

# COSMOGONÍA ANTIGUA MEXICANA

HIPÓTESIS ICONOGRÁFICA Y TEXTUAL

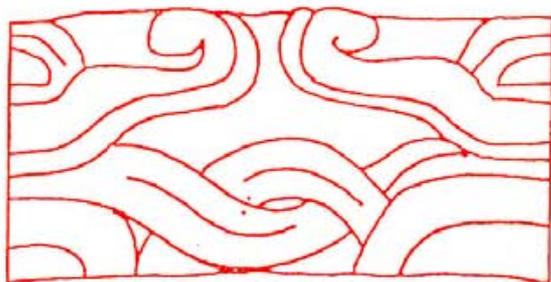
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

SEMINARIO DE ESTUDIOS  
PARA LA DESCOLONIZACIÓN DE MÉXICO

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

# COSMOGONÍA ANTIGUA MEXICANA

HIPÓTESIS ICONOGRÁFICA Y TEXTUAL



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MÉXICO, 1995

Primera edición: 1995

DR © 1995, Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

ISBN 968-36-4390-6

Quelques autres disent que la terre fut créée en ceste sorte: Deux dieux *Calcoatl et Tezcatlipuca* aportèrent la déesse de la terre *Atlalteutli* des cieus en bas, la quelle estoit pleine par toutes las jointures de ieux et de bouches, avec les quelles elle mordoyt, comme une beste sauvaige, et, avant qu'ils la fussent bas, il y avoyt desia de l'eaue, la quelle ils ne savent qui la créa, sur la quelle ceste déesse cheminoit. Ce que voiant les dieux dirent l'ung à l'autre: "il est besoing de faire la terre", et ceci disant se changèrent tous deux en deux grands serpents, des quels l'ung saisit la déesse depuis la main droicte iusques au pied gauche, l'autre de la main gauche au pied droit, et la pressèrent tant que la firent rompre pour la moitié, et de la moitié devers les espales firent la terre, et l'autre moitié la emporterent au ciel.

*Histoyre de Mechique*



## INTRODUCCIÓN

Al igual que en el fondo de todas las grandes culturas, en el de la mexicana antigua enraíza una concepción cosmogónica explicativa, como en todos los casos, de la idea que en ella se hicieron acerca del destino del hombre y el mundo.

Según la hipótesis que desde hace algunos años propongo, la concepción de la cual crecen la unidad y el dinámico desarrollo de esa antigua cultura nuestra, revela al hombre como la entidad que, aliada con las potencias divinas, impulsa a éstas a la acción, y les proporciona, con su cuerpo mismo, la materia insustituible para la creación del universo.

Los ensayos que aquí reúno, se fundan en un antiguo texto cuya autenticidad es comprobada mediante la existencia de innumerable número de obras plásticas, auténticas sin duda, que con él coinciden y lo ilustran. Esas obras se ejecutaron en el espacio del antiguo México, durante un lapso de más de 25 siglos.

El texto de referencia está incluido en la *Histoyre du Mechique*, manuscrito francés del siglo XVI, del cual se dará repetidamente la versión en los sobredichos ensayos, y que en su idioma original aparece como epígrafe de este libro.

En él se lee cómo dos dioses, luego de haber hecho bajar al ser humano a la superficie de las aguas increadas, y tras advertir en él ciertas partes de naturaleza serpentina, sienten despertar en sí mismos la necesidad de crear; a fin de satis-

facarla, se trasmutan ambos cada uno en una gran serpiente; descienden entonces, así trasmutados, hasta el ser humano; lo asen por pies y manos y, oprimiéndolo por en medio, lo dividen en dos; con las mitades así obtenidas crean la tierra y el cielo.

Tres imágenes principales aparecen en lo narrado por ese texto: las de dos serpientes y la de un ser humano; las tres, para estar en capacidad de efectuar la tarea creadora, se funden en unidad.

La representación de tal unidad humanoserpentina aparece inicialmente en las obras plásticas de los olmecas; desde allí se extiende y se difunde por todos nuestros antiguos ámbitos de espacio y de tiempo; los mayas, los zapotecas, los mixtecas, los teotihuacanos, los toltecas, los totonacas, la van figurando con los rasgos propios de sus imperios espirituales y estilísticos. Tales figuraciones alcanzan su perfecta culminación y su síntesis entre los aztecas. Es el caso de la magna imagen equivocadamente tenida por la de Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli.

