humano-animal.

Uno de los fragmentos, el mayor, tiene una moldura rectangular que enmarca cuatro elementos: el central tiene el aspecto de una banda plana en forma de U invertida; sobre ésta hay tres elementos; los de los extremos tienen forma de ganchos y el del centro es como un trapecio. Es el mismo símbolo que se encuentra en el tocado de la Cabeza número 1 de este lugar.

El otro fragmento tiene parte de un rostro en cuya mejilla hay un gancho horizontal anguloso del que se desprende otro redondeado de mayor simpleza. También aparece parte de la nariz que se mira ancha y aplastada, y la boca abierta con el labio superior vuelto hacia arriba dejando ver la encía y un colmillo. El labio es semejante al del rostro del "Sarcófago": una banda continua que se ensancha en la porción superior y se curva arqueándose en la parte media inferior; las comisuras se acentúan hacia abajo. Una banda ondulante, realzada como los otros rasgos faciales, parece haber limitado el ojo.

La piedra utilizada para la losa es un basalto de grano fino que propicia el tipo de relieve en que fue tallado. Se trata de un bajo relieve plano donde las formas se recortan nítidamente del fondo gracias a un contorno lineal continuo y preciso. El poco espesor de la pieza sugiere la posibilidad de que se encontrara originalmente empotrada en algún muro.

Procedentes de La Venta se conocen tres fragmentos (Monumentos 25, 27 y 58) fabricados en bajo relieve que representaron rostros parecidos a los antes descritos. Aunque muy destruidos hoy en día, aún se pueden ver, sobre todo en los Monumentos 25 y 58, rasgos que caracterizan a las imágenes fantástico-humano-animales: bocas desmesuradamente grandes, de gruesos labios entreabiertos mostrando una encía en forma de E invertida; el labio superior está siempre vuelto hacia arriba y el inferior se arquea en el centro. Los rostros estuvieron ajustados a una forma cuadrada excavada en la superficie de una losa.

Altar rectangular con cara fantástica humano-animal al frente  
Altar 1.

Dentro del mismo tipo de representaciones que entremezclan imaginativamente elementos humanos, animales y fantásticos, se encuentra el Altar 1 de La Venta. La monumentalidad de su realización lo distingue de los anteriores, y su forma, de gran cubo, lo vincula con los "altares"

La apariencia general es la de un bloque rectangular con las esquinas redondeadas. En la cara principal está rehundido un rostro fantástico enmarcado por arriba por un resalte que indica los bordes supraorbitales; encima de ellos, una serie de líneas verticales paralelas figuran, al igual que en el rostro del "Sarcófago", las cejas que tienen aspecto de flama. En el entrecejo aparece una V abierta. Los ojos son rectangulares y acanalados, recuerdan a los del Monumento 10 de San Lorenzo; la nariz es ancha y aplastada. Como es usual, inmediatamente por abajo de la nariz se mira el labio superior; una banda ondulante que se prolonga hasta la mejilla izquierda, es lo único que se conserva.

En cada una de las caras laterales del bloque se representó un diseño con cinco prolongaciones que se curvan hacia arriba y una greca en espiral al centro; son como manos extendidas, y se han interpretado como la representación de garras. Joralemon (9) lo denomina "garra-ala". Se trata, probablemente, de una convención simbólica que indica un rango o una dignidad especial en cierto grupo de figuras compuestas.

Los rasgos que se reconocen ópticamente en el Altar 1 son si .

similares, ya lo dije, a otros que se encuentran en esculturas compuestas tanto de La Venta como del distante San Lorenzo. En su aspecto formal, se aprecia una serie de cualidades propias de la clásica escultura olmeca, ya que está concebido y realizado como una forma monumental, arraigada a la tierra de manera tal que no parece desprenderse de ella; su estructura geométrica es evidente, y se advierten cierta rigidez en la composición y determinado estatismo en la distribución de los elementos, acaso demasiado simétricamente dispuestos. Aun cuando la forma general es la de un prisma rectangular que ocupa un lugar en el espacio, lo figurado se realizó como un bajo relieve duro y geometrizado. La idea de su realización es semejante a la del "Sarcófago", en que los relieves laterales dan vida y cuerpo a un núcleo pétreo, en el Altar 1, y a la cavidad de la caja, en "El Sarcófago". Tal parece que al vitalizar los relieves en la superficie inanimada cobrara existencia un extraño ser sobrenatural que simula estar íntimamente vinculado a la tierra.

Cabeza de rasgos fantásticos-humano-felinos Monumento 64.

Es una cabeza mutilada de una escultura mayor que muestra los rasgos característicos de las figuras compuestas. La forma general de la cabeza queda inscrita dentro de un prisma rectangular del cual destacan el tocado y el rostro. El tocado está compuesto por una banda ancha ceñida hasta las cejas y un casquete superior hendido en el centro por una V. En el rostro se aprecian los ojos, rehundidos en forma de escuadra, la nariz chata y ancha, los carrillos llenos, y la boca muy desgastada,

grande y con profundas horadaciones en las comisuras. Queda una pequeña sección del ancho cuello, irregular en el borde por donde fue separada del cuerpo.

Su apariencia general, de escultura exenta y pesada, y los detalles particulares que integran la cara y el tocado, permiten ubicarla dentro de la inconfundible estatuaria olmeca.

Es conveniente señalar que quienes primero la describieron como una figura de pie muy destruida lo hicieron erróneamente debido a que la vieron en posición invertida que es como aún se encuentra colocada en el Parque-Museo de Villahermosa (10).

Monumento de forma ovoide con rostros en relieve Monumento 71.

Un extraño monumento cuya ubicación estilística es difícil de precisar, es esta escultura de forma ovoide que recuerda la apariencia general de una cabeza humana y que lleva en la superficie diseños en bajo relieve.

Es probable que una de sus caras, la principal, tenga abstractamente figurado un rostro en su parte inferior. Se mira una banda continua en forma de U abierta e invertida, y sobre ella tres elementos geométricos, el mayor de los cuales va al centro y es una greca, y los menores se sitúan a ambos lados y son menos regulares; en el interior de la banda se ven dos incisiones oblicuas. Clewlow y Corson (11) consideran que los elementos anteriores representan la nariz y la boca del jaguar. En lo personal no los miro como tales y me es, por tanto, imposible identificarlos.

Sobre el resto de la superficie se encuentran siete diseños

iguales dispuestos a intervalos más o menos regulares y conser  
vando cierto ritmo de simetría. Se trata de unos medallones  
formados por rostros circulares en que se aprecian los ojos re  
metidos, la nariz ancha y plana y la boca grande de labios grue  
sos. Dichos rostros se encuentran enmarcados por anillos sobre  
lo que parecen ser cuerpos o caparazones de animales --tal vez  
tortugas--. Tienen cuatro extremidades ondulantes, cabeza y co  
la. El diseño mayor, al que se ha considerado como parte de la  
cara de un jaguar, es semejante a los anteriores y sólo se con  
serva en la parte de arriba.

Existe una relación indudable entre esta obra y las figuras  
completas compuestas de varios rostros, Monumentos 70 y 72 del  
mismo lugar. La simultaneidad de imágenes en una sola escul  
tura parece haber tenido fortuna en una época final en La Ven-  
ta, o pudo haber sido tal vez el resultado de un taller escul  
tórico que trabajó tales obras en particular.

El Monumento 71 se encuentra roto en su sección inferior y  
en un grado avanzado de erosión, por cuya causa no se pueden  
apreciar sus detalles.

En cuanto a la solución técnico-formal consistente en que a  
una escultura exenta se la recubra con diseños en bajo relieve,  
fue con frecuencia utilizada en La Venta y es, a mi juicio, pos  
terior al desarrollo de la escultura tridimensional. La obra a  
que me refiero fue localizada en San Miguel, en las inmediacio  
nes de La Venta, pero se incorpora artísticamente a las obras  
de este último lugar, en especial a aquellas que fueron ejecu-  
tadas en una época tardía, cuando se desarrolló un gusto por  
la sobrecarga de elementos que cubren la superficie escultóri

ca, así como por la simplificación burda con que éstos se ven realizados. Es un momento en que las obras se caracterizan por la multiplicidad de focos de interés plástico ejecutados con notable economía de rasgos. El efecto es de un barroquismo impreciso y mal fabricado; las esculturas de esta fase final en la escultura de La Venta muestran, como rasgo relevante, el evidente descuido en su ejecución.

#### Figuras completas únicas

##### Figura de aspecto fantástico-humano-animal con una losa horizontal en la parte superior Monumento 59.

Figura única por la posición en que está representada y por el diseño mismo de la obra, es esta imagen de un fantástico ser en parte animal. Se la ve como un animal echado que sostiene una pelota entre el cuerpo y la mano derecha. Recuerda la posición de un felino, pero se trata, en este caso, de un felino sobrenatural. Va cubierto por una gruesa losa horizontal que se liga directamente al frente con la cabeza de la figura fantástica, y por atrás con la parte trasera de la misma. No se puede precisar si la losa forma parte de la figura o si se trata de un elemento ajeno y sobrepuesto.

El hecho es que la cubre en su parte superior y la rebasa por el frente de manera que el rostro y parte del cuerpo se miran rematados bajo ella. La losa muestra huellas de acanaladuras y oquedades, restos probables de algún diseño hoy desaparecido.

El cuerpo, destruido en la sección posterior y por el lado



derecho, parece de animal, aun cuando la extremidad derecha anterior, la que coge la pelota y cuyos dedos están claramente representados, es humana. La cabeza erguida, en sentido perpendicular al eje del cuerpo, mira de frente. Se aprecia un rostro bien conservado, con el borde supraorbital muy marcado, el entrecejo fruncido con dos protuberancias, los ojos en forma de escuadra, la nariz ancha y aplastada. La boca es grande y está abierta. El labio es como una banda plana y arqueada, cuya parte superior se voltea hacia arriba en forma de moño y es considerablemente protuberante. En el interior de la boca pueden apreciarse la encía superior terminada en pico, y dos largos elementos desprendidos de ella, posiblemente los colmillos, que se prolongan hasta el mentón y parecen tener un doble contorno o estar divididos longitudinalmente en dos. El labio inferior lleva al centro un borde arqueado. Las comisuras de los labios están representadas por dos depresiones rectangulares. El mentón prominente y redondeado y las mejillas rellenas, contribuyen a la forma cuadrada del rostro. La cabeza, unida directamente al cuerpo, carece de cuello. A los lados del rostro se ven dos superficies planas que articulan la losa, la cara y el cuerpo, y son como paños que cuelgan de la losa y sustituyen a las orejas; llevan grandes orejeras de anillos circulares.

El Monumento 59 es un sólido prisma irregular atravesado en su parte media, entre el lomo del animal y la losa, por una perforación elíptica. La oquedad que contiene, momentáneamente, al espacio, en ningún modo altera la masividad y el hieratismo de la escultura; subraya, más bien, la diferencia entre el tra-

tamiento formal de la losa y el cuerpo del animal fantástico. En tanto que la losa es un inanimado bloque geométrico, el cuerpo, contraparte de la losa, muestra un continuo ritmo de formas redondeadas. Versas superficies abultadas que alternan con algún pliegue discretamente recogido, ofrecen a la figura una suave sensualidad animal. El rostro, que articula la losa y el cuerpo, se mira también seccionado en su tratamiento; es así como la mitad superior es rígida y lineal, en tanto que un movimiento ondulante define la sección inferior. No se aprecia un riguroso patrón de composición, hay cierta libertad en el manejo de las formas que procuran mantener un equilibrio entre estatismo y movimiento interno.

Acaso, por su apariencia, pudo haber servido de asiento o de trono; tal vez sea antecedente de los tronos mayas de jaguares. En este caso, ya lo he dicho, no se trata de un jaguar; es una de las variedades del ser humano-fantástico-felino, que más que una fiera recuerda un pequeño gato jugando con su pelota.

Figura de aspecto fantástico-humano-animal, quebrada en su parte superior Monumento 75.

Un bloque pétreo en forma de prisma rectangular, es la apariencia general de lo que queda del Monumento 75 de La Venta. Ha desaparecido la parte superior de la cabeza, y lo que se conserva está sumamente desgastado.

Es una pieza pequeña, rígida y de poca relevancia artística. Está conformada a manera de secciones horizontales, que van aumentando de tamaño a medida que se desprenden el suelo: una

plataforma, las extremidades inferiores, el torso y la cabeza. La figura, de pie y con los brazos, al parecer, recogidos a un lado del cuerpo, está tallada en bajo relieve y adaptada a la forma prismática que la sustenta; es como un pilar pequeño en que cada lado finge una superficie individual.

En el rostro, que bien pudiera ser una máscara --hay una acanaladura que la recorta del resto de la cabeza--, se aprecian las ventanas de la nariz, una mandíbula amplia y la gran boca. El labio superior, vuelto hacia arriba, es como una placa gruesa que lleva las abrazaderas, semejantes a las del Monumento 52 de San Lorenzo. Por abajo del labio se mira la encía con dos protuberancias, los dientes o colmillos, y cuya silueta es como la de una E invertida. El labio inferior está arqueado con las comisuras hacia abajo, los extremos de la boca tienen depresiones circulares muy marcadas. A los lados de la canaladura que limita el rostro, se aprecian vestigios de orejeras o de elementos que cubren las orejas.

El torso es la siguiente sección horizontal; al frente es tan sólo un rectángulo plano, y a los lados se ven restos de los relieves de los brazos adosados al cuerpo. Por el lado derecho, el mejor conservado, el brazo estilizado simula una especie de greca; la mano parece tener la palma hacia adentro y puede observarse el pulgar.

Una amplia superficie cóncava, las piernas, divide el torso de los pies. Estos últimos tienen el empeine convexo, como de garra, y cinco dedos al frente, toscamente labrados.

Figura de aspecto fantástico-humano-felino, sentado y con la cabeza echada hacia atrás. Monumento 11.

De todas las esculturas olmecas que conozco, el Monumento 11 de La Venta es la de aspecto más monstruoso. Fue la base en que Drucker (12) se apoyó para designar a este tipo de figuras como "monstruo-jaguar". Es en realidad una imagen que combina rasgos inventados, humanos y de distintas especies animales. Así, en tanto que el cuerpo es humano, la cabeza y los rasgos del rostro son irreales, producto de una fantasía creadora, como sucede con la extraña cola que se ramifica y se adhiere sobre la espalda; por su parte, las extremidades inferiores culminan en tres dedos a la manera de las garras de un ave de presa. El carácter de la figura es, sin duda, imaginado; semejante ser no existe en la naturaleza, y la combinación de los elementos que le dan vida artística a un nivel mitológico y sobrenatural, no tiene paralelo en la realidad. De manera aislada, algunos rasgos recuerdan a otros naturales y sugieren su reconocimiento; pero lo que caracteriza el aspecto total es la mezcla, la amalgama de rasgos disímbolos que al unirse producen una entidad extraña y original.

Bien es cierto que los rasgos que componen al Monumento 11 son de distintos órdenes, pero hay una sola cualidad expresiva que en él domina. Me refiero a la postura y a la expresión que pueden, tan sólo, ser propias de un hombre.

Humano es sentarse con el cuerpo echado hacia adelante, la pierna derecha doblada a un lado del cuerpo y la izquierda flexionada al frente, de manera que la garra toca la rodilla

de la pierna contraria, así como voltear la cabeza en posición casi perpendicular al eje del cuerpo en forma tal que el rostro mira, en actitud contemplativa, hacia arriba. Se podría suponer que la postura, repetida en otras esculturas, tiene un sentido ritual; es acaso la adecuada para los momentos de éxtasis o de comunión con los poderes extraterrenales.

La cabeza, dije antes, está muy echada hacia atrás formando un ángulo agudo en relación al cuerpo; tiene la frente acanalada con líneas incisas, y una acanaladura mayor en la parte central, la V que se advierte en muchas de las figuras compuestas. La ancha cara está muy dañada por la erosión. Se marcan, particularmente, los bordes supraorbitales y las cuencas de los ojos en forma de coma. Las cejas se miran como escalonadas, tal vez tuvieron forma de flama.

La nariz es corta y parece haber sido ancha. La boca es desproporcionadamente grande, ocupa la mitad inferior del rostro; está enmarcada por labios en forma de banda continua, que destacan debido a que van realzados. Tiene depresiones muy marcadas en las esquinas superiores dentro de la misma banda. En la parte central de la boca se mira una especie de placa que debió, acaso, de representar los colmillos. El labio inferior está arqueado con las comisuras hacia abajo. Las orejas son angostas y alargadas; por atrás de ellas se advierte un suave rehundimiento que, al igual que en otras esculturas, sugiere la posibilidad de que en lugar de rostro se haya representado una máscara.

El torso, reducido a sus formas esenciales, se inclina hacia adelante y, ligeramente, hacia la izquierda. Los brazos --el derecho es original, el izquierdo está totalmente recons-

truido-- (13) son rígidos y cortos y se extienden hacia adelante en dirección de las piernas, describiendo contornos ligeramente curvos. Las manos, por lo que se percibe en la izquierda, eran burdas y carecían de detalles. La pierna derecha está doblada totalmente hacia atrás con la garra volteada hacia arriba; recuerda la postura de la pierna derecha del Monumento 34 de San Lorenzo y de los Monumentos 5 y 74 de La Venta. La otra pierna la tiene cruzada enfrente del cuerpo; pueden observarse con claridad los tres dedos de una garra. En la parte inferior de la espalda tiene representada la cola que se abre simétricamente en cuatro elementos curvos de contornos bien delineados.

Formalmente, el Monumento 11, manifiesta una complejidad que bien puede igualar a su intrincado simbolismo figurado. Siendo, como es, una escultura con aplomo y con diáfana estructura geométrica, una pirámide de base cuadrada y vértice trunco es el cuerpo, y la cabeza semeja un prisma rectangular dispuesto horizontalmente, se la contempla penetrada por el espacio que quiebra la solidez de su masa, y audazmente movida en la disposición de sus formas esenciales. Impresiona, de este modo, la vuelta súbita de la cabeza en relación con el eje del cuerpo, ya que corta, de repente, el sentido ascensional de la masa producido por los planos inclinados de la espalda y los brazos. Produce, al mismo tiempo, un efecto virtual de rotación de la masa debido a la dirección continua de las piernas.

El Monumento 11 es una escultura de evidente linaje olmeca, sus formas y su contenido lo confirman; pero hay en su tratamiento un elemento novedoso que consiste en alterar la relación

de la masa con el espacio y, sobre todo, en insinuar el desplazamiento de las formas hacia afuera. La convencional forma cerrada se ve sustituida, aunque no del todo, por la forma abierta. Pienso que tal audacia formal, misma que se aprecia en el conocido "Luchador" de Antonio Plaza, se produjo en un momento de transición, acaso durante la época media de La Venta, antes, desde eluego, del gusto por la escena y el relieve.

La época temprana de La Venta se muestra en las esculturas que, en cierta medida, se asemejan formal y temáticamente a San Lorenzo; la época media está representada por obras que ancladas en el espíritu olmeca convencional buscan nuevas soluciones formales, y la época final, ya está dicho, se advierte en la presencia de nuevos vocabularios plásticos.

Se ha señalado ya la similitud que guarda esta obra con el Monumento 1 de Arroyo Sonso <sup>(14)</sup> parecida en la postura pero distante, considerablemente, en la elaboración formal.

Asimismo se le ha visto alguna relación <sup>(15)</sup> con el Monumento 74 de La Venta. Este último es una figura sin cabeza, sentada sobre lo que hoy se ve como un basamento pero que pudo haber tenido una forma orgánica, tal vez un cuerpo; lleva los brazos extendidos al frente y apoya las manos sobre el basamento. La pierna izquierda se cruza en frente del cuerpo y la derecha se recoge a un lado del mismo; en la espalda tiene un elemento grande y resaltado en forma de gancho; puede ser una cola. Hay parecido, si acaso, en la postura de las piernas y en la improbable presencia de la cola. La escultura está sumamente destruida como para consentir análisis y comparaciones formales.

Figura sedente. Monumento 60.

En tristes condiciones se encuentra también el Monumento 60, a tal punto que es imposible discernir qué elementos lo configuraban. Aun cuando no fue encontrado en La Venta, sino en el cercano poblado de Ixhuatlán, hoy en día se encuentra con las obras de La Venta en el Parque Museo La Venta, en Villahermosa.

Es una figura sentada con las piernas dobladas en ángulo contra el cuerpo, y sus brazos pudieran haber estado estirados hacia el frente. Tiene gran cabeza de tamaño ligeramente menor que el cuerpo. No tiene cuello. El rostro es muy ancho y la frente aplanada. Los bordes supraorbitales se unen a los párpados, están muy marcados y tienen forma globular; abajo de ellos hay ranuras en forma de media luna que parecen representar los ojos. La boca es sumamente grande: una excavación más o menos horizontal que ocupa toda la parte inferior del rostro. Aún se aprecia bien, y es de particular interés, que sobre la espalda aparecen la cola desplegada como en el Monumento 11 de La Venta.

Figura con la cabeza hacia atrás y una espiga gruesa en lugar de cuerpo. Monumento 56.

Otra escultura destruida en el único sitio particular de interés, la cara, y que mantiene alguna relación con el Monumento 11, por la posición horizontal de la cabeza con el rostro mirando hacia arriba, es el Monumento 56. Desafortunadamente, como a otras tantas esculturas del Parque Museo, se le ha rehecho el rostro con rasgos arbitrarios y sin tener fundamento al-



guno para la reconstrucción. Las fotografías que tuvo a bien proporcionarme el Dr. Gordon Ekholm del American Museum of Natural History, enseñan una figura con el rostro mutilado en sentido diagonal y ligeramente por abajo de los ojos. Nada que daba de la cara, y apenas se distinguían los ojos pequeños trabajados en bajo relieve.

Se la ha colocado en posición vertical, pero como en lugar de cuerpo tiene una a modo de gruesa espiga, con un reborde en la parte media frontal, pudo haber estado empotrada, en parte, en sentido horizontal. Del tercio superior se desprenden los brazos, largos y delgados, doblados en ángulo agudo; las manos muy esquematizadas, sirven de apoyo a la nuca. Lo que resta de la cabeza va colocado en eje perpendicular a la espiga que sustituye al cuerpo; tiene un corte definido que separa, en la orilla de la frente, el cráneo y lo que pudiera ser el pelo, del rostro. Las orejas son grandes y apuntadas en su extremo superior.

El Monumento interesa no como gran obra de arte, sino como objeto de diagnóstico artístico en proceso de transformación, ya que puede ser antecedente de las esculturas con espiga, frecuentes, y más tardías, de la cercana región de Tres Zapotes. La sustitución es un fenómeno y una convención artística usual no sólo en la escultura olmeca sino en todo el arte mesoamericano, pero en cada estilo se dan sustituciones propias. El cambio de un cuerpo por una especie de columna no fue común entre las esculturas olmecas, y en cambio se le encuentra en las ya citadas esculturas de Tres Zapotes y en otras de la zona de los Altos de Guatemala (16), en una época algo posterior a la

que me ocupa; siglos después, entre los mayas clásicos tuvo fortuna la representación de un ser fantástico, el maniquí, en el extremo de un báculo.

En verdad ha sido de tristes consecuencias la irrespetuosa reconstrucción que han sufrido algunas esculturas de La Venta. Los autores de tales hazañas, ignorantes e irreverentes, han destruido así parte de la evidencia cultural y artística. Quien ahora mira el Monumento 56 de La Venta supone que tiene frente a sí a un mono (17) o a un sabio observando el firmamento (18) cuando en realidad distamos mucho de saber lo que estuvo originalmente figurado.

Figura de mono fantástico con los brazos alzados a los lados de la cabeza. Monumento 12.

Trabajado en un material más fino, serpentina verde, y con técnicas más delicadas, bajo relieve y grabado, tenemos otra figura que representa, en gran parte, a un mono. Se trata de una escultura tallada sobre una piedra larga y angosta, y da la impresión de que la escultura se adaptó a la forma de la misma. La representación abarca hasta la parte media del cuerpo y está fragmentado en su sección inferior. De esta suerte, restan la cabeza, medio cuerpo y los brazos, largos y planos, alzados a los lados de aquélla, que está circundada por una banda, presenta aspecto general largo y se abulta en la sección frontal. Las cejas son gruesas y formadas por dos elementos salientes, uno de ellos curvo y el otro aserrado; podría ser una variedad de las cejas de flama. Las cuencas de los ojos están vacías y en su fondo se ven discos incisos dentro de los cuales hay bandas

cruzadas. La nariz es ancha y plana y los pómulos muy salientes. Parece llevar una especie de máscara bucal, ya que los labios son demasiado gruesos y se extienden sobre los carrillos como si estuvieran sobrepuestos. La parte central de la máscara bucal presenta una sección remetida en que se marcaron los dientes, y por abajo cae la lengua sobre el labio inferior. Las orejas tienen los lóbulos muy delgados y con ranuras. La cabeza se ve directamente encajada sobre el torso, sin cuello, y a los lados se levantan dos brazos angostos que se juntan por encima de la cabeza, casi en el extremo superior del monumento, mostrando hacia afuera las palmas de las manos. El torso es una sección redondeada limitada por abajo con un cinturón. La cola está enroscada en la parte posterior. Queda sólo un fragmento de las extremidades inferiores.

La figura --¿mono fantástico?-- usa dos emblemas de evidente significación simbólica: el pectoral y el cinturón. El pectoral es una banda ancha y curva que lleva grabado un diseño lineal; destacan dos franjas que lo atraviesan y que se bifurcan en el extremo inferior. El cinturón lleva un diseño mucho más complejo que, aun cuando está parcialmente borrado, representa una máscara muy estilizada: ojos rectangulares, cejas ondulantes, nariz ancha y boca adaptada horizontalmente a la forma del cinturón, con mandíbula superior en forma de E invertida. Abajo hay dos elementos bifurcados en la punta que son, probablemente, colmillos.

Debido al material usado y a la técnica de manufactura, encuentro que hay una mayor cercanía entre el Monumento 12 y las pequeñas tallas olmecas. Carece por ejemplo, de la monumenta-

lidad, del vigor y de la pesantez característica de las grandes obras, y muestra, en cambio, un gusto particular por las superficies cortas, discretamente redondeadas y por la fina precisión en el detalle. En la figura del mono se entremezclan símbolos que aparecen asociados a otro tipo de representaciones las --fantásticas-- tales como las bandas cruzadas, las cejas ondulantes y los ojos rectangulares; por eso, tal vez, reúnen profundo significado común y advocaciones particulares específicas.

Paso enseguida a ocuparme en las esculturas en las cuales, aun cuando se muestran rasgos imaginados o semejantes a los de algún animal reconocible, predomina la apariencia humana. Tres son las obras que caen dentro de esta categoría, los Monumentos 9, 10 y 8; cada una tiene su individualidad artística, y en dos de ellas, los Monumentos 9 y 8, se crearon ejemplares de primera calidad.

Figura fantástica humano-felina sentada con las piernas cruzadas y los brazos a los lados del cuerpo. Monumento 9.

Obra en que se guarda la más rigurosa estructura de cuerpos geométricos; las piernas cruzadas a manera de plataforma son un prisma rectangular en sentido horizontal, otro prisma igual con proporciones más esbeltas es el torso; la cabeza es un prisma casi cúbico y los brazos, también prismáticos, son a manera de dos pilares que descansan en dos dados: las garras. Es como una superposición equilibrada de formas geométricas que configuran en su totalidad una forma humana. Pocas esculturas olmecas co-

mo ésta en la cual se respeta ante todo la expresión directa --acaso dura por ser tan definida-- del geométrico esqueleto y de las superficies planas. Las secciones se articulan entre sí sin quebrar la forma, y las transiciones entre un cuerpo y otro son suaves, gentilmente redondeadas para evitar lo agresivos que resultan la arista y el ángulo. Noble y digna es en su pesantez moderada, que se debe al espacio comprendido entre las piernas y el torso, que penetra la masa entre los brazos y el cuerpo. Tiene aplomo a la vez que se manifiesta esbelta y conserva la medida armónica de la proporción áurea.

Si se la ve de frente, es como un bloque que se aferra a la tierra; las piernas entrecruzadas contrastan por su calidad orgánica con el desnudo aplanamiento del cuerpo y de los brazos; el rostro --desafortunadamente, ¡cuán erosionado!-- revela aún sus rasgos impasibles; si es vista de perfil, los brazos cobran singular importancia, se convierten en firmes elementos que dan sostén del resto del cuerpo.

Por el frente la cabeza es muy cuadrada. En el rostro se distingue el entrecejo fruncido con un abultamiento carnoso sobre la nariz; ojos excavados en forma de escuadra y una gran boca con orificios muy marcados a los lados. La boca, que recuerda en menor tamaño la del Monumento 11, parece haber tenido el labio superior vuelto hacia arriba, en tanto que el labio inferior es arqueado; al centro se aprecia una especie de puente entre los dos labios; probablemente es lo que resta de los colmillos. La cabeza va cubierta de un tocado compuesto por una banda y un casquete; a los lados, como saliendo de la

banda, se aprecia otra faja ancha que cubre las orejas y enmarca la cara.

El cuello es sumamente corto y ancho y los brazos, ya lo dije, son rígidos y esquematizados. Las manos son bloques cuboides, perpendiculares a los brazos, tienen las palmas hacia adentro y se apoyan sobre el suelo; en el dorso se representó el diseño "garra ala". Por su parte, el cuerpo es plano, muy simplificado en aspecto y va cubierto, a la altura del pecho, por un grueso ceñidor que simula una faja enrollada.

Como en otras esculturas, cabe la duda de si se representa una máscara en lugar de rostro; un ligero reborde limitante - así lo insinúa. De cualquier forma, si lleva máscara es porque ésta confiere al portador sus atributos, y eso es lo que importa y da significado a la imagen.

Encuentro relación simbólica, así como una evidente distancia formal, entre esta escultura y el Monumento 11. Pienso que también hay diferencia de tiempo entre ambos, siendo más antiguo el Monumento 9, pues se ciñe a los principios rectores del más puro arte escultórico olmeca donde predominan la mesura de la forma cerrada y el equilibrio de la divina proporción.

Figura fantástica de aspecto humano, sentada con las piernas cruzadas y una barra en la mano derecha. Monumento 8.

Excepcional entre las esculturas de La Venta, porque aquí o sus alrededores se encontraron unas cuantas obras que son de arte y muchos objetos sin esta cualidad, es la que hoy se encuentra en los Jardines de la Universidad de Villahermosa. Imponente en su majestad y no carente de fiereza en la expresión,

la obra que hoy nombramos tan sólo Monumento 8 es en verdad otra de las grandes esculturas netamente olmecas. Rebasa la Monumentalidad hasta alcanzar el gigantismo, es de recordar que se trata de una figura sentada de 1.73 metros de altura, y revela en su conformación, una vez más, la más pura composición geométrica. El cuerpo es una pirámide de planta cuadrada y vértice trunco, en donde encaja la gran cabeza rectangular. Los brazos son a la vez columnas diagonales y contornos limítrofes del espacio que recogen en su interior. Estructura configurada de acuerdo con los patrones olmecas ciñéndose a la más estricta economía de formas y de elementos. Hay, sin embargo, un ritmo interno de superficies curvas que le imprime un orgánico movimiento formal, diferente del rigorismo geométrico en el Monumento 9.

La figura se sienta conforme a la postura ritual: las piernas cruzadas, los brazos rectos extendidos hacia el frente y las manos apoyadas sosteniendo una barra contra el suelo. La enorme cabeza va coronada por un tocado que se ajusta sobre los ojos con una banda realzada, y que se ciñe por arriba a la extraña silueta del cráneo intencionalmente deforme con un abultamiento al frente y la parte superior alargada. El rostro, casi bestial, es ancho y de toscos rasgos. Los ojos profundamente rehundidos, están enmarcados, por arriba, por el grueso reborde de la banda del tocado; tienen forma de comas o ganchos en posición horizontal con las comisuras externas vueltas hacia dentro y hacia abajo. Los iris están perforados. La nariz es muy ancha y aplastada, y se apoya directamente sobre la boca cerrada de labios gruesos y carnosos ligeramente

vueltos hacia afuera y con las comisuras hacia arriba.

Los pómulos son salientes y las mejillas hundidas, las orejas, angostas, largas y acanaladas. El cuello es, como se acostumbra representarlo, corto y grueso. El pesado y macizo cuerpo se inclina hacia adelante, describiendo un contorno curvo cuya contraparte es el eje diagonal marcado por los brazos. Al brazo izquierdo, en parte reconstruido, le falta la mano; en el contrario se conserva, y se ve cómo sostiene una barra gruesa situada a un nivel más bajo y por enfrente de las piernas. Es difícil precisar, debido a la erosión, si se trata de una mano o de una garra; el pulgar, al parecer echado hacia atrás, no es del todo visible.

El Monumento 9 es una peculiar combinación de formas humanas vitalizadas por un principio animal. Pero hay en él no sólo algo de humano y de bestial, sino también de divino. Es como un ser poseído de un espíritu extraterrenal; en última instancia, es una magistral figura de piedra dotada por los maestros que la tallaron de profunda y misteriosa vida interior.

Figura de aspecto humano sentada con las piernas cruzadas y las manos sobre los tobillos. Monumento 10.

De postura muy semejante al anterior, es el Monumento 10; pero si se comparan cuidadosamente, éste último resulta en desventaja. Es de hecho una obra pobremente ejecutada; no hay en él la solemnidad del Monumento 8 ni la grandeza del Monumento 9, pero tiene algo en común con ellos, tal como si procediera de las mismas manos o al menos del mismo taller, aun cuando traba-



jado con descuido. Y me refiero a la falta de cuidado, que no confundo con el grado de deterioro en que hoy se mira, en cosas tales como el corte abrupto de los hombros, el abultamiento exagerado de las rodillas y la mala ejecución de manos y pies. El gran escultor olmeca, ateniéndose a las convenciones usuales, no cometía estas fallas. En La Venta son frecuentes, y he de añadir que en muchos son casos más notables que en el Monumento 10. De cualquier modo, si se le compara con sus hermanos mayores, los Monumentos 10 y 9, resulta muy modesto.

Es una figura sedente, en parte restaurada, con las piernas cruzadas y los brazos extendidos hacia delante tomando las piernas por los tobillos. El cuerpo afecta la forma de una pirámide de base cuadrada, en cuyo vértice trunco se asienta un tramo del grueso cuello que sirve de apoyo al prisma de esquinas redondeadas que es la cabeza. En el rostro, irreparablemente dañado, se distinguen las horadaciones de los ojos y de la boca. Ésta es de gran tamaño y recuerda a la de los Monumentos 9 y 11. Tiene el cuello breve y el torso ligeramente inclinado hacia enfrente. Los brazos son cortos y gruesos; están extendidos diagonalmente hacia adelante. Las piernas se cruzan, y ambos pies fueron representados de frente.

Lleva un tocado que consiste en una gruesa banda resaltada y un casquete. Usa un ceñidor ancho enrollado en el pecho con un diseño al frente en forma de cuadrete.

El efecto visual de la obra es poco armónico, con formas elementales mal modeladas y sin gusto por encubrir la estructura geométrica. Ciertamente los Monumentos 9, 8 y 10 tienen semejanzas. Tres figuras sedentes que se dice proceden de La Ven-

ta, pero que fueron encontradas en la cercana hacienda de San Vicente; me parece, repito, debido a las similitudes formales entre las imágenes, que son contemporáneas y fabricadas por las mismas manos. Los Monumentos 9 y 8 tienen rasgos que acusan más su categoría de seres fantásticos, en tanto que el monumento 10 se revela más humano y, acaso, sólo concentra en el rostro elementos que sugirieran su carácter sobrenatural.