En ella la unión primordial del hombre y las serpientes divinas consumada para hacer factible la creación del universo, se ofrece en la minuciosa ostentación de su energía vivificante, y adquiere la facultad de establecer la significación y el sentido de la totalidad de las antes realizadas en distintos tiempos y regiones nuestros.

La hipótesis que planteo cumple el propósito de probar la unidad de nuestra cultura original, unidad que hasta ahora se ha supuesto sin preocuparse por dar pruebas que la sustenten; además, viene a explicar, entre otras cosas, el incontenible dinamismo característico de esa cultura.

Porque, de acuerdo con ella, el hombre, motor y materia inicial de la creación del mundo, asume en lo sucesivo su función creadora como obligación permanente. La creación no es un hecho instantáneo, sino un proceso interminable. El hombre ha de cumplirla sin interrupción, tomando sobre sí el deber de encaminar hacia su perfección lo inicialmente creado.

Así se explica, dentro de la básica unidad cultural, la dinámica variedad de sus manifestaciones. Se explican así, por ejemplo, las diferencias entre la urbanización de La Venta y la de Palenque o Monte Albán o Tenochtitlan. Una sola concepción las dirige: la humana obligación de aliarse a los dioses para crear, mantener y perfeccionar lo existente.

Nada debe permanecer en el estado en que todo fue creado. Todo, merced a la acción e incluso al sacrificio del hombre, ha de estar en perpetuo movimiento ascendente hacia su perfección, mediante constantes esfuerzos, regidos por la humana conciencia de que los valores superiores son obligatoriamente realizables.

Los ensayos que integran este libro, repito, se orientan a la demostración de la hipótesis expuesta hasta aquí. Algunos de ellos han sido ya publicados en lugares que en cada caso se señalan. Los otros son inéditos.

El primero de ellos trata de exponer, haciendo referencia a un acaso suficiente número de antiguas manifestaciones culturales nuestras, la presencia en ellas de un símbolo a la vez elemental y de complejidad extrema: el quincunce; esos cinco puntos de los cuales, hasta ahora, no se había ofrecido explicación que aclarara su omnipresencia.

Los cuatro siguientes se ocupan de intentos por ofrecer solución a problemas falsamente planteados y erróneamente resueltos, en lo que concierne a la cultura olmeca; tales problemas y sus soluciones han sido expuestos por autores extranjeros, especialmente estadounidenses, y en general están basados en prejuicios nacidos de la ignorancia o el desprecio.

En "Los olmecas no son jaguares", procuro poner a la luz la falsedad de la afirmación de que estos felinos dan, con su presencia, raíces a la primera manifestación de nuestra gran cultura original; el mismo sentido tiene "Dos imágenes serpentinadas olmecas", donde estudio ese número de casos concretos.

En "La boca de la Cabeza Colosal 3 de La Venta", ensayo que, por haber yo encontrado datos nuevos para mí, he

modificado en diversos aspectos, demuestro el descuido y la frivolidad con los cuales se ha observado ese rasgo físico, fundamental para la efectiva comprensión no sólo de la pieza en cuestión, sino de la totalidad de las Cabezas Colosales olmecas.

En "Michael D. Coe y los olmecas", pruebo, por medio de variados ejemplos, la inconsistencia de los juicios de ese autor, tan considerado y tenido como dechado por sus compatriotas y, desventuradamente, también por los nuestros que se dedican a esta clase de estudios.

Los dos que van a continuación tratan temas relacionados con la cultura azteca. "El recinto de las Águilas en el Templo Mayor" propone una interpretación del significado unitario de esa parte de las construcciones últimamente descubiertas en el centro de nuestra ciudad.

"Alrededor de la *Tercera Oración a Tezcatlipoca*", es un trabajo también inédito donde, a fin de establecer su autenticidad, relaciono ese texto del *Códice Florentino* con la Piedra del Sol, y a partir de esa relación formulo ciertas conjeturas. Se compone de varias secciones; en la inicial, encuentro en el texto náhuatl clara correspondencia con la sección central de esa escultura, correspondencia que me lleva a problemas que luego procuro esclarecer; de esta suerte, analizo etimológicamente el nombre mismo de la deidad a quien la oración se dirige, nombre que disparatadamente se ha interpretado como "Espejo humeante", siendo que en verdad significa "Humo del espejo"; la comparación de ese nombre con este significado, y los otros que en la propia *Tercera Oración* se atribuyen a Tezcatlipoca, refuerza la exactitud de mi análisis. También con base en el mismo texto, califico de errada la lectura literal del *Apéndice al Libro Tercero* del mismo *Códice Florentino*, donde se habla de que, algún tiempo después de su muerte, los guerreros se transformaban en mariposas o colibríes; en la última sección, así mismo basado en la *Tercera Oración*, digo que la diosa Itz'papálotl es personificación del cuchillo con el cual se ejecutaba el sacrificio supremo.