#### Figuras completas unicas de varios rostros

Me queda por tratar, dentro de las figuras compuestas únicas de cuerpo completo, aquellas que tienen la característica especial de presentar simultáneamente varios rostros en una misma cabeza. Son exclusivamente dos las esculturas de este grupo, los Monumentos 70 y 7a, aunque en realidad el mismo principio aparece en el Monumento 71 que tiene aspecto de Cabeza y en el Altar 7. En todas ellas la masa tiene un gran rostro como representación principal, y alrededor una serie de caras o de figuras menores como representaciones secundarias en relieve. La intención, sin duda, es presentar a la vez, en una misma imagen, una serie de elementos y, salvo en el altar 7 que tiene además un carácter escénico, lo que les da unidad es ese sentido de facetas múltiples. Por otra parte, todas son obras de mala calidad artística y, hasta donde tengo conocimiento, solamente se fabricaron en La Venta. Reflejan un estilo local dentro de ciertas esculturas de La Venta pertenecientes a una época tardía. Son sumamente pesadas, mal conformadas y de pobre talla; no hay patrón que rijá su estructura, ni se cuidó la armónica proporción. Se podría decir que son en efecto obras de-

cadentes donde la maestría del artesano se ha perdido, y sólo importa reconocer lo figurado. Curiosamente, en ellas no encuentro casi diseños que sean propios del estilo olmeca, y las usuales convenciones de los seres fantásticos humano-felinos están ausentes. Me inclino pues a suponer que, con excepción del altar 7 que todavía conserva más sabor olmeca, fueron ejecutadas en una época en que no eran del todo vigentes los patrones de formas, de símbolos y de contenidos olmecas.

Figura de aspecto humano cuya cabeza tiene cuatro rostros. Monumento 70.

Un bloque macizo, de superficies redondeadas y con una acanaladura en su tercio superior, que separa las cabezas del cuerpo, es ésta figura sedente que sostiene entre las manos un objeto como un cuenco grueso y circular. El frente de la masa se distingue por la figura que lo ocupa; en el resto sólo van tallados los rostros en la sección superior. Son cuatro los rostros que tiene la cabeza; el principal tiene los ojos ovalados y profundos, y los párpados abultados. Las mejillas son regordetas y en la boca hay huellas de grandes comisuras. Los rostros laterales están muy destruidos, y del posterior se apreciaba que tenía el cabello largo y la boca semiabierta. En la parte superior de la cabeza lleva una cresta que une las caras de adelante y de atrás. La actitud de la figura frontal, como si fuera la de un ofrendante, el pelo largo del rostro trasero y la cresta, recuerdan al Monumento 5.

Figura de aspecto humano de gran cabeza y pequeños rostros en relieve. Monumento 72.

Figura de gigantesca cabeza, en la cual ya no se aprecian rasgos faciales; se encuentra sentada con los brazos descansando sobre las rodillas. Tiene cinco pequeñas caras en la espalda y una en cada brazo; son representaciones simples y planas, de rostros de nariz ancha y con ranuras en lugar de ojos.

El cuerpo es desproporcionadamente pequeño en relación con la cabeza; es probable que se trate de la imagen de un ser deforme, de un macrocéfalo. No tiene mayor interés como obra de arte; es digna de consideración como una de las obras postreras de la escultura de La Venta.

Obras en que se encuentran figuras humanas y figuras compuestas.

Voy a considerar otro grupo de figuras compuestas. A diferencia de las anteriores, en que la mezcla se hace en una sola imagen, las que ahora voy a atender, reúnen en diferentes imágenes a figuras de rasgos netamente humanos con otras de la categoría compuesta de rasgos fantástico-humano-felinos.

Quedan aquí incluidas porque, como advertí anteriormente, en la categoría de figuras humanas se analizan aquellas que tienen exclusivamente las cualidades que le son propias a tal especie.

Este conjunto que amalgama los dos tipos básicos de representación en la estatuaria olmeca, es como un puente entre las dos categorías más importantes de este género de representa-

ción: las figuras compuestas, por una parte, y por otra las figuras humanas. El fenómeno artístico de presencia unitaria en la figura imaginada, de aspecto humano y de rasgos animales, se disocia, se descompone y se torna, en cierta medida, más comprensible. La figura única, impávida, quieta, enigmática, representa el concepto; por eso es difícil de penetrar, en tanto que la duplicidad o multiplicidad de las figuras implica, casi necesariamente, una narración escénica que resulta más legible a los ojos no compenetrados en el complejo vocabulario plástico.

Tengo para mí que este tipo de representaciones, en que se combinan dos o más figuras humanas y compuestas, es un paso - subsecuente a la obra unitaria. No las hay en San Lorenzo, aceptado como el sitio de mayor antigüedad, y se encuentran profusamente en La Venta. En San Lorenzo domina la obra única, la que encierra el concepto; en La Venta se gusta del relato plástico, el que descifra el concepto.

Al cambiar la intención del contenido, se modifican los re cursos para expresarlo y así, en tanto que en San Lorenzo prevalece la escultura tridimensional, en La Venta, a medida que se aleja de San Lorenzo, cobra efectividad el relieve que favorece a la escena. Es evidente que hay diferencias en la motivación artística entre San Lorenzo y La Venta; circunstancias locales determinaron distinta orientación. Tal parece - que el arte de San Lorenzo, de formas austeras y de expresión moderada, fue realizado para el consumo de una jerarquía especial, la de los iniciados en el dogma y en el ritual. En cambio en La Venta, sitio más extenso y probablemente más po-

blado, el arte estuvo, acaso, dedicado a un sector más amplio de la población, que tenía mayor acceso a su significado gracias a la secuencia escénica en que se va presentando. Es conveniente recordar que mientras que en San Lorenzo se han encontrado unas cuantas figuras compuestas únicas, y alguna que otra obvia en que se miran figuras humanas y figuras compuestas mostrando narrativamente la realización de una misma actividad, en La Venta son comunes las de esta última categoría. La mayor abundancia de tales obras indica que no solamente son apreciadas, sino, y esto es tal vez más importante, que la repetición de imágenes con temas semejantes obedecía a una actitud impositiva de aquellos de quien dependía su ejecución. Es legítimo suponer que se trata de un arte oficial, cosa que ocurre tanto en La Venta como en San Lorenzo, pero hay una diferencia esencial entre los dos sitios; el énfasis hecho en la repetición de estos temas en La Venta con el fin de que se graben, de que formen parte, de que se incorporen en la vida diaria. Lo que estaba implícito en San Lorenzo, legible sólo para el iniciado, es explícito en La Venta y con posibilidad de ser por todos entendido. En las obras en que se juntan las figuras compuestas con las figuras humanas, se encuentran algunas de las de mejor calidad y, desde luego, más características del estilo de La Venta.

De la misma manera que, con anterioridad, ordené en tres grupos a las figuras compuestas únicas, el presente conjunto de figuras compuestas y de figuras humanas ha de organizarse en dos grupos 1, el de las figuras únicas, y 2, el de las esce

nas.

Con el fin de evitar duplicidad en las descripciones y considerando que las esculturas son obras totales que no deben muti- larse al ser analizadas, he de describir unitariamente las obras que caen dentro del grupo formado por la unión de figuras com- puestas y de figuras humanas. Más adelante, cuando se estudie el conjunto de figuras humanas, haré breve referencia, sin des- cripción, a éstas imágenes.

#### Figuras Únicas

División constituida en La Venta por un Monumento Único, el 44.

#### Cabeza humana con tocado de máscara fantástica humano-felina. Monumento 44.

Es un fragmento; sólo se conserva la cabeza y parte del to- cado por encima de ella. Debe de haber formado parte de un - cuerpo igual al de la escultura procedente de San Martín Paja- pan. Lo que resta es un bloque macizo de aspecto de prisma rectangular, con eje vertical, dividido en dos secciones, la inferior compuesta por el rostro humano y por dos pares de pen- dientes que cubren las orejas, y la superior ocupada por la ca- ra fantástica que es el tocado.

El rostro humano tiene forma más o menos rectangular. Los ojos se miran ovales, como entrecerrados, entre los papujados párpados; se distinguen las cejas curvadas y un pliegue carno- so en el entrecejo; la ancha nariz se encuentra muy deteriora- da. Los labios son gruesos, arqueados, con las comisuras pro-

nunciadas hacia abajo y, como es característico de las representaciones de labios humanos, éstos están separados; se les ve ligeramente entreabiertos. Los carrillos son carnosos y cuelgan pesados.

El tocado está incompleto, le falta el remate superior, y aun así es de mayor tamaño que la cabeza; tiene forma cuboide y lleva en la parte frontal una máscara de rasgos fantásticos, humanos y felinos. Los ojos son de forma de almendra, oblicuos con las comisuras internas hacia adentro y hacia abajo; la nariz es corta y aplastada, y la boca grande es la común a este tipo de rostros. Parece una banda continua con el labio superior vuelto hacia arriba, y muestra la encía superior, apuntada en el centro como si fuera una E invertida, y carente de colmillos. El labio inferior, arqueado, tiene resgos de una doble línea de contorno.

A los lados del cubo hay una serie de líneas curvas paralelas, tal vez simulando plumas, y por abajo de ellas, una gruesa banda resaltada lleva huellas de diseños rectangulares incisos. La parte de atrás del tocado está dividido en cuatro por la intersección de dos acanaladuras en forma de V, una horizontal y la otra vertical. En la parte correspondiente a la banda, se aprecia un cuadro grabado con una esquemática cara fantástica de ojos en escuadra y labios gruesos; una sección plana con diseños lineales cuelga bajo el tocado. Por abajo y al frente del tocado caen, a cada lado, sobre el eje de las orejas, dos máscaras a manera de pendientes. De las superiores, remetidas y aplanadas, sólo se conservan rasgos incisos de los ojos oblicuos y de los gruesos labios con el superior vuelto ha



cia arriba. Las máscaras inferiores, en relieve, rebasan por abajo el nivel del mentón del rostro humano y tienen, además de presentar el mismo tipo de rasgos, la frente hendida en V. Las cuatro mascaritas de los pendientes repiten las mismas facciones que la máscara del tocado.

El Monumento 44 es, en aspecto, casi igual a la cabeza y al tocado que la escultura de San Martín Pajapan; ambos se encuentran además ejecutados en un basalto que procede del mismo lugar, según pruebas realizadas por fluorescencia de rayos X (19). Me atrevo a suponer que las dos esculturas fueron talladas en La Venta; el estilo de la figura de Pajapan, con los brazos desprendidos del cuerpo como otras esculturas del lugar, así lo sugiere. La escultura de Pajapan fue trasladada, según parece, siglos más tarde, por razones mágico religiosas, a la cima del volcán de San Martín.

Creo legítimo suponer que el tocado que corona a la figura humana, en ambas esculturas, es el elemento que indica el rango o la actividad del sujeto; es, por otra parte, como el símbolo que domina a la vez que protege a la figura colocada por abajo de él. Las insignias otorgan al que las porta determinada dignidad y le proporcionan, a la vez, facultades sobrenaturales.

En tanto que la máscara del tocado corresponde, sin duda, a la misma representación del ser que se encuentra en el tocado de la escultura de Pajapan y en el del Monumento 52 de San Lorenzo, pues tienen todos evidentemente los mismos rasgos, el rostro humano carece de personalidad individual. En las figuras sedentes de La Venta, y en otras más procedentes de distin

tos lugares, se procura registrar el tipo físico, ajustado a un patrón convencional de apariencia natural, sin que interese dotar a los rostros de facciones o de expresión particular. Conviene registrar la jerarquía, la clase social o religiosa, que se reconoce en los emblemas y en las insignias que llevan en el tocado y en las manos. El Monumento 44 de La Venta y el de San Martín Pajapan representan a la misma imagen, y por la semejanza extraordinaria en la factura parecen tallados por las mismas manos.

#### Escenas

En La Venta, a diferencia de en San Lorenzo, son frecuentes las obras en relieve que, sobre grandes bloques de piedra, figuran a seres compuestos y a seres humanos involucrados en una misma actividad. Son obras que constituyen una modalidad técnica y expresiva característica de La Venta; el carácter escénico y narrativo parece su rasgo primordial.

Entre las esculturas que muestran esas características se cuentan los altares, las grandes losas y las llamadas "estelas".

Es evidente que los elaborados altares de La Venta derivan directamente de aquellos más esquemáticos de San Lorenzo; la forma y la idea se originaron en este último lugar, y fueron copiadas por los tallistas de La Venta quienes enriquecieron las superficies escultóricas con complejos y simbólicos diseños. Los altares 2, 3, 4 y 5 de La Venta, pueden haber sido ejecutados no mucho después de los altares 14 y 20 de San Lo-

renzo.

Es bien cierto que la forma de expresión que consiste en la narración escénica por medio de relieve, se inicia en San Lorenzo en los altares mencionados, pero no llega a convertirse en el medio más usual; en cambio en La Venta alcanza, con el tiempo, a ser la modalidad más gustada, sobre todo en una fase tardía del desarrollo de la ciudad, cuando se tiene preferencia por las grandes losas colocadas en sentido vertical y cubiertas en su cara principal por complejas escenas en bajo relieve.

Es así como de los altares de las fases tempranas de La Venta, que combinan mesuradamente superficies de relieves en distinta proyección, las figuras laterales van siempre en relieve plano y las figuras frontales que surgen de los nichos se muestran en volumen tal y como corresponde a la clásica tradición olmeca; de tales altares, insisto, se pasa al uso exclusivo del bajo relieve que dada su propia naturaleza es el recurso técnico más adecuado para la representación escénica.

Las obras que a continuación serán descritas se han ordenado en cierta manera que supone su secuencia temporal. Los altares se han colocado en primer lugar porque son, probablemente, los más antiguos; les siguen las losas simples, y concluyen las estelas que revelan ya un espíritu nuevo y por lo tanto alejado del específicamente olmeca.

Quiero señalar que es notable la maestría alcanzada por los escultores de La Venta en las tallas en relieve, y contrasta especialmente con las esculturas en volumen procedentes del mismo lugar que son, salvo contadas excepciones como los Monumen-

tos 8 y 9, de pobre manufactura.

Altar con figura humana que emerge de un nicho, bajo una máscara fantástica; en una de las caras laterales se conserva otra figura humana. Altar 4.

Es una de las obras maestras de la escultura de La Venta, y narra alegóricamente un mito de evidente significación primordial. La forma general es la característica de los altares: un bloque rectangular con una plancha en la parte superior, que se proyecta a los lados. Hay restos de otra sección por arriba de la plancha. En la parte frontal de esta cubierta superior va, en un relieve tan plano que casi parece grabado, un rostro irreconocible; ocupa la parte media central y se le representó de frente como un abstracto dibujo sobre la piedra. Nada hay con que se le pueda comparar; nuevamente la fantasía creadora inventa una cara casi demoníaca dominadora de la escena que se desarrolla en la parte inferior. El rostro monstruoso tiene grandes ojos ovales enmarcados por gruesas cejas como bandas curvas; en el entrecejo, aplanado, va inciso un diseño en forma de V. La boca está abierta, y solamente se dibujó el labio superior a manera de banda gruesa y ondulante; la encía se deja ver como una franja horizontal sobre la cual aparecen dos colmillos puntiagudos y unas bandas cruzadas al centro. Inmediatamente por abajo del labio superior, se encuentra el nicho del cual sale una figura humana, de manera tal que da el aspecto de ir emergiendo de las fauces abiertas del fantástico ser.

Al centro del bloque cúbico inferior, sale del nicho un vigoroso personaje olmeca que contrasta notablemente con el resto de las representaciones hechas en este altar. Las formas corporales del individuo están sensualmente modeladas en la piedra y con una proyección que casi colinda con la escultura de bulto; los diseños que lo enmarcan y el fantástico rostro de arriba son, por el contrario, definidos por una línea de contorno que apenas si resalta. Tal parece que el símbolo y el concepto deben de ir expresados por medios que son abstractos también; en cambio, la naturaleza humana va figurada de acuerdo con su propia realidad.

El hombre que emerge de la cueva, sentado, con las piernas cruzadas y los brazos tensos inclinados hacia el lado derecho, sostiene con las manos una cuerda que parece bordear al altar por su extremo inferior. En el lado derecho la cuerda termina enrollada en la mano de otro individuo, probablemente prisionero; en el lado opuesto el relieve se ha perdido. El personaje principal es de gruesa complexión, y su rostro, aunque erosionado, acusa recia y firme personalidad; su actitud y postura lo muestran confiado y seguro de sí. Como en otras obras en que se presentan figuras humanas sedentes, nada existe en la expresión o en la particularidad de las facciones que denoten el carácter individual; se trata de un personaje poderoso, noble o sacerdote, y su rango está, acaso, revelado en el extraño tocado que cubre su cabeza. Vagamente recuerda a un rostro, tiene dos oquedades como si fueran ojos, y alrededor se ven, en bajo relieve, dos hileras de elementos que parecen plumas; el tocado pudiera ser un ave --un águila-- con

las alas extendidas. Indicios de su jerarquía son también el collar como banda doble y gruesa con un atado en el centro, y las bandas que le ciñen las muñecas.

Alrededor del nicho hay una faja lisa y otra simulando una cuerda que siguen la curvatura de éste.

Cuatro elementos se proyectan a los lados de la cuerda: son unos diseños en forma de U de los cuales emerge un motivo rectangular que se continúa con una doble banda ondulante.

En la cara lateral, la figura representada en relieve es distinta en apariencia física de la figura principal. Se trata de un individuo sentado con las piernas y el torso vistos de frente y la cara de perfil. Tiene la nariz grande y curvada, el ojo alargado, los labios delgados y la barba remetida. El brazo derecho se flexiona en ángulo enfrente del cuerpo; tiene los dedos cerrados con excepción del pulgar y del índice que parece señalar algo. El otro brazo lo tiene hacia abajo, contra el cuerpo; la gruesa cuerda está atada a su muñeca y la mano colgante como desarticulada se ve muy mal ejecutada. Es evidente que este personaje no es olmeca y la calidad de su talla desmerece considerablemente ante la perfección del hombre en la cueva, quien debido a su importancia parece haber concentrado el interés de los escultores.

La figura principal se adapta a la armónica proporción y se sujeta en su realización formal al más riguroso patrón de la cultura olmeca dentro de la modalidad particular de La Venta, en donde se gusta de desprender los brazos del cuerpo, de manera que lucen como volúmenes independientes y dejan fluir un espacio entre ellos y el cuerpo. La conformación escultórica, -

que incrementa la severa dignidad del personaje, se mantiene dentro de la más pura tradición olmeca.

Novedoso o cuando menos diferente es el mascarón de la cubierta, así como el gusto por la complejidad en la escena.

Aunque es cierto que el Altar, Monumento 14 de San Lorenzo, es del todo semejante en cuanto a la representación del asunto general, el personaje central saliendo del nicho y sosteniendo una cuerda, el Altar 4 de La Venta es más elaborado en su simbolismo y significación. Bajo el dominio de un fantástico ser sobrenatural, un dignatario olmeca surge de una cueva que se ve limitada, como si se subyera el espacio sacro, por una cuerda de donde brota la vida; la cuerda a su vez ata a un individuo ~~olmeca~~, no olmeca. Se me figura que es una de las primeras esculturas de la América antigua en que se funden dimensiones históricas con dimensiones mitológicas. El hombre con su poder, es, sin duda, el asunto principal; pero no se trata del hombre personal sino del hombre en general, idealizado y fundido en su carácter sagrado y terrenal.

Altar con una figura humana que emerge de un nicho sosteniendo a un niño, y dos parejas de adultos y niños en cada una de las caras laterales. Altar 5.

Es evidente que la presencia humana domina en las representaciones del Altar 5; cinco son las figuras de hombres y cinco los niños por ellos sostenidos. Sin embargo, si bien los hombres no se alejan de su propia naturaleza dentro de los esquemas impuestos para su representación, los niños tienen cuerpo humano y cabeza fantástica. Es, como el Altar 4, una es-

cultura excepcional porque comunica a través de sus relieves - asuntos de profunda significación. El tema que exhiben es diferente en ambos altares. También ocurre que el asunto, figuras humanas sosteniendo niños entre sus brazos, tiene antecedentes en San Lorenzo; basta recordar el muy destruido Monumento 20 de ese lugar. Es pues interesante la existencia de altares gemelos en ambas ciudades; el 4 de La Venta corresponde al 20 de San Lorenzo, y al 14 de San Lorenzo se equipara el 5 de La Venta. La similitud es tal, que los dos primeros tienen en su cara posterior unos nichos rectangulares, usados quizá como sitios para depositar ofrendas, y que fueron hechos a propósito en tiempos olmecas. Los altares de La Venta se encuentran en mejor estado de conservación que los de San Lorenzo, intencionalmente destruidos.

El Altar 5, a que ahora me refiero, está quebrado en su parte superior, de manera que la cubierta sobresaliente ha desaparecido casi por completo; pero la parte baja del bloque rectangular se encuentra bien conservada.

Al frente, como es usual, se ve un nicho bajo y poco profundo, en esta ocasión enmarcado por una amplia banda lisa que está, a su vez, contenida en otra banda que recuerda la forma de una gran U abierta semejante a la del tocado de la Cabeza Colosal, Monumento 1 de La Venta. Del nicho emerge, como si apenas tuviera espacio para salir, la figura de un hombre sentado que carga a un niño con el cuerpo flácido, las piernas colgantes, los brazos descansando sobre el pecho y la cabeza desproporcionadamente grande y alargada. No se le distinguen los rasgos de la cara, pero su aspecto es el de un infante dor



mido o recién muerto. Por su parte, el personaje que lo sostiene impresiona como hombre fuerte y musculoso; lleva la cara erguida mirando hacia el frente y, como es propio a estos dignatarios olmecas, revela en su actitud una majestuosa dignidad. Un tocado como gorro cónico le cubre la cabeza y va ornamentado con una mascarita de rasgos fantásticos al frente y tres elementos paralelos que, por encima, parten cada uno de un círculo, en la parte superior se repite el motivo de U abierta, y a los lados de la mascarita se ven bandas cruzadas. Usa grandes orejeras circulares y el clásico collar como banda lisa y gruesa con un disco cóncavo colgando al centro.

El esquema técnico se repite siempre en los altares; al frente la figura que sale de la cueva va labrada con formas voluminosas que dan casi el aspecto de una escultura exenta, sin embargo se mantiene adherida por la parte de atrás, y su apreciación es posible sólo de frente; por lo tanto, a pesar de su gran proyección, espacial, no deja de ser un alto relieve sinuosamente modelado. En la sección frontal se concentra lo esencial de la representación, es probable que por eso se conserve aquí el patrón de la tradición escultórica originada en San Lorenzo, y en los lados se desarrolla la escena, para lo cual se recurre al bajo relieve. En tanto que la escultura del frente se cuida hasta en su menor detalle, las formas de las laterales se sintetizan y se aplanan.

En cada lado del altar se ven dos hombres bien ataviados, que cargan niños desnudos en actitudes dinámicas. Los rostros de los adultos son semejantes: ojos en forma de almendra, nariz corta y chata y gruesos labios entreabiertos de comisuras

hacia abajo; poco se mira de sus cuerpos esquematizados, cubiertos por collares semejantes al del personaje principal y por capas cortas que les caen sobre los hombros. El tocado es, sin embargo, diferente en cada uno de ellos; el del lado posterior derecho parece una tiara sobre una banda de tres secciones, con un nudo hacia adelante, un paño que cubre la nuca, y barboquejo; el del lado anterior derecho lleva una especie de sombrero de ala ancha con adornos redondeados al frente, atrás y como remate; el tocado del personaje del lado posterior izquierdo es como un sombrero de copa con ala gruesa y un motivo redondo al frente. Del individuo y el niño esculpidos en la parte anterior del lado izquierdo, se conservan solamente los cuerpos; las cabezas han desaparecido.

Desnudos, con el cuerpo regordete, se miran los cuatro niños que hacen gala, en sus ademanes, de gran vitalidad. Tres de ellos abrazan a quienes los sostienen, pero sus posturas son desiguales; todos tienen en común, sin embargo, la apariencia de forcejear por liberarse de los brazos que los detienen. Las cabezas de los tres que se conservan son, asimismo, diferentes; el niño del lado posterior izquierdo, el que parece ascender sobre el cuerpo del adulto, tiene frente abombada y boca de gruesos labios; el otro, casi junto al anterior, con el brazo alzado y el puño cerrado como en actitud de protesta, presenta una frente alargada hacia atrás y terminada en la característica hendedura en forma de V, de donde le cuelga un paño sobre la nuca. Los rasgos faciales de los niños son muy semejantes; el del lado posterior izquierdo, de pie y con las piernas en sentido contrario al del cuerpo, y que parece estar ma

noteando con enojo, es el que tiene el rostro más fantástico; ojos en forma de escuadra, labio superior vuelto hacia arriba con abrazadera y comisuras profundas; la cabeza, a su vez, - está extrañamente alargada hacia arriba y deforme con aspecto de pera.

Por lo anteriormente dicho, a pesar de la semejanza física entre los hombres, es evidente que, por los atributos de su tocado, el rango de cada uno de ellos es diferente. En lo que toca a los niños fantásticos, pienso que se trata también de seres distintos, sus cabezas y sus rasgos faciales así lo indican. Notable es el hecho de que en las representaciones de hombres no hay interés por señalar la individualidad, y el arquetipo se repite sin modificarse: individuos sedentes de actitud reposada, de expresión impassible con su inmutable porte de noble dignidad. Por el contrario, los seres fantásticos, sea cual fuere su variedad, revelan en la cabeza y sobre todo en el rostro los rasgos que le son característicos a su identidad. Así lo muestran las figuras laterales en relieve del Altar 5. Tal obra, una de las más inquietantes de La Venta, esconde en su narración misterios esenciales de la mitología olmeca.

Otro altar que debió de haber sido semejante al anterior, porque la figura principal lleva a un niño en brazos es el número 2. Se encuentra sumamente destruido, a un grado tal que solo se reconoce su forma general y se aprecia el contorno de un individuo que emerge de un nicho bajo, que lo encierra hasta la altura de los hombros y del cual sobresale la cabeza. Ésta se ornaba con un tocado alto y con orejeras circulares.

Su estado ruinoso impide una mejor descripción.

Altar con gran rostro humano en un nicho y otras figuras humanas y animales. Altar 7.

Se ha designado a esta pieza como "altar", aun cuando por su forma actual se aprecia que no fue esculpida como bloque rectangular, a la manera característica de los "altares", sino que parece haber tenido los contornos redondeados. Está sumamente destruida; en la parte de arriba tiene numerosas acanaladuras - que dan la impresión de hachazos; pero como escultura importante que fue, debe quedar registrada entre los monumentos de La Venta, aunque no como realidad artística. Queda incluida en esta sección de obras porque combina figuras de diversas especies.

En lo que es el lado principal, se ve una excavación, un nicho, del cual se proyecta, en alto relieve, un enorme rostro. Sus facciones se encuentran totalmente desgastadas, pero puede apreciarse que es ancho y de mandíbulas gruesas; un curioso elemento plano se prolonga como si fuera barba, y es lo que me induce a suponer que se trata de una cara fantástica. A los lados de la cara, y fuera ya del nicho, se ven los restos de dos figuras humanas en relieve; ambas están de pie, miran hacia el centro y tienen el brazo levantado con un dedo de la mano, probablemente el índice, apuntando hacia arriba del rostro principal, con el que contrastan por la desproporción de tamaños. Tal solución plástica es muy semejante a la del lado principal del "altar" 3. Por otra parte, la actitud de levantar el brazo y apuntar con el dedo hacia un lugar determinado de la su-

perficie escultórica, fue una convención significativa usual - que se registró en las esculturas de cierta época de La Venta; aparece en una de las figuras laterales del "altar" 3 y en algunas de las pequeñas de la "estela" 2. Se encuentra, por lo tanto, en aquellas obras narrativas en que se mezclan figuras humanas y figuras compuestas; es probable que fueran talladas no sólo en el mismo tiempo sino, inclusive, en el mismo taller, y que haya tenido un significado especial.

Alrededor del bloque, y aprovechando las protuberancias naturales de la piedra, se encuentra una serie de figuras aisladas y desconectadas escénicamente del lado principal. Tres - son, me parece, de animales, acaso, mitológicos; uno de ellos recuerda a una lechuza representada de frente con algo como - alas a sus lados; otro, con ojos circulares, también está de - frente, sólo fragmentos quedan del tercero. Entre los dos ani- males resaltados hay, en un relieve muy plano y casi perdido, una pequeña figura humana con el rostro de perfil. Fuera de es- tablecer una probable contemporaneidad con otras obras ya men- cionadas, con base en el estilo y en las técnicas empleadas es imposible hacer, de tal ruina, una mayor apreciación artísti- ca.

Losa con figura humana en relieve, sentada sobre una serpiente gigantesca. Monumento 19.

Es el fragmento de una losa de forma irregular, que tiene ta- llado en bajo relieve un conjunto plástico constituido por un hombre y una serpiente fantástica. Ambas figuras están traba- jadas en un relieve bajo a la vez que plano, con los contornos

pérfectamente delineados de manera que se perfilan con nitidez del fondo plano que les sirve de sostén.

Una sinuosa forma serpentina describe la silueta de una U con la abertura superior descentrada; en su interior, como recogida dentro del cuerpo de la serpiente, se encuentra una figura humana sentada. El hombre, de inconfundibles rasgos olmecas como son los ojos ovales entrecerrados por los párpados abultados, la nariz corta y chata y los labios con las comisuras hacia abajo, queda acoplado a la curvatura de la serpiente. Está sentado pero carece de gravedad, lleva las piernas estiradas hacia el frente, perfilándose una sobre la otra. Los brazos son, cosa extraña al gusto olmeca, un tanto angulosos; el derecho, doblado a la altura del codo, sostiene con la mano hacia arriba una bolsa como las que se acostumbraban para llevar el copal; el izquierdo cae a un lado del cuerpo con la mano colocada en forma casi imposible, ya que muestra la palma hacia afuera. Las piernas son cortas y esquemáticas en relación al pormenor de las manos.

Enmarcando el rostro humano, se encuentran las fauces abiertas de la cabeza de un animal que combina rasgos de ave con elementos serpentinos y fantásticos. La nariz bulbosa, bajo la cual parece insinuarse un colmillo, se proyecta sobre la frente del hombre; el ojo es cuadrado, y las cejas tipo flama se forman por entrantes y salientes curvas. La mandíbula inferior es una banda que rodea, a manera de barboquejo, la cara. Además del tocado de ave-serpiente, el hombre lleva orejeras redondas, un paño liso y angosto que cuelga sobre la exagerada curvatura de su espalda, y una pequeña capa circular que apenas

si le cubre los hombros y de la cual cae un paño liso al frente. Usa también un ceñidor que se continúa por una especie de delantal entre las piernas, y parece que tiene algo como calcetines cortos que le cubren los pies hasta la altura de los tobillos. En tanto que la figura y los elementos del atavío están representados en el más puro perfil, las orejeras, el paño que cuelga del collar, el delantal y la bolsa fueron figurados de frente; tal parece como si las dificultades que implicaba la representación de perfil de tales elementos y que podría confundir su identidad, hubieran sido resueltas por la figuración frontal que no deja lugar a dudas acerca de la cualidad de lo figurado.

Rodea a la figura humana una enorme serpiente, también representada de perfil y con la cabeza dirigida en la misma dirección que la del hombre. Tiene un cuerpo grueso y sinuoso que termina en crócalos. Su cara, que parece repetir los rasgos de la del tocado de la figura humana, con esa sutil mezcla del ave con la serpiente, tiene las fauces abiertas dejando ver las encías y los colmillos. La nariz es grande y bulbosa; el ojo oval y la ceja del tipo de flama con los bordes aserrados, se prolongan en un elemento alargado que se ensancha en su extremo izquierdo. Por encima de la nariz sale una especie de cresta estriada que simula un haz de plumas. ¡Se trata nada menos que de una serpiente emplumada! El animal sobrenatural que combina, en este caso, elementos propios del reptil y del ave de presa, y es una de las más antiguas representaciones en Mesoamérica de lo que más tarde llegó a ser, probablemente, la figura mitológica y divina de Quetzalcóatl. En el Monumento -

47 de San Lorenzo existe ya una cabeza de serpiente entre las manos de un hombre, pero es sumamente dudoso si los diseños que se miran a los lados representan plumas efectivamente. Considero, por tanto, que por vez primera, entre los olmecas, el concepto ave-serpiente cobra vida artística al hacerse concreto en formas sensibles. La idea, acaso existente desde tiempo atrás, se vuelve una realidad tangible y ha de permanecer, bajo aspectos diferentes y con posibles cambios en cuanto a su contenido, durante todos los siglos de civilización prehispánica. Es un símbolo diferente que se aparta de los olmecas tradicionales, y que se convertirá en un símbolo cultural de profunda significación. Anuncia en La Venta el advenimiento de nuevas creencias y de nuevos mitos, de otra realidad que paulatinamente va sustituyendo a la que había regido por tantos siglos.

Otro elemento indica también los cambios que se están efectuando en la simbología; me refiero al glifo colocado entre la figura humana y los crócalos de la serpiente. Es un signo compuesto por una banda en forma de U que limita una superficie casi cuadrada y, por encima de ésta, dos signos de bandas cruzadas. DEL lado de cada uno de tales signos, parte una especie de haz de bandas.

Ciertamente, el Monumento 19 forma parte del arte olmeca monumental, en su última época de producción. En él se conjugan rasgos antiguos, la figura que es evidentemente olmeca, con temas y contenidos novedosos, la simbología de la serpiente emplumada, el glifo y la bolsa de copal. Por otra parte, el bajo relieve queda establecido como el recurso expresivo por excelencia. Forma e idea de una cultura que se agota y que bus



ca renovarse; es en cierta manera una obra de transición, en forma alguna decadente sino, por lo contrario, bastante revela de manera magistral cómo las nuevas ideas encuentran expresión a través de un nuevo vocabulario plástico. Las obras son decadentes cuando deja de haber adecuación entre su forma y su contenido; pero cuando la correspondencia es absoluta, como en el caso del Monumento 19, cumplen con los principios básicos del verdadero arte. Obra clave es ésta que muestra, por medio de sus formas sensibles, los cambios que sufre la cultura. El culto a la figura fantástica humano-felina parece que ha dejado de ser efectivo, y su lugar se ve ocupado por otro ente fantástico con distintos atributos y diferente advocación, la serpiente emplumada. Su presencia se acompaña de nuevas costumbres y nuevos intereses culturales, como lo sugieren las representaciones de la bolsa de copal y del signo jeroglífico; acaso con el culto nuevo se desarrolla un sistema simbólico de escritura. El Monumento 19 es, en fin, una de esas obras que salen de los esquemas y las convenciones, porque lo que comunican y la manera en que lo comunican es en verdad original.

Existe en el Parque Museo La Venta otra escultura, una losa alargada con una escena en relieve en donde se representa una figura humana que coge un animal fantástico. Se trata del Monumento 63, publicado por primera vez por Pellicer en 1961 (20). No encuentro en él estilo, elementos de diagnóstico que me permitan considerarlo olmeca. Una figura humana en pie, de perfil, rodea con el brazo izquierdo el cuerpo de un animal fantástico que se yergue frente a ella. El personaje tiene nariz recta, ojo pequeño, y barba. En el animal se aprecia el cuerpo del ga

do y largo con dos aletas; la cabeza, de perfil, es sumamente grande y queda por encima del hombro. Es impresionante su aspecto de ferocidad; su mandíbula inferior es corta y redondeada, la superior se alarga formando una especie de hocico o de barra alveolar. En la parte inferior de la misma se aprecia una hilera de dientes terminados en punta; sobre la barra alveolar está el ojo enmarcado por una franja y una ceja formada por un gancho y dos volutas. Es sumamente parecida a las llamadas "máscaras de dragón" que se encuentran en las esculturas de los altos de Guatemala, particularmente en algunas de Kaminaljuyu (21) y que fueron realizadas, probablemente, durante el período protoclásico --de 100 a.J.C a 250 d.J.C.--, es decir, varios siglos después del auge de la cultura y del arte olmeca. Con base en lo anterior y en consideración a que el animal mítico aquí representado no se encuentra en otras esculturas, además de que el personaje no es de tipo físico olmeca, ni en su atuendo ni en su postura se le reconoce como tal, concluyo que el Monumento 63, si bien pudo haber sido tallado en La Venta, tuvo que serlo en una época donde el código artístico olmeca de formas y de contenidos, era ya ineficiente. Personajes de rasgos extranjeros que se ven figurados junto a individuos olmecas en otras esculturas, indican sin duda el contacto entre varios grupos; pero en el caso del Monumento 63, el único personaje es extranjero y va representado con un animal mitológico y en una actitud que son del todo ajenos a la tradición olmeca. Tal parece que uno o varios grupos establecieron relación con los olmecas; no sabemos si ésta relación fue de dominio o fue amistosa, el hecho es que -

se miran retratados y ocupándose de una misma actividad a olme-  
cas y a extraños. Pudiera haber ocurrido que, con el tiempo,  
los extranjeros acabaran por señorear el lugar e implantar sus  
costumbres y sus creencias; esto coincidió, según parece, con  
un momento en que en la cultura de La Venta ocurrían, dentro -  
de su propio seno, cambios importantes que propiciaron, inclu-  
sive, la aceptación de las nuevas ideas.

Losa con figura humana rodeada de seis figuras fantásticas más  
pequeñas. Estela 2.

Enorme piedra de 3.14 metros de altura que lleva en su cara  
frontal una escena que combina figuras en relieve de distinta  
proyección. La piedra en sí es muy ancha, con los extremos la-  
terales casi paralelos y se apunta en la parte superior. Los  
relieves no parecen modificar su apariencia de aplanada natu-  
ral, sino que se adaptan a sus mismas irregularidades.

Aprovechando una saliente de la roca, se talló una figura  
de gran tamaño, a la cual circundan seis figuras menores. El  
personaje principal está de pie, se le mira de frente y va ta-  
llado en alto relieve; las figuras pequeñas están, con excep-  
ción de una, semiarrodilladas, de perfil, y fueron fabricadas  
en un relieve muy bajo. El contraste se acentúa porque, en  
tanto que el individuo central es, sin lugar a dudas, un hombre  
olmeca, las figuras que lo rodean son de naturaleza fantástica  
e irreal. Existen además otros factores que plásticamente sub-  
rayan la diferencia entre la figura principal y las secundarias.  
Me refiero al aplomo, la pesantez y la pasividad de la primera

y a la ingravidez, la ligereza y el movimiento de las segundas. Es evidente que se ha querido señalar, con meros recursos artísticos, la distancia entre una figura y las otras. Tal parece que las menores tienen menos importancia y que giran y dependen de la figura central, pero también puede ocurrir que la casi simétrica disposición con que la rodean, tienda a representar algo a manera de sagrado cerco protector.

El gran personaje, dignatario al parecer de la más alta jerarquía, cuya efigie como individuo se quiso perpetuar en esta escultura, ocupa más o menos la mitad de la superficie escultórica --en la otra va el tocado desmesuradamente grande--, es de característica complejión olmeca. Tiene la cabeza grande, de rostro cuadrado con rasgos que denotan su linaje: ojos almendrados, nariz ancha, mejillas colgantes, boca grande con las comisuras hacia abajo. En el mentón se aprecia una barba que parece postiza. Su constitución corporal es la de un individuo grueso y de corta estatura. La cabeza, como es frecuente en las imágenes olmecas, está encajada entre los hombros, y los brazos se aprecian musculosos. Está colocado de frente; sus piernas son gruesas y parejas, y los pies descansan, con las puntas hacia afuera, sobre un resalte horizontal. Su dignidad se reconoce por el riquísimo tocado que lo corona, por su vestuario y por el grueso bastón de mando que sostiene con ambas manos. El tocado está constituido por tres cuerpos superpuestos que se sujetan a la cabeza por un barboquejo. El primer cuerpo, que es el mayor, tiene en el centro un rectángulo flanqueado por discos y rematado por un elemento geométrico de entrantes y salientes; el segundo está remetido, y consta de un rectángulo y dos ganchos a sus costados; el tercer y

Último cuerpo se apoya en una banda horizontal sobre la cual se aprecian tres elementos, uno central en forma de gota, y dos laterales en forma de ganchos, en los cuales se apoya una U de contorno exterior aserrado. Es el mismo diseño que lleva en el tocado la Cabeza Colosal, Monumento 1 de La Venta; bien pudiera ocurrir que se trata de dos individuos de la misma dignidad; sus insignias así lo sugieren, y recuerdan el parecido que a su vez guardan, en los tocados la Cabeza Colosal, Monumento 5, y el individuo en relieve del Monumento 14 de San Lorenzo. El hombre de la losa va regimiento ataviado, ya que además del tocado señorial usa grandes orejeras redondas, pectoral con un disco o nudo en el centro, y del cual se desprenden una prenda que cuelga hasta la altura de las rodillas y una capa redonda y rígida que cae formando tres pliegues angulosos a los lados del cuerpo.

Las seis figuras que circundan a este personaje y que parecen volar en torno a él vuelven todas la cabeza hacia el lado derecho y cargan, como si emularan al gran señor, un bastón. Cinco de ellas figuran estar apoyadas sobre una rodilla, aunque de hecho nada hay que las sostenga, y sólo una, la de en medio al lado izquierdo, está de pie, como en actitud de caminar. Todas las del lado derecho guardan una extraña, por no decir imposible, postura corporal; su cuerpo está representado casi de frente, la cabeza se vuelve hacia el lado derecho y las piernas van colocadas en dirección opuesta. Como si quisieran avanzar hacia el personaje, pero su cabeza se volteara en sentido contrario de manera que no lo vieran. Por su parte, las figuras del lado izquierdo conservan una compostura natural, cabeza, cuerpo y extremidades se dirigen en la misma dirección, que

los lleva hacia el personaje. Ahora bien, todas estas figurillas tienen cuerpos humanos, trabajados con descuido, regordetes, con manos y pies pequeños y con rostros --acaso sean máscaras-- de rasgos fantástico-humano-felinos. En aquellas en que se aprecia mejor se miran, me parece, los ojos en escuadra, la nariz grande y chata, el labio superior subido mostrando la encía y un colmillo saliente, así como una barba, tal vez postiza. Usan todas tocado del mismo tipo, pero con algo diferente en cada una; simula estar hecho de un material suave, como imitando tela anudada, por cuya causa se ve como abombado y en algunos se proyecta en un gancho hacia adelante y hacia arriba. Llevan también orejeras circulares, capas cortas que caen rígidas sobre la espalda, ceñidores y taparrabos o pequeños calzoncillos.

Técnica, formas y asunto representado corresponden adecuadamente al estilo de La Venta en su momento de plenitud. Gusto particular por la combinación de distintos tipos de relieve, dispuestos calculadamente: relieve bajo y poco modelado para las figuras menores, relieve alto y redondeado para la figura mayor. Composición organizada en torno a un eje medio en sentido vertical, claramente señalado por el personaje de suntoso tocado; a los lados, tres en cada uno, los ejes de la mayor extensión corporal de cada figura menor, siguen una línea diagonal de distinta dirección que da movimiento a la estructura y proyecta, ópticamente, la forma hacia afuera. Es el contraste entre el aplomo de la forma central con la agilidad de las formas laterales lo que otorga equilibrio y armonía a la composición. No es, como otras esculturas olmecas, demasiado

pesada o, a pesar de sus dimensiones, excesivamente monumental; se mantiene en su justa mesura. No son ya aquí vigentes la proporción áurea ni las claras estructuras de formas geométricas; pero se conserva, en cambio, la rítmica relación de contornos suaves y redondeados.

Los conceptos se manifiestan transformados; lo que era entidad indisoluble, presente necesariamente en una sola imagen, - se descompone y da origen a un conjunto de imágenes que relatan un hecho a la vez mítico e histórico. Este último es el carácter de la autoritaria figura con su bastón de mando y su tocado señorial; el hombre que, anclado en lo sobrenatural, tiene afanes de dominio terrenal. Míticas son, por su parte, las figuras que, ligeras, la rodean; son las que la apoyan, la inspiran y la protegen; son como el puente entre la realidad material y el mundo espiritual.

No creo que el término "estela" corresponda a esta losa de La Venta de acuerdo con la acepción que a la palabra se le ha dado en Mesoamérica; las estelas mayas, por ejemplo, son monumentos conmemorativos especialmente labrados, que llevan una inscripción jeroglífica. La losa de La Venta es un bloque de roca viva mal regularizada en la cual se talló una escena mítico-histórica. Por otra parte, la figura central, con su postura y su gran proyección casi escultórica, recuerda a los individuos representados siglos más tarde en estelas mayas; no me cabe duda de que la de La Venta es el antecedente y, acaso, la inspiración más lejana de las mayas. Aquí, como en tantas cuestiones, fueron los olmecas los creadores, los inventores de muchos rasgos artísticos y culturales básicos entre los an-

tiguos habitantes de México.

Losa con dos figuras humanas en el centro, rodeadas por seis figuras menores. Estela 3.

La escultura más grande de La Venta, mide 4.26 metros de altura, es este bloque de roca viva que lleva tallada al frente, en bajo relieve, una escena por demás complicada.

Poco se regularizó la forma natural de la roca, redondeada en su parte superior y aplanada por enfrente, de manera que el relieve se adaptó, en cierta medida, a las malformaciones naturales. La calidad de la piedra, basalto porfirítico gris oscuro, no es tan noble como la de otras esculturas olmecas, ya que se desprende por capas, en razón de lo cual, la talla ha sufrido pérdidas irreparables. Lamentablemente, no es ésta la única razón de su actual deterioro; aparte de que está sumamente erosionada fue, según me han informado, trasladada de La Venta al Parque Museo en donde hoy se encuentra, arrastrándola con la cara labrada desliziéndose contra el suelo. Me parece que en más de una ocasión fue esculpida de nuevo, procurando, para reparar el daño, copiar lo que mostraban las fotografías originales tomadas cuando se la descubrió; pero, como era de esperar, ese fin jamás se pudo lograr. Es así como lo poco que hoy se aprecia del monumento está falseado en buena medida, a más de que, para aumentar nuestra triste fortuna, el responsable de lo ocurrido no tuvo a bien nunca indicar qué porción se destruyó; solamente, tal vez, un análisis muy minucioso pueda revelar cuáles son los relieves originales. El rostro del per



sonaje barbado y parte de su tocado han sido, evidentemente, esculpidos de nueva cuenta; es suficiente comparar las fotografías tomadas por Stirling en 1940 (22) o la publicada por Heizer que se tomó en 1955 (23) con el aspecto actual de la talla, para notar de inmediato las diferencias. En fin, que de la gran obra que era cuando Blom y La Farge la encontraron (24) o cuando más tarde Stirling la rescató y la hizo visible (25), no queda sino un perdido diseño en una piedra deforme y manchada. Lo que la tierra protegió durante cerca de tres milenios, el hombre se encargó de destruirlo en poco más de tres decenas.

Por lo anterior, ya que la obra de arte de hecho no permanece, me apoyo para la descripción en las mencionadas fotografías de Stirling y de Heizer.

La escena está compuesta por dos personajes principales que se enfrentan y, aparentemente dialogan; en torno de ellos se encuentran, como suspendidas en el espacio, seis figuras menores.

Los dos grandes señores están de pie, apoyados sobre una banda horizontal cuyo borde inferior fue el límite hasta donde estuvo enterrada la losa en sentido vertical. Sus cabezas y piernas se miran de perfil, en tanto que los cuerpos se presentan de frente; ambos están ataviados con lujo. El hombre de la derecha tiene, desafortunadamente, el rostro mutilado, y al parecer desde épocas remotas; pero su aspecto físico corresponde, sin duda, al olmeca. Usa tocado exageradamente grande y alargado en sentido vertical, compuesto de varias secciones intrincadas; se ven tres elementos sobrepuestos horizontalmente

y unidos entre sí por una banda vertical que se dobla formando parte del elemento medio. La sección inferior es una ancha faja vertical que remata al frente en una cabecita --¿trofeo?-- circundada por discos; la segunda sección está constituida por la banda entrelazada, y termina al frente en dos hileras de cuadretes; la sección superior es un remate que lleva dos ganchos abiertos formados por cuadritos, y al centro una espiga que culmina en un disco. El tocado enmarca la cara a la manera de un yelmo. Una capa, de pliegues angulosos, parece desprenderse del tocado; cae por atrás de la espalda y termina a media pierna. El individuo usa una faldilla corta sostenida por un elaborado cinturón, y un pectoral de placas rectangulares que se continúa con bandas sobre los brazos; lleva un bastón con la mano derecha que se ensancha en su parte posterior. Por la importancia de su tocado, por su aspecto físico, por la capa y por el bastón que sostiene, me recuerda en mucho al personaje central de la otra losa de La Venta, la "estela" 2; es evidente que ambos comparten la misma dignidad de autoridad. El otro personaje, en el lado izquierdo, es aproximadamente de la misma estatura que el primero; a pesar de que gran parte de su cuerpo está destruida, se puede afirmar que guarda la misma postura: piernas de perfil, una detrás de la otra como en actitud de caminar, cuerpo de frente y rostro de perfil. Pero, y esto es lo más importante, ¡sus rasgos faciales no son olmecas! Ojos pequeños, elípticos, que se ven como rehundidos bajo la sombra de una ceja bien perfilada; nariz aguileña y boca de labios rectos y delgados. Usa barba larga por debajo del mentón, probablemente postiza, y lleva, como el personaje del

Monumento 19, una cuenta en la punta de la nariz. Su tocado es rico, pero de menor dimensión que el del otro personaje. Está sostenido por correas a los lados de las mejillas, y por un barboquejo; consiste en una serie de bandas horizontales entrelazadas y con adornos de discos y de borlas con plumas; termina al frente con una forma que recuerda a una cara fantástico-felina, de gruesos labios vueltos hacia arriba, y que queda colocada precisamente en eje con la cabecita trofeo del tocado opuesto. No creo que se trate de un pez como lo sugieren Smith y -- Heizer (26). Va ornamentado con una orejera grande, a modo de anillo con una depresión circular en el centro y que se sobrepone a un collar del que cuelga otra cabecita humana vista de perfil. Este personaje aparenta estar parado frente a un diseño que es como una gran U de doble contorno e invertida, semejante a los que limitan los nichos de los altares.

De las seis figuras menores que por arriba circundaban a los grandes señores, las del lado derecho estaban casi perdidas -- cuando la "estela" se descubrió; no conservan una disposición simétrica, sino que su colocación parece un tanto arbitraria, los ejes mayores de sus cuerpos son paralelos y están en posición diagonal o perpendicular en relación a los ejes verticales de las figuras mayores. Se me figura que hay una intención de representar la perspectiva, resuelta no sólo disminuyendo de tamaño a las figuras, sino situándolas a distinto nivel y con diferente grado de inclinación.

Las figuras pequeñas, que desarrollan gran movilidad, se encuentran de pie; sus rostros y actitudes convergen hacia el centro del monumento; muestran la cabeza y las piernas de per-

fil y el cuerpo de frente. En el lado derecho, se distingue - tan sólo el cuerpo semidesnudo, con una mano sobre el vientre, de la que está colocada a espaldas del personaje del gran tocado; los restos de otra se reducen a un brazo que llega al remate de éste, y un fragmento de la superior es parte del rostro y del brazo izquierdo que se conservan por encima del dicho tocado.

Por el lado opuesto se aprecian bastante bien las dos más - altas, en tanto que de la figura que se encuentra colocada apenas por encima del personaje barbado, sólo queda parte del brazo, de las piernas regordetas, y de un extraño animal que carga sobre la espalda. En cuanto a la figura del extremo superior izquierdo, tiene el eje mayor del cuerpo en sentido horizontal; su rostro va representado de perfil y viendo hacia abajo. Su apariencia total es específicamente humana; se le mira como si, caminando, apuntara con un dedo de la mano derecha también hacía abajo; lleva un tocado de paños geometrizados, barba, quizá postiza, taparrabo y una cuenta enfrente de la nariz. So-  
bre su espalda, y como fundiéndose con su cuerpo, carga una forma que parece la de un animal visto de perfil; algo así como - un saurio de hocico grande y largo y mandíbulas que muestran un colmillo; su cola encorvada hacia arriba, termina en un ensan-  
chamiento. El animal es semejante, aunque no igual, al llevado por la figura antes descrita. La tercera figura, que se encuentra en medio de las otras dos, es por cierto distinta; su ros-  
tro, probablemente una máscara, es de rasgos fantásticos huma-  
no-felinos, tiene el labio superior vuelto hacia arriba, y la boca abierta mostrando las encías y un colmillo; se parece en

mucho a las figuritas de la "estela" 2. Sostiene un bastón entre las manos, lleva tocado que simula un turbante con barboquejo, usa barba, quizá postiza, y un collar como banda circular.

La escena, ya lo dije, es la más complicada de cuantas se tallaron en La Venta; pero no creo que exista mayor diferencia de tiempo entre los dos megalitos, "estelas" 3 y 2, si bien es posible que la 3 sea la más tardía. Todas las figuras van labradas en bajo relieve; es evidente que la primacía de esta técnica se ha impuesto, porque propicia la narración escénica; sin embargo, se aprecian diferencias en la realización de las figuras centrales y la de las secundarias. Las primeras se miran más modeladas, con un gusto suave y sensual por las superficies discretamente curvadas que revelan la cualidad natural de la carne; son en cierto grado, dentro de su patrón convencional, más acordes con la realidad óptica. Las otras, las menores, se mantienen dentro de un relieve bajo y plano que las recorta nítidamente del fondo; por ser más lineales y esquemáticas, su representación es un tanto más sintética y abstracta.

La composición es original y difiere también de la "estela" 2, que se conserva aún en el gusto por el equilibrio medurado y por la proyección escultórica propia de la tradición olmeca. En la "estela" 3 se han señalado, virtualmente, dos líneas ejes verticales más o menos equidistantes, que corresponden a los cuerpos de los dos personajes mayores, así como seis ejes inclinados en distinta dirección, las de las figuras menores, que convergen hacia un punto medio en la parte superior del monumento. La estructura general es, por lo tanto, la de una forma cerrada que recoge en el centro toda la fuerza formal.

Por eso y debido al movimiento y a la disposición, en las figuritas superiores, se deja sentir, al mirarla, la carga de su pesantez. Hay, en la mayor libertad de la composición, un anuncio de voluntad de cambio.

Algo semejante, la advertencia de la próxima renovación, lo encuentro en el tema representado. Aunque arraigado, como en la "estela" 2, en una mítica dimensión, se manifiesta en él con mayor claridad el acontecer histórico. Dos personajes de razas distintas, según creo, tienen un encuentro; parece que se trata de una entrevista pacífica; el monumento, es obvio, quiere conmemorarla. El olmeca, situado en el lado derecho, recibe al extranjero que viene, acaso, de su lugar de origen; al menos así lo sugiere el marco curvo que se ve a sus espaldas, y que recuerda la entrada de las cuevas de los altares. Un séquito de figuras humanas y fantásticas alternadas los acompaña y los resguarda; entre ellas se reconocen las de origen olmeca, como el ser fantástico humano-felino del lado central izquierdo, y otras que resultan ajenas, que son parte de conceptos y de creencias extrañas, como esos dos cuerpos humanos confundidos con unos saurios. Conforme al gusto creciente en La Venta por el relieve, se van introduciendo asuntos novedosos. Me inclino a suponer que la presencia de nuevos estímulos, gentes nuevas, distintas ideologías, dio lugar a la renovación plástica. Ahora se pretende narrar hechos histórico-mitológicos trascendentales, se necesita, pues, presentarlos de manera que puedan ser leídos visualmente. De esta suerte, el escultor de la "estela" 3 procura resolver su problema representando no sólo las figuras de perfil y con actitudes di-

námicas, sino también de acuerdo con el principio de la simultaneidad espacial. Desconoce los recursos de la perspectiva a base de puntos de fuga, y le resulta natural colocar a las figuras de los acompañantes, que pretenden, acaso, estar más lejos, por encima del asunto de interés primordial, para que el conjunto, de una sola vez, sea reconocido ópticamente. La escena es leída de un golpe, a la primera intención, aunque ocurre en espacios diferentes; el primer plano lo han ocupado por los personajes centrales, en tanto que en los supuestos - planos posteriores van las figuras menores.

Con base en lo anteriormente expuesto, considero que la "estela" 3 fue realizada en tiempos de hegemonía olmeca en La Venta, acaso algo después de la "estela" 2; sus formas de expresión y sus recursos artísticos son propios del estilo local, aun cuando el asunto representado, en relación con cierto aspecto de la composición, anuncia sin duda que el proceso de cambio se ha iniciado firmemente.

Para concluir el análisis de estas dos importantes esculturas, quiero señalar que en ellas se define la presencia de un lenguaje artístico nacido del seno cultural de La Venta; me refiero a la representación en bajo relieve de escenas de carácter histórico religioso. He dicho con anterioridad que éste nuevo vocabulario ha de sustituir, durante siglos, al concepto expresado en la escultura tridimensional. Por otra parte, considero que ninguno de los dos monumentos corresponde a lo que en Mesoamérica se ha definido como estela; ambos son, en realidad, tallas adaptadas sobre una roca más o menos regularizada; es, sin embargo, evidente que en ellos se encuentran

los más antiguos antecedentes de esas esculturas particulares, la costumbre de erigir las cuales distinguió durante siglos a la cultura maya.

Citando a Proskouriakoff en relación con la secuencia que dicha autora establece en atención a las posiciones de las figuras humanas en la escultura maya, se ha dicho que la postura en perfil con las piernas una detrás de la otra, como la que se muestra en las representaciones de la "estela" 3, es más antigua que la postura frontal con los pies abiertos apuntando en distinta dirección (27). El estudio de Proskouriakoff (28) es perfectamente aplicable a la evolución de la escultura maya, pero no tiene que ser necesariamente modelo para secuencias artísticas de otras culturas distantes en tiempo y en espacio, ni las semejanzas tienen en forma alguna que implicar relaciones temporales. Las dos esculturas de La Venta tienen claros antecedentes en otras esculturas olmecas del más antiguo sitio de San Lorenzo; baste recordar, para las posturas en relieve de la "estela" 3, a la figura de la cara lateral del Monumento 14 de San Lorenzo; a la postura frontal del gran señor de la "estela" 2, y a las figuras de los enanos del Altar, Monumento 2, de Potrero Nuevo.

Finalmente he de aclarar que las descripciones de la esculturas narrativas tienen que ser, ciertamente, diferentes a las de las solitarias figuras escultóricas; tal parece que las escenas suscitan la curiosidad por conocer la trama de lo representado; es decir, que intriga posiblemente más qué es lo figurado que la forma como la figuración se realiza.



### FIGURAS DE ANIMALES

Ocurre con las figuras de animales de La Venta algo semejante a lo que se observó en las de San Lorenzo. Hay algunas que tienen una apariencia que va de acuerdo con la realidad visible del animal, y existen otras que, además de ésta cualidad, muestran motivos simbólicos que acentúan su carácter sobrenatural. Pocas son las figuras aisladas; las más se encuentran en obras en donde alternan con representaciones humanas, y en estos casos exhiben sus rasgos animales combinados con otros de distinta índole, configurando de tal manera seres inexistentes en la naturaleza. Estas últimas representaciones se han analizado dentro del conjunto de figuras compuestas de acuerdo con el criterio, anteriormente expuesto, de considerar las obras en su totalidad. Por eso voy ahora solamente a recordarlas: las especies de lechuzas en el "altar" 7; los animales como saurios que van sobre la espalda de las pequeñas figuras en la "estela" 3; la gran serpiente emplumada que circunda al hombre sentado en el Monumento 9, y el fantástico caimán frente al hombre barbado en el Monumento 63. La única figura aislada de carácter compuesto, es el supuesto mono en el Monumento 19; su carácter fantástico, y por lo tanto irreal, justifica su ubicación en dicha categoría.

Queda tan sólo tres figuras únicas; dos de ellas representan, con formas naturales, pequeños jaguares, y tienen poco interés artístico; la otra es la figura de un cetáceo que, aunque ofrece un evidente aspecto concorde con la naturaleza, lleva asimismo diseños abstractos que lo colocan en una dimensión que supera a ésta.

Todos los animales representados, sea en imágenes únicas o formando parte de una escena, son comunes entre la fauna tropical --con excepción, claro está, de la ballena-- y se puede afirmar que salvo los pequeños jaguares, todos muestran algo, símbolos, deformaciones, partes que sustituyendo a las naturales, indican su dimensión sobrenatural y mítica. Jaguares, saurios, serpientes y monos abundan en las selvas pantanosas de la región costera en Veracruz y en Tabasco; no es de extrañar, por tanto, que se les considerara integrados al ambiente cotidiano natural. Pero tales figuraciones de animales tienen también rasgos y actitudes individuales que son, a la vez, diferentes de las humanas y a las cuales es posible adjudicar facultades que exceden los límites de la naturaleza. Por eso, la mayor parte de ellas, sin perder la similitud con la figura real, presentan elementos que significan, probablemente, otra cualidad menos concreta y más profunda que la meramente física.

Dos son las representaciones de animales que se aproximan al modelo natural; una de ellas no es sino una cabeza de jaguar, el Monumento 28, y la otra es un pequeño jaguar en alto relieve, el Monumento 41.

La primera, tan erosionada que los detalles de los rasgos faciales se han perdido, impresiona porque es, efectivamente, la copia de la cabeza del animal. Nada tiene, como las equívocamente llamadas representaciones de "seres-jaguares" o de --"monstruor-jaguares", que se ha inventado. Es una cabeza naturalistamente figurada; tiene los ojos hundidos y un resalte

en el entrecejo, los pómulos prominentes y la nariz unida a la boca felina con sus característicos belfos, sin mostrar labios entreabiertos y dejando entrever restos de colmillos.

La otra escultura, de no más de 45 cm. de alto, está asimismo muy erosionada. Es un pequeño jaguar agazapado que se muestra en alto relieve, en posición frontal. Si bien, en él, a causa de las superficies desgastadas, no es posible apreciar pormenores en él, me recuerda en su naturalismo al jaguar yacente de Tenochtitlan, el Monumento 2. Estas tres esculturas, las dos de La Venta y la de Tenochtitlan, tienen en común el apego a la realidad visible. Me parece que se pueden exhibir como evidencia de que cuando los escultores olmecas querían presentar al animal conforme a su naturaleza, en nada alteraban su apariencia real. Sin embargo, en las representaciones que he designado fantástico-humano-animales existen, en ocasiones, resabios que recuerdan los rasgos del felino; los ojos, la nariz y ocasionalmente las garras; pero tales resabios aparecen mezclados con otros elementos de manera tal que dan como resultado una imagen inventada sin conexión alguna con un modelo real. He de añadir que los rasgos felinos en esas esculturas se encuentran en mínima proporción.

Figura que representa un cetáceo. Monumento 20.

Representación única entre las esculturas olmecas, es un bloque alargado, de casi 2 m. de longitud, y poco elevado, pues alcanza tan sólo 35 cm. de altura. Visto de perfil, presenta una superficie redondeada y que termina, en el extremo anterior, el correspondiente a la boca, en contorno curvado;

por la parte de arriba es plano. Sus rasgos son diseños estilizados que en nada alteran la forma del volumen total, ya que van grabados o en relieve. La cabeza del cetáceo representado es grande, y se ve achatado en su extremo frontal. Tiene en una banda acanalada dos elementos ovales dispuestos simétricamente y que figuran los ojos, y por abajo una serie de líneas cortas paralelas en el lugar de la boca. Dos líneas incisas y curvas dividen en la parte superior la cabeza del cuerpo, que se angosta en esta sección y se ensancha en la posterior, para volver a disminuir en lo que parecen los elementos de la cola. A la mitad de la espalda tiene dos protuberancias que podrían ser el orificio por donde respira la ballena, y la aleta dorsal. Un diseño de franjas incisas que se ramifican a los lados le cubre la espalda. La escultura, a diferencia de otras que provienen de La Venta, tiene una superficie tersa, la piedra en que fue tallada es de grano fino; se trata, según parece, de una serpentina de color verdoso.

Ciertamente, este cetáceo pertenece a aquellas esculturas que, sin alejarse en su aspecto del modelo natural, revelan, en su estilización y en sus diseños simbólicos, otra dimensión más allá de la terrena.

#### FIGURAS HUMANAS

Las representaciones de figuras humanas de La Venta no son, como las de San Lorenzo, las mayores obras de arte del lugar. En San Lorenzo los escultores olmecas encontraron en la figura humana el mejor vehículo de expresión; las figuras compuestas

de La Venta son, por su parte, las de gran calidad artística. Tal vez ocurrió que el contenido subyacente en estas figuras había adquirido un particular auge cultural, y por eso se las representaba con más autenticidad. En cualquier forma, los Monumentos 8 y 9 de La Venta son obras únicas que no tienen equivalente en ninguna de San Lorenzo; en cambio, si se comparan las Cabezas Colosales de los dos sitios se tendrá que reconocer que si bien las de La Venta tienen sus valores estéticos propios, distan notablemente de aquellos que concurren en las de San Lorenzo. Y mientras los escultores de San Lorenzo tallaron con primor casi todos sus monumentos, y con especial interés los que figuraban seres humanos, los de La Venta dejaron imborrables signos de negligencia y de descuido en cuanto a la talla de este último tipo de figuras. Claro está, y es conveniente dejarlo establecido, que hay obras que quedan fuera de tales consideraciones, y escapan a la norma de la mala calidad artesanal.

Para facilitar la exposición he agrupado a las figuras humanas de La Venta en: Cabezas Colosales; figuras únicas, sedentes, arrodilladas o de pie; obras en que se encuentran dos o más figuras formando parte de un "altar", y, finalmente, obras en que aparecen combinadas figuras humanas y de otra especie. Estas últimas esculturas han sido descritas con anterioridad, en la parte concerniente a las figuras compuestas, por lo que ahora solamente voy a mencionar cuáles son: los "altares" 4 y 5, las "estelas" 2 y 3, y los Monumentos 19 y 63. He procurado mantener el mismo orden propuesto para las esculturas de San Lorenzo; las diferencias se deben a que los hechos artísticos

de La Venta son en algún caso distintos; me refiero, por ejemplo, a las figuras humanas que se entremezclan con figuras com  
puestas, grupo que en San Lorenzo no se encuentra.

Ha quedado establecido que las figuras humanas aquí analiza  
das no muestran ningún rasgo que no sea específicamente humano, y aunque algunas de las figuras únicas sedentes están decapita  
das, no hay indicios para suponer que las cabezas hubieran corres  
pondido a otra especie.

Salta a la vista otra diferencia primordial en relación con las representaciones humanas de San Lorenzo, de las cuales he aseverado que no representan a hombres en una dimensión históri  
ca; en La Venta no podría mantenerse tal aseveración. Es cierto también que jamás se trata aquí del hombre absolutamente his  
tórico; pero es evidente, la narración escultórica así lo mues  
tra, que el hombre olmeca de La Venta ha penetrado en el mundo de las circunstancias locales y temporales. Dentro de su con  
cepción mitológica de la naturaleza, parece que, gracias al co  
nocimiento, comienza a entrever los alcances de su propia di  
mensión en el conjunto universal.

#### Cabezas Colosales

He de atender primeramente a las Cabezas Colosales de La -  
Venta, procurando seguir en la exposición el mismo orden esta-  
blecido para San Lorenzo. El criterio en que me he apoyado pa  
ra tal ordenamiento, ha sido semejante; comenzaré por las que  
muestran como rasgo principal el aplomo y la pesantez de la -  
masa (Monumentos 1 y 4), para continuar con la que revela me-  
nos solidez debido a que su base de sustentación se conforma

de manera sinuosa y apuntada (Monumento 2) y concluir con esa que se ve más esbelta, debido a la estrechez de la losa donde está esculpida. (Monumento 3).

Les he aplicado el análisis de la sección áurea, con el fin de observar si rige en ellas algún principio similar al de las de San Lorenzo, o si por el contrario tienen sus propias leyes de composición. La tarea ha sido posible en los Monumentos 1, 2 y 4; pero el estado de deterioro en que se encuentra, la ha impedido en el Monumento 3, en cuyo caso he de limitarme a describir el aspecto general. Es evidente que un mismo concepto cultural determinó la realización de las Cabezas Colosales en San Lorenzo, en La Venta y en Tres Zapotes; sin embargo, los conjuntos de cada uno de estos lugares obedecen a percepciones artísticas locales. La talla de las cabezas de La Venta, como se apreciará más adelante, obedece a una sensibilidad muy ajena a la que se mira en las de San Lorenzo; hay una mayor conciencia del volumen compacto, de la pesantez y, me parece, se da cierta limitación en la libertad expresiva. Es cierto que, al igual que en San Lorenzo, cada cabeza tiene una propia identidad otorgada por el manejo particular de los rasgos y la diferencia en los tocados; pero vistas en grupo, integran un conjunto más afín que el de aquéllas de San Lorenzo. Se me figura que los escultores estuvieron ateniéndose a modelos y a regulaciones que no podían modificar, pues no se mira en sus obras la sutileza de la mano creativa capaz de trascender la imposición de un esquema previamente indicado. He de anticipar que la calidad técnica de las cabezas de La Venta es, en ocasiones, poco lograda, por lo cual resulta inevitable su deslucimiento

como obras de arte.

Cuatro son las Cabezas Colosales que proceden de La Venta, y fueron halladas en una ubicación particular. Tres de ellas se localizaron al norte del Complejo A, de la pirámide A-2 (29), alineadas de acuerdo con un eje que corre aproximadamente de este a oeste; dos, los Monumentos 2 y 4, se encontraban más próximos entre sí, en tanto que la tercera, el Monumento 3, estaba apartada. Salta a la vista, por lo regular de la disposición en que estaban colocadas, que falta cerca de la 3 otra Cabeza más, la cual vendría a equilibrar el orden simétrico con que intencionalmente fueron dispuestas. La Cabeza Colosal 1 se encontró en el extremo opuesto del conjunto arquitectónico, al sur de la pirámide acanalada del Complejo C, y estaba en la misma dirección, hacia el norte, que la Cabeza Colosal 2 del lado contrario.

#### Cabeza Colosal. Monumento 1.

Su aspecto general es el de un cubo; el ancho es más o menos equivalente a la altura. Por eso, y debido a que la base frontal es prácticamente plana y recta en sentido horizontal, produce una excesiva impresión de pesantez; es, además, voluminosa; vista de lado, con su ampliación en la base, adquiere aún más fuerza en el aplomo.

Las superficies que limitan el rostro están aplanadas; las quiebran la línea que a manera de reborde señala el nivel inferior del tocado, y las incisiones superficiales en el diseño frontal del mismo. El aplanamiento de los lados sirve de marco a la cara que, por su parte, destaca en su firme modela



do. Proyecciones y remetimientos del rostro contrastan con las paredes lisas de una especie de caja que lo contiene. La apariencia total sugiere que la talla se adaptó al bloque natural al que poco se modificó; el interés escultórico se concentró en la cara.

De entre las Cabezas Colosales de La Venta, el Monumento 1 es no sólo el mejor conservado, sino la escultura de este género que tiene más vigor en su expresión. Es en la que encuentro una correspondencia real entre lo que expresa y la forma en que lo expresa; la rotunda y aparentemente inanimada mole de piedra que se mira por los lados, en el frente se transfigura para dar vida plena a un rostro iluminado por el conocimiento.

Este rostro tiene sus rasgos peculiares. Un gran abultamiento carnoso en el entrecejo; quizá estuvo dividido en dos secciones que la erosión ha borrado, pues en la actualidad se relaciona con el nacimiento de la nariz por un corte muy señalado. Los ojos son evidentemente dispares; tienen sin embargo, forma semejante: son almendrados, ligeramente oblicuos y con las comisuras exteriores hacia abajo. El ojo derecho está colocado en un nivel un poco más alto que el izquierdo; se le mira más abierto que éste, y difiere asimismo de él en el contorno que describe la línea curva de la comisura externa. Ambos tienen el iris representado por un disco en relieve; el del ojo derecho se encuentra en el centro, mientras que el del izquierdo está un poco desviado. Los ojos se insertan entre los párpados abultados; los superiores los delimita hacia arriba una línea incisa curva, los inferiores son tersas superficies

convexas.

La nariz es ancha y aplanada, con ventanas más bien pequeñas y dos amplias volutas aplastadas en las alas; vista de lado es una saliente en diagonal que se abre hacia afuera y hacia abajo. La boca es gruesa, de labios planos; el superior arqueado y el inferior recto en la parte de abajo. Están cerrados, los divide una línea curva como una U invertida, que termina en las comisuras muy marcadas hacia abajo. La proyección, que se inicia a la altura de la nariz, se hace más notable a nivel de los labios, en donde se define el carácter definitivamente prógnata. Las mejillas son carnosas y colgantes, encubren la reciedumbre de la mandíbula inferior, y el mentón, lo más modelado del rostro, es voluminoso en su centro. El tratamiento de la piel, - al simular tan verazmente la falta de consistencia y la flacidez de la misma, sugiere que se trata, en este caso particular, de un hombre grueso y, acaso, no tan joven como los poseedores de los rostros de San Lorenzo o como sus compañeros de La Venta. Las orejas son desproporcionadamente pequeñas y están desplazadas de su lugar; se encuentran muy altas y próximas a los rasgos de la cara; se las representó esquemáticamente como líneas espirales paralelas en el pabellón, y planas en la sección del lóbulo.