El último ensayo, "Lectura iconográfica", donde otra vez fundamento mi hipótesis acerca de la radical concepción cosmogónica de los antiguos mexicanos, me da ocasión para proponer una nueva vía hacia la efectiva comprensión de tales monumentos. Ellos no han de ser vistos como obras de arte, visión que hasta hoy ha sido prácticamente la única con que se han considerado, sino como páginas escritas que se abren a una lectura racional.

No necesitando de escritura alfabética, los creadores de nuestra antigua cultura expresaron sus lumbres y sus movimientos espirituales mediante formas plásticas, esas que ahora se presentan a nuestra necesidad de indagación.

Ésos son los ensayos que ahora reúno en forma de libro. Al publicarlos, espero contribuir en algo a la comprensión de lo que antes hemos sido los mexicanos, comprensión que naturalmente ha de llevarnos a la de lo que actualmente somos. Víctimas de seculares poderes de colonización, el cabal conocimiento de nuestros valores propios vendrá a fortalecer en nosotros las armas capaces de resistirlos y vencerlos.

Para terminar, expreso aquí mis sentimientos de gratitud a la baronesa Lilian Álvarez de Testa quien, con su usual y eficaz generosidad, me ha ayudado a revisar el original mecanográfico, a ordenar la bibliografía que cito, y a reunir y disponer las ilustraciones de que en cada ensayo me valgo; por consejo suyo, y a pesar de que no pocas de tales ilustraciones aparecerán más de una vez, he dejado completas, a fin de evitar dificultades al posible lector, aquellas que por orden a cada uno le corresponden.



## EL SÍMBOLO COSMOGÓNICO MESOAMERICANO

Supóngase una superficie cuadrada cuyo centro se marca por medio del punto donde, necesariamente, se cruzarían las líneas diagonales que relacionan entre sí los ángulos opuestos de la mencionada superficie; así, el centro se pone a su vez en relación con los vértices de tales ángulos, puntos también. Si éstos se figuran marcándolos como el primero, entre los cinco así manifiestos compondrán la figura designada por la palabra latina *quincunx*, quincunce, si se españoliza: un punto central y cuatro angulares, equidistantes a él.

Ahora bien: la representación de esa figura, sin alterar su naturaleza esencial, puede adquirir múltiples variantes.

Es posible que el cuadrado se alargue en sentido horizontal o vertical volviéndose en rectángulo, y que las diagonales que relacionan los ángulos opuestos se hagan visibles mediante líneas o bandas; el centro, entonces, es meramente el punto de intersección de aquéllas.

En otras ocasiones, el centro ha de imaginarse sobre un puro plano, rodeado por el simple enlazamiento de dos bandas curvas o angulares, cuyos extremos se dirigen hacia los ángulos de un supuesto espacio cuadrangular; en otras más, sobre un cuadrado, el centro se presenta como un círculo, y un cuadrante de círculo se coloca cubriendo cada una de las superficies angulares; esto mismo puede ocurrir

sobre un círculo, señalándose en él los cinco puntos fundamentales.

Hay otras varias maneras de plasmar esta misma presencia geométrica; por ejemplo, es dable que se ofrezca como una flor de cuatro pétalos los cuales, saliendo del cáliz, se orientan cada uno hacia el ángulo correspondiente de un cuadrado ideal, supliendo las secciones de lo que serían dos bandas cruzadas, o que éstas se presenten a modo de aspas naciendo de una forma central.

En las diferentes maneras dichas hasta aquí, y en otras más, este conjunto de cinco puntos, el quince, aparece sin cesar en imágenes creadas durante el tiempo y en el espacio de la cultura mesoamericana. La insistencia de su representación hace conjeturable la magna significación y el valor simbólico que a ella se atribuía.

Símbolo permanente, pues, surge en Mesoamérica, es de suponerse que ya dueño de su pleno significado, con la cultura olmeca, madre o raíz del resto de las manifestaciones de esa índole que después de ella tuvieron en tal región su ámbito exclusivo, y en las cuales, como se advertirá por algunos casos que seguidamente señalo, cobra persistente objetivación.