El tocado es un segmento de esfera muy rebajado en su curvatura; está compuesto por una banda que rodea la cabeza y por el casquete, del cual se ve separado por un ligero rehundimiento. La banda muestra en el lado izquierdo un diseño de cuadretes; es probable que hubiera uno semejante en el lado opuesto; al frente están tres elementos, en forma de gancho los laterales

y oval el del centro; es la misma insignia que porta el personaje central de la "estela" 2, y que se encuentra en el fragmento perdido del Monumento 15. En el casquete tien, por decoración única, el signo de una U muy abierta, con los brazos separados hacia la parte de atrás; me parece que es semejante a los símbolos que surgen de la cuerda en la cara frontal del "altar" 4. A los lados, frente a las orejas, cuelgan dos tiras rectas que parecen desprenderse de la banda y que terminan a la altura de los pendientes.

Cubriendo el lóbulo de las orejas se ven los pendientes sobrepuestos: son grandes rectángulos con las esquinas redondeadas que llevan en su interior un rombo inciso, con un disco central.

Si reducimos al plano la parte frontal del Monumento 1 de La Venta y le aplicamos el principio armónico de la composición áurea, del mismo modo que se efectuó en las cabezas de San Lorenzo, hemos de encontrar ciertas diferencias. La Cabeza 1 es un cubo; por lo tanto, solamente el rostro y la sección superior correspondiente al tocado quedan inscritos dentro del rectángulo de oro; dos curvaturas flanquean los lados verticales del rectángulo: es la cabeza que se abulta por su ensanchamiento. No ocurre, como en las Cabezas Colosales de San Lorenzo, que todo el volumen escultórico, rostro y tocado, queda enmarcado por el rectángulo, sino que en este caso particular se crea un esquema de composición que se aleja de aquel patrón. El rectángulo se aplica a la parte media de la escultura; es allí en donde se conservan la estructura y la proporción. La base del rectángulo coincide plenamente con el apoyo

horizontal de la cabeza; el límite superior se acomoda a su vez con la parte más alta de la línea de la curvatura del casquete. Por cierto, la pesantez de la forma es el resultado de la diferencia entre la extensión de la superficie horizontal de la base de la cabeza y de la curva extendida en la porción superior de la misma; el área de apoyo es excesiva.

El esquema de composición áurea del rostro, es el mismo que se observó en el primer grupo de cabezas de San Lorenzo (Monumentos 1, 5 y 6), con la salvedad, arriba anotada, de que en San Lorenzo queda incluida en el rectángulo toda la cabeza, en tanto que en la de La Venta la inclusión se reduce al rostro (Fig. 11). Se trata de la articulación de cuatro rectángulos de oro sobrepuestos en la parte media (Fig. 3), en la sección que corresponde, aproximadamente, a la parte entre la línea horizontal que va por abajo del reborde inferior del tocado (gi) y la línea también horizontal que pasa sobre las alas de la nariz (jl). Salta a la vista, al analizar el rostro con el esquema de composición armónica, la falta de coincidencia exacta con aquellos puntos que señalan la estructura perfecta en la composición. Es así como el rectángulo no queda rigurosamente adaptado al que señalan las salientes laterales formadas por las fajas que cuelgan del tocado, ni el cruce de las líneas (h) es precisamente el centro del entrecejo, ni la desviación estrábica queda registrada en el punto en que convergen distintas líneas. Por su parte, las líneas horizontales hacen resaltar la falta de simetría entre los dos lados de la cara; una curva en el párpado derecho es más alta que la del contrario, el ojo de ese mismo lado es mayor, y por lo tanto se ve más -

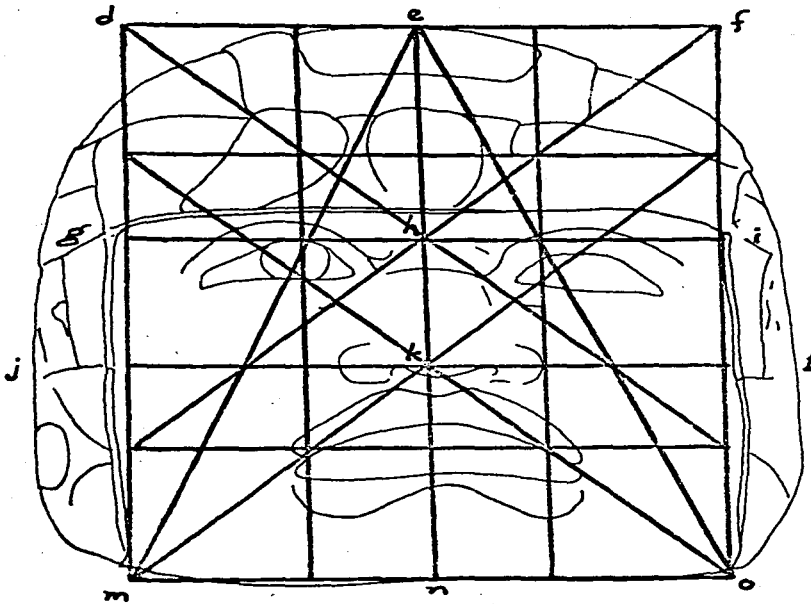


Figura 11

abierto que el otro. Y las líneas verticales destacan del desplazamiento hacia un lado de alguno de los rasgos faciales, como el ojo izquierdo cargado hacia el centro, o la boca movida hacia la izquierda. En fin, que aun cuando existe aproximación de los rasgos representados con los puntos cruciales de la composición armónica, distan mucho de ser plenamente coincidentes; de ahí el desequilibrio que impresiona en esta obra cuando se la mira de frente.

#### Cabeza Colosal. Monumento 4.

De acuerdo con el criterio arriba mencionado, de ordenar las Cabezas de La Venta de acuerdo con la amplitud de la base de -apoyo, y su apariencia de pesantez, procedo a describir la Cabeza 4, cuya estructura general se situaría entre la de la número 1 y la de la número 3.

La calidad de la piedra, distinta a la de las otras cabezas de La Venta --un basalto andesítico procedente de las montañas de Los Tuxtles-- ha acelerado, probablemente, su destrucción. Así, en la actualidad, aparte de encontrarse mutilada, en particular en la parte inferior de los carrillos y del mentón que ha desaparecido, sufre un desgaste a base del desprendimiento de capas delgadas de la piedra.

Su aspecto es el de un cubo, acaso alargado en sentido vertical, pero más o menos equilibrado en cuanto a su base y a su espesor. El apoyo de la parte frontal está destruido, pero la inclinación de los lados permite suponer que se mantenía en la base; la parte superior, correspondiente al tocado, es un casquete hemisférico; los lados se ven planos y ligeramente incli

nados hacia afuera; la parte posterior es plana también. Viéndola de perfil, sobre todo del lado derecho, se aprecia cómo - la parte baja de la cara se proyecta notablemente hacia afuera, de la misma manera que en la Cabeza 1. Sin embargo, aun cuando hay evidentes semejanzas entre las dos, se advierten también sus diferencias. La Cabeza 4 fue labrada con mayor apego al - bloque macizo; apenas si se desprenden los rasgos faciales en un bajo relieve bien modelado; nada hay que irrumpa en esa suave transición de planos sinuosos que se remeten o se proyectan. A los lados y por atrás, los escasos diseños en relieve en nada modifican el aspecto plano de las superficies.

¡Cuán distintos son sus rasgos y su expresión! Los grandes ojos alerta y la boca entreabierta, como si fuera a hablar, - conmueven porque revelan de qué modo se ha captado la actitud espontánea y natural del momento. Hay en su expresión algo de frescura que la hace inconfundible; es una lástima que las formas, pobremente fabricadas, no respondan a esta cualidad particular. De suerte que aun cuando se aprecia la intención de - comunicar por medio del rostro un carácter o un concepto original, es preciso concluir que el logro no es pleno por la falta de maestría en la factura.

Entre sus rasgos destaca el entrecejo, formado por dos pliegues carnosos poco diferenciados, que se unen con el abultamiento en el nacimiento de la nariz y dibujan, a cada lado, una línea profunda que se curva y delimita el pliegue del párpado y roza la banda inferior del tocado; da la impresión de tener el ceño fruncido. Los ojos tienen forma de almendra y sus comisuras terminan en punta; las exteriores están ligeramente incli-

nadas hacia abajo; la línea, bien perfilada, del párpado superior, traslapa la del párpado inferior; los iris son áreas planas realizadas en relieve. La forma de ambos ojos es casi igual, pero el derecho está claramente más abajo que el izquierdo. La nariz, ancha y muy plana, está considerablemente erosionada en el lado derecho. El labio superior, muy dañado, parece haber tenido forma de arco, por lo que hace juego con el labio inferior; los dos están entreabiertos mostrando los cuatro dientes superiores. El borde de los labios es delineado por un realce, y las comisuras, como vueltas hacia arriba, tienen hoyuelos circulares. El mentón, ya se dijo, ha desaparecido, pero la proyección de la mandíbula indica que era saliente. Los pómulos sobresalen redondeados. De las orejas sólo queda en el lado izquierdo una angosta banda circular.

El tocado está compuesto por una banda frontal que se continúa a los lados por dos fajas más anchas, y por un casquete en la porción superior. La banda frontal se divide en tres tramos horizontales; la faja ancha de los lados tiene un diseño, casi borrado en el lado izquierdo, formado por un anillo plano, que se liga con otra banda sinuosa. El diseño del casquete es una garra de tres dedos extendida, similar a las del tocado de la Cabeza 5 y a la de la figura lateral del Monumento 14 de San Lorenzo; se trata de una garra de ave rapaz. En la parte superior se ven alineados hacia atrás seis rectángulos con esquinas redondeadas.

Al aplicar los trazos del rectángulo áureo en la cara frontal, se encuentra que el casquete rebasa la línea horizontal superior (df) de la estructura compuesta por cuatro rectángulos



de oro traslapados en el segmento de la parte media central (gijl); los lados sobresalen también de las líneas verticales (am, co), de manera que el total de la cabeza no queda inscrito en el rectángulo (afmo). Este coincide aproximadamente -- con los resaltes, líneas paralelas verticales que enmarcan la cara por los lados; pero es difícil lograr un ajuste adecuado por el estado de destrucción de la parte inferior. Parece -- que es, de todas formas, más esbelta que la Cabeza 1, y asimismo un tanto menos irregular y desequilibrada en la disposición de sus rasgos faciales. Los ejes horizontales coinciden, casi perfectamente, con la base del labio superior, y con la línea (gi) que ciñe el tocado sobre la frente. El eje vertical medio señala por arriba, en donde forma el vértice del -- triángulo (e), el punto medio de la garra afilada, y al converger con otras líneas diagonales marca la punta de la nariz (k). La falta de equilibrio en los rasgos se pone de relieve precisamente por los ejes verticales, y así se aprecia mejor que el ojo derecho no es tan sólo más bajo que el contrario, sino que está colocado más próximo a la base de la nariz, y -- que el estrabismo no es bilateral convergente, ya que el iris del ojo izquierdo se representó más cerca de la comisura. Tal parece que en la Cabeza 4 la asimetría se centró en los ojos, ya que el resto de la superficie facial se ve armoniosamente dispuesta (Fig. 12).

#### Cabeza Colosal. Monumento 2.

Se le conoce popularmente como la "cabeza sonriente", y tal

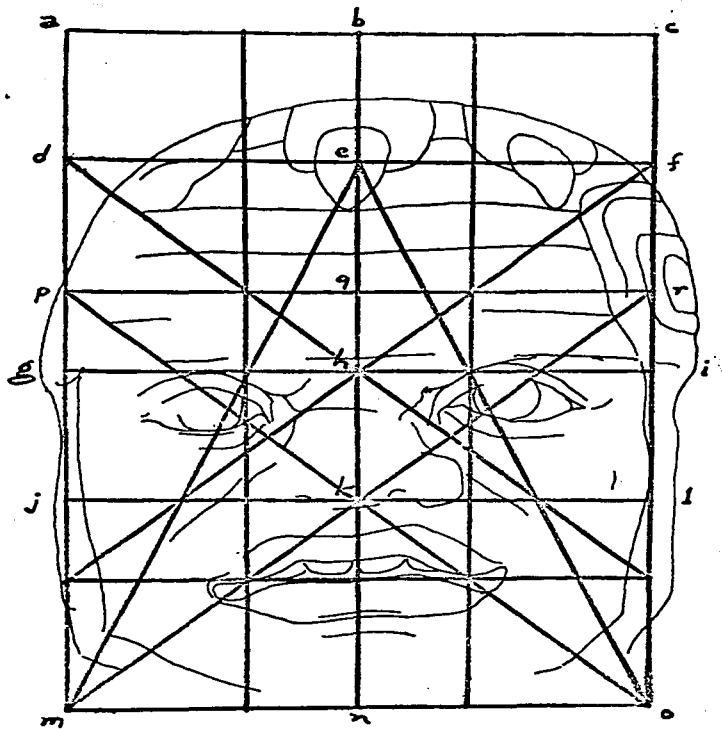


Figura 12

expresión facial ha dado lugar a especulaciones tales como que en ella se encuentra el antecedente de las figuras de "caritas sonrientes" modeladas en barro durante el período clásico tardío --siglo VI a siglo X d.J.C.-- en la región del centro de Veracruz. En efecto, los labios entreabiertos curvados hacia arriba, y los pómulos salientes bajo el estiramiento de la piel, muestran un rostro risueño y complaciente. Sin embargo, la imagen que ahora miramos pudiera ser muy distinta a la original; la expresión actual es más bien el resultado de la erosión y de la rotura existente en el labio superior. No deja de haber, como en la Cabeza 4, algo de esa lozanía que les confiere a ambas una dimensión singular.

Vista de frente es, acaso, la de forma más oval; existe casi una correspondencia entre la curvatura del casquete y aquella de la mandíbula y el mentón, que se pronuncia alargándose discretamente en el centro. El óvalo se acentúa y la provee de ligereza si se la mira de perfil; el espesor es considerablemente más reducido que el de las otras cabezas ya analizadas, y contribuye, a la vez, a disminuir su carga y macicez. A pesar de que de perfil los rasgos faciales no sobresalen del eje virtual indicado por el casco, el escultor que la talló dejó en ella impreso un gusto evidente por las depresiones y salientes, que producen un contrastado juego de luces y de sombras. El rostro trabajado así, con grandes efectos escultóricos, es la contraparte formal del convexo aplanamiento del tocado; un resalte horizontal, la línea inferior de la banda, se para las dos superficies plásticas.

Tiene las siguientes características faciales: en el entre-

cejo se ve un doble abultamiento separado por el pliegue carno so que se une al nacimiento de la nariz. Los ojos muy rehundi dos, abiertos, tienen forma de almendra, y las comisuras, apun tadas, se encuentran en eje horizontal, si bien el ojo derecho está colocado en un nivel más bajo y el izquierdo parece, no es fácil apreciarlo bien por la erosión, más entrecerrado. Los párpados son abultados; los superiores se enmarcan con una lí nea curva, y los inferiores con un hundimiento que los sepa ra de la protuberancia de los pómulos. La nariz, ancha y cha ta, está muy destruida. El labio superior se ha perdido; pa rece que estaba a muy corta distancia de la nariz; el inferior es curvo y se proyecta al centro con una superficie cóncava. Las comisuras son dos amplios orificios que se vuelven hacia arriba y contribuyen a la expresión sonriente del rostro; - por abajo del labio superior se aprecian cuatro dientes. La constitución de las mandíbulas difiere de las Cabezas 1 y 4, que se caracterizan por su prognatismo; en la Cabeza 2, en - cambio, se aprecia que éstas son vigorosas pero no salientes, y el mentón parece, inclusive, hundido. Las orejas, por lo que se ve en la derecha, que es la que se conserva, son gran des, con dos formas en relieve que describen una línea en es - piral. Sobre el lóbulo están los pendientes, que consisten en un disco del que cuelga un elemento largo y curvo en forma de gancho; son semejantes a los que usan las Cabezas, Monumentos 4 y 5, de San Lorenzo. Esta va ceñida por un tocado como cas co, que la cubre totalmente hasta las cejas; como única deco ración lleva un diseño asimétrico, visible sólo en la mitad de recha: dos bandas planas que se doblan angostándose, y se jun-

tan sobre el ojo. Frente a las orejas cuelgan las dos fajas - usadas para ajustar el tocado, salen del casco y terminan a nivel del lóbulo.

De entre las Cabezas de La Venta es la que tiene una composición armónica más lograda, ya que queda casi plenamente inscrita dentro del rectángulo armónico (dfmo) (Fig. 3); no hay - porciones que rebasen los límites laterales del mismo. Es, - por lo tanto, la que guarda mayor semejanza de composición con el primer grupo de Cabezas Colosales de San Lorenzo, Monumentos 1, 5 y 3; en cuanto a su conformación general, es particularmente similar al Monumento 5 de San Lorenzo. Por otra parte, acaso la erosión misma lo impide, no se aprecian de una manera tan clara las irregularidades y la falta de simetría que - son tan propias de las Cabezas de La Venta; de hecho, en los trazos áureos hay correspondencia entre las secciones horizontales extremas y medias, así como en los puntos de convergencia de las líneas ejes que señalan precisamente el centro del entrecejo (h) y la punta de la nariz (k). Los puntos que resultan de la coincidencia de varias líneas diagonales, y que - indican la desviación estrábica, son equidistantes, de lo que resulta que es la única, en La Venta, que representa estrabismo bilateral convergente.

Ligera en su forma, amable en su expresión, la Cabeza 2 de La Venta mantiene, gracias a su estructura armónica, mayor proximidad con ciertas Cabezas de San Lorenzo (Fig. 13).

### Cabeza Colosal. Monumento 3.

He de limitarme a describirla en su aspecto más general, de

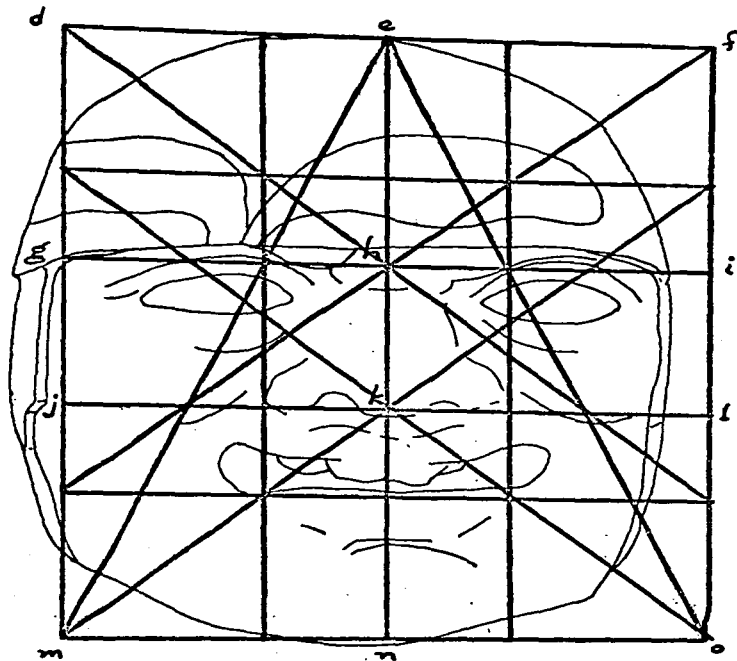


Figura 13

bido a que el grado avanzado de erosión en que se encuentra ha borrado casi por completo las facciones; los restos de huellas de mutilación intencional, a base de surcos y de hoyos, son también considerables.

Su forma, vista de frente, es la de un prisma rectangular, con la base ligeramente más ancha que la parte superior; hacia la parte central, una línea en sentido horizontal demarca dos superficies, la inferior, en la cual se aprecian vestigios de trabajo escultórico, es el rostro, y la superior, un área cóncava y lisa, corresponde al tocado. De perfil, es la más angosta de las Cabezas de La Venta y esto contribuye, aun cuando no es muy alta, a su aspecto esbelto y alargado que recuerda a la Cabeza Colosal, Monumento 2, de San Lorenzo, con la cual se compara también por el aplanamiento de la parte posterior.

Por las razones antes dichas, no fue posible trazar el esquema de su composición armónica; se pudo apreciar, tan sólo, que aplicando el rectángulo de oro por el frente, el tocado lo rebasa por arriba y el ensanchamiento de la cabeza sobresale por los lados.

Los rasgos faciales quedan remetidos tras el eje que marca el plano del tocado. El abultamiento del entrecejo es doble, y se une simétricamente al centro del nacimiento de la nariz. De los ojos quedan solamente horadaciones irregulares; la nariz aparenta haber sido angosta en el puente y muy chata en el perfil. Los labios estaban entreabiertos y se conserva un hoyuelo en la comisura derecha. Las orejas parecen haber estado cubiertas por el tocado; se aprecia un pequeño segmento de la derecha. Lo mejor conservado es la porción baja del to-

cado, una franja frente a la oreja que se continúa, como barboquejo, en dos tramos debajo del pendiente. Estos son dos grandes anillos aplanados que destacan sobre las bandas laterales del casco.

El Monumento 3 es, de todas las Cabezas Colosales, la escultura más irreparablemente dañada.

### Consideraciones generales en torno a las Cabezas Colosales de La Venta.

Parece conveniente señalar ahora los rasgos más notables de las Cabezas de La Venta, como ya se hizo con las de San Lorenzo; de esta manera, semejanzas y diferencias entre los conjuntos escultóricos de las dos ciudades olmecas podrán apreciarse mejor. Comentaré, pues, brevemente, sus cualidades sobresalientes en cuanto a la forma, a la composición y a los elementos visibles en el rostro, en los tocados y en los pendientes.

Dos factores se observan de inmediato: las Cabezas de La Venta se encuentran muy dañadas, y la calidad y el color del basalto en el cual fueron talladas carece de la dignidad y la nobleza del material andesítico en que se esculpieron las de San Lorenzo. Estos elementos contribuyen a su falta de lucimiento, y aunque he de anticipar que no encuentro en ellas gran fuerza creadora, reconozco que tienen sus propias y meritorias cualidades expresivas.

#### Forma y Composición.

Por su forma general se pueden agrupar en dos conjuntos; uno está constituido por aquellas cuyo aspecto se aproxima al de un



cubo; en ellas el ancho corresponde aproximadamente al espesor, y la base de sustentación es muy amplia; me refiero a las Cabezas 1 y 4. El otro lo forman las Cabezas 2 y 3, ya que su apariencia, al ser más estrechas, es la de un prisma rectangular; el apoyo en ambas es, sin embargo, distinto; en la Cabeza 3 es firme y amplio como en las Cabezas 1 y 4; en cambio, en la 2 - se ve apuntando en la parte media central y se desprende del suelo en la parte baja de los carrillos.

Cuando se aplica el esquema de composición áurea a las Cabezas de La Venta, es notable que ninguna de ellas queda rigurosamente inscrita en el rectángulo; los lados curvados lo rebasan. Con todo, el observar la proporción de oro nos muestra que se pueden agrupar en dos conjuntos, los mismos que la forma nos revela: por una parte están las Cabezas 1 y 4, cuya cara frontal es un cuadrado con las esquinas redondeadas; el rectángulo áureo abarca la sección media que enmarca la cara y la correspondiente del tocado; por otra están las Cabezas 2 y 3, en las cuales el frente es un rectángulo, aunque no coincide con el de la proporción perfecta. Ninguna de las Cabezas de La Venta responde al canon de oro absoluto, al del rectángulo de la relación 1.618, lo que explica su acentuada apariencia de pesantez; todas quedan dentro del esquema de un rectángulo dinámico compuesto por otros cuatro rectángulos de las mismas relaciones armónicas, que se sobreponen en su parte media central; de este modo, en el rectángulo completo falta una sección que en realidad existe en la superposición dada en el centro. (Fig. 3).

Es asimismo evidente que al reducir al plano la cara fron-

tal y aplicarle el esquema de proporción, resalta la discrepancia entre los puntos de interés principal en los rasgos faciales y aquellos de los trazos armónicos. La desigualdad y la falta de equilibrio es una de las características más notorias de las Cabezas Colosales de La Venta, que ciertamente impresionan por su reciedumbre monumental, pero de las cuales están ausentes la cuidada armonía y la precisa relación matemática que distinguen a las Cabezas de San Lorenzo.

Encuentro en las cabezas de La Venta una marcada rigidez formal y de composición; tal parece que los escultores estuvieron sujetos a un modelo que se convirtió en convención imposible de ser trascendida. Me refiero, desde luego, a la estructura, al esquema y a la forma general; los rasgos físicos obtenidos mediante proyecciones y depresiones, superficies tersas y onduladas, líneas e incisiones, son distintos en cada una. En lo que respecta a la estructura, el modelo se impuso otorgándoles cierta apariencia uniforme; en las facciones y en la expresión se conserva la unicidad.

He anticipado, líneas arriba, que dos de las Cabezas de La Venta son masas únicas, compactas, en las que se advierten la solidez y el bloque como carácter primordial; son las Cabezas 1 y 4. En cuanto a las otras dos, la 2 y la 3, ha de afirmarse que son más estrechas y alargadas, pero no llegan de hecho a aligerarse, a cumplir la realización de la esbeltez. No parece siquiera legítimo adjudicarles tal pretensión; no existe en ellas afán de elevación, y aún cuando la 2 logra desprenderse del suelo por medio del mentón apuntado y los carrillos

recogidos, hay una fuerza tectónica que la arraiga firmemente. De todas, la 3 es la más angosta y en esto se acerca a alguna de las de San Lorenzo, a la 2 en particular; no se le mira, - sin embargo, el aspecto de losa, del cual participan ciertas - cabezas de aquel sitio.

Un sello que les es particular, se lo da el que fueron talladas como relieves adosados a un bloque; no hay sentido escultórico de proyección y de realce; el modelado se ve reducido a su mínima expresión, sobre todo en las cabezas 2 y 3 cuyos rasgos faciales se atienen al plano que el tocado señala. Es cierto que las Cabezas 1 y 4 son decididamente prógnatas, y eso les - confiere un carácter especial de penetración en el espacio circundante; sin embargo las facciones quedan a su vez inscritas en el plano que se inclina en diagonal desde el borde inferior del tocado.

En resolución, las Cabezas de La Venta tienen un movimiento formal que se encierra en el volumen compacto; son pesadas, macizas y parecen sujetas a un convencional esquema compositivo que dista de ser riguroso en su propia relación armónica. Es notable, además, el desequilibrio en los rasgos del rostro; la boca, la nariz y particularmente los iris de los ojos --que no mantienen convergencia en el estrabismo-- muestran una desigualdad tal que crean en el espectador una impresión de inestabilidad.

Por otra parte, los rostros de las Cabezas de La Venta no son juveniles como los de San Lorenzo; las caras se ven, aunque sonrientes, de individuos maduros. Pienso que, acaso, la falta de matices en la expresión se deba a la carencia de cuidado en

la factura; el acabado es, evidentemente, defectuoso.

Ahora bien, por lo anteriormente dicho, tengo para mí que las Cabezas de La Venta no cumplen cabalmente con aquellos principios establecidos y mostrados en las Cabezas por los escultores de San Lorenzo. En efecto, así es, al estudiar cada una de las colosales Cabezas olmecas, la comparación es inevitable, y de ella ha de concluirse que, por alguna razón, tal vez de orden cósmico e indiscutiblemente sagrado, los escultores de San Lorenzo alcanzaron en algunas de sus obras la suma perfección; en tanto que los de La Venta, inmersos en sus propias circunstancias, acaso de carácter más terrenal y profano, mostraron desinterés en el logro de ciertas imágenes cuyo significado iba perdiendo vigencia para ellos. Lo que para los de San Lorenzo fue el canon de la armonía absoluta, para los de La Venta fue tan sólo un incomprensible esquema que tenía que ser repetido. No por eso las Cabezas de La Venta deben ser menospreciadas; son, particularmente la 1, obras que participan en pleno de las mejores cualidades del arte monumental olmeca: majestad, grandez y vigor en la expresión; pero no se ve en ellas la diáfana claridad en la estructura y el perfecto orden de las de San Lorenzo.

Atiendo ahora, como lo hice con anterioridad con relación a las de San Lorenzo, a los elementos accesorios del tocado y de los pendientes que denotan el rango y la actividad de los retratados. Todos los tocados son diferentes; en la Cabeza 1 y en la 4 se aprecian la banda y el casquete, que en las restantes no se distinguen. El diseño del tocado de la Cabeza 1 es igual al que aparece en el tocado del personaje central de la estela

2 y del fragmento en el Monumento 15, una U abierta por abajo de la cual están tres elementos, los laterales en forma de -- gancho, y el del centro de aspecto oval; en la Cabeza 4 lleva por diseño las tres garras del frente de las aves de presa, y en la Cabeza 2 muestra como ornamento simbólico dos bandas planas que se extienden en sentidos opuestos. Los pendientes son como placas en la Cabeza 1 y en la 4; en el interior de los de la primera hay un rombo, en tanto que en los de la última se ve una cruz; los pendientes de la Cabeza 3 son grandes anillos aplanados que cubren casi toda la oreja, y los de la Cabeza 2 son del tipo más usual: un disco sobre el lóbulo y un gancho que se curva hacia abajo, semejante a los de las Cabezas 5, 4 y 8 de San Lorenzo.

Cabeza Humana apoyada en dos brazos pequeños. Monumento 65.

No se trata de una escultura mayor, pues mide tan solo 66 cm. de alto; es una extraña representación de una cabeza humana apoyada en dos brazos desproporcionadamente pequeños. El rostro está enmarcado por un casco que cubre la cabeza grande, ancha y abombada; a los lados cuelgan dos bandas más o menos planas que terminan en pendientes circulares. La pieza toda está muy erosionada, como ocurre con muchas de La Venta; pero se distingue una cara hinchada, de ojos almendrados y oblicuos hacia afuera perdidos entre los párpados abultados. La nariz es chata y ancha, y la boca entreabierta parece haber tenido los labios gruesos y ondulantes. Los brazos, que son como la base que sostiene a la cabeza, salen por abajo de los pendientes y se doblan en ángulo hacia el frente, mostrando el dorso-

de unas manos pequeñas y malformadas. A pesar de su apariencia humana, la posición recuerda la de un animal echado. En forma alguna puede valorarse por su calidad artística, ya que es una obra burda, mal fabricada, en donde no se encuentran principios rectores de estructura y de composición; las formas son, por su parte, ostensiblemente duras.

#### Figuras únicas.

De entre todas las esculturas monumentales, son las que representan a figuras humanas exentas las más dañadas. A la intencional decapitación sistemática, hay que añadir la erosión y la ruptura casi natural de las partes más frágiles; es así como se conservan casi exclusivamente sedentes torsos desgastados a los cuales faltan, a menudo, las manos y los pies. Una idea aproximada de cómo se miraban cuando estaban completos, puede derivarse de las figuras que salen de las cuevas en los altares, casi todas en mejores condiciones debido a la protección que el bloque del que emergen les ofrece.

En La Venta ocurre, al igual que en San Lorenzo, que todas las figuras sedentes exentas se encuentran sin cabeza, pero no se encuentra que exista un patrón único que sea el apoyo de la estructura. Así, se ven figuras de distintos tamaños, de diferente proporción y de muy diversa calidad de fábrica. Algunas, como el Monumento 23, exhiben ese gusto particular que se revela en la forma del cuerpo, sensual y delicadamente labrada; en otras, como los Monumentos 30 y 73 y el Altar 6, para citar solo ciertos ejemplos, predominan el descuido de la talla y la falta de gusto por las formas corporales.

No hay, y esto es una nota constante en toda la estatuaria olmeca, obras idénticas entre sí; cada escultura es una pieza individual con sus propias soluciones formales. Ocurre, sin embargo, que en las esculturas de La Venta se percibe una fuerza creativa desigual; obras de la más alta calidad artística alternan con otras absolutamente irrelevantes. Aun cuando cada obra es distinta, las hay carentes de grandeza, maestría y expresividad.

Las figuras humanas únicas de La Venta guardan tres posiciones características: sentadas, que son las más frecuentes (Monumentos, 23, 30, 73, 38, Altar 6, 31, 40, 21, y 61) de rodillas (Monumento 5) y de pie (Estela 1 y Monumento 13); en ese orden se van a describir.

Figura humana acéfala, sentada con las piernas cruzadas. Monumento 23.

Escultura que debió de haber sido obra de calidad muy especial, pues aún su cuerpo desgastado por el mal tiempo, sin cabeza y sin brazos, revela un sensible conocimiento de las formas y un suave modelado de blandas superficies. Está sentada, con el torso ligeramente inclinado hacia adelante y las piernas cruzadas al frente. El cuerpo, en parte cubierto por un ceñidor enrollado hasta la altura del pecho se ve mórbido y carnal, en tanto que los muslos y las piernas son rígidas y, acaso, excesivamente gruesas; los tobillos se adelgazan notoriamente describiendo una curva sinuosa. El pie izquierdo parece que se apoyaba contra la pierna contraria, mostrando el dorso.

Lleva un taparrabo, además del ceñidor que es doble y ancho y tiene al frente una especie de hebilla plana, que sostiene - tres cintas que cuelgan sobre los muslos; en la espalda se aprecia un nudo complicado. Usa típico pectoral olmeca, formado por un gran disco plano que cuelga de un collar de tres bandas.

La estructura general de la figura es de clara sencillez: la base, constituida por las piernas que limitan el espacio que libre entre ellas alivia la pesantez del apoyo, y el cuerpo que no es sino un sólido prisma rectangular dispuesto en sentido - vertical. Ritmos de superficies curvadas cubren la estructura elemental; formas orgánicas comunican la vida que palpita en - el pétreo cuerpo de esta excepcional figura.

Existen otras esculturas de figuras humanas sedentes que -- proceden de La Venta: los Monumentos 30 y 73, así como el fragmento de una pieza similar, el Monumento 38. Los Monumentos 30 y 73 representan a individuos sentados, con las piernas cruzadas, la derecha al frente, y los brazos rectos, extendidos, en actitud de coger la pierna doblada; ambos están acéfalos. El Monumento 30 recuerda, en menores dimensiones, al Monumento 10, y cabe la duda de que pudiera haber tenido cabeza de figura - fantástica. Usa un pectoral de bandas cruzadas. El Monumento 73 es una esbelta figurilla de 32 cm. de alto que se encuentra en buenas condiciones, salvo que le falta la cabeza; tiene largos brazos extendidos hacia el frente hasta tocar el suelo; las manos parecen más bien muñones, ya que no llevan dedos figurados, y los pies no se representaron. Ambas figuras son evidentemente olmecas, aunque no muestran mayor interés artístico.



Altar con figura de aspecto humano. Altar 6.

Figura humana sedente es también la que se ve en la cara anterior del "altar" 7. La pieza entera consiste en un bloque rectangular limitado arriba por una saliente y abajo por una moldura que se amplía al frente, para servir de apoyo a la figura humana. Esta se encuentra esquemáticamente reducida a superficies planas y formas geometrizadas; la factura es burda y rudimentaria. Se trata de una figura sentada con las piernas cruzadas que parece salir, un tanto encogida, de una especie de nicho simulado por una hendedura. La cara se ve muy simplificada: tiene los ojos cerrados, y pudiera haber llevado una máscara bucal. El torso está algo inclinado hacia el frente, y los hombros salientes van cubiertos por un adorno rectangular. Los brazos se flexionan siguiendo la inclinación del cuerpo, y las manos, que no se representaron, caen encima de las piernas. Lleva un tocado pequeño y oblongo, sujeto por un barboquejo.

Tengo para mí, considerando algunos de los elementos que muestra, que se trata de una obra tardía en la secuencia escultórica de La Venta. Me refiero al sintetismo exagerado, a la posición forzada, al nicho simulado en donde no existe un espacio real, y a los ojos cerrados. Recuerda, pero como una remota inspiración, a los grandes altares como el 4 y el 5, ya que carece de la finura en la talla, de la sensibilidad en el manejo de las formas y de la composición armónica que son propios de ellos. El "altar" 7 comparte, más bien, la dureza de algunas de las esculturas más tardías, como los Monumentos F y G -

de Tres Zapotes, y tiene igualmente los ojos cerrados. Este - último rasgo, que está presente en esculturas del sur de Mesoamérica, las cabezas y las figuras obesas de La Democracia, Guatemala, no es característico del arte olmeca. Pudiera ser, tal vez, que para la época final de la cultura olmeca hubiera existido alguna relación con las culturas sureñas; las semejanzas entre elementos simbólicos de monumentos de Tres Zapotes y otros sitios vecinos, con los que se encuentran <sup>en</sup> obras de Izapa y de Kaminaljuyú, es evidente. Resulta, por lo tanto, lícito suponer intercambio entre la zona olmeca y la región de los altos de Guatemala, en un momento donde la cultura olmeca estaba próxima a desaparecer de los lugares en que se originó, y a expandirse diluyéndose por el resto de la Mesoamérica preclásica. El arte olmeca, al difundirse, entró acaso en un proceso de - cambio, asimilando rasgos que le eran ajenos y dando, así, lugar a una serie de estilos artísticos menores que dominan en los siglos transcurridos inmediatamente antes y después del comienzo de la Era Cristiana.

El "altar" 7, me parece por lo antes dicho, es una de esas obras eclécticas, todavía arraigadas en la vigorosa tradición formal olmeca, pero ajeno a ella en sensibilidad, espíritu y significado.

Figura humana sentada. Monumento 31.

Muy destruida se encuentra esta que debe de haber sido una escultura de gran calidad artística. Queda solamente el torso muy inclinado hacia adelante y cargado hacia el lado derecho; los brazos están rotos a la altura de los hombros, la pierna

derecha fragmentada desde el muslo, y la izquierda desde la rodilla. Por lo que se conserva, y a diferencia de todas las figuras sedentes de La Venta, es de suponerse que estaba en posición dinámica; tal parece que las piernas estaban dirigidas hacia el lado izquierdo, en esa postura en la cual el pie de la pierna derecha roza con la punta la rodilla de la izquierda. El cuerpo, por su parte, se mira como girando en sentido opuesto a las piernas, produciendo la impresión óptica de que se va a desplazar circularmente en el espacio. Es probable que la postura original del Monumento 31 fuera semejante a la de la famosa escultura conocida como "El Luchador"; puede haber sido contemporánea de obras como el Monumento 11, ya que el gusto por el movimiento formal y por la proyección espacial son similares. El Monumento 31 es tan sólo un fragmento, pero comunica todavía las cualidades expresivas inherentes a las grandes esculturas.

Aunque mutiladas, dos esculturas de figuras humanas exentas son dignas de mencionarse; se trata del Monumento 40, Figura Humana Acéfala, sentada sobre un trono o banco, y del Monumento 21, Fragmento de figura humana con un bloque cuadrado que la circunda. La primera es una figura decapitada que se sienta sobre un banco, con las piernas colgando y los brazos a los lados del cuerpo apoyados en la parte superior del asiento. La representación del cuerpo es sumamente esquemática; las manos llevan dedos, pero los pies parecen muñones. Por todo vestuario usa sobre la espalda una pequeña capa triangular. El asiento se ensancha hacia una cubierta en su parte superior, y por abajo es angosto y alargado; por su altura, no deja que la figu

ra alcance a poner los pies en el suelo.

La otra escultura es sumamente extraña, ya que el cuerpo humano se transforma, a partir de la cintura, en un bloque cúbico con una moldura a manera de mesa en la parte de arriba. Da la impresión de estar sentada, aunque no se le ve la parte inferior del cuerpo ni los pies. Sobresalen de la "mesa" el torso y los brazos, el derecho de los cuales está flexionado en ángulo recto con la mano, representada sin detalles, colocada sobre el pecho; el otro descansa sobre la "mesa". Se encuentra también acéfala y notablemente erosionada. Ambas esculturas, los Monumentos 40 y 21, son ciertamente olmecas y tal vez, por su aplomo, inamovilidad y rigidez formal, fueron ejecutadas en una época temprana de La Venta. No es de sorprender, se ha dicho en varias ocasiones, que cada escultura encuentre su propia y única solución formal; por eso las formas, dentro de su invariabilidad, no se repiten, y mientras una de las figuras humanas, la del Monumento 40, se sienta natural y dignamente sobre una especie de trono y parece imitar la postura autoritaria de un mandatario, la otra, la del Monumento 21, se transforma en una especie abstracta que conjuga un torso humano con una forma geométrica, sugiriendo así la presencia de un ente no natural.

Losa plana y circular con relieve de una figura humana sentada.  
Monumento 61.

Escultura muy erosionada, en que se distingue una figura sumamente desproporcionada, con pequeño cuerpo de frente y gran cabeza de perfil. Está sentada con las piernas flexionadas y

las rodillas hacia afuera; parece tener el brazo doblado, de manera que queda enfrente del cuerpo. Del rostro puede observarse la boca semiabierta, con los labios gruesos y el mentón casi cuadrado. Lleva un tocado muy grande y alto, que parece figurar bandas de tela enrolladas y colgantes por la parte de atrás. Quizá haya habido un motivo frente a la cara. Fue, ciertamente, un relieve de pobre trazo, y, posiblemente, de realización tardía; la talla de las piernas como bandas dobladas en poco espacio, es muy parecida a las de la estela 4 de Kaminaljuyú que fue, acaso, esculpida durante tiempos anteriores a la Era Cristiana. Este rasgo, asociado al tratamiento del relieve, a la falta de cuidado en la proporción y a lo abigarrado del diseño en la losa, me inducen a suponer que se trata de una de las obras postreras de La Venta.

Figura humana arrodillada, que sostiene en las manos un recipiente ("La abuela")

Es una de las más populares esculturas de La Venta; en ella se ha querido ver lo mismo a una anciana, de ahí el nombre de "La abuela" con el que se la conoce, como a un monstruo jaguar. Parece que sus rasgos son predominantemente humanos; si acaso, su boca gruesa y grande recuerda la de los seres fantásticos. Su postura impresiona como la de un personaje ofrendante, en actitud ritual.

Figura masiva y pesada, guarda semejanza en su estructura amplia y cuadrada con las típicas Cabezas Colosales de La Venta, las número 1 y 4. Está compuesta por dos figuras geométricas superpuestas: un prisma rectangular, que es el cuerpo propia-

mente dicho, y un cubo que constituye la cabeza. Es, asimismo, como otras tantas obras de este lugar, burda en su tratamiento pero vigorosa en su expresión; no hay cuidado en la talla, pero es imponente la fuerza que de ella se desprende.

La cara es ancha y casi cuadrada en su vista frontal, y va enmarcada por un tocado peculiar; en la parte central y en sentido anteroposterior, presenta una cresta que forma parte de un manto que cae a los lados de los hombros; este manto tiene dos protuberancias colgantes, que bajan desde la cabeza hasta los hombros, y en las cuales se aprecian estrías verticales.

De los rasgos faciales se distinguen los ojos almendrados y rectos, las cejas señaladas y el entrecejo carnoso. La nariz es ancha y chata, y los carrillos se abultan prominentes y colgantes; la boca, con el labio superior grueso y vuelto hacia arriba, mostrando la encía desdentada, recuerda la de los enanos de los Monumentos 18 de San Lorenzo y 2 de Potrero Nuevo. El labio inferior es recto y remetido, y no existe el mentón. La gran cabeza descansa directamente sobre el cuerpo, masa compacta de contornos redondeados que cubren su estructura geométrica, y de la cual se desprenden apenas, hacia el frente, dos gruesos brazos, en ángulo, con las manos hacia adelante sosteniendo un tazón. La enorme mole del cuerpo y de la cabeza, es sostenida por unas piernecillas cortas y delgadas que, dobladas sobre las rodillas, se pliegan junto a las caderas mostrando, en una casi imposible posición, el dorso del pie. La postura de las piernas es, aunque en este caso mal ejecutada, análoga a la de la pierna derecha de una magistral escultura de San -

Lorenzo, el Monumento 34.

Obra propia de épocas tempranas de La Venta, de composición rigurosamente geométrica aunque de formas prontas y descuidadas, conserva en su ritmo de forma cerrada, en su cerrazón de bloque y en la solución de algunos elementos, vínculos con las esculturas de San Lorenzo, y forma parte, quizá, del mismo taller en donde se labraron las Cabezas Colosales 1 y 4.

Figura humana de pie dentro de un nicho. Estela 1.

La forma total de la escultura es la de una caja rectangular, en cuyo rehundimiento o hueco se encuentra de pie una figura humana, en alto relieve. Aun cuando la pieza se mira en la actualidad erecta, cabe la posibilidad de que originalmente hubiera sido tallada con la intención de representar una caja, tal vez un ataúd con un cuerpo yacente en su interior; la parte posterior del Monumento es plana, sin indicios de decoración, y en la misma ciudad de La Venta se encontró una caja real de piedra conocida como "El Sarcófago", Monumento 6. Stirling dio por hecho que se trataba de una estela que "representaba la boca abierta de un jaguar, con una figura de pie, casi en alto relieve" y opinó asimismo que "la figura humana representa, posiblemente a una mujer" (30). Ciertamente no parece ser una estela, habida cuenta de que carece de base para empotrarse en el suelo y nada comparte con los elementos que caracterizan a las estelas mayas --la figura humana asociada a una inscripción jeroglífica-- y dieron lugar a un supuesto culto a la estela consistente en erigir, durante lapsos regulares, ta-

les monumentos. Ninguna de las llamadas "estelas" de La Venta guardan las características propias a esas esculturas; su aparición debe situarse en una época posterior al esplendor olmeca, posiblemente en sitios tales como Tres Zapotes, Izapa y Kaminaljuyú. Los Monumentos de La Venta que así se han llamado son megalitos con figuras en relieve.

Ahora bien, dudo que se trate de la representación de la boca abierta de un jaguar en la que se encuentra una mujer. Encuentro una más próxima relación con los "altares" que llevan nichos en su cara frontal; la idea, con soluciones materiales distintas, es, me parece, semejante. De la cueva, acaso de la tierra, emerge el ser humano, mostrando todo su cuerpo en el caso de la "estela" 1, y proyectándose sentado hacia el frente en los "altares".

Tengo también reservas en aceptar que la representación de esta escultura es femenina; es cierto que aparecen acentuados la estrechez de la cintura y la carnosidad en el pecho, pero los hombres olmecas se encuentran frecuentemente representados como individuos regordetes y ése puede ser el caso, ya que, por otra parte, la figura tiene brazos musculosos y recias piernas propias de la complejión masculina. Es también notoria la falta de interés, entre los escultores olmecas, por representar a mujeres, y más concretamente, por mostrar de una manera obvia si sus representaciones son masculinas o femeninas; por lo tanto, me inclino a suponer que se pretendió figurar a un hombre situado en una cueva.

La figura, en alto relieve, está adosada al fondo plano del rehundimiento, y tiene el inconfundible aspecto olmeca: cabeza



grande de rostro casi cuadrado, encajada entre los hombros, es tatura corta, brazos largos y piernas pequeñas y, como ya se dijo, un cuerpo que tiende a la obesidad. Los rasgos faciales, aunque erosionados, parecen toscos: nariz ancha, boca grande de labios gruesos, y orejas prominentes vueltas hacia adelante; no revelan en momento alguno la individualidad, sino que logran la caracterización genérica de un tipo étnico determinado, el de los olmecas.

Lleva por vestuario una falda corta plegada, con acanaladuras verticales, que le llega a media rodilla y no puede considerarse propia del atuendo femenino, ya que era usada por los hombres. Usa un tocado compuesto por banda frontal y casquete abombado, así como pendientes que le cuelgan de las orejas.

El nicho en que se encuentra colocada la figura humana tiene en la parte superior un diseño que recuerda al del marco superior del "altar"<sup>4(31)</sup> que debe de tener relación con el ser fantástico de la misma obra, el cual parece proteger sobrenaturalmente la escena que bajo él se lleva a cabo.

Desde un punto de vista formal, es de gran simplicidad: un bloque compacto y pesado excavado al frente para tallar en relieve una figura que, salvo en los pies, no llega a proyectarse del marco anterior. El relieve procura, con redondeados contornos, dar volumen y plasticidad a la figura que no llega a desprenderse, por su rigidez, del plano de fondo al que se encuentra adosada. La penetración espacial del rehundimiento es tan escasa y tan geometrizada en sus perfiles, que no llega a crear tensión con la masa. Se la puede ubicar, con base en el estilo, ya que participa de las mismas cualidades de aplomo,

solidez, ritmo cerrado, monumentalidad, superficie redondeada, en ese primer conjunto escultórico de La Venta, contemporáneo acaso de las Cabezas Colosales 1 y 4 y de "La abuela", cuando todavía la forma es clara y rotunda y no revela alardes de proyección espacial; cuando todavía comparte con las esculturas de San Lorenzo algunas de las cualidades antes mencionadas. La "estela" 1 de La Venta no es, probablemente, una gran obra de arte; pero revela, sin embargo, en su clara simplicidad, el estilo del lugar en ese momento.

Bloque de piedra con relieve de figura humana de pie, y glifos  
Monumento 13.

He considerado aquí todas las esculturas de La Venta aunque, ya lo he dicho, no todas puedan integrarse al estilo artístico olmeca. Alguna de las que quedan fuera puede, tal vez, ser de la época de esplendor de La Venta, pero de factura tan verdaderamente excepcional que no se ajusta a los cánones dictados por el estilo vigente, otras, las más, fueron ejecutadas en etapas posteriores, cuando el vocabulario plástico olmeca se en-contraba sujeto y modificado por radicales procesos de renovación. El Monumento 13 es una de esas esculturas imposible de incorporarse por forma ni por contenido a aquellas que determinan el estilo. Pienso, por razones que voy a exponer, que se trata de una obra muy tardía en la cual, si bien hay algunos resabios olmecas, domina otro muy distinto espíritu en la expresión.

Sobre el frente aplanado de un bloque casi circular, que se

prolonga en su parte posterior en ancha espiga, se labró en bajo relieve una figura humana de pie y en actitud de caminar. Es un individuo vigoroso cuya apariencia recuerda la del "Luchador" procedente de Antonio Plaza, y la del personaje de la izquierda de la "estela" 3 de La Venta; todas son imágenes que aparecen en la estatuaria olmeca en una etapa final del proceso de desarrollo de la cultura, y que no tienen antecedentes en San Lorenzo. La figura del Monumento 13 se ve casi desnuda; por todo ropaje lleva un ceñidor de tres tramos enrollado alrededor de la cintura, con tiras colgantes en la parte posterior, semejante al que usan las figuras de los Monumentos 9 y 19; usa sandalias elaboradas, jamás presentes en otras representaciones olmecas, sujetas al pie por tiras simulando cuerdas, con plataformas a manera de suelas y con cintas o plumas sobre los empeines. El tocado es un gran turbante que da idea de un material suave: en su parte inferior simula una banda que se continúa sobre la espalda con una tira ondulante, y por arriba es un casquete exagerado. Alrededor del cuello tiene un collar de cuentas grandes; otra cuenta más se ve frente a la nariz, al igual que en el individuo de la izquierda de la "estela" 3, y en la figura sentada dentro del cuerpo de la serpiente del Monumento 19; parece legítimo suponer que este símbolo de jerarquía o de dignidad forme parte de todo un contexto iconográfico distinto al establecido por los olmecas, y no es aventurado imaginar que esté asociado a la presencia de extranjeros portadores de nuevas costumbres y con ideologías diferentes. Es ciertamente significativa la semejanza de elementos muy espe-

ciales en las tres esculturas, Monumentos 13 y 19 "estela" 3, en las cuales es igualmente evidente el gusto por la narración escénica y por el bajo relieve. Todas comparten asimismo un trasfondo olmeca --los seres fantásticos de la "estela" 3, la figura sentada del Monumento 19 y el vestuario del individuo del Monumento 13 --integrado a símbolos novedosos-- los tocados de la "estela" 3, la gran serpiente fantástica del Monumento 19 y los glifos del Monumento 13. Ahora bien: en estas mismas esculturas hay grados de cercanía y de distanciamiento con lo olmeca, y así, mientras en la "estela" 3 y en el Monumento 19 el espíritu de tal cultura es más evidente, en el Monumento 13 se percibe con mayor lejanía. La presencia de los cuatro signos jeroglíficos, la huella de pie en diagonal con los dedos hacia abajo, a la derecha del personaje, y los tres elementos a la izquierda: el superior en forma ovalada, el de en medio de contorno trilobado y el inferior de cabeza de ave vista de perfil, con el pico grande y curvo y una faja vertical sobre el rostro, acentúa el carácter diferente de la escultura, y pone de manifiesto la aparición de un rasgo cultural importante y novedoso.

El conocimiento y el uso de los signos jeroglíficos --figuras y símbolos que dan nombre a los objetos y que comunican ideas-- es en la civilización en Mesoamérica, una realización que ocurre probablemente entre los siglos III y II a.J.C. en la región de Oaxaca, específicamente en las figuras de los "Danzantes" de Monte Albán, y en la zona de la costa del Golfo, en el Monumento 13 y en algunos objetos pequeños en jade. Inscripciones jeroglíficas se encuentran en época más tardía, aun cuando las fechas

no se han precisado, en la estela 11 de Kaminaljuyú (entre los siglos II y I a.J.C.); en la estela 2 de Abaj Takalik (antes conocida como la estela de San Isidro Piedra Parada), fechada a la manera maya correspondiendo al ciclo 7, entre 353 a.J.C. y 40 d.J.C.; en la estela 2 o Monumento Lowe en Chiapa de Corzo, con fecha posible de 36 a.J.C. (7.16.3.2.13 en Serie Inicial Maya), y en la estela 1 de El Baúl, con fecha posible de 36 d.J.C. (7.19.15.7.12). La inscripción jeroglífica completa más antigua es la que se encuentra en la estela C de Tres Zapotes, con el año de 31 a.J.C. (7.16.6.16.18); la sigue después la de la Estatuilla de Tuxtla, con la fecha de 161 d.J.C. (8.6.2.4.17 8 Caban), y la costumbre de registrar fechas jeroglíficas entre los mayas se establece a partir de la estela 29 de Tikal, que lleva inscrito el año de 292 d.J.C. (8.12.14.8.15 13 Men 3 Zip). La escritura jeroglífica, pues, parece haber sido un logro cultural del fin del período preclásico que surgió, tal vez, en forma simultánea en lo que fue la zona olmeca de la costa del Golfo y en la región de Oaxaca. En el estado actual de los conocimientos, es difícil aseverar si la escritura tuvo en Mesoamérica una o varias patrias y cuáles fueron éstas. Un hecho tan sólo resalta de inmediato: la más antigua escultura de piedra en la América Media es la de los olmecas, y en ella aparecen los primeros registros simbólicos, como signos aislados que por correspondencia o analogía representan un concepto o una idea. La presencia conjunta de varios signos jeroglíficos para significar el objeto o la idea y para comunicarlo, no se encuentra <sup>en</sup> la escultura olmeca sino hasta en el período postrero, de manera esporádica

Y casual. Tal vez a la luz de futuros descubrimientos, se pueda conocer más acerca del origen de la escritura. Si fueron los olmecas sus inventores y cuál fue su proceso de desarrollo. Queda por lo pronto establecido que si bien los olmecas manejan figuras y signos aislados de carácter simbólico, la representación de ideas por medio de signos, es decir la escritura, no parece consolidarse hasta que la cultura comienza a mostrar graves modificaciones y a difundirse por todo el ámbito cultural entonces conocido.

El monumento 13 no se incorpora al estilo olmeca general ni al estilo de La Venta en particular. El plano relieve en que está trabajado, la postura escénica de la figura, los elementos del vestuario que porta la figura en él representada, como son el tocado y las sandalias, el emblema como banderín que sostiene en la mano, y los glifos que a los lados la flanquean, no corresponden a los rasgos que, en forma y en contenido, definen al estilo olmeca.

Obras en las que se encuentran dos o más figuras humanas.

Una sola es la escultura de La Venta que muestra en su unidad plástica, la proporcionada por la forma cuboide del "altar", la diversidad de cuatro figuras humanas; me refiero al Altar 3. En otras obras se combinan también varias figuras, pero son tanto de carácter humano como fantástico: los "altares" 2, 4 y 5, las "estelas" 2 y 3, y los Monumentos 19 y 63, que han sido ya estudiadas en el lugar que les corresponde dentro de la sección de Figuras Compuestas.

Altar con cuatro figuras humanas. Altar 3.

Su estado, hoy en día, es de destrucción avanzada; el lado derecho ha desaparecido, y las figuras humanas representadas sufren grave deterioro. Aunque debe de haber tenido la forma convencional de los "altares", todo lo que se mira al frente es un bloque cuboide con una excavación geométrica, de donde se desprende el volumen redondeado de lo que fue una figura humana sentada; por el lado izquierdo se conserva la superficie plana con los relieves de una figura de pie a un costado del personaje central, y de dos figuras sentadas; el lado de de saparecido debe de haber sido similar. La figura que se mira en el nicho, más amplio y rehundido que en otros "altares", es, por su mayor tamaño y por el realce escultórico que se le imprimió, la de mayor importancia. Se encuentra sentada con las piernas dobladas; la punta del pie derecho toca la rodilla de la pierna contraria, que a su vez se pliega hacia atrás; el torso se aprecia inclinado hacia afuera, y los brazos han desaparecido. De la cabeza, con apariencia cuadrada, no se distinguen los rasgos faciales; la ciñe un gran tocado cónico, que rebasa el nicho por afuera, y en sus orejas se ven pendientes circulares. Su plasticidad la relaciona con la figura principal, que sostiene a un niño fantástico, del Altar 5.

A un lado, como dirigiéndose hacia el centro, está fuera de escala y de proporción, una figura de pie. Tiene las piernas separadas y en la misma dirección; los brazos doblados en ángulo, se desprenden el cuerpo regordete que va cubierto, de la cintura hacia abajo, por una faldilla sostenida de ancho cinturón.

Muy finas en su ejecución deben de haberse visto originalmente las dos figuras sentadas del lado izquierdo. Formas en bajo relieve perfectamente delineadas y tersas superficies, materializan a dos personajes, casi retratos, que en actitudes dinámicas parecen dialogar. Ambos se ven sentados sobre sus piernas cruzadas; el del extremo derecho es más pequeño, tiene la espalda encorvada y extiende hacia el frente su brazo izquierdo apuntando con los dedos al otro individuo. Éste, por su parte, es más alto y grueso; sus facciones son delicadas, y levanta el brazo derecho que con el puño cerrado toca casi la mano de su contrario. Los dos usan tocados pequeños con bandas y casquetes abombados que se atan a la cabeza por barboquejos; se ha dicho que el del personaje mayor es la cabeza de un pájaro (32); llevan asimismo collares y barbas; la del de la izquierda es muy corta y termina en punta, la del de la derecha, muy larga. Los personajes se sientan sobre una delgada plataforma; el mayor en el nivel más elevado, que se apoya sobre unos medallones ovalados. En el extremo superior, acaso enmarcando la cubierta del "altar" hay una hilera de espirales o volutas que se enroscan hacia abajo. Tal parece que se hubieran querido señalar simbólicamente, tres dimensiones: la de la tierra, por la plataforma con medallones; la de la vida humana, por los personajes, y la celestial por las volutas. En tanto que las dimensiones inferior y superior destacan en su estática abstracción horizontal, la dimensión media, que es la humana, impresiona por la viveza orgánica de sus formas. Se ha captado, en su naturalismo, un momento fugaz, una actitud de la cual emana vitalidad.



El Altar 3 es muy semejante al Altar 4, en soluciones expresivas y formales; en ambos, al frente, se mira la figura plena y redondeada que emerge de la cueva, es la forma en que el concepto se realiza; a los lados se combinan, en relieve casi dibujado, dinámicas parejas que exhiben, narrándola, la actividad en que se ocupan. Por eso, en los altares se conjugan encontradas maneras de expresión; la escultura de volumen que con su aplomo y pesantez caracteriza la mayor parte de la plástica olmeca, y el relieve, ligero y narrativo, que domina en las producciones finales. El patrón se origina en San Lorenzo --recuérdese al Altar 20-- pero se reafirma y consolida en La Venta.

#### VARIOS

Las esculturas de La Venta que se han descrito hasta aquí, son las que mantienen un mejor estado de conservación; pero existen aún cuarenta y un fragmentos más, lo que da un total de setenta y cinco obras escultóricas, entre completas y fragmentadas.

De los fragmentos merecen mencionarse las partes de lápidas que representaron máscaras fantásticas, los Monumentos 25, 27 y 58, así como ocho más que fueron parte de figuras humanas. En el número de estos se cuentan el Monumento 29, fragmento superior de una cabeza humana con tocado, que debió de haber formado parte de una figura sedente; el Monumento 34, mano que coge un objeto cilíndrico; el Monumento 39, restos de una escultura en la cual se ven dos manos sobre un torso; los Monumentos 42 y 52 donde se miran relieves de figuras humanas, y

el Monumento 57, que es un torso.

Los otros fragmentos que quedan no ofrecen ningún interés artístico, y son dos cuencos, cuatro columnas, dos piedras del sistema de drenaje, cuatro cilindros, dos partes de supuestas "estelas", cinco lápidas con restos de relieves, y 10 bloques que no muestran ya forma alguna reconocible.

Entre los Monumentos de La Venta se ha incluido tradicionalmente, como el número 7, la conocida tumba de columnas basálticas. No la he considerado en este estudio, ya que no se trata de una escultura sino de una construcción.

#### SUMARIO

El estilo escultórico de La Venta es más versátil que el de San Lorenzo, debido probablemente a su ubicación costera propiciadora del tránsito de otros grupos humanos, los cuales inevitablemente lo afectaban, y a causa también de su mayor duración que puede ser, tal vez, de unos siete siglos. Estos dos factores permitieron también una mayor difusión del estilo, y así, mientras San Lorenzo influye en los sitios cercanos de Tenochtitlan, Potrero Nuevo, Los Idolos, y acaso deja sentir su presencia en la más lejana escultura de Las Limas, La Venta marca su huella en obras mayormente distantes como la de San Martín Pajapan, la de Arroyo Sonso, el "Luchador" de Antonio Plaza, y aún se la percibe en las esculturas de Estero Rabón, en "El Príncipe" de Cruz del Milagro y en la majestuosa figura sedente de Cuauhtotolapan. La movilidad del estilo de La Venta en el tiempo, permitió la realización de obras variadas en

formas y en contenidos, que constituyen un conjunto en cuanto a su procedencia, conjunto que se ha clasificado por grupos homogéneos teniendo como base los datos ópticamente reconocibles. Son cuarenta y dos las figuras compuestas que incorporan, en rostros y cabezas y en imágenes completas, rasgos humanos, fantásticos y felinos; ocho representaciones de animales, de las cuales tres son exentas, dos jaguares y un cetáceo, y las otras cinco están incluidas en escenas y en conjuntos. Cuarenta y seis son las figuras que no muestran otros rasgos que los propios de lo humano; incluyo, desde luego, a las cuatro cabezas colosales y a todas las figuras sedentes exentas o que forman parte de un "altar". He tomado en cuenta, de la misma manera que en San Lorenzo, a las figuras independientes, y de este modo, en esculturas como en la estela 3, en donde se ven ocho figuras, se han clasificado dos de ellas como humanas, en tanto que a las otras seis, por el carácter de sus rasgos híbridos, se las ha colocado entre las figuras compuestas. Si se comparan los datos antes mencionados con los respectivos de San Lorenzo, se notará de inmediato la mayor proporción de figuras compuestas, que casi se equiparan a las representaciones humanas; cabe recordar el predominio de figuraciones humanas en ese lugar, por lo que no deja de ser significativo el incremento de seres sobrenaturales materializados en la piedra. Es, tal vez, legítimo suponer que mientras que en San Lorenzo los objetos sagrados estaban en poder de un reducido grupo de iniciados, en La Venta se habían hecho accesibles a una comunidad mayor que participaba de las creencias y de las costumbres rituales establecidas en torno a ellas.

Las esculturas de La Venta vuelven concreto un estilo de ar-

te, reflejo de un estilo de vida; un estilo, ya lo he dicho, variado dentro de su unicidad, rico en soluciones formales, y complejo en los contenidos que busca expresar. Guarda ciertamente parentesco con el de San Lorenzo, en particular con las obras realizadas durante los primeros siglos de su existencia, acaso cuando los dos centros eran contemporáneos; pero a medida que el tiempo los separa, las esculturas de La Venta, ajenas de su autonomía estilística, se aventuran por rutas novedosas y encuentran convenciones y esquemas distintos a los antes vigentes. Conviene una breve revisión del estudio pormenorizado, para destacar lo más relevante de este estilo particular y característico, olmeca casi en su totalidad.

#### FIGURAS COMPUESTAS

Me he referido a cuarenta y dos figuras compuestas, en las cuales se incluye buen número de fragmentos; todas muestran algún elemento que sirve de diagnóstico para la identidad de la imagen representada. Se han distinguido en este conjunto dos categorías principales: la de las figuras compuestas únicas y las de las obras que integran figuras humanas y figuras compuestas. En la primera categoría se encuentran tres variedades: los rostros y cabezas, las figuras completas únicas y las figuras completas únicas de varios rostros. La segunda categoría puede dividirse en figuras únicas y en escenas.

En todos los casos en que existen figuras compuestas, se encuentran uno o varios elementos que les dan una connotación diferente a la puramente humana. El gran número de esculturas de esta clase que proceden de La Venta permite, al analizarlas,

reconocer la presencia, la ubicación y las características de tales elementos. Es evidente que los rasgos se concentran en la cabeza y en el rostro en particular; por eso se representan sólo cabezas o máscaras de esta índole, ya que ~~reunan~~ en sí todas las potencialidades simbólicas del ser completo. Elementos extraños pueden encontrarse también en las extremidades, manos y pies, y con menor frecuencia en atributos y tocados, que no son propiamente diagnósticos de las figuras compuestas, ya que también se presentan en el contexto humano.

Los rasgos más constantes de las Cabezas y rostros, son: la frente, o el tocado, hendido al centro en forma de V; los ojos en escuadra, rectangulares y con aspecto de coma; la variedad de ojos en forma de almendra con la comisura interna hacia adentro y hacia abajo, que es propia de un grupo de figuras - compuestas; las cejas llamadas "de flama" con dos o más bandas sinuosas que se proyectan hacia arriba de los ojos; las orejas alargadas con apariencia rectangular; los labios grandes como una amplia banda continua, que se extiende desproporcionadamente en el labio superior y que en ocasiones se muestra como placa, a manera de moño, o con abrazaderas verticales que van en eje con los orificios nasales; por lo general, el labio semeja estar volteado hacia arriba; las bocas están casi siempre entre abiertas mostrando las encías, que acusan por lo regular el contorno de una E invertida; no son infrecuentes los colmillos que pueden bifurcarse en su extremo inferior; las hay también desdentadas; la nariz ancha y aplastada se ve comúnmente, asentada de modo directo sobre el labio superior, sin dejar espacio entre la nariz y la boca.

En las representaciones completas el cuerpo de adulto o de niño, es siempre humano; puede, sin embargo, llevar cola, y las extremidades que han sido susceptibles, por el estado en que se conservan, de ser observadas, son humanas, como garras de tres dedos, o como garra-ala, diseño semejante a una mano de cinco dedos extendidos a manera de plumas de ala.

Otros elementos simbólicos como el signo U, solo o con tres elementos asociados a él, dos curvos y uno recto, parecen designar a una determinada figura compuesta, se encuentran más frecuentemente en los tocados de seres humanos para denotar, acaso, su adscripción a tal figura. El signo de bandas cruzadas puede tener una función semejante al símbolo anterior, y se le presenta tanto en el interior de los ojos como en la boca, en el tocado o en algún emblema o adorno corporal.

La posición en que estas figuras se muestran, casi siempre sentadas con las piernas cruzadas o dobladas y recogidas contra el cuerpo --posición ésta más específicamente animal--, no es un rasgo característico de ellas, sino una convención estilística propia del arte monumental olmeca, y se presenta por igual en figuras estrictamente humanas. Con menor incidencia se encuentran seres compuestos sentados con las piernas vueltas hacia el mismo lado, de manera que el pie de una toca la rodilla de la contraria, y son aún menos comunes las figuras echadas.

Los cuerpos de las figuras compuestas se ven desnudos, sin revelar su sexo; usan, ocasionalmente, ceñidores como bandas enrolladas alrededor de la cintura. No llevan tocados elaborados ni collares; a veces llevan bandas en los brazos y en las

muñecas.

Los rasgos anteriormente descritos se mezclan entre sí, no son particulares o específicos de una imagen; sin embargo, es posible encontrar que hay algunos más afines entre sí, de manera que dentro de un gran complejo de figuras compuestas que dan forma visible y concreta a conceptos sagrados, pueden aislarse algunos grupos particulares. Pienso, por ejemplo, que los cuerpos de niños van asociados a bocas desdentadas y a ojos almendrados inclinados hacia adentro; que algunos cuerpos de adultos muestran rostros de ojos rectangulares o en escuadra, boca abierta con grandes colmillos, y garras de tres dedos o garra-ala en lugar de manos y pies.

Es probable que las imágenes, relativamente homogéneas, que constituyen cada uno de estos dos conjuntos, representen a un particular ente sagrado, tal vez a un dios especial. No obstante, repito, hay muchos otros rasgos que no parecen tener cualidades distintivas, como son la frente hendida, las orejas estilizadas en forma de rectángulo, la gran boca con los labios de banda continua y el superior prominente, y la encía apuntada como una E invertida.

Conviene señalar, una vez más, que los rasgos que se encuentran en las figuras compuestas tienen precisamente un carácter híbrido en el cual predomina el aspecto humano y no el del jaguar, como se ha querido ver, ya que el cuerpo, estructura en que se apoya lo demás, es estrictamente de naturaleza humana. Ahora bien: los otros rasgos que aparecen en los rostros, no son evidentemente copiados de un modelo natural; son inventados o recreados y abstraídos de lo que pudo haber sido, tal vez, una

figura animal. Es así como la frente hendida como una abstracta y angulosa V, no se ve ni en los jaguares ni en los niños recién nacidos, y lo mismo ocurre con los ojos y las orejas - geometrizadas, así como con esos labios perfectamente delineados que tampoco encuentro en los jaguares reales. Me es también - imposible encontrar identidad entre las garras de las figuras compuestas con las del jaguar. Cuando se representan, son más bien de ave de presa, con tres garras, o el fantástico diseño de la garra-ala que combina posiblemente los dedos de una mano con las plumas de un ala. Por su parte, las colas, cuando aparecen, están ramificadas, y así tampoco se encuentran en ningún animal real; su presencia, sin embargo, me parece más relacionada con el mono, en nada ajeno a la imaginaria olmeca. Por tanto, tenemos que las figuras compuestas reúnen rasgos - esencialmente humanos, y, secundariamente, de aves de presa, de otras aves --tal vez palmípedas-- y de monos. No he de descartar ciertamente al felino; pero sí debo, ante la evidencia, restarle importancia, ya que no es, como tanto se ha repetido, el tema principal de las representaciones olmecas, al menos en lo que la plástica monumental acusa. El jaguar se encuentra - más que nada en el aspecto del rostro en general, no en los rasgos particulares; en las caras cuadradas, en los rasgos aplastados y en la apariencia de bocas entreabiertas como gruñidoras, aunque carentes de ferocidad. Este animal tiene belfos en lugar de labios, y ojos ovalados diagonales, como los que llevan la figura del tocado del Monumento 44 de La Venta, del Monumento 52 de San Lorenzo y del niño de la escultura de Las Limas. Tomando en cuenta lo anterior, hemos de concluir que las figu-



ras compuestas se integran de rasgos humanos, de rasgos fantásticos inexistentes en la realidad natural, y de rasgos inspirados o recreados que existen en animales como el jaguar, ciertas aves de rapiña y palmípedas, y monos. En algún caso excepcional se incorporan a las figuras compuestas rasgos de serpiente; pienso en el rostro del Monumento 6 y en el Monumento 19.