Así, entre los olmecas, el quince, figurado allí por cinco depresiones de borde circular, se mira en el Monumento 43 de San Lorenzo, rehundido en su sección vertical (fig.1.1); como par de bandas cruzadas está, entre otros lugares, en el pectoral del Monumento 52 del mismo sitio, y en los del 30 y el 77 de La Venta y en el de la figura menor del 1 de Las Limas (figs. 1.2, 1.3, 1.4 y 1.5).

También de La Venta, en el Altar 4 se ven las dos bandas cruzadas entre los colmillos de la doble cabeza ofidia relevada sobre su parte central superior (fig. 1.6).

El centro circular y los cuadrantes en los ángulos del cuadrado, se ofrecen a la vista en los pendientes auriculares de la Cabeza Colosal 1 de esa misma localidad (fig. 1.7).

Con el aspecto de flor de cuatro pétalos, ilustra la pintura rupestre de Oxtotitlan, Guerrero (fig. 1.8).

Surgido, pues, con los olmecas, el símbolo se transmitió como herencia cultural a los pueblos que, luego de ellos, habitaron el espacio y transcurrieron llevados por el tiempo de Mesoamérica.

Doy unos cuantos ejemplos.

Acaso olmecas tardíos, los sabios de Tres Zapotes lo fijaron, en la Estela C de ese lugar, con una particular apariencia: el centro plano queda en medio de un marco cuadrado de cuyos suavizados ángulos crecen, en diagonal, bandas a manera de aspas (fig. 1.9).

Tomando a Monte Albán como ámbito ejemplar de la cultura zapoteca, es posible encontrar en su recinto presencias ciertas del mismo símbolo. De esa suerte, el quincunce se ostenta en estelas de la Plataforma Norte (fig. 1.10), y en los Danzantes, las líneas cruzadas se miran en uno de la Galería L y otro del Montículo 3; como flor de cuatro pétalos, compone el pectoral de dos de ellos, situados ahora en el lado sur de la Galería L (fig. 1.11).

En Teotihuacán aparece en formas diversas, algunas de las cuales se encuentran después en otras regiones; así, como bandas angulares enlazadas, aspecto que ofrece en algún sello de ese sitio (fig. 1.12), se verá en la vestimenta de diferentes figuras sonrientes de Veracruz (fig. 1.13), y, manera característicamente teotihuacana; como círculo con uno menor en su centro y cuatro partes de círculo distribuidas en pares opuestos junto al interior de sus bordes (fig. 1.14) llegará al *Códice Borbónico*, donde ilustra el escudo de una figura de la Lámina xxvii (fig. 1.15). Como curvas bandas enlazadas se multiplica pintado en el cuerpo del tigre de los murales de Atetelco (fig. 1.16); como cruzamiento de dos bandas rectas se halla en el tocado de ciertas imágenes del dios viejo (fig. 1.17); representación del lucero es una manera de rombo horizontal con los lados curvados hacia dentro y cuatro volutas colocadas en los hundimientos que así se forman (fig. 1.18).

En las Estelas de Xochicalco el símbolo cobra varios modos; así, en la número 3 puede hallárselo como un con-

junto de tres círculos concéntricos puestos como si cubrieran el vértice de dos triángulos isósceles opuestos, cuyos lados se ligan por medio de líneas levemente curvas; como rectángulos con un punto central y rectángulos menores en cada una de sus esquinas; como enlazamiento de bandas curvas (fig. 1.19).

Dos formas particularmente importantes adquiere en la escultura de Tula; en una se manifiesta, como más tarde lo hará reiteradamente en la plástica azteca, con la apariencia de dos huesos cruzados (fig. 1.20); en la otra, que así mismo tendrá copiosa presencia entre los aztecas en la falda de la mal llamada Coatlicue (fig.1.22), se muestra bajo el aspecto de dos serpientes enlazadas (fig. 1.21). La primera, en Tula, se advierte en la parte alta del Altar del edificio El Corral; la segunda, en un fragmento de lápida donde se revela indudable.