Queda sólo por añadir que los rasgos aquí señalados de las figuras compuestas y que fueron estudiados en las piezas de este orden que proceden de La Venta, tienen su antecedente en las esculturas de San Lorenzo, en los Monumentos 10 y 52. El analizar mayor número de obras del mismo género facilitó, al compararlas, su identidad; por eso se han descrito ahora los rasgos que las caracterizan.

De las cinco obras, cabezas y rostros de figuras compuestas, tres de ellas, los Monumentos 6, 15 y el "altar" 1, son representaciones de caras en bajo relieve; el Monumento 64 es la cabeza esculpida de una figura de tamaño mayor, y el Monumento 71 es una forma ovoide que en su aspecto general recuerda una cabeza; lleva diseños en relieve en la superficie. Esta última pieza constituye, con otras más de soluciones formales semejantes, un conjunto escultórico peculiar a La Venta, que se caracteriza por la multiplicación de puntos de interés plástico, por la economía de los rasgos y por un notable descuido en la ejecución; es probable que obras tales fueran realizadas en un mismo taller y durante una época tardía. Las otras cuatro corresponden a un estilo más homogéneo, y fueron talladas con anterioridad, aun cuando no sean necesariamente contemporáneas; entre sí; son de épocas tempranas de La Venta, cuando la figu-

ra única era la vía de expresión del concepto. La composición de forma cerrada y el carácter de bloque sólidamente arraigado, rígido y geometrizado, otorga al "altar" l una posición de mayor antigüedad.

Diez son las figuras completas únicas de carácter compuesto; sólo a una de ellas le falta la cabeza, al Monumento 74; a otra, a la cual se le reconstruyó totalmente, es imposible considerar la como obra de arte, dado que el juicio dado carecería de validez; tiene ésta, sin embargo, un elemento que conviene señalar, y es la espiga de la cual se desprendía la cabeza. Aunque este elemento no hace fortuna en La Venta, parece ser que se utilizó con posterioridad, en Tres Zapotes. Siete de estas es culturas tienen cuerpo humano, una, el Monumento 59, está en la posición de un animal echado; otra, el Monumento 12, lleva sólo la mitad superior del cuerpo representada y ésta es con certeza de mono, y la última, el Monumento 60, parece, sin garantía de seguridad por lo dañado que se ve, que está sentada, como animal, sobre los cuartos traseros.

Entre estas figuras, se aprecian algunas notablemente irrealles y fantásticas en su apariencia; a saber, los Monumentos 59, 75, 11 y 60; otras se acercan visiblemente al modelo humano, los Monumentos 9, 8 y 10. Todas son representaciones serenas y apacibles, en las cuales no se encuentran elementos horrorizantes a pesar de su carácter imaginado; por eso destaca el aspecto monstruoso del Monumento 11, en que se combinan expresionistamente los feroces rasgos del rostro inventado con la severa quietud del cuerpo humano geometrizado, dotado de garras de ave y cola de mono. Con excepción del mono, Monumento 12, que

está tallado en relieve con finura y precisión impecables, las restantes son esculturas tridimensionales que pueden agruparse en dos conjuntos, con base en el manejo que se ha dado a sus formas. El más antiguo constituido por aquellas que dentro de la estructura geométrica conservan su masa cerrada, su inmutabilidad y su evidente pesantez que las liga con la tierra; me refiero a los Monumentos 75 y 60. Forman el segundo otras esculturas posteriores en el tiempo, que se diferencian básicamente por dos factores: la presencia de espacios que penetran las masas y al hacerlo las aligeran y producen ópticamente un efecto de tensión espacial, y la manifestación de movimiento ~~formal~~ sugerido por la disposición misma de las formas. Tales factores son visibles en los Monumentos 59, 74, 8, 10 y, de manera más notoria, en el Monumento 11. En ellos se mira siempre un vacío que atraviesa la masa, una oquedad en el Monumento 59, y el espacio recogido en el cuerpo y limitado por los brazos que invariablemente se apoyan como gruesas columnas hacia el frente en los Monumentos 11, 74, 8 y 10. El dinamismo formal que de ellos surge resulta de la proyección de volúmenes, los brazos, que se desprenden de la masa del cuerpo.

Otro elemento es común a los Monumentos 59, 11, 74, 8 y 10: la diáfana composición de cuerpos geométricos en donde el esquema más frecuente es el de una pirámide de base cuadrada que constituye el cuerpo, y un prisma rectangular, que figura la cabeza; el Monumento 59 es desigual, ya que su estructura se logra a base de dos prismas rectangulares sobrepuestos.

Obra de transición formal entre los dos grupos antes mencio-

nados, y no por eso irrelevante artísticamente, pues más bien se cuenta entre las más certeras, dignas y perfectas esculturas de La Venta, es el Monumento 9. En ella se ve la más rigurosa estructura de cuerpos geométricos; toda se encuentra conformada por medio de prismas rectangulares articulados, que le otorgan equilibrio inigualable. No llega a participar de los factores de espacio y movimiento apreciables en las esculturas antes consideradas, ya que los brazos apenas si se desprenden del cuerpo, dejando unos pequeños ahuecamientos a cada lado, y el espacio es discretamente recogido entre las piernas; predominan la rigidez, el aplomo y la armonía propia a la forma cerrada.

Es digno de destacar el hecho de que, entre las esculturas de figuras compuestas únicas, se encuentran algunas de la más alta calidad; baste recordar la expresividad agresiva del Monumento 11, la impasibilidad geométrica del Monumento 9, y la monumentalidad excepcional --porque no es común a las esculturas de esta época-- y majestuosa del Monumento 8; las tres son, a la vez, impecables y magistrales en su talla.

Dentro del conjunto de figuras completas únicas hay una modalidad que se encuentra en los Monumentos 70 y 72, consiste en representar simultáneamente varios rostros en una misma cabeza; es el mismo principio que se ve en el Monumento 71, cuyo aspecto es el de una cabeza, y en el "altar" 7. Son todas obras de mala calidad artística y se fabricaron solamente en La Venta, reflejando un estilo local a la vez que tardío.

Existe en La Venta un buen número de obras que combinan representaciones humanas con figuras compuestas; a diferencia de las anteriores, reúnen en diferentes imágenes, figuras de rasgos ex

clusivamente humanos con otras de la categoría compuesta de rasgos fantástico-humano-felinos. Son como un puente que vincula los dos principales géneros de figuración: el compuesto y el humano. De este conjunto, siete obras son en bajo relieve, y una tan sólo es parte de lo que fue una escultura exenta. El cambio definitivo en la técnica revela, ciertamente, contenidos distintos. Los asuntos, arraigados en menor o mayor grado a la más pura tradición olmeca, se presentan con recursos novedosos, que ponen de manifiesto otra de las grandes etapas escultóricas de La Venta. No se trata ya de la figura unitaria que encierra misteriosamente el concepto --como los Monumentos 9 y 8, por ejemplo--, sino del relato plástico en que el concepto es descifrado. El Monumento 44, cabeza humana con tocado de máscara fantástico-humano-felina, es el único que incorpora en forma exenta los dos géneros de representación. Debe de haber tenido, dada la igualdad en las cabezas, un cuerpo similar al de la escultura de San Martín Pajapan, misma que fue, probablemente, tallada en La Venta. Ambas obras son esculturas de transición entre aquellas que representan una sola imagen y las otras que, compuestas de varias imágenes, describen una escena. Las siete piezas restantes tienen en común la talla en bajo relieve y la participación escénica de seres compuestos y humanos en una misma actividad. Se presentan bajo el aspecto de "altares" de grandes losas y de "estelas", que tienen antecedentes en San Lorenzo; recuérdese el "altar", Monumento 14, y lo que aún queda de la gran lápida, Monumento 56. No fue, sin embargo, un recurso expresivo que se desarrolló en San Lorenzo, pues allí dominó la figura humana -

única en forma exenta. En La Venta no sólo tuvo decidida aceptación, sino que llegó a imponerse al modificar definitivamente el vocabulario plástico; es evidente que, con el tiempo, el relieve sustituyó a la escultura tridimensional, y la narración escénica a la forma cerrada e impenetrable.

Si bien es cierto que estas obras muestran rasgos que les otorgan alguna unidad formal, también lo es que se encuentran en ellas notable diferencia en aspectos técnicos y en asuntos representados; en esa divergencia puede encontrarse la transformación del estilo en el tiempo.

Respecto a los tres "altares", no abundaré en uno de ellos; me refiero al número 7, que constituye una modalidad artística junto con los Monumentos 71, 70 y 72. Los otros, el 4 y el 5, son dos de las grandes obras maestras de la escultura olmeca. Ambos tienen su contraparte en los "altares" 14 y 20 de San Lorenzo; pero son los de La Venta mucho más elaborados, aun cuando en los dos sitios expresan los mismos mitos esenciales. En el 4, la figura humana sentada que sale del nicho y se ve como protegida por la imagen de la figura fantástica de la cubierta superior, sostiene una cuerda que lo liga con otro personaje de aspecto no olmeca. Es una escena que narra un evento a la vez histórico y sagrado, con los medios formales adecuados.

Por su parte, el "altar" 5 es una de las seis esculturas olmecas que exhiben el mismo tema (las otras son: los Monumentos 12 y 20 de San Lorenzo, el "altar" 2 de La Venta, la figura de Las Limas y una escultura recién encontrada en las bodegas del Museo de Antropología de México que, aunque muy destruida, corresponde en su estilo a San Lorenzo): una figura que sostiene

a un niño en sus brazos. A los lados, esculpidas en bajo relieve, se ven cuatro parejas, dos a cada lado, de un adulto cargando a un niño fantástico. Las diferencias en la actitud de los niños, el de la cara frontal con el cuerpo flácido como si estuviera dormido o recién muerto, y los de las caras laterales con gran movilidad, como si forcejearan por liberarse de los brazos que los sostienen, encierra, sin duda, un significado especial. Aparte de los asuntos representados que, como ya se ha dicho, están cargados de símbolos con oscuros contenidos, los "altares" de La Venta, y aquí incluyo no solamente a los 4 y 5, sino también a los 2 y 3, pertenecen a un mismo grupo formal constituido por un bloque geométrico monumental y compacto, en cuyas superficies planas se labraron, en relieves de distinta proyección, formas redondeadas y orgánicas. El esquema rector de la estructura, por demás simple, pues se trata de un cubo o de un prisma rectangular con una cubierta que lo rebasa por arriba, contrasta plásticamente con esas formas orgánicas que envuelven y animan los paños exteriores de dicha estructura. Las figuras que emergen de los nichos, al menos la bien preservada del "altar" 4, conservan una proporción apoyada en una sólida estructura de cuerpos geométricos. Si se considera que, además del principio armónico, se encuentran presentes cualidades tales como la pesantez, la monumentalidad y el tratamiento de forma cerrada, se considerará que esta modalidad de esculturas debe de corresponder a un período medio en la evolución escultórica de La Venta. No se han perdido los rasgos que caracterizan a las esculturas más antiguas, pero tampoco se han aceptado abiertamente los nuevos recursos expresivos como el uso exclusivo del

bajo relieve, la falta de esquemas geométricos rectores y, sobre todo, no se encuentran aún símbolos sin antecedentes en las mismas esculturas de La Venta u otras de San Lorenzo.

Las otras cuatro obras que llevan representadas escenas en bajo relieve, son los Monumentos 19, 63 y las "estelas" 2 y 3, y muestran elementos, rasgos y símbolos novedosos. Revelan una última fase en que todavía se percibe, en la forma o en el contenido, el espíritu olmeca; es claro que esa presencia olmeca no se encuentra en todas las esculturas citadas con la misma intensidad, y mientras en algunas es la apariencia de las figuras lo que nos recuerda lo olmeca, así los personajes en el Monumento 19, y en las "estelas" 2 y 3, las figuras fantásticas, en otras es el tratamiento de relieve redondo y proyectado, como en la figura central de la "estela" 2, y en alguna más parece que el único vestigio es el vestuario, como es el caso del ceñidor del individuo representado en el Monumento 63. Sin embargo, lo que en ellas destaca notablemente es el cambio de asuntos y de símbolos representados, los cuales reflejan, insisto, una nueva y distinta situación cultural. He sugerido que los cambios manifiestos en estas esculturas, pueden haber sido motivados por el contacto o por la franca presencia de grupos extraños que fueron imponiendo, no sabríamos si pacífica o agresivamente, ideologías y creencias distintas. Quedan como testimonio de las modificaciones internas y de las influencias externas, los elementos y símbolos que las esculturas nos muestran.

Ya con anterioridad, acaso en la época media de La Venta, se había notado la presencia de individuos extranjeros, como



aparecen en la cara lateral del "altar" 4; ahora, en la etapa final, se repiten con mayor frecuencia sus imágenes; sirvan de ejemplo la "estela" 3, el Monumento 63 y también el Monumento 13, el cual ya no considero que forme parte del corpus escultórico olmeca. Otros elementos, que no tienen antecedentes y por primera vez se muestran, son la serpiente emplumada, el tocado de ave-serpiente, la bolsa y el emblema o glifo en el Monumento 19; el saurio mitológico del Monumento 63; el tocado, en su dimensión y diseño, los bastones ceremoniales y la posición de la figura central en la "estela" 2; las unidades saurio-figura humana, los tocados y la representación del encuentro entre dos individuos en la "estela" 3. Estos elementos ponen de manifiesto el cambio que, en un momento determinado, aunque no de manera radical absolutamente, sino de acuerdo con un proceso natural, se observa en las esculturas de La Venta; aquello que hemos definido como específicamente olmeca, de acuerdo con los testimonios de San Lorenzo y los de las primeras épocas de La Venta, va desapareciendo para ser sustituido por una sintaxis artística diferente. Queda por añadir que, entre los aspectos nuevos, se aprecian la falta de estructura que rige la composición, la acumulación de elementos en el espacio plástico, la desigualdad en la calidad de la factura, y el uso de enormes lápidas, en ocasiones mal conformadas, en donde se <sup>a</sup>adapta el relieve de la escena.

#### FIGURAS DE ANIMALES.

Todos los animales representados, de los cuales tres son esculturas exentas, los Monumentos 20, 28 y 41, y cinco más for-

man parte de una escena, los del "altar" 7, la "estela" 3 y los Monumentos 19, 12 y 63, son --con excepción del cetáceo-- comunes en la fauna tropical. Es así como se ven jaguares, lechuzas, saurios, serpientes y monos. Asimismo, todos, salvo los jaguares, muestran algo, símbolos o partes del cuerpo que, sustituyendo a las de la realidad, les dan su connotación de seres sobrenaturales.

Las tres figuras únicas, los dos jaguares, que se ven en muy malas condiciones, y el cetáceo, solo en su especie en la escultura olmeca, son poco significativos en su aspecto expresivo y formal. Acerca de los restantes, las lechuzas del "altar" 7, los saurios de la "estela" 3, la serpiente emplumada del Monumento 19 y el caimán del Monumento 63, es legítimo suponer que se trata de símbolos novedosos dentro del contexto olmeca usual. Queda tan sólo el mono, Monumento 12, con una figura propia de la imaginaria olmeca.

#### FIGURAS HUMANAS

El conjunto de figuras humanas de La Venta es, ciertamente, menos importante, desde el punto de vista artístico, que el de figuras compuestas. En ningún caso se encuentra una obra comparable a los Monumentos 9 y 8 o a los "altares" 4 y 5; tal parece que la mala fortuna se conjugó en las representaciones humanas, pues además de la mala fábrica que muchas padecen, la gran mayoría de las que son exentas, se ven erosionadas y destruidas.

Las he clasificado, atendiendo a lo que en ellas se aprecia, como Cabezas Colosales, figuras únicas, obras en que se encuen

tran dos o más figuras, y obras en que se combinan figuras humanas con otras de distinta índole; estas últimas han sido estudiadas dentro del conjunto de figuras compuestas, y son los "altares" 2, 4 y 5, las "estelas" 2 y 3, y los Monumentos 19 y 63.

Por lo que respecta a las Cabezas Colosales, cabe destacar que el material en que fueron talladas, un basalto pardo muy poroso, resta dignidad a la talla, lo cual, aunado a su condición dañada, contribuye a la falta de lucimiento. Dos son los conjuntos en que se pueden agrupar de acuerdo con su apariencia general; las Cabezas 1 y 4 se aproximan en su forma al cubo, - por su muy amplia base de sustentación, en tanto que la 2 y la 3, al ser más estrechas, semejan un prisma rectangular con las esquinas redondeadas. Al aplicar el esquema de composición -- armónico; se observó que ninguna de ellas queda rigurosamente inscrita en el rectángulo áureo de proporción perfecta (Fig. 2). Sin embargo, en las Cabezas 1 y 4, un rectángulo armónico abarca la cara y la sección correspondiente del tocado, lo cual - significa que de algún modo los escultores de La Venta conocían el principio que determinó la estructura de todas las Cabezas de San Lorenzo, y lo aplicaron a sus propias realizaciones. El esquema que utilizaron en las dos Cabezas citadas, fue el del rectángulo dinámico compuesto por otros cuatro rectángulos de oro que se traslapan en su parte media central (Fig. 3). Existen otras características que son locales y específicas de las Cabezas de La Venta. Pienso, en primer lugar, en la desigualdad y discrepancia que se ve en los rasgos faciales y produce acentuada impresión de desequilibrio; las comisuras de - los ojos están en distinto nivel; los iris miran en diferente

dirección, un ojo es mayor o está más abierto que el otro; en fin, es una serie de pormenores que revelan descuido y desinterés por parte de quienes se encargaban de establecer las normas y supervisar su ejecución, o de los directamente comisionados para tallarlas. Otro rasgo les es inherente: el carácter de solidez y de bloque; a pesar de que la 2 se apunta en su base y la 3 es muy estrecha, ninguna llega en verdad a sugerir su desprendimiento del suelo. Por otra parte, fueron trabajadas como relieves adosados a un bloque; los rasgos faciales se atienen al plano señalado por el tocado, y aun cuando, como el de las Cabezas 1 y 4, el mentón se proyecta debido a su prognatismo, las facciones quedan igualmente inscritas en la diagonal que describe el rostro de perfil. Finalmente, las Cabezas Colosales de La Venta se miran rígidas, carentes de inventiva formal y limitadas en su expresión facial; parecen, si se comparan con las de San Lorenzo, alejadas del orden divino y, por tanto, inanimadas.

Entre las figuras humanas sedentes se encuentran las mayores desigualdades artísticas; participan, en su mayoría, de la mala ejecución y del descuido en la talla. De las nueve aquí estudiadas destacan tan sólo dos, los Monumentos 23 y 31, porque deben de haber sido, cuando estaban completas, obras de la mayor calidad artística. Todas las esculturas de figura humana exenta están decapitadas; sólo se conservan enteras las del altar 6 y la del relieve del Monumento 61.

La postura que muestran casi todas, es sedente con las piernas cruzadas; el Monumento 31 puede haber tenido las piernas en la misma dirección, de manera tal que el pie de una tocara la

rodilla de la contraria, y el Monumento 40 es una graciosa figura con las piernas colgantes. Casi todas, igualmente, son esculturas sólidas y compactas en donde los volúmenes se adhieren a la masa o apenas si se desprenden de ella. El deterioro tan grande que padecen, impide en realidad valorarlas más detenidamente; de las figuras humanas de La Venta quedan casi puras ruinas. Me aventuro, por lo tanto, al señalar, que el Monumento 23 revela, aun en su desgaste, un sensible conocimiento de las formas y un suave modelado de blandas superficies; parece guardar una proporción armónica y pudiera, dada la calidad de su talla y la disposición de sus formas, ser relativamente contemporánea del Monumento 8. El "altar" 6 es una obra que recuerda el esquema convencional de los "altares", pero de factura burda y rudimentaria; sus formas se miran geometrizadas y reducidas a superficies planas; su posición forzada, el sintetismo exagerado, la simulación del nicho y los ojos cerrados de la figura, me inducen a suponer que se trata de una obra tardía. El movimiento formal y la tensión corporal que se percibe en el Monumento 31, permiten equipararla con el Monumento 11; es probable que, al igual que éste, haya sido una obra de relevancia artística. Los Monumentos 30, 73, 40, 21 y 61 son, por el contrario, intrascendentes como obras de arte.

Una sola es, de las esculturas de La Venta, la figura arrodillada. Se trata de la popularmente llamada "Abuela". Guarda similitudes formales con las Cabezas Colosales, en particular con la 1 y con la 4, por su rostro cuadrado, su abrumadora pesantez, su ritmo de forma cerrada y su carácter de bloque; es, por lo tanto, probable que haya sido tallada en época temprana.

Muestra estructura geométrica, pero carece de proporción, sobre todo en las extremidades con relación al cuerpo, y evidencia descuido en el labrado. Su postura, como de ofrendante ritual, recuerda por la misma solución de la pierna, plegada junto a la cadera y mostrando el dorso del pie, a la pierna derecha del Monumento 34 de San Lorenzo.

Figuras únicas de pie, son las de la "estela" 1 y la no olmeca del Monumento 13. De la primera se ha dicho que representa a una mujer; he dejado asentado que me inclino a pensar que, en vista de la falta de interés por ilustrar en la plástica rasgos que caracterizen el sexo y debido a la ausencia de figuraciones femeninas, es de afirmarse que se trata de un típico hombre olmeca en el cual, si acaso, sus rasgos se ven más acentuados; es regordete, sin cuello, de extremidades cortas, con la cabeza cuadrada, los ojos pequeños y ovals entre párpados abultados, las mejillas carnosas y colgantes y los labios gruesos entreabiertos. En su aspecto formal, participa de las mismas cualidades que se han señalado en la "Abuela" y en las Cabezas Colosales; pertenece, así, a una primera etapa escultórica de La Venta.

En cuanto al Monumento 13, relieve de una figura humana de pie, con glifos, es totalmente ajeno a la sintaxis usada por los escultores olmecas. Ha quedado establecido que la técnica del relieve domina en las tallas de piedra ejecutadas en La Venta; lo mismo ocurre con la presencia de escenas, que también se aprecia en este caso particular, aun cuando hay una sola figura representada; ésta se ve en actitud de caminar, pretendiendo, por lo tanto, describir tal actividad. La apariencia del perso

naje retratado es también propia de los monumentos tardíos, así como la costumbre de colocar una cuenta frente a la nariz; el tocado y las sandalias que usa, el emblema como banderín que sostiene en la mano, y los cuatro glifos que a los lados lo flanquean, no corresponden ni en forma ni en contenido a los rasgos que definen el estilo olmeca. Tengo para mí que es una de las últimas esculturas labradas en La Venta, cuando la cultura olmeca había dejado de ser la determinante del estilo.

En cuanto a los últimos grupos en que se clasificaron las figuras compuestas, están formados por una obra en que se representan varias figuras humanas, el "altar" 3, incorporado, por su realización plástica y por los asuntos que revela, con otros "altares" como el 2, el 4 y el 5. Por lo que respecta a las obras en que se encuentran figuras humanas con otras animales y compuestas, pertenecen a distintas épocas escultóricas y muestran soluciones formales diferentes; han quedado incluidas en el lugar que les corresponde.

Al igual que las de San Lorenzo, las esculturas de La Venta han sido reveladoras de un estilo; ambos lugares participan de una serie de cualidades comunes, de factores esenciales, los netamente olmecas, así como manifiestan una serie de rasgos diferentes, los del estilo local. La Venta muestra un estilo más rico y variado, en el cual se aprecian significativas modificaciones temporales, y donde, en muchas ocasiones, se descuida la apariencia. Es un estilo que revela a una sociedad más móvil, inquieta y, probablemente, sujeta a presiones externas que lo influyeron, acaso acelerando en la plástica los cambios y las innovaciones. Además de su situación geográfica que pro-

pició, tal vez, el paso y las influencias de extranjeros, su larga trayectoria temporal permite visualizar, con claridad, las transformaciones estilísticas que sufrió. Pienso que las tallas en piedra de La Venta puedan haberse iniciado entre los siglos XI y X a.J.C., y que su producción duró, tal vez, hasta los siglos IV o III a.J.C. Es evidente que muchos eventos que dejaron su huella ocurrieron durante tantos siglos; que a lo largo de ellos la cultura se fue modificando, que se transformaron los principios subyacentes que la regían, los cuales llegaron incluso a perderse porque se habían convertido en signos carentes de efectividad. Estos principios fueron, con el tiempo, sustituidos por otros nuevos, y así, dentro de un natural proceso de renovación, la cultura olmeca dejó de ser tal y se convirtió en otra, en muchas, que habían de prosperar en Mesoamérica siglos más tarde y en las cuales siempre se mantuvo viva la semilla sagrada y civilizadora que los olmecas habían sembrado.

En La Venta carecemos, como en San Lorenzo, de evidencia certera en cuanto a las fechas en que las esculturas fueron realizadas; con base en el estilo propongo, a continuación, un esquema de desarrollo temporal. Encuentro que hay un lapso, acaso dividido en dos etapas, en que se fabrican las obras mejores; hay un dominio sobre la materia y un gusto cierto por la claridad en la representación. Tal lapso corresponde en la secuencia aquí propuesta a las etapas 2 y 3.

1. Figuras sólidas con estructura de cuerpos geométricos; efectos de pesantez y de arraigo a la tierra; ritmo interno de forma cerrada. Conciencia escultórica incipiente, ya que el -



bloque se maneja por medio de relieves. Desigualdad en la factura. Proporción áurea en las Cabezas Colosales. Imágenes únicas. (Monumentos 15, 75, 60, 12, 28, 41, 20, 1, 2, 3, 4, 29, 21, Altar 1, Estela 1).

2. Figuras de clara estructura geométrica; el volumen se ve penetrado por el espacio, produciendo efectos de ligereza y desprendimiento; movimiento interno; desplazamiento de formas hacia afuera. Obras de gran calidad artística; imágenes únicas. (Monumentos 64, 59, 11, 74, 9, 8, 10, 44, 23, 30, 31, 40, 73).

3. Formas sólidas encubiertas por relieves de distinta proyección; figuras en que se disocia la figura compuesta de la figura humana; narración escénica; presencia de individuos no olmecas; registro de eventos históricos. Obras de gran calidad artística.

("Altars" 4, 5, 2, 3.)

4. Figuras únicas compuestas por varios rostros en relieve; sobrecarga de elementos; múltiples focos de interés plástico; simplificación burda y descuidada. Obras de mala calidad y pobres en su hechura.

(Monumentos 71, 70, 72, Altar 7, Altar 6, Monumentos 61, 56, 65.)

5. Predominio de obras en bajo relieve; narraciones escénicas; símbolos nuevos; grandes losas; sobrecarga de elementos; no hay estructura que rija a la composición. Obras muy desiguales en su factura.

(Monumentos 19, 63, Estelas 2 y 3).

Queda fuera de esta secuencia el Monumento 13, que acaso pudiera estar incluido en la última etapa, pero que considero realizado aún después que los Monumentos en ella citados. Es pro-

bable que, como ya lo anticipé, las dos etapas en que la escul  
tura de La Venta se revela en su plenitud, la 2 y la 3, se -  
traslapen en el tiempo. De acuerdo con el esquema anterior, -  
las tres primeras etapas serían las puramente olmecas, contem-  
poráneas a las tres últimas de San Lorenzo, y las dos restan-  
tes, la 4 y la 5, corresponderían a la evolución local de la  
escultura en La Venta. Lo estudiado en San Lorenzo y en La -  
Venta abarca casi un milenio; de los rasgos aquí establecidos  
por el estudio de los dos, hasta ahora, más importantes, cen-  
tros escultóricos olmecas, es posible derivar, comparar y dis  
tinguir características regionales y particulares de otras es  
culturas que, procedentes de sitios cercanos, fueron probable-  
mente talladas durante el mismo lapso.

## NOTAS.

- 1 Berger, Graham y Heizer, Op. cit.
- 2 Stirling, 1943a, lám. 47a.
- 3 Drucker, 1952a, lám. 2.
- 4 Stirling, 1943a, lám. 47b.
- 5 Covarrubias, 1961, Fig. 30.
- 6 Joralemon, Op. cit., Fig. 145.
- 7 Ibid.: 50.
- 8 Drucker, 1952a: 178.
- 9 Joralemon, Op. cit.: 37.
- 10 Clewlow y Corson, Op. cit.: 179.
- 11 Ibid.: 181.
- 12 <sup>1968:</sup> Drucker, 1952a: 172.
- 13 Ibid., lám. 61.
- 14 Cervantes, 1968.

---

- 15 Clewlow, 1972.
- 16 Miles, 1965, Fig. 11 d.
- 17 Pellicer, 1961, Foto A.
- 18 Westheim, 1950, Fig. 6.
- 19 Clewlow, 1968: 176.
- 20 Pellicer, Op. cit.: 36.
- 21 Miles, Op. cit., Figs. 2 y 3.

- 22 Stirling, 1940b: 327.
- 23 Heizer, 1967, lám. 1.
- 24 Blom y La Farge, Op. cit.: 82.
- 25 Stirling, 1940b.
- 26 Smith, Op. cit.: 131, Fig. 129; Heizer, 1967:30, lám. 1.
- 27 Heizer, 1967: 30.
- 28 Proskouriakoff, 1950.
- 29 Clewlow et al. 1967, mapa 3.
- 30 Stirling 1943 a: 50.
- 31 véase el dibujo de Blom y La Farge, Op. cit., Fig. 67.
- 32 Smith, Op. cit.: 130.

**CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ICONOGRAFIA.**

He procurado por medio del análisis de las esculturas de los dos centros olmecas más importantes, mostrar, objetivamente, el estilo artístico a través del cual esta cultura se manifestó. El estilo, dije con anterioridad, es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, que ocurre en momentos altamente creativos como signo de integración de una cultura. Pero el estilo es a la vez, como la vida misma, un proceso sujeto a cambios; es así como, si bien el estilo olmeca es a modo de un conglomerado esencial con su propio orden interno, que como tal se revela en algunas etapas coincidentes de San Lorenzo y de La Venta, también es la expresión de circunstancias más particulares que me permitieron aislar, al comparar sus diferencias, el estilo de San Lorenzo del de La Venta. El estilo no se limita a manifestarse por su apariencia formal; otros elementos relativos a la identidad, a la comprensión y a la interpretación de los asuntos representados, deben ser considerados para entenderlo. El énfasis aquí puesto en el aspecto formal, está justificado porque las esculturas en que me ocupo son precisamente formas concretas y visibles, y su permanencia objetiva es indudable; los temas, los asuntos y los contenidos que tales esculturas encierran son, por su parte, inciertos. Es precisamente en este campo, en el del reconocimiento de las imágenes figuradas, donde se han apoyado algunos estudiosos para definir el estilo olmeca.

Hay muchos quienes, buscando acaso explicaciones respecto a la ideología y a la religión olmeca, han encontrado que el con

tenido primordial de las esculturas olmecas es la representación de la figura de un ser jaguar que tiene varias modalidades. Covarrubias habla del jaguar como "símbolo de fuerzas naturales... [como] un dios y un ancestro..." (1); la considera una divinidad conectada con la lluvia y con la fertilidad, y en ella encuentra la génesis de todas las deidades mesoamericanas que tienen aparentemente rasgos felinos. Stirling, al interpretar el Monumento 3 de Potrero Nuevo como la unión sexual entre un jaguar y una mujer, propone al jaguar como el antecedente totémico del grupo (2). Coe acepta que los olmecas creían en este antepasado mítico, y concluye que "de esta unión resulta una raza de infantes que combinan en varios grados rasgos del jaguar y del hombre" (3). Para Bernal, "todo el culto es al jaguar" el tótem y el jefe supremo (4). Encuentra ligas con el nagualismo, y dice que los jaguares niños pueden estar asociados a los chaneques. No hace mucho, Coe inició un proceso de investigación cuya meta es distinguir en las representaciones a los "dioses olmecas"; el gran dios es el were-jaguar, que combina rasgos fantásticos y felinos con los de un niño, y es la forma más antigua del dios de la lluvia. Sus indagaciones en este campo lo han llevado a postular la existencia de otros cuatro dioses, grabados en los hombros y en las rodillas de la conocida escultura procedente de Las Limas; los dioses jaguares por él reconocidos son Xipe, Xiuhcōatl, Quetzalcōatl y el dios de la muerte (5). Dentro de esa misma tendencia se encuentran los estudios de Joralemon (6), quien a partir de un minucioso análisis llega a clasificar diez

deidades --en su trabajo de 1961-- que en su más reciente investigación redujo a seis. Es digno de anotarse que buen número de esas deidades tienen rasgos de lo que Joralemon llama jaguares, y que yo he designado como figuras compuestas; además de que los atributos que les dan identidad no son específicos, pueden intercambiarse. Joralemon propone, al igual que Coe, la identificación de estos dioses olmecas con sus posibles correspondientes aztecas. A diferencia de las interpretaciones anteriormente citadas y que se apoyan en la evidencia intrínseca, Peter Furst recurre a la analogía etnológica en grupos sudamericanos actuales para explicarse el sentido de la representación del "jaguar humanizado". "El jaguar" dice, "es equivalente a una categoría de hombres que son los únicos en poseer poderes sobrenaturales: los chamanes" (7). "El jaguar y el chamán intercambian de forma, por eso la explicación de los jaguares humanos olmecas es la de la experiencia extática de la transformación" (8). Para interpretar las representaciones de los altares de La Venta y de las pinturas en las cuevas de Oxtotitlán, David C. Grove recurre tanto a las costumbres actuales de un grupo indígena en que al niño jaguar se le asocia con el relámpago y con la lluvia, como a la información histórica de los aztecas respecto a que la cuerda, tlamēcāyotl, que une a dos individuos, señala el parentesco entre ambos (9).

Ahora bien: considero que para lograr un acercamiento a la cultura olmeca en cuanto a sus ideas, a sus creencias, a su visión del mundo, tenemos que apoyarnos en lo que nos muestran las esculturas talladas por los mismos que la crearon. El acercamiento es posible a dos niveles; el primero es directo, obje-

tivo, y se atiene a lo que ópticamente reconocemos; el segundo se ocupa en interpretar lo que vemos; es indirecto e inevitablemente subjetivo.

Carecemos de fuentes documentales que nos orienten acerca de lo que fue el mundo olmeca; los datos rigurosamente arqueológicos son escasos, y poco permiten inferir en cuanto a la cultura y a los hombres que plasmaron en las esculturas monumentales su testimonio, el único testimonio de sí mismos y del sentido de su existencia. Así, las esculturas son el solo punto de partida para acercarnos a sus ideas, a sus relaciones con el mundo de la naturaleza y con el mundo sobrenatural; a ellas voy a limitar mis reflexiones. Me parece inoperante la aplicación de datos procedentes de las culturas indígenas a las cuales tenemos acceso, ya que son fuentes que nos ilustran acerca de pueblos que vivieron dos mil o, acaso, dos mil quinientos años después de los olmecas; la distancia temporal es aún mayor cuando se acude a la información derivada de los estudios etnológicos. Las culturas se ven afectadas por circunstancias y por leyes naturales al proceso de cambio, que las mantienen en constante y, a veces, radicales modificaciones; los olmecas y las culturas que los siguieron en el tiempo no escaparon a este destino; por eso es imposible suponer que formas y símbolos olmecas hayan tenido las mismas significaciones cuando aparecen en el contexto de los aztecas. La situación se exagera y la distancia aumenta cuando se trata de explicar formas antiguas por medio de actividades o creencias de pueblos actuales, que han sufrido, además, los efectos inevitables al choque de las culturas indígena y occidental.



He de añadir que si bien atenderé a lo que las esculturas monumentales olmecas revelan, me interesa ver, dentro de lo posible, qué es lo que este gran arte, al cual se confía la preservación de imágenes y conceptos primordiales, expresa acerca de determinados problemas inherentes a la naturaleza humana. No pretendo, por ahora, continuar con especulaciones acerca de la identidad de los "dioses olmecas" sino más bien inquirir en qué forma particular se expresaron en aquel arte, inquietudes comunes al espíritu del hombre.

Los olmecas no constituyen una etapa primitiva del desarrollo del intelecto, sino más bien un modo de existencia propio y diferente al de otros pueblos, en particular al de los hombres occidentales. Pero tuvieron, al igual que otros pueblos, que enfrentarse a las experiencias primordiales de la vida y de la muerte; a los sentimientos de pequeñez y de finitud ante las fuerzas de la naturaleza y la magnitud del cosmos, y debieron dar respuesta a estos problemas universales. Para comprender sus respuestas sería necesario descifrar el código particular de que se valieron; parece legítimo intentar, al menos, entender los mensajes que las esculturas transmiten.

Me interesa, en particular, hacer algunas inferencias en torno a las orientaciones básicas de la cultura, y sobre los mitos e ideas que la ordenaron y le dieron sentido. No me ocuparé de deducciones que puedan referirse a la organización social o a los aspectos políticos y de conductas económicas que son motivo de otros estudios. El mío es un intento de aproximación en el campo de la iconografía, ya que pretende la comprensión de los significados intrínsecos en las imágenes repre-

sentadas por medio de la escultura.

El proceso iconográfico ocurre, como es bien sabido, en tres niveles hermenéuticos (10). El primero se refiere al reconocimiento visual de las formas artísticas, de acuerdo con la propia experiencia; permite el agrupamiento y la seriación de las formas, y en esa medida contribuye a establecer las características del estilo. Me he ocupado, al describir las esculturas, de este nivel llamado pre-iconográfico (11). El segundo nivel trata de la comprensión del tema, que tiene que ver con la combinación de imágenes en historias o alegorías. A diferencia de los estudios iconográficos en el arte occidental, en la escultura olmeca falta el auxilio de la tradición y de la documentación escrita, y los temas deben ser leídos sin ayuda de fuentes.

El tercer nivel anhela descubrir la estructura, la actitud básica de un pueblo, su credo religioso, sus ideas. Requiere, para su logro, de la intuición sintética y de cierta familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana. Es entorno a los dos últimos niveles que hago, ahora, algunas reflexiones; sé que me aparto del método iconográfico ortodoxo; me resulta inevitable hacerlo debido a la falta de fuentes literarias que me permitan compenetrarme de los temas y de los conceptos específicos representados.

Queda establecido, sin embargo, que los olmecas no pudieron haberse sustraído a las circunstancias y a las raíces que dan a todas las culturas, actuales y remotas, un denominador común mínimo, que no es otro que la sintaxis fundamental del pensamiento y de los sentimientos humanos. Los símbolos y los mi-

tos que son expresión del anhelo de significado y de permanencia del hombre, se encuentran en todas las culturas.

Veamos qué testimonio nos ofrece la escultura olmeca monumental. En un primer y elemental paso hacia la comprensión de los asuntos representados, encontramos que de las 206 esculturas olmecas por mí catalogadas (12) procedentes de la región meridional de Veracruz y oriental de Tabasco, 64 son de las que yo designo como figuras compuestas, y que otros autores han llamado monstruos-jaguares, jaguares humanizados o, simplemente, jaguares; 21 son las figuras de animales, de los cuales exclusivamente 6 van de acuerdo con el modelo natural; 110 representan a figuras humanas, en forma de cabezas, de torsos, de figuras sedentes, pero todas figuras sin rasgos de otro carácter que el específicamente humano. Respecto a las esculturas de San Lorenzo y de La Venta, que suman en total 153, tenemos que 51 son figuras compuestas, 18 figuras de animales y 82 son figuras humanas. De lo anterior resulta que en este arte predominan las representaciones de figuras humanas; en ellas, en torno de ellas, se centra el interés, y no, como se ha tradicionalmente supuesto, en relación al were-jaguar, al jaguar humanizado, o a las figuras compuestas, como las he llamado yo. El hombre es, pues, el tema primordial de representación en las esculturas olmecas. En lo que respecta a las figuras compuestas, he señalado con anterioridad que no se trata de representaciones de jaguares, sino de imágenes híbridas que incorporan, a una estructura esencialmente humana, elementos imaginarios y otros tomados de animales, entre los que se cuentan en primer lugar el jaguar y un ave de presa que posiblemente sea el águila.

De entre las esculturas estudiadas destacan tres grandes - conjuntos temáticos que, por su estudio ulterior, he designado de la siguiente manera: las imágenes míticas, las efigies de - seres sobrenaturales y las figuras humanas.

Me voy a referir en particular a cada uno de ellos y a los grupos que incorporan, tomando en cuenta el asunto específico que representan. He de señalar previamente que no son exclusi- vos entre sí; con frecuencia, aspectos característicos de las imágenes de un grupo aparecen en los otros. Cosa semejante - ocurre en los mitos expresados, que se funden y entremezclan. Es como si un solo concepto básico fuera el apoyo de número- sas facetas de la imaginaria. De aquí la evidencia de un es- tilo artístico que manifiesta el carácter totalitario de la - cultura y es signo visible de su unidad.

Las imágenes de las esculturas olmecas oscilan entre dos - maneras casi extremas de representación; unas se alejan del - mundo de la percepción visual, son figuras fantásticas, imagi- nadas, que tienen semejanza con los rasgos de algún animal (re- cuérdese el Monumento 11 de La Venta). Pero nunca se trata de imitar los elementos naturales; acaso en ellos inspirados, los escultores olmecas los recrearon y estilizaron a un punto en - que nada comparten con el supuesto modelo real. Otras son las figuras con rasgos exclusivamente humanos (piénsese en cualquie- ra de las Cabezas Colosales de San Lorenzo). Entre ambos polos se aprecian variaciones del tema, de la unión de lo real y lo fantástico, de lo terrenal y lo sobrenatural (ténganse presen- tes los Monumentos 9 y 8 de La Venta). Evidentes formas híbri- das tienen un núcleo del que rara vez se apartan: el aspecto -

primordialmente humano.

### Las imágenes míticas

No es fácil distinguir los mitos en el campo del arte sacro figurativo; parece inclusive difícil asignarlos a una mitología organizada. Si los monumentos olmecas que muestran representaciones míticas pudieran ser interpretados con precisión, revelarían las fuentes mismas del pensamiento mesoamericano.

Los mitos tienen por objeto, como la ciencia, explicar el universo, y proveer al hombre de medios para asegurarse su posesión material y espiritual; existen como realidades en la conciencia colectiva; narran eventos que ocurrieron en el tiempo de los orígenes; dicen cómo, a través de los hechos de seres sobrenaturales, una realidad cobró existencia. Los mitos explican la "Creación", relatan de qué modo algo comenzó a ser, por la irrupción de lo sagrado en lo terrenal. Ahora bien, en un intento de definir, en la plástica olmeca, los asuntos comunes a la mitología universal, encuentro que la imaginería de la escultura no es, en principio, narrativa, sino que expresa de manera compacta conceptos primordiales. Y al hurgar entre esas formas sintéticas, veo imágenes que se revelan en una mítica significación.

Son tres los grupos que forman el conjunto que he llamado de las imágenes míticas. El primero está constituido tan sólo por dos esculturas de importancia primera: el Monumento 1 de Tenochtitlan y el 3 de Potrero Nuevo. Según se puede apreciar en lo que resta de tales esculturas, parecen figurar la unión sexual

entre dos seres; se ha aceptado que en ella intervienen un jaguar y una mujer, los antepasados totémicos del grupo, de cuya unión resultó ese monstruo jaguar, figura en parte humana y en parte felina que, se afirma, abunda en las representaciones olmecas. Un análisis cuidadoso revela que, en la primera escultura mencionada, los actores del supuesto hecho sexual son seres humanos; una figura semiarrodillada se apoya sobre otra su-  
 pina. En cambio, en la escultura de Potrero Nuevo, las patas del jaguar parecen sostenerse a los lados del cuerpo acostado de una mona. El jaguar se reconoce por las garras; la mona, - por las manos que rematan sus extremidades inferiores y cuyos pulgares son distintos de los humanos, además de por la cola - que sale de entre las patas de aquél. En ninguno de los dos - monumentos se pretende la reproducción del acto real; éste es sólo sugerido en el de Tenochtitlan y atrevidamente insinuado en el de Potrero Nuevo. Tal cosa se debe a que no se trata de figurar una simple unión sexual; se pretende simbolizar un evento de profunda significación. Es la pétreo encarnación de un mito de creación, la posesión de la tierra, la fertilización de la misma, la unión hierogámica de la pareja cósmica; es, en - fin, la unión del sol y de la luna, del cielo y de la tierra; la unión sobrenatural que se estableció como paradigma de todas las uniones.

Un segundo grupo lo forman las esculturas que representan figuras que emergen de una horadación que recuerda una cueva. Son monumentos a los que se dio el nombre de "altares" aun cuando no haya sido ésa su función. Acaso hayan sido tronos, asientos sagrados que confirmaban los poderes divinos; (13) los tro-

nos de jaguar fueron usados, siglos más tarde, por los gobernantes mayas, como símbolos representativos de su autoridad. Los "altares" olmecas, ya se ha dicho, tienen forma geométrica con un gran bloque, a manera de prisma rectangular, en la base, y una cubierta superior que sobresale de las caras frontal y laterales; en la cara principal, al frente, se talló, en escultura de bulto, un personaje sedente que surge del fondo de lo que puede ser una cueva. Algunos conservan, todavía, a los lados otras figuras en bajo relieve. El "altar" 4 de La Venta, monumento de singular importancia por su complejo simbolismo, es el mejor conservado de este grupo de esculturas: un personaje de claro vigor muscular, sentado, con las piernas cruzadas al frente, el cuerpo inclinado, sostiene con la mano derecha una cuerda que lo une con la muñeca de una figura labrada en la cara lateral. Por encima de él, como guardándolo, se ve, en un relieve tan bajo que es casi un grabado, delineada la cara de una figura compuesta; rodeando la entrada de la cueva se repite la cuerda, y a los lados de ella, en dirección diagonal, se proyectan, en el mismo relieve plano, cuatro símbolos ondulantes que se desprenden de un signo en forma de U. Ópticamente contrastan la voluminosa figura del individuo que sale de la cueva, con los relieves apenas realizados de los otros elementos simbólicos en el frente de la escultura. Es como si se quisieran destacar, por una parte, la cualidad física natural del hombre por medio de las formas sensualmente modeladas, y, por otra, con las líneas del relieve, el carácter abstracto del ser compuesto sobrenatural que domina la escena y de los símbolos que sugieren las cuatro direccio

nes del universo. Se ha dicho (14) que la cuerda representa, tal vez, el concepto de parentesco; de ser así, la figura de la cara lateral no es un prisionero sino un personaje de la misma categoría, quizá divina, que posee la figura central a quien enmarca, por afuera de la cueva, la cuerda a que se ha hecho referencia. Veamos qué puede inferirse de lo que las formas del "altar" 4 nos muestran. El personaje principal sale de la cueva; la cueva de la tierra, el acceso al inframundo; de ella, pues, emerge el hombre para ocupar su lugar en la tierra estableciéndose y fundando; el hombre aquí representado ocupa, de acuerdo a su apariencia, un nivel terrenal, pero comprendido dentro de una dimensión cósmica y sagrada; así lo sugieren la cuerda y los cuatro símbolos de los puntos primordiales del universo. No creo, como se ha dicho, que este personaje principal sea el retrato de un individuo particular (15); es más bien una convención artística usada por los olmecas --recuérdese su semejanza con el "altar" 14 de San Lorenzo--; para plasmar una especie de símbolo de la naturaleza humana. Su carácter terrenal, de vida en este mundo, no se opone a su posible ascendencia divina (16), la cual es inclusive insinuada por la presencia del ser compuesto, fantástico-humano-felino, que desde la parte superior del monumento parece protegerlo. El asiento sagrado lleva la representación del origen divino del hombre terrenal que <sup>ha</sup> de ocuparlo. Es así como las imágenes visuales reproducen un mito de origen; la cueva de la tierra, la gran matriz ancestral, es <sup>en</sup> paridora del hombre. El inframundo, sostén de lo natural, da a luz el principio sagrado de la vida eterna. El mito de ori-



gen, que presupone una continuidad de la cosmogonía, se establece de ese modo.

El olmeca, ante el problema que se le plantea a todo hombre al inquirir sobre su origen, justificó su existencia con el mito, al que dió vida en imágenes concretas. El símbolo plástico del origen, como parte del misterio de la creación, resolvió una tensión existencial; de ahí su constante repetición. Con alteraciones se encuentra en las esculturas de las principales ciudades olmecas (San Lorenzo, La Venta, Laguna de los Cerros y Tres Zapotes) y tiempo después fue tema repetido en diversos medios expresivos de las culturas maya y azteca.

Variante del grupo anterior, ya que alude también a un mito de origen, con aspectos de renovación y de fertilidad, es el de las figuras humanas que entre sus brazos sostienen niños - con cabezas fantásticas. Existen varias modalidades. Una de ellas aparece en los "altares", como el 20 de San Lorenzo y los número 2 y 5 de La Venta; el hombre que surge de la cueva, la matriz terrestre, lleva en sus brazos el cuerpo de un niño descomunal, cuya inanimación sugiere que está recién muerto, tal vez inmolado. En este caso parece que se trata de una ofrenda, y se ofrece lo que es precioso: el niño sacrificado. El hombre ha cobrado vida sobre la tierra, es por lo tanto mortal; pero su verdadero ser, el que le confiere eternidad, proviene de las ocultas fuerzas sobrenaturales de un mundo situado más allá, de lo que se mira, de lo que es tangible; este aspecto divino y sobrenatural lo recibe de fuerzas ocultas en el interior de la tierra. La terrenalidad del hombre es sólo un tránsito, uno de los aspectos del ser en su totalidad; por eso ofrenda, pa

ra alcanzar nuevamente la inmortalidad, y ofrenda el símbolo - mismo de la divinidad que se inmola en un sagrado acto de redención, para continuar el orden inmutable. El sacrificio limpia al hombre de culpa, lo hace partícipe de la vida eterna, lo sitúa en una sagrada dimensión. Con ello se cierra el ciclo y se retorna del tiempo a la eternidad. El "altar" 5 de La Venta es, al igual que el 4, suma de ocultas significaciones; tiene una connotación sutilmente narrativa. En las caras laterales se aprecian cuatro parejas, dos en cada una; son figuras de hombres que cargan niños fantástico-humano-felinos; pero a diferencia del niño inanimado que acuna el personaje principal, éstos se mueven con tal agitación, que casi se puede decir que forcejean por libertarse de los brazos de quienes los sostienen. El contraste entre la actitud de los niños no puede ser accidental; posiblemente, los niños en movimiento simbolizan la vida que está por ser sacrificada, en tanto que los cuerpos yacentes, sin vida, son signo del holocausto consumado. En una escultura independiente, el Monumento 12 de San Lorenzo, se mira también al personaje que abraza a un niño en movimiento; - existen otras dos tallas más, en las cuales se aprecia en el niño un estado de flacidez; se trata de la conocida como el Señor de Las Limas y de una pequeña muy destruida, ahora en el Museo de Antropología y que por su estilo corresponde a la escuela de San Lorenzo. Supongo que el sitio original de colocación de estas esculturas exentas pudo haber sido una cueva o una formación natural a manera de nicho, igualando así en significado el contexto sagrado y mítico de los "altares" El mito de origen manifiesto en las esculturas que sostienen niños fantásticos, es, por extensión, también un mito de fertilidad.

en que está presente de igual manera el proceso inacabable que va del inframundo a la vida sobre la tierra y que culmina en el nivel eterno y sobrenatural, para de allí volver a comenzar el ciclo cósmico.

En breve, el conjunto de imágenes míticas incluye esculturas que representan mitos primordiales de creación y de origen, significado que no excluye la alusión a mitos de renovación y de fertilidad, así como a otros que revelan mitos de sacrificio y de salvación.

#### Los seres sobrenaturales

Paso a otro conjunto, el de aquellas imágenes, siempre figuras únicas, que incorporan a su aspecto, esencialmente humano, uno o varios rasgos de animales, así como otros que son puramente imaginados. Oscilan, por lo tanto, entre aquellas de apariencia bestial y las que colindan, casi, con lo humano. Los rasgos fantástico-animales se concentran ante todo en la cabeza y en el rostro; en menor número de ocasiones, se representan garras en lugar de manos y pies. De estos que se ven más deshumanizados, encuentro dos grandes grupos en las esculturas estudiadas. Uno, el que forman, entre otros, los Monumentos 10 de San Lorenzo y 6, 9, 11 y 64 de La Venta, se distinguen por las líneas paralelas en escuadra en lugar de ojos, por la nariz ancha y aplastada, y porque el grueso labio superior vuelto hacia arriba deja ver dos grandes colmillos que se bifurcan en sus extremos. El otro grupo, bien representado por el Monumento 52 de San Lorenzo, comprende asimismo el Monumento 75 de La Venta

y muy probablemente las imágenes infantiles que sostienen en brazos los personajes de los "altares" y de otras esculturas exentas. Los elementos que lo hacen reconocible son los ojos almendrados con las comisuras internas hacia abajo y hacia adentro, y el gran labio grueso y volteado, que puede llevar dos abrazaderas y descubre una encía desdentada en forma de E invertida; parece común que se represente a estos seres sentados con las piernas dobladas y recogidas contra el cuerpo. Hay otros rasgos que si bien son propios de estas entidades sobrenaturales deshumanizadas, no son específicos de uno de los dos grupos mencionados, sino que son compartidos y aparecen por igual en figuras de significación posiblemente distinta. Me refiero al aspecto cuboide de la cabeza hendida en su centro por un corte en forma de V, a la presencia de garras de ave o de cuadrúpedo, a los resaltes rectangulares lisos o acanala-dos que figuran las orejas o que las sustituyen, y a los signos de bandas cruzadas. Las posiciones en que se les representa no parecen, tampoco, ser exclusivas. Aparte de los dos grupos referidos, existen otras esculturas donde puede estar presente alguno de los rasgos arriba mencionados, pero que no destacan lo suficiente como para integrar otro conjunto. Es, sin embargo, evidente que todas aquellas imágenes que muestran uno o varios de estos caracteres tienen una connotación sobrenatural, aun cuando no sea posible definir cuáles sean sus atributos y poderes particulares.

A este conjunto de seres sobrenaturales pertenecen, también, todas aquellas representaciones de animales estilizados, los-

cuales se alejan de la realidad perceptual, bien a causa de que se ha distorsionado conscientemente su apariencia general, o bien porque llevan grabados en su cuerpo signos que, inexistentes en la naturaleza, los colocan de inmediato en una dimensión que trasciende lo meramente sensorial.

Estas imágenes encubren una significación singular. Representan criaturas que no existen en forma real, y su carácter híbrido puede ser considerado como apareamiento de símbolos. En algunas hay elementos de pura fantasía; en otras, exageraciones monstruosas de rasgos reales. Es una imaginería arraigada en la relación emocional entre los hombres y las manifestaciones animadas de elementos de la naturaleza. No quiero implicar que se trate necesariamente de manifestaciones de carácter totémico, aunque reconozco, frente a la evidencia, que ligan al ser humano y el animal.

Pienso, no obstante, que estas imágenes olmecas, con una carga simbólica cósmico-vital ambivalente, no son dioses sino personificadores de fuerzas que rigen y sujetan al hombre. Son, por eso mismo, conceptos que se representan relevados de las leyes ordinarias de la realidad. Su variedad, dentro de la unidad con que se muestran, se debe a la distinta fuerza que personifican. Un efecto sorprendente de este conjunto de esculturas, es que, al violar la realidad visual, dista de crear un efecto monstruoso y horripilante; son imágenes dignas, mesuradas en esa expresión a través de la cual revelan la omnipresencia divina.

### Las figuras humanas

Me restan por considerar las imágenes que tienen rasgos exclusivamente humanos. En contraste con las de los seres sobrenaturales, son representaciones naturales de hombres; debo advertir, sin embargo, que no se trata del hombre en un mundo de dimensión histórica, sino más bien del concepto, de la idea del hombre que, anclado en el mito, es el puente entre el mundo sobrenatural y la naturaleza del mundo terreno. Es, en síntesis, la forma humana en que tiene asiento el poder divino. Encuentro dentro de este conjunto los tres grupos siguientes: primero, el de las imágenes que he llamado mandatarios bajo protección sobrenatural, y es un grupo de figuras humanas, aisladas o parte de una escena, que están regidas por seres sobrenaturales colocados por encima de ellas. Aquí no se mezclan los rasgos; los seres humanos se distinguen de los sobrenaturales que los guardan.

Son pocas las piezas que integran este grupo. El concepto cobró forma en esculturas como el Monumento 44 de La Venta o su gemelo el de San Martín Pajapan; pero una vez establecido el arquetipo, la forma visual se modificó en libre narración escénica, como ocurre en el Monumento 19 y en las "estelas" 2 y 3 de La Venta. En la escultura 44 de La Venta y en la de San Martín Pajapan, se ve una cara humana que forma parte de una cabeza ancha y cuadrada, a la cual corona un espectacular tocado cúbico que lleva otra cara, de mayores dimensiones que la humana y de rasgos fantástico-felinos; el ser sobrenatural domina y sujeta a la figura humana colocada por abajo de él. El -

mismo concepto se manifiesta en la parte central del "altar" 4 de La Venta, aun cuando el ser sobrenatural parece de diferente condición. En el "altar" 4, el ente sobrenatural se ha reducido a diseños simbólicos y lineales; el concepto se representa de manera más abstracta que en los citados monumento 44 y escultura de San Martín Pajapan.

El tema arraigó primero en el ámbito de los olmecas, y más adelante en otros estilos regionales de los mayas. En algunos de los relieves que señalan, probablemente, la última época del esplendor olmeca, se encuentra figurada la misma idea, conforme al nuevo vocabulario artístico en que el relieve sustituye a la escultura de bulto, y la narración escénica ocupa el lugar del concepto sintéticamente expresado. Así ocurre en el Monumento 19 de La Venta, en que el cuerpo ondulante de una serpiente, símbolo de lo sobrenatural, encierra, a la vez que protege, una figura sedente que muestra sus insignias jerárquicas. Y en la "estela" 2 del mismo lugar, un personaje central, con el bastón de mando entre las manos, se ve rodeado por dinámicas figuras fantástico-humano-felinas que lo enmarcan y lo aíslan de la dimensión meramente terrenal. Las esculturas de mandatarios bajo protección sobrenatural participan y se sitúan a la vez entre los dos niveles, el terreno y el sobrenatural. El primero está señalado por el aspecto humano de algunas figuras y por las insignias o atributos que les confieren una actividad o jerarquía determinada; el otro lo sugiere la presencia de seres compuestos, fantásticos e irreales. Un segundo grupo de figuras está formado por aquellos personajes únicos a quien he llamado mediadores. Figuras sedentes, no tienen rasgos que

no sean humanos, llevan por único vestuario ceñidor y capa, y en ocasiones atributos que se circunscriben a los tocados o a ciertos elementos que sostienen en las manos. No se trata de retratos, ya que al igual que los hombres en las cuevas de los "altares" pertenecen al mismo tipo racial olmeca; carecen de rasgos o expresiones individuales, aun cuando hay siempre algo de animal en sus posturas y un aliento sagrado los anima. En ellos parece integrarse la naturaleza mundana con la divina. Un buen número de esculturas de este grupo están decapitadas; pienso en los Monumentos 12 y 47 de San Lorenzo o en los 23, 31 y 40 de La Venta; entre las que se conservan completas, se hallan algunas que, aunque fuera de los dos centros principales considerados, son dignas de incluirse entre las obras maestras del arte olmeca, como el "Príncipe" de Cruz del Milagro o la escultura de Cuauhtotolapan. Los mediadores son quizás estatuas de los iniciados o de los sacerdotes elegidos para invocar poderes excepcionales; son los intermediarios entre el Caos y el Cosmos. Proyectan el concepto de la divinidad por medios que parten de la realidad visible; su perfecta quietud y serenidad sirven para indicar que trascienden los humanos modos de ser. Expresan el hecho de que la condición humana puede ser alterada como consecuencia de la iluminación espiritual.

El último de los grupos de figuras humanas que he de mencionar, es único en la historia del arte universal: las Cabezas Colosales. Se conocen quince de ellas; ocho provienen de San Lorenzo, cuatro de La Venta, y tres más de Tres Zapotes y de sus inmediaciones. Es casi seguro que sean las más anti-



guas, y a no dudar son las más perfectas, las que se encontraron en la meseta de San Lorenzo. Las restantes participan de semejantes características formales, pero distan considerablemente de la proporción armónica, de la nobleza, de la dignidad y de la maestría en la ejecución que aquéllas manifiestan. Las Cabezas Colosales representan un mismo tipo racial; con todo, en cada una de ellas son distintos el cuidado y la propiedad en la expresión, los rasgos son sutilmente diferentes y varían los diseños y los símbolos en los tocados y en los pendientes que todas llevan. Las diferencias de expresión que apuntan en algo al carácter del modelo, señalan la individualidad del retrato.

Se han hecho varias hipótesis respecto a lo que las cabezas representan; la mayoría de las opiniones se afanan por identificar a los retratados: si se trata de individuos de raza negra (17), o si son guerreros (18); hay quienes sugieren que son jugadores de pelota y testimonio de los sacrificios por decapitación (19), retratos de jefes (20), monumentos conmemorativos o mandatarios que han muerto (21), e inclusive que son dioses de la vegetación (22). Se las ha considerado también, cosa con la cual coincido, retratos ideales (23), y, más recientemente, imágenes de reyes de la dinastía de los jaguares (24). Creo que las Cabezas Colosales son retratos alegóricos en que la imagen del representado se asocia con la imagen de un concepto, el cual atribuye a su vez, al sujeto del retrato, las cualidades que le son inherentes. Es evidente la importancia que tuvo dentro del mundo mesoamericano la representación dinámica, la calidad ilustre que justificaba la aristocracia. Líci

to es suponer que los olmecas retrataran, por las mismas razones, a sus jefes supremos. Quizá sean los retratos de una dinastía, o bien pudiera ser que las Cabezas Colosales sean retratos de personas de una secta o de una clase particular, lo cual no las excluye de la posibilidad de representar a la vez el poder político o religioso. Pero, a pesar de que no dudo de que tengan carácter social, creo, sin embargo, que son algo mucho más profundo que simples retratos. Así es sorprendente, pero no casual, que todas muestren los ojos estrábicos; los ejes virtuales de la visión, en lugar de ser paralelos, se unen en un punto fijo. Tal condición, al igual que otras que he señalado de los olmecas, pervive en culturas más tardías; es así como se muestra en las figuras mayas cuando se las representa de frente. En las creencias y las prácticas de otras culturas, distantes en el tiempo y en el espacio de los olmecas, esto indica meditación y profunda concentración, las cuales son el medio y la disciplina física y espiritual para obtener, con la comprensión del orden del universo, la verdadera libertad. Ahora bien, la presencia de Cabezas Colosales en las ciudades olmecas, me induce a pensar en ellas como símbolos culturales con un significado intrínseco, con un contenido por comunicar, más profundo y universal que el que se desprende de la mera apariencia exterior. Es la cabeza el recipiente que aloja las capacidades superiores del hombre, los poderes creadores, el centro de la vida espiritual. En ella reside lo que se considera inmutable y eterno: la capacidad de comulgar con lo sobrenatural. Su forma misma, la esfera, es símbolo del cosmos, la totalidad de lo conocido. Pero, sobre todo, en la cabeza se ma-

rifiesta la naturaleza divina del hombre.

Las Cabezas Colosales revelan a sabios, a contempladores de su ser interior; de ellas dimana la eterna y divina juventud, el libre dominio espiritual; plasman tanto la condición temporal humana como la eternidad; en ellas se concilian las fuerzas sagradas del Cosmos.

Imágenes míticas, efigies de seres sobrenaturales y figuras humanas son, pues, los tres principales conjuntos temáticos - que encuentro en las esculturas olmecas. Por medio del análisis general y particularizado de tales temas, me parece posible esbozar ciertos principios fundamentales de la manera que, de conocer al hombre y el mundo, tuvieron los olmecas; su relación con la naturaleza y con lo sobrenatural. Mediante su búsqueda de la salvación por el sacrificio y el conocimiento, el hombre asume su lugar de punto central en la estructura cósmica.

## NOTAS.

- 1 Covarrubias, 1961: 56.
- 2 Stirling, 1955: 19.
- 3 Coe, 1965b: 751-752.
- 4 Bernal, 1968a: 136.
- 5 Coe, 1968b: 111 y Coe, 1972:3, fig. 3.
- 6 Joralemon, 1971 y 1974.
- 7 Furst, Op. cit.: 145.
- 8 Ibid.: 151.
- 9 Grove, 1973.
- 10 Panofsky, 1957 y 1962.
- 11 Panofsky, 1962: 9.
- 12 De la Fuente, 1973.
- 13 Grove, Op. cit.: 135.
- 14 Ibid.: 134.
- 15 Ibid.: 130.
- 16 Coe, 1972 y Grove, Op. cit.
- 17 Medellín Zenil, 1960 y Coe 1965b.
- 18 Coe, 1965b y Piña Chán y Covarrubias, Op. cit.
- 19 Piña Chán y Covarrubias, Op. cit.
- 20 Bernal, 1968a.
- 21 Wicke, Op. cit.

- 22 Westheim, 1963.
- 23 Kubler, 1961.
- 24 Coe, 1972.

## EPILOGO

Tarea de primera importancia ha sido para mí comprender el carácter del estilo artístico de las esculturas olmecas monumentales. Varios investigadores, al tomar conciencia de la semejanza compartida por muchos objetos que no habían sido previamente adscritos a una cultura particular, se dieron al estudio y al análisis de ese núcleo básico de coincidencias que les otorgaba unidad; es decir, se pudieron a estudiar su estilo. Y en torno a tal problema emitieron juicios y opiniones. Aun antes de las primeras exploraciones que dieron a conocer la existencia de la cultura olmeca, ésta había cobrado un sitio a través de la percepción de su estilo artístico. Estilo que revelaba a una comunidad evolucionada con valores culturales establecidos.

Con el fin de lograr un acercamiento mayor a las esculturas olmecas y, por ende, al estilo que las define --acercamiento que incluye análisis de representación, de forma y de contenidos--, consideré conveniente estudiar cada una de las esculturas y proponer, a partir de tal estudio algunos supuestos generales. Con un método inductivo me fue posible establecer premisas objetivas.

El estudio se concentró en las esculturas de las dos más importantes ciudades olmecas; San Lorenzo y La Venta, lo cual, merced al gran número de obras que de ellas se conocen, y gracias a su prolongada trayectoria temporal, permitió precisar caracteres locales, establecer relaciones entre escuelas e indicar modificaciones estilísticas.

De acuerdo con lo que las esculturas mostraban, procedí a

agruparlas en tres conjuntos principales: el de las figuras - compuestas, seres imaginados que no imitan la realidad de la naturaleza, pero que tienen en común el aspecto humano del cuerpo; los rasgos representativos que se apartan de tal apariencia y - pueden ser de carácter fantástico o recordar elementos animales, se concentran en la cara de las figuras y, ocasionalmente, en las manos y pies, que se ven sustituidos por garras. Se ha hecho hincapié en que estas figuras compuestas son representaciones de jaguares, pero, en verdad, sólo comparten unos cuantos rasgos de dichos animales. Su apariencia esencialmente antropomorfa, combina líneas estilizadas de dos especies: el jaguar y un ave de presa --tal vez el águila-- con otros inexistentes en la realidad física.

Un siguiente conjunto es el de las figuras de animales, que pueden en su aspecto aproximarse o quedar alejadas del dato visual, según tengan un significado realista o sobrenatural; las especies figuradas en este conjunto son varias: jaguares, monos, serpientes, patos, lechuzas y otros más, todos ellos familiares en la fauna tropical.

El tercer conjunto, el de las figuras humanas, es el más numeroso; las representaciones van del tipo convencional, que se mira en las figuras sedentes, al del carácter único, individual, que se aprecia en las Cabezas Colosales.

San Lorenzo es, por lo que hoy en día se conoce, el sitio olmeca más antiguo, y según parece no estuvo afectado por influencias o por presiones exteriores. Es allí donde se materializan, en obras de arte, las ideas y los conceptos esenciales de la cultura olmeca; es asimismo en las obras allí originadas, donde se define la voluntad de forma propia de los escultores de este pue

blo; se crean los arquetipos que se han de repetir en cuanto a la estructura que los ordena, pero que en cada obra aparecen renovados. La inventiva del escultor olmeca es rica y encuentra múltiples soluciones originales dentro de un sentido de unicidad.

Las esculturas de San Lorenzo muestran, dentro de lo olmeca, un estilo local. Estilo que allí alcanzó la suma perfección en la apariencia y en la composición; estilo regido por la armónica relación de las partes entre sí y con el todo; estilo que comunica en sus obras profundos conceptos existenciales; estilo, en fin, que se manifiesta por medio de volúmenes plásticos y formas quietas y mesuradas. El estilo de San Lorenzo no ofrece, durante el tiempo donde se realizó, modificaciones radicales.

La Venta coincide estilísticamente con San Lorenzo, cuando es de suponer que este último lugar se encontraba ya en plena actividad cultural. Una serie de obras de La Venta resultaban muy semejantes a algunas de las más representativas de San Lorenzo; a partir de tales analogías, que expresan el carácter integrado de la cultura, es posible definir formalmente el estilo escultórico olmeca. Destacan en él los siguientes rasgos fundamentales: la marcada preferencia por el volumen, o sea la imagen tridimensional; la masa que por su pesantez se mira sólidamente arraigada; la monumentalidad que expresa anhelos de grandeza; las estructuras de formas geométricas que manifiestan un orden en la concepción del mundo; el ritmo interno de la forma cerrada; el predominio de superficies redondeadas que cubren



el áspero rigor del geometrismo, y la equilibrada armonía de las formas. Tales caracteres son absolutamente aplicables a lo que se puede llamar la clásica escultura olmeca, aquella que es más pura y que expresa mejor la creatividad de la cultura que la produjo.

La escultura de La Venta revela, además de su correspondencia con la de San Lorenzo, otra o, tal vez, otras épocas estilísticas. Su trayectoria temporal es prolongada, acaso seis o siete siglos; durante este lapso se aprecian cambios considerables que se deben a dos factores principales: los propios de la evolución interna y los debidos a circunstancias externas y ajenas al desarrollo natural de la cultura. Algunos de los caracteres fundamentales del estilo se conservan, en tanto que otros van siendo sustituidos por rasgos nuevos que con el tiempo acaban por imponerse. Y de la misma manera en que el relieve suple como forma primordial expresiva a la escultura de bulto, de el concepto esotéricamente implícito en la figuración, se llega a la narración explícita. Se pierde también la claridad en la estructura, así como la proporción armónica; otros valores son los que determinan la creación. Estos cambios anuncian el advenimiento de un nuevo vocabulario plástico que paulatinamente va organizando un distinto lenguaje que ya no será olmeca.

Aparte de las modificaciones que con el tiempo se miran en las esculturas de La Venta, tienen éstas un sello propio, distinto a las de San Lorenzo; destacan grupos escultóricos que sugieren la existencia de talleres; la manufactura es, por lo general, mala y considerablemente menos perfeccionista que la

de San Lorenzo; de allí la desigualdad en la calidad artística.

Por lo que respecta a los temas representados, todos se ven, acaso por vez primera, en las esculturas de San Lorenzo y se repiten con renovado aspecto en las de La Venta. Cabe recordar que los conjuntos escultóricos, sea por su realidad visible o por su tema, no son exclusivos; con frecuencia aspectos característicos de las imágenes de un grupo aparecen en otro. Lo mismo ocurre con los mitos expresados. Es como si un sólo concepto básico fuera el apoyo de numerosos rostros en el conjunto de las imágenes. Esto también ratifica la evidencia visible de un estilo artístico, por medio del cual se manifiesta el carácter unitario y totalizador de la cultura.

Las figuraciones giran todas integrando un sistema homocéntrico, que oscila entre figuras con rasgos alejados de la realidad perceptible y que representan a seres sobrenaturales, y figuras conformes con el dato óptico y que retratan a hombres en una doble dimensión, humana a la vez que divina. En estas dos concepciones, hechas aparentes en la escultura, y que son los polos opuestos de un mismo principio sagrado, reside el aspecto esencial del contenido del arte olmeca. Hombres dioses que colaboran en actividades creadoras, de sacrificio y de salvación. En ellos, seres sobrenaturales, mediadores y hombres divinizados, se encuentra la respuesta a cuanto en torno de la existencia se indaga; son ellos los que dan orden al universo olmeca.