Entre los mayas se prodiga en múltiples maneras; como bandas cruzadas, distingue a diversas imágenes humanas; para comprobarlo, bastaría con atender a las que guardan la puerta en el Templo de las inscripciones (fig. 1.23); pero con otros aspectos se ostenta y varía primordialmente en sus signos de escritura. De esta suerte, por ejemplo, constituye la expresión del primer mes de su calendario, y la representación misma del sol (figs. 1.24 y 1.25).

En la plástica veracruzana, como ya dije, en particular en las figuras sonrientes, se revela con el mismo aspecto ya visto en un sello de Teotihuacán; allí, en la vestimenta de tales figuras, consiste en el enlazamiento de dos bandas en ángulo agudo, cuyos extremos señalan las esquinas de un rectángulo imaginable (fig.1.13).

En El Tajín el símbolo se reviste también de multiplicidad de apariencias, la más simple de las cuales viene a ser el entrecruzamiento de líneas diagonales, advertible en el tocado de la figura humana plasmada en la Escultura 7 de la Pirámide de los Nichos (fig. 1.26), y la más compleja, la que se percibe en un relieve del friso de la misma pirámide; allí toma la forma de un enlazamiento de bandas angulares,

cuyos achatados extremos se alternan por encima y por debajo de la superficie de un doble anillo (fig. 1.27). La más frecuente es el sencillo enlazamiento de bandas, ya se presente dentro de un anillo, como en la Escultura 9 del Edificio de las Columnas (fig. 1.28), o limitado por líneas rectas, como en el Panel 5 de la Pirámide de los Nichos, donde se extiende en sentido vertical (fig. 1.29); en sentido horizontal se mira en un friso de la misma pirámide. Recientemente, en el Áureo Juego de Pelota de ese lugar, se descubrió un relieve donde se representan dos serpientes que, enfrentando sus hocicos, enlazan las lenguas, construyendo así las curvas bandas constitutivas del símbolo (fig. 1.30).

En la tercera franja de la Lámina IX del *Códice Selden* de los mixtecas, se halla una versión de especial interés: el símbolo, que Caso interpreta como "Corazón-Encrucijada", se plasma allí como un corazón del cual surgen, a modo de aspas, cuatro elementos análogos a los que se ven en la parte superior de la Estela C de Tres Zapotes (fig. 1.31).

La representación del quince toma entre los aztecas opulenta variedad de figuraciones. Con acudir a la mal llamada imagen de Coatlicue (fig. 1.22), sería inmediata la posibilidad de hallarlo en el enlazamiento de las serpientes que hacen su falda; como entrecruzamiento de líneas engendrador de cuadrados con centro relevado, en la piel de las serpientes de la cima, de las manos, del ceñidor, de entre las piernas. En su pureza, se releva en la caja conservada en el claustro del convento de Yauhtepec, en Morelos (fig. 1.32); en forma de flor de cuatro pétalos, en losas del Recinto de las Águilas, del Templo Mayor de Tenochtitlan (fig. 1.33); como cuadrado con círculo central y cuadrantes angulares, en el Tláloc de la base de la mal llamada Coatlicue y de otras imágenes (fig. 1.34).

Su figuración como dos huesos cruzados, surgida posiblemente en Tula, llega a la plástica azteca, donde se advierte, combinada con calaveras, en la falda de imágenes como el Tláloc femenino del Templo Mayor (fig. 1.35), o el

Tlaltecuhтли del Metro, exhibido en el Museo Nacional de Antropología (fig. 1.36).

Caso de especial importancia es el del recipiente, exhibido así mismo en ese Museo, en torno a cuya forma cilíndrica dos serpientes emplumadas mueven sus cuerpos y enfrentan sus cabezas. Sus lenguas, saliendo de sus abiertos hocicos, integran, al tocarse, la esencialidad del quincunce (fig. 1.37).

De similar significación me son, variantes del cuadrado con círculo y cuadrantes interiores, la parte central de la Piedra del Sol (fig. 1.38), donde en torno del rostro de Tonátiuh Tlaltecuhтли se ordenan los signos de los cuatro soles; la superficie superior de una pieza pétreo de las colecciones del *Peabody Museum* de la Universidad de Yale (fig. 1.39), en la cual el quincunce en forma de signo del movimiento se instala dentro de un quincunce mayor, al constituir el punto central de un disco solar inscrito en un cuadrado, en los ángulos del cual están también significados los precedentes cuatro soles: en la parte alta, de izquierda a derecha, los de 4.Tigre y 4.Agua; en la inferior, 4.Viento y 4.Lluvia. De esta suerte, al ocupar el centro el signo del 4.Movimiento, el quincunce integra con los otros la representación de los cinco soles; la Piedra de los Cinco Soles del *Time Museum* de Rockford, Illinois (fig. 1.40), que muestra en relieve igual representación; es decir, el signo 4.Movimiento en el centro, y, en los ángulos, los de los anteriores soles: arriba, los de 4.Lluvia y 4.Viento, y abajo, los de 4.Agua y 4.Tigre.