A la escultura monumental se le confió la preservación de tales imágenes y conceptos primordiales. Evidentes formas híbridas y matizadas, tienen un núcleo del que rara vez se apar-

tan: el aspecto primordial de lo humano.

## Obras consultadas

### Bibliografía

- Alva Ixtlilxóchitl, F. de  
1952 Obras Históricas. 2 Vols. Publicadas y anotadas por  
Alfredo Chavero. Ed. Nacional, S.A., México.
- Armillas, P.  
1969 Volumen y Forma en la Plástica Aborigen. Cuarenta Si-  
glos de Plástica Mexicana, Epoca Prehispánica, pp. 187-  
259, Ed. Herrero, S.A., México.
- Aveleyra Arroyo de Anda, L.  
1965 Una Nueva Cabeza Colosal Olmeca. Boletín del Instituto  
Nacional de Antropología e Historia, No. 20, pp. 12-14,  
México.
- Baudéz, C.F.  
1971 Commentary on: Inventory of Some Preclassic Traits in  
the Highlands and Pacific Guatemala and Adjacent Areas.  
Contributions of the University of California Archaeo-  
logical Research Facility, No. 11, pp. 78-84, Berkeley, Calif.
- Beltrán, A.  
1965 Reportaje Gráfico del Hallazgo de "Las Limas. Boletín  
del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 21,  
pp. 9-16, México.
- Benson, E.P.  
1971 An Olmec Figure at Dumbarton Oaks. Studies in Pre-Colum-  
bian Art and Archaeology, No. 8, Dumbarton Oaks Research  
Library and Collection, Washington, D.C.
- Berger R., J.A. Graham y R.F. Heizer  
1967 A Reconsideration of the Age of La Venta Site. Contri-  
butions of the University of California Archaeological  
Research Facility, No. 3, pp. 1-24, Berkeley, Calif.
- Bernal, I.  
1967 La Presencia Olmeca en Oaxaca. Conferencia mimeografiada,  
Serie Culturas de Oaxaca, No. 1, Departamento de Difusión  
Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.
- 1968a El Mundo Olmeca. Ed. Porrúa, México.
- 1968b Views of Olmec Culture. Dumbarton Oaks Conference on the  
Olmeca, pp. 135-142, Dumbarton Oaks Research Library and  
Collection, Washington, D.C.

- 1968c Olmecas y Olmecoides. Conferencia mimeografiada, Serie Los Olmecas, Departamento de Difusión Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.
- 1971 The Olmec Region-Oaxaca. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 11, pp. 29-50, Berkeley, Calif.
- Beverido, F.  
1969 Tres Monumentos Olmecas más de la Zona Nuclear. Reporte inédito.
- 1970 San Lorenzo Tenochtitlan y la Civilización Olmeca. Tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas, Universidad de Veracruz, Jalapa, México.
- 1971 La Estela "Covarrubias" de Tres Zapotes, Veracruz. Reporte mimeografiado.
- 1972 Las Ciudades. Artes de México, No. 154, pp. 83-85, México.
- Beyer, H.  
1927 Nota Bibliográfica sobre "Tribes and Temples" de F.F. Blom y O. La Farge. El México Antiguo, Vol. 2, pp. 305-313, México.
- Blom, F. y O. La Farge  
1926-27 Tribes and Temples, A Record of the Expedition to Middle America conducted by the Tulane University of Louisiana in 1925, 2 Vols., Tulane University, New Orleans.
- Boggs, S.H.  
1950 Olmec Pictographs in Las Victorias Group, Chalchuapa Archaeological Zone, El Salvador. Carnegie Institution of Washington, Division of Historical Research, Notes on Middle American Archaeology and Ethnology, No. 99, pp. 85-92, Cambridge, Mass.
- Breiner, S. y M.D. Coe  
1972 Magnetic Exploration of the Olmec Civilization. American Scientist, Vol. 60, No. 5, pp. 566-575, New Haven, Connecticut.

- Brüggemann, J. y M. Harris  
1970 La Aplicación del Magnetómetro en Trabajos Arqueológicos en San Lorenzo Tenochtitlan, Veracruz. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 39, pp. 26-29, México.
- Brüggemann, J. y M.A. Hers  
1970 Exploraciones Arqueológicas en San Lorenzo Tenochtitlan. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 39, pp. 18-23, México.
- Caso, A.  
1942 Definición y Extensión del Complejo "Olmeca". Sociedad Mexicana de Antropología, Mayas y Olmecas, Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, pp. 43-46, México.
- 1947 Calendario y Escritura de las Antiguas Culturas de Monte Albán. Obras Completas de Miguel O. de Mendizábal, Vol. 1, México.
- 1964 Posibilidades de un Imperio "Olmeca". Conferencia sustentada en El Colegio Nacional de México, agosto 24, 1964, México.
- 1965a ¿Existió un Imperio Olmeca? Memoria del Colegio Nacional, Tomo V, No. 3, pp. 3-52, México.
- 1965b Sculpture and Mural Painting of Oaxaca. Handbook of Middle American Indians, Vol. 3, Part two, pp. 849-870, University of Texas Press, Austin, Texas.
- 1965c Zapotec Writing and Calendar. Handbook of Middle American Indians, Vol. 3, Part two, pp. 931-947, University of Texas Press, Austin, Texas.
- Cervantes, M.A.  
1967 Una Estela Olmeca de Dos Caras. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 28, pp. 32-35, México.
- 1968 Revisión de una Escultura Olmeca de Arroyo Sonso, Veracruz. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 33, pp. 46-50, México.

1969 Dos Elementos de Uso Ritual en el Arte Olmeca. Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Vol. 20, pp. 37-51, México.

Clewlow, C. W., Jr.

1968 Comparación de Dos Extraordinarios Monumentos Olmecas. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 34, pp. 37-41, México.

1970 A Comparison of Two Unusual Olmec Monuments, Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 8, pp. 35-40, Berkeley, Calif.

1972 A Stylistic and Chronological Study of Olmec Monumental Sculpture. Ph. D. Dissertation University of California, Berkeley, Calif.

1974 A Stylistic and Chronological Study of Olmec Monumental Sculpture. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 19, Berkeley, Calif.

Clewlow, C. W., Jr. y C. R. Corson

1968 New Stone Monuments from La Venta, 1968. 1968 Investigations at La Venta. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 5, Appendix II, pp. 171-202, Berkeley, Calif.

Clewlow, C. W., Jr., R. A. Cowan, J. F. O'Connell y C. Benemann

1967 Colossal Heads of the Olmec Culture. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 4, Berkeley, Calif.

Coe, M. D.

1957 Cycle 7 Monuments in Middle America: a Reconsideration. American Anthropologist, Vol. LIX, No. 4, pp. 597-611, Menasha, Wisconsin.

1962a An Olmec Design on an Early Peruvian Vessel. American Antiquity, Vol. 27, No. 4, pp. 579-580, Salt Lake City, Utah.

1962b Mexico. Ed. Argos, Barcelona.

- 1963 Olmec and Chavin: Rejoinder to Lanning. American Antiquity, Vol. XXIX, pp. 101-104, Salt Lake City Utah.
- 1965a Archaeological Synthesis of Southern Veracruz and Tabasco. Handbook of Middle American Indians, Vol. 3, Part two, pp. 679-715, University of Texas Press, Austin, Texas.
- 1965b The Olmec Style and its Distribution. Handbook of Middle American Indians, Vol. 3, Part two, pp. 739-775, University of Texas Press, Austin, Texas.
- 1965c The Jaguar's Children: Pre-Classic Central Mexico. The Museum of Primitive Art, New York.
- 1966 An Early Stone Pectoral<sup>g</sup> from Southeastern Mexico. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No. 1, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1967a La Segunda Temporada en San Lorenzo Tenochtitlan, Veracruz. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 28, pp. 1-10, México.
- 1967b An Olmec Serpentine Figure at Dumbarton Oaks, American Antiquity, Vol. 32, pp. 111-113, Salt Lake City, Utah.
- 1968a San Lorenzo and the Olmec Civilization. Dumbarton Oaks Conference on the Olmec, pp. 41-71, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1968b America's First Civilization. American Heritage Publishing Co. an asociación con la Smithsonian Library, New York y Washington, D.C.
- 1969 The Archaeological Sequence at San Lorenzo Tenochtitlan, Veracruz, Mexico. Paper read at the annual meeting of the Society for American Archaeology, Milwaukee, May 1969.
- 1970 The Archaeological Sequence at San Lorenzo Tenochtitlan, Veracruz, Mexico. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 8, pp. 21-34, Berkeley, Calif.



- 1972 Olmec Jaguar and Olmec Kings. The Cult of the Feline: A Conference in Pre-Columbian Iconography, pp. 1-18, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- Coe, M.D., R.A. Diehl y M. Stuiiver  
1967 Olmec Civilization, Veracruz, Mexico: Dating of the San Lorenzo Phase. Science, Vol. 155, No. 3768, pp. 1399-1401, Washington.
- Coe, M.D. et al.  
1966 Exploraciones Arqueológicas en San Lorenzo Tenochtitlan, Ver. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 24, pp. 21-15, México.
- Coe, W. R. y R. Stuckenrath, Jr.  
1964 A Review of La Venta, Tabasco and Its Relevance to the Olmec Problem. Kroeber Anthropological Society Papers, No. 31, pp. 1-43, Berkeley, Calif.
- Collier, D.  
1959 Agriculture and Civilization on the Coast of Peru. Paper presented at the meeting of the American Anthropological Association, Mexico.
- Corona, G.  
1962 El Luchador Olmeca. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 10, pp. 12-13, México.
- Covarrubias, M.  
1942 Origen y Desarrollo del Estilo Artístico Olmeca. Sociedad Mexicana de Antropología, Mayas y Olmecas, Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, pp. 46-49, México.
- 1944 La Venta, Colossal Heads and Jaguar Gods. Dyn, the Review of Modern Art, No. 6, pp. 24-33, México.
- 1946a El Arte "Olmeca" de La Venta. Cuadernos Americanos, Vol. XXVIII, No. 4, pp. 153-179, México.
- 1946b Mexico South, the Isthmus of Tehuantepec. Alfred A. Knopf, New York.

- 1957 Indian Art of Mexico and Central America. Alfred A. Knopf, New York.
- 1961 Arte Indígena de México y Centroamérica. Trad. Sol Arguedas. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Curtis, G.H.  
1959 The Petrology of Artifacts and Architectural Stone at La Venta. Excavations at La Venta, Tabasco, Bureau of American Ethnology, Bulletin 170, Appendix 4, pp. 284-289, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Chavero, A.  
1887 Historia Antigua y de la Conquista. México a través de los Siglos. Riva Palacios, Ed., Vol. 1, México.
- De la Fuente, B.  
1971 En Torno a las Nuevas Cabezas Olmecas. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 40, pp. 5-11, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 1972 Escultura Monumental Olmeca. Artes de México, No. 154, pp. 6-9, México.
- 1973 Catálogo de la Escultura Monumental Olmeca. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Delgado, Agustín  
1965 Infantile and Jaguar Traits in Olmec Sculpture. Archaeology, Vol. 18, pp. 55-62, New York.
- Drucker, P.  
1943 Ceramic Sequences at Tres Zapotes, Veracruz, Mexico. Bureau of American Ethnology, Bulletin 140, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 1947 Some Implications of the Ceramic Complex at La Venta. Smithsonian Miscellaneous Collections, Vol. CVII, No. 8, Washington, D.C.

- 1952a La Venta, Tabasco: A Study of Olmec Ceramics and Art.  
Bureau of American Ethnology, Bulletin 153, Smithsonian  
Institution, Washington, D.C.
- 1952b Middle Tres Zapotes and the Preclassic Ceramic Sequence.  
American Antiquity, Vol. XVII, No. 3, pp. 258-260, Salt Lake  
City, Utah.
- 1961 The La Venta Olmec Support Area. Kroeber Anthropological  
Society Papers, No. 25, pp. 59-72, Berkeley, Calif.
- Drucker, P. y E. Contreras  
1953 Site Patterns in the Eastern Part of Olmec Territory.  
Journal of the Washington Academy of Science, Vol. 43,  
pp. 389-396, Baltimore, Md.
- Drucker, P. y R.F. Heizer  
1956 Gifts for the Jaguar God. National Geographic Magazine,  
Vol. CX, pp. 366-375, Washington, D.C.
- 1965 Commentary of W.R. Coe and Robert Stuckenrath's Review  
of "Excavations at La Venta, Tabasco, 1955". Kroeber An-  
thropological Society Papers, No. 33, pp. 37-70, Berkeley,  
Calif.
- Drucker, P., R.F. Heizer y R.J. Squier  
1957 Radiocarbon Dates from La Venta, Tabasco. Science, Vol.  
CXXVI, pp. 72-73, Washington, D.C.
- 1959 Excavations at La Venta, Tabasco, 1955. Bureau of American  
Ethnology, Bulletin 170, Washington, D.C.
- Dumbarton Oaks Collection  
1963 Handbook of the Robert Woods Bliss Collection of Pre-  
Columbian Art. Washington, D.C.
- Dumbarton Oaks Conference on the Olmecs  
1968 Elizabeth P. Benson, Ed. Dumbarton Oaks Research Library  
and Collection, Washington, D.C.
- Durkheim, Emil  
1961 The Elementary Forms of the Religious Life. Trad.  
Joseph Ward Swain. Collier, New York.

- Easby, E.  
1968 Pre-Columbian Jades from Costa Rica. Andre Emmerich, Inc., New York.
- Easby, E. y J.F. Scott  
1970 Before Cortes Sculpture of Middle America. Metropolitan Museum, New York.
- Eliade, Mircea  
1963 Myth and Reality. Harper and Row Publishers, New York.
- 1967 Lo Sagrado y lo Profano. Trad. Luis Gil. Colección Punto Omega, 2, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- 1968 El Mito del Eterno Retorno. Trad. Ricardo Anaya. Emecé Editores, Buenos Aires.
- Excelsior  
1972 Piedra Olmeca de 31 Años antes de Cristo. Excelsior, 16 de febrero de 1972, México.
- Fernández, J.  
1968 Arte Olmeca. Conferencia mimeografiada, Serie Los Olmecas, No. 10, Sección de Difusión Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.
- Fischer, J.L.  
1961 Art Styles as Cultural Cognitive Maps. American Anthropologist, Vol. 63, No. 1, pp. 79-93, Menasha, Wisconsin.
- Flannery, K.V.  
1968 The Olmec and the Valley of Oaxaca: a Model for Inter-regional Interaction in Formative Times. Dumbarton Oaks Conference on the Olmecs, pp. 79-110, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- Flores Guerrero, R.  
1962 Arte Mexicano. Epoca Prehispánica. Ed. Hermes, México.
- Foncerrada de Molina, M.  
1968 Los Olmecas y los Mayas en sus Orígenes. Conferencia mimeografiada, Serie Los Olmecas, No. 9, Sección de Difusión Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.

- Forster, E.M.  
1949 Art for Art's Sake. Harper's Magazine, August, pp.31-34.
- Furst, P.T.  
1968 The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality. Dumbarton Oaks Conference on the Olmec, pp.143-178, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- García Payón, J.  
1971 Archaeology of Southern Veracruz. Handbook of Middle American Indians, Vol. 11, pp.505-542, University of Texas Press, Austin, Texas.
- Gay, C.T.E.  
1966 Rock Carvings at Chalcatzingo. Natural History, Vol. 75, No. 7, pp.57-61, American Museum of Natural History, New York.  
1967 Oldest Paintings of the New World. Natural History, Vol. 76, No. 4, pp.28-35, American Museum of Natural History, New York.  
*Natural*
- Grove, D.C.  
1968a Chalcatzingo, Morelos, Mexico: a Reappraisal of the Olmec Rock Carvings. American Antiquity, Vol. 33, pp.486-491, Salt Lake City, Utah.  
1968b The Pre-Classic Olmec in Central Mexico: Site Distribution and Inferences. Dumbarton Oaks Conference on the Olmecs, pp.178-185, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.  
1969 Olmec Cave Paintings: Discovery from Guerrero, Mexico. Science, Vol. 164, pp.421-423, Washington, D.C.  
1970a The Olmec Paintings of Oxtotitlan Cave, Guerrero, Mexico. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No. 6, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

- 1970b Los Murales de la Cueva de Oxtotitlan, Acatlán, Guerrero. Serie Investigaciones, No. 23, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 1972 Olmec Felines in Highland Central Mexico. The Cult of the Feline, pp. 153-164, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1973 Olmec Altars and Myths. Archaeology, Vol. 26, No. 2, pp. 128-135, New York.
- Grove, D.C. y L.I. Paradis  
1971 An Olmec Stela from San Miguel Amuco, Guerrero. American Antiquity, Vol. 36, pp. 95-102, Salt Lake City, Utah.
- Guttman, L.  
1944 A Basis for Scaling Qualitative Data. American Sociological Review, Vol. 9, pp. 39-150, New York.
- Hauser, A.  
1957 The Social History of Art. Trad. Stanley Godman. Vol. 1, Vintage, New York.
- Heizer, R.F.  
1957 Excavations at La Venta, 1955. Bulletin of the Texas Archaeological Society, Vol. XXVIII, pp. 98-110, Austin, Texas.
- 1959 Specific and Generic Characteristics of Olmec Culture. Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, San José, 1958, Vol. II, pp. 178-182, San José.
- 1960 Agriculture and the Theocratic State in Lowland Southeastern Mexico. American Antiquity, Vol. XXVI, No. 2, pp. 215-222, Salt Lake City, Utah.
- 1961 Inferences on the Nature of Olmec Society Based upon Data from the La Venta, Tabasco Site. Kroeber Anthropological Society Papers, No. 25, pp. 43-57, Berkeley, Calif.

- 1962 The Possible Sociopolitical Structure of the La Venta Olmecs. Akten des 34 Internationalen Amerikanisten Kongresses, Wien, 1960, pp. 310-317, Viena.
- 1966 Ancient Heavy Transport, Methods and Achievements. Science, Vol. 153, pp. 821-830, Washington, D.C.
- 1967 Analysis of Two Low Relief Sculptures from La Venta. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 3, pp. 25-55, Berkeley, Calif.
- 1968 New Observations on La Venta. Dumbarton Oaks Conference on the Olmecs, pp. 9-40, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1971 Commentary on: the Olmec Region-Oaxaca. Observations on the Emergence of Civilization in Mesoamerica. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 11, pp. 55-69, Berkeley, Calif.

Heizer, R.F. y P. Drucker

- 1968 The Fluted Pyramid of the La Venta Site. Antiquity, Vol. 42, pp. 52-56, Cambridge, England.

Heizer, R.F., P. Drucker y J.A. Graham

- 1968a Investigations at La Venta, 1967. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 5, pp. 1-34, Berkeley, Calif.
- 1968b Investigaciones de 1967 y 1968 en La Venta. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 33, pp. 21-18, México.

Heizer, R.F., J.A. Graham y L.K. Napton

- 1968 The 1968 Investigations at La Venta. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 5, pp. 127-154, Berkeley, Calif.

Heizer, R.F. y T. Smith

- 1965 Olmec Sculpture and Stone Working: a Bibliography. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 1, pp. 71-85, Berkeley, Calif.

- Heizer, R.F., T. Smith y H. Williams  
1965 Notes on Colossal Head No. 2 from Tres Zapotes. American Antiquity, Vol. 31, No. 1, pp. 102-104, Salt Lake City, Utah.
- Heizer, R.F. y H. Williams  
1960 Olmec Lithic Sources. Boletín del Centro de Investigaciones Antropológicas de México, No. 6, pp. 16-17, México.
- Henning, P., F. Plancarte, C. Robelo y P. González  
1912 Tamoachan. Estudio Arqueológico e Histórico. Anales del Museo Nacional de México, Epoca III-IV, pp. 41-62, México.
- Hester, T.R., R.F. Heizer y R.N. Jack  
1971 Technology and Geological Sources of Obsidian from Cerro de las Mesas, Veracruz, Mexico, with Observations on Olmec Trade. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 13, pp. 133-142, Berkeley, Calif.
- Historia Tolteca-Chichimeca  
1947 Historia Tolteca-Chichimeca. Anales de Quauhtinchan. Versión preparada y anotada por Heinrich Berlin en colaboración con Silvia Rendón. Prólogo de Paul Kirchhoff. Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, México.
- Holmes, W.H.  
1907 On a Nephrite Statuette from San Andres Tuxtla, Veracruz, Mexico. American Anthropologist, Vol. 9, pp. 691-701, Menasha, Wisconsin.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia, Boletín  
1961 Noticias varias. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 5, p. 11, México.
- 1963 Noticias varias. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 12, pp. 15-16, México.
- Jiménez Moreno, W.  
1942 El Enigma de los Olmecas. Cuadernos Americanos, Año 1, No. 5, pp. 113-135, México.



- 1957 Síntesis de la Historia Precolteca de Mesoamérica. Esplendor del México Antiguo, Vol. 2, pp. 1019-1108, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, México.
- 1966 Mesoamerica before the Toltecs. Ancient Oaxaca, John Paddock, Ed., pp. 1-82, Stanford University Press, Stanford, Calif.
- Jones, J.  
1963 Bibliography for Olmec Sculpture. Primitive Art Bibliographies of the Museum of Primitive Art, No. 2, New York.
- Joralemon, P.D.  
1971 A Study of Olmec Iconography. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, No. 7, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1974 The Olmec Dragon. A Study in Pre-Columbian Iconography. Yale University.
- Joyce, T. y H.A. Knox  
1931 Sculptured Figures from Veracruz State, Mexico. Man, Vol. XXXI, No. 19, p. 17, London.
- Kaplan, D.  
1963 Men, Monuments, and Political Systems. Southwestern Journal of Anthropology, Vol. 19, pp. 397-410, Alburquerque, N.M.
- Kroeber, A.L.  
1957 Style and Civilizations. Cornell University Press, Ithaca.
- Kroeber, A.L. y C. Kluckhohn  
1961 Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions. Vintage, New York.
- Kubler, G.  
1961 Three Regions of Primitive Art. Museum of Primitive Art, Lecture Series, No. 2, New York.

- 1962a The Art and Architecture of Ancient America. Penguin Books, Baltimore.
- 1962b The Shape of Time. Yale University Press, New Haven.
- 1969 Studies in Classic Maya Iconography. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Science, Vol. XVIII, New Haven, Connecticut.
- 1971 Commentary on: Early Architecture and Sculpture in Mesoamerica. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 11, pp. 157-168, Berkeley, Calif.
- Kunz, G.F.  
1890 Gems and Precious Stones of North America. The Scientific Publishing Co., New York.
- Lanning, E.P.  
1963 Olmec and Chavin: Reply to Michael D. Coe. American Antiquity, Vol. 29, pp. 99-101, Salt Lake City, Utah.
- 1967 Peru Before the Incas. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
- L'Art Olmèque  
1972 Source Des Arts Classiques Du Mexique. Musée Rodin, Paris.
- Leonard, C. Cook de  
1952 El Museo de Villahermosa. Tlatoani, Vol. I, No. 2, pp. 26-31, México.
- Levi-Strauss, C.  
1966 The Savage Mind. University of Chicago Press, Chicago.
- Mayas y Olmecas. Ver Sociedad Mexicana de Antropología.
- Medellín Zenil, A.  
1960 Monolitos Inéditos Olmecas. La Palabra y el Hombre, Vol. XVI, pp. 75-97, Xalapa.

1963a Monolito de Misantla, Ver. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 11, pp. 8-10, México.

1963b The Olmec Culture. The Olmec Tradition, Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

1965 La Escultura de Las Limas. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 21, pp. 5-8, México.

1968a El Dios Jaguar de San Martín. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 33, pp. 9-16, México.

1968b La Dispersión Olmeca en el Golfo de México. Conferencia mimeografiada, Serie Los Olmecas, Sección de Difusión Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.

1971 Monolitos Olmecas y Otros en el Museo de la Universidad Veracruzana. Union Académique Internationale, Corpus Antiquitatum Americanensium Vol. V, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Melgar, J.M.

1869 Antigüedades Mexicanas, Notable Escultura Antigua. Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, Epoca 2, Vol. 1, pp. 292-297, México.

1871 Estudio sobre la Antigüedad y el Origen de la Cabeza Colosal de Tipo Etiópico que Existe en Hueyapan, del Cantón de los Tuxtles. Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, Epoca 2, Vol. III, pp. 104-109, México.

Mendizábal, M. O. de

1924 Ensayos sobre las Civilizaciones Aborígenes Americanas. Museo Nacional México.

Miles, S.

1965 Sculpture of the Guatemala-Chiapas Highlands and Pacific Slopes, and Associated Hieroglyphs. Handbook of Middle American Indians, Vol. 2, pp. 237-275, University of Texas Press, Austin, Texas.

- Morrison, F., C.W. Clewlow, Jr. y R.F. Heizer  
 1970 Magnetometer Survey of the La Venta Pyramid, Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 8, pp. 1-20, Berkeley, Calif.
- Munro, T.  
 1949 The Arts and Their Interrelations. The Liberal Arts Press, New York.
- Muñoz Camargo, D.  
 1947 Historia de Tlaxcala. Tomada de la edición de 1892 publicada por D. Alfredo Chavero. Publicaciones del Ateneo Nacional de Ciencias y Artes de México, México.
- Navarrete, C.  
 1969 Los Relieves Olmecas de Pijijiapan. Anales de Antropología, Vol. 6, pp. 183-195, México.  
 1971 Algunas Piezas Olmecas de Chiapas y Guatemala. Anales de Antropología, Vol. 8, pp. 69-82, México.
- Nomland, G.A.  
 1932 Proboscis Stature from the Isthmus of Tehuantepec. American Anthropologist, Vol. XXXIV, pp. 591-593, Menasha, Wisconsin.
- Panofsky, E.  
 1957 Meaning in the Visual Arts. Doubleday Anchor Books, New York.  
 1962 Studies in Iconology. Harper and Row, Publishers, New York.
- Paso y Troncoso, F. del  
 1892 Catálogo de los Objetos que Presenta la República de México en la Exposición Histórico Americana de Madrid. 2 Vols. Madrid.
- Pellicer, C.  
 1961 Museos de Tabasco. Guía Oficial. Segunda Edición. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Piña Chán, R.

1955a Las Culturas Preclásicas de la Cuenca de México.  
Fondo de Cultura Económica, México.

1955b Chalcatzingo, Morelos, México. Dirección de Monumentos Prehispánicos, Informes, No. 4, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

1968a El Problema de los Olmecas. Conferencia mimeografiada, Serie Los Olmecas, No. 1, Sección de Difusión Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.

1968b Los Olmecas en el Centro de México. Conferencia mimeografiada, Serie Los Olmecas, No. 5, Sección de Difusión Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.

1972 Historia, Arqueología y Arte Prehispánico. Fondo de Cultura Económica, México.

Piña Chán, R. y L. Covarrubias

1964 El Pueblo del Jaguar (Los Olmecas Arqueológicos).  
Consejo para la planeación e instalación del Museo Nacional de Antropología, México.

Proskouriakoff, T.

1950 A Study of Classic Maya Sculpture. Carnegie Institute of Washington, Publication 593, Washington, D.C.

1968 Olmec and Maya Art: Problems of their Stylistic Relation. Dumbarton Oaks Conference on the Olmec, pp. 119-134, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.

1971 Early Architecture and Sculpture in Mesoamerica. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 11, pp. 141-156, Berkeley, Calif.

Sahagún, Fr. B. de

1956 Historia General de las Cosas de Nueva España. Edición, numeración, anotación y apéndices de Angel M. Garibay. Tomo III, Libros IX, X y XI. Ed. Porrúa, México.

Sanders, W.T.

- 1970 Review of Dumbarton Oaks Conference on the Olmec, E.P. Benson, Ed., American Anthropology, Vol. 72, pp. 441-443, Menasha, Wisconsin.

Sanders, W.T. y B.J. Price

- 1968 Mesoamerica: the Evolution of a Civilization. New York, Random House.

Saville, M.H.

- 1900 A Votive Adze of Jadeite from Mexico. Monumental Records, Vol. I, pp. 138-140, New York.

- 1929 Votive Axes from Ancient Mexico, parts 1 and 2. Indian Notes, Vol. VI, pp. 266-299, 335-342, Museum of the American Indians, Heye Foundation, New York.

Schapiro, M.

- 1962 Estilo. Trad. M. Scheinker. Serie: El Problema de la Visión. Cuadernos del Taller, No. 14, Ed. Paidós, Buenos Aires.

Schondube, O.

- 1968 Los Olmecas en el Occidente. Conferencia mimeografiada, Serie Los Olmecas, No. 7, Sección de Difusión Cultural, Museo Nacional de Antropología, México.

Seler, E.

- 1906 Die Monumente von Huillocintla im Canton Tuxpan des Staates Vera Cruz. Compte rendu de la XV<sup>ème</sup> Session du Congrès International des Americanistes, Vol. 2, pp. 381-387, Quebec.

Seler-Sachs, C.

- 1900 Auf alten Wegen in Mexiko und Guatemala. Dietrich Reimer, Berlin.

- 1922 Altertümer des Kanton Tuxtla im Staate Veracruz. Festschrift Eduard Seler, pp. 543-556, Strecker und Schroder, Stuttgart.

Smith, T.

- 1963 The Main Themes of "Olmec" Art Tradition. The Kroeber Anthropological Society Papers, No. 28, pp. 121-213, Berkeley, Calif.

- Sociedad Mexicana de Antropología. Ed.  
 1942 Mayas y Olmecas, Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
- Sorokin, P.  
 1962 Social and Cultural Dynamics. 4 Vols. Bedminster Press, New York.
- Soustelle, J.  
 1967 Arts of Ancient Mexico. Thames and Hudson, London.
- Stirling, M.W.  
 1939 Discovering the New World's Oldest Dated Work of Man. National Geographic Magazine, Vol. LXXVI, pp. 183-218, Washington, D.C.
- 1940a An Initial Series from Tres Zapotes, Veracruz, Mexico. Contributed Technical Papers, Mexican Archaeology Series, Vol. 1, No. 1, Washington, D.C.
- 1940b Great Stone Faces of the Mexican Jungle. National Geographic Magazine, Vol. LXXVIII, pp. 309-334, Washington, D.C.
- 1941 Expedition Unearths Buried Masterpieces of Carved Jade. National Geographic Magazine, Vol. LXXX, pp. 277-302, Washington, D.C.
- 1942 Recientes Hallazgos en La Venta. Sociedad Mexicana de Antropología, Mayas y Olmecas, Segunda Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, pp. 56-57, México.
- 1943a Stone Monuments of Southern Mexico. Bureau of American Ethnology, Bulletin 138, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 1943b La Venta's Green Stone Tigers. National Geographic Magazine, Vol. LXXXIV, pp. 321-332, Washington, D.C.
- 1946 Culturas de la Región Olmeca. México Prehispánico, pp. 293-298, Ed. Emma Hurtado, México.

- 1947 On the Trail of La Venta Man. National Geographic Magazine, Vol. XCI, pp. 137-172, Washington, D.C.
- 1955 Stone Monuments of Rio Chiquito, Veracruz, Mexico. Bureau of American Ethnology, Bulletin 157, Anthropological Papers, No. 43, pp. 5-23, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 1957a An Archaeological Reconnaissance in Southeastern Mexico. Bureau of American Ethnology, Bulletin 164, Anthropological Papers, No. 53, pp. 213-240, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 1957b Monumentos de Piedra de Río Chiquito, Veracruz, México. La Palabra y el Hombre, No. 4, pp. 9-28, Universidad de Veracruz, Jalapa, México.
- 1961 The Olmecs, Artists in Jade. Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology, pp. 43-59, Harvard University Press, Cambridge.
- 1965 Monumental Sculpture of Southern Veracruz and Tabasco. Handbook of Middle American Indians, Vol. 3, pp. 716-738, University of Texas Press, Texas.
- 1968a Early History of the Olmec Problem. Dumbarton Oaks Conference on the Olmecs, pp. 1-8, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1968b Three Sandstone Monuments from La Venta Island. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 5, pp. 35-36, Berkeley, Calif.
- Stirling, M.W. y M. Stirling  
1942 Finding Jewels of Jade in the Mexican Swamp. National Geographic Magazine, Vol. LXXXII, pp. 635-661, Washington, D.C.
- The Metropolitan Museum of Art  
1973 The Iconography of Middle America Sculpture. The Metropolitan Museum of Art, New York.



The Olmec Tradition

- 1963 Exhibition Catalogue with an Essay on "The Olmec Culture",  
by Alfonso Medellín Zenil. The Museum of Fine Arts, Houston,  
Texas.
- Thompson, J.E.  
1941 Dating of Certain Inscriptions of Non-Maya Origin.  
Theoretical Approaches to Problems, No. 1, Carnegie Institu-  
tion of Washington, Washington, D.C.
- 1950 Maya Hieroglyphic Writing: an Introduction. Carnegie Insti-  
tution of Washington, Publication No. 589, Washington, D.C.
- 1970 Maya History and Religion. University of Oklahoma Press,  
Oklahoma.
- Tolstoy, P.  
1972 Review of Olmec, An Early Art Style of Pre-Columbian Me-  
xico by Charles R. Wicke. American Journal of Archaeology,  
Vol. 76, No. 4, pp. 457-459, New York.
- Torquemada, Fr. J. de  
1943 Monarquía Indiana. Ed. Salvador Chávez H., México.
- Vaillant, G.C.  
1932 A Precolumbian Jade. Natural History, Vol. 32, pp. 512-520,  
American Museum of Natural History, New York.
- 1947 Tiger <sup>Masks</sup> and Platyrhine and Bearded Figures from  
Middle America. Vigesimoséptimo Congreso Internacional  
de Americanistas, México, 1939, Vol. 11, pp. 131-135, México.
- Valentini, P. J.J.  
1882-3 The Olmecas and the Tultecas: a Study in Early Mexican  
Ethnology and History. Proceedings of the American  
Antiquarian Society, N.S., Vol. 11, pp. 193-230, Worcester.
- Veytia, M.  
1944 Historia Antigua de México. 2 Tomos. Ed. Leyenda, S.A.,  
México.

- Wauchope, R.  
1950 A Tentative Sequence of Pre-Classic Ceramics in Middle America. Tulane University, Middle American Research Records, Vol. 1, No. 14, New Orleans.
- Wedel W.R.  
1952 Structural Investigations in 1943. La Venta, Tabasco: A Study of Olmec Ceramics and Art. Bureau of American Ethnology, Bulletin 153, pp. 34-80, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Weiant, C.W.  
1943 An Introduction to the Ceramics of Tres Zapotes, Veracruz. Bureau of American Ethnology, Bulletin 139, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Westheim, P.  
1950 Arte Antiguo de México. Trad. Mariana Frenk. Fondo de Cultura Económica, México.
- 1952 Las Cabezas Colosales de La Venta. Universidad de México (Órgano oficial de la Universidad Nacional Autónoma de México), Tomo VI, pp. 67-69, México.
- 1955 El Jaguar que Contempla los Astros. Universidad de México (Órgano oficial de la Universidad Nacional Autónoma de México), Tomo IX, No. 12, pp. 1, 2 y 4, México.
- 1957 Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México. Fondo de Cultura Económica, México.
- 1963 Arte Antiguo de México. Trad. Mariana Frenk. Segunda Edición. Fondo de Cultura Económica, México.
- Weyerstall, A.  
1932 Some Observations on Indian Mounds, Idols and Pottery in the Lower Papalopam Basin, State of Veracruz, Mexico. Middle American Papers, Middle American Research Series, Publication No. 4, pp. 23-69, Tulane University, New Orleans.
- Wicke, C.R.  
1971 Olmec. An Early Art Style of Precolumbian Mexico. The University of Arizona Press, Tucson, Arizona.

- Wiley, G. R.  
 1962 The Early Great Styles and the Rise of the Pre-Columbian Civilizations. American Anthropologist, Vol. 64, No. 1, Part 1, pp. 1-14, Menasha, Wisconsin.
- Williams, García, R.  
 1973 La Estela 10 de Tres Zapotes, Ver. México en la Cultura, Suplemento de 'Novedades, Domingo 18 de mayo, México.
- Williams, H. y R.F. Heizer  
 1965 Sources of Rocks Used in Olmec Monuments. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 1, pp. 1-41, Berkeley, Calif.