Habría que hacer notar que el orden en que se sitúan tales signos varía en los dos últimos casos señalados, y es distinto del que tienen en el centro de la Piedra del Sol.

Existe, pues, un signo, el quincunce: un punto central, cuatro puntos a él equidistantes, marcando los ángulos de un cuadrado ideal. Este signo, con variantes copiosas, aparece de modo continuo en la plástica mesoamericana, en sus distintos lugares y épocas. Al estudiar esas variantes,

quienes en ello se han ocupado le han supuesto distintos significados. Lo han considerado, así, símbolo del jade, de lo precioso, del cielo, de la espacialidad del universo, del tiempo, del movimiento, de los sucesivos períodos cósmicos. Así ha sido interpretado, probablemente con verdad; empero, nunca se ha explicado con enteras razones el fundamento de interpretaciones tales.

Intentaré ahora, mediante una hipótesis basada en principios iconográficos y textuales, remediar esa falta de explicación.

Existe, pues, ese signo que en la cultura mesoamericana adquiere multiplicidad de manifestaciones; perfecta geometría cuya reiteradísima presencia hace conjeturable su esencial importancia.

Y existe, también de esencial significación, un texto por medio de cuya explicación interpretativa, es posible aclarar y establecer el significado del signo sobredicho.

Es el texto contenido en la *Histoyre du Mechique* (1966:28 ), insustituible como clave para comprender los valores originales de nuestra antigua cultura. En mi intención de extender su conocimiento, insisto en reproducirlo:

“Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte: dos dioses, *Çalcoatl* y *Tezcatlipuca*, trajeron a la diosa de la tierra *Atlalteutli* de los cielos abajo, la cual estaba plena en todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las cuales mordía como bestia salvaje; y antes que la hubieran bajado, había ya agua, la cual no saben quién la creó, sobre la cual esta diosa caminaba. Viendo esto los dioses, dijeron: ‘Hay necesidad de hacer la tierra.’ Y en diciendo tal, se cambiaron los dos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa desde la mano derecha hasta el pie izquierdo, otra de la mano izquierda al pie derecho, y la opri-mieron tanto que la hicieron romperse por la mitad, y de la mitad hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo.”

En relación con la mencionada diosa de la tierra, la misma *Histoyre du Mechique* afirma: “Había una diosa nombrada

*Tantentl*, que es la misma tierra, la cual según ellos, tenía figura de hombre, otros dicen que de mujer” (ib.:25).

El texto expone, así, el desarrollo de la creación universal. Sus elementos son cuatro: una previa junta de aguas sin creador conocido, dos dioses que se cambian en serpientes, y una forma humana, sea de hombre o de mujer. Cambiados ya en serpientes, los dioses —opuestos principios divinos de la creación— se llegan a esta forma, cuya vista los hizo sentir la necesidad de crear, y de esa forma humana, de su mismo cuerpo, hacen la tierra y el cielo.

En el instante de la unión de las serpientes divinas con la forma humana, se integra el poder creador de la suma universal. Ese instante se halla representado en la cultura mesoamericana por la imagen de la entidad llamada Tláloc por los nahuas, y cuya representación tiene origen en los olmecas.

Pero, a continuación de ese instante, la creación se efectuó.

Imagínese ahora el momento donde ambos dioses, cambiados en grandes serpientes, se ponen a la tarea creadora: uno de ellos ase a la forma humana de la mano derecha al pie izquierdo; el otro, a la inversa, de la mano izquierda al pie derecho. Al hacerlo, señalan necesariamente cinco puntos: los correspondientes a las extremidades, manos y pies de la forma humana, y el central, aquel que sus cuerpos ofidios engendran al cruzarse el uno sobre el otro.

Un punto en el centro; otros cuatro señalando los ángulos de una superficie ideal: allí está, claro y evidente, el quincunce.

Es indudable que en todas las representaciones mesoamericanas de ese signo, lo que de él se mantiene de manera invariable es la presencia de tales cinco puntos esenciales. Y su significado, al relacionarlo con el texto antes reproducido, parece empezar a desnudarse.

Esos cinco puntos, es la hipótesis que ahora planteo, representan el poder de los dioses que, aplicado a la forma

humana, creará el universo. Son, de tal suerte, signo de la acción cosmogónica.

Multitud de imágenes, engendradas a lo largo de los siglos de Mesoamérica y en las múltiples regiones culturales de ésta, las cuales revelan esa acción, pueden fundamentar mi hipótesis. Como ejemplo, intentaré a continuación evocar algunas de ellas originadas en los olmecas, fuente de nuestra antigua cultura, y sus correspondencias con otras de los aztecas, quienes le dieron culminación. En especiales casos me referiré también a representaciones nacidas de manifestaciones culturales intermedias en el tiempo.

### *Las dos serpientes*

Me parece oportuno recordar aquí la manera como, en la plástica de Mesoamérica, abunda la figuración de dos cabezas de serpiente que se enfrentan, a menudo en relación con una forma humana. Por dar sólo tres ejemplos, citaré una imagen zapoteca de Cocijo (fig. 1.41), el Tláloc de la Colección Uhde del Museo Etnográfico de Berlín (fig. 1.42) y la cima de la mal llamada Coatlicue (fig. 1.43). Esas cabezas ofidias, de acuerdo con lo que ahora pretendo mostrar, representan las de los dioses que, según el texto a que me acojo, se cambiaron en serpientes a fin de, valiéndose del impulso y la materia donados por la forma humana, crear el universo.

Ahora bien: concernientes a su relación con el quincunce como símbolo conectado con dicha creación, existen diversas imágenes en las cuales ese signo se combina con la figuración de las dos cabezas ofidias enfrentadas.

Aduciré ahora, para probar la verdad de mi conjetura, la presencia de tres de ellas que he mencionado ya, y que fueron creadas en lugares y períodos distintos de esa cultura nuestra: una olmeca, una veracruzana y una azteca.

Es la primera la parte central y superior del Altar 4 de La Venta, donde las dos cabezas de serpiente unen el extremo

de sus hocicos; entre los colmillos que de ambas se perciben, hallan lugar los cinco puntos definidores, marcados allí por los extremos y el sitio del cruzamiento de dos bandas rectas (fig. 1.6a).

La segunda es el relieve descubierto hace poco en el Juego de Pelota Áureo de El Tajín. En él se miran las dos cabezas serpentina, que en este caso construyen el quincunce enlazando sus lenguas. Situado en un plano vacío el punto central, los extremos de las curvas linguales se orientan señalando los cuatro puntos de los ángulos (fig. 1.30).

La última aparece en el bajo recipiente cilíndrico azteca en torno del cual dos serpientes emplumadas, enfrentadas sus cabezas, se buscan con las bífidas lenguas. Éstas, al hacer contacto una con la otra, generan la esencialidad del quincunce: el punto central, en medio de un rombo plano; los cuatro restantes, en sus propias puntas. De nuevo se evidencia la clara presencia del símbolo (fig. 1.37).

Sin mayor esfuerzo es de advertirse en las tres un modo de ilustración plástica del texto de la *Histoyre du Mechique*: los dioses cambiados en serpientes durante el trance de la creación, enfrentan sus cabezas y cruzan sus cuerpos al asir cada uno las extremidades opuestas de la forma humana; al hacer esto último, provocan el surgimiento de los cinco puntos del quincunce. Dos cabezas ofidias opuestas, pues, y cinco puntos en los cuales se sintetiza la acción de sus dos ofidios cuerpos. Tales elementos son perceptibles en los tres ejemplos considerados.

### *El quincunce, el sol y los soles*

El significado cosmogónico del signo se descubre también, entre otras, en tres esculturas aztecas antes mencionadas: el centro de la Piedra del Sol (fig. 1.38), la superficie mayor del objeto de piedra existente en el *Peabody Museum* (fig. 1.39) y la Piedra de los Cinco Soles del acervo del *Time Museum* (fig. 1.40). En ellas, al relacionarse con el

sol y con el transcurso temporal del universo, el símbolo explica, en alguna manera, la conexión entre el texto de la *Histoyre du Mechique* y el de la *Leyenda de los Soles*. Los puntos angulares del quincunce, definidos en el primero en el instante de su formación, señalan en el segundo el desarrollo de un proceso evolutivo.

A propósito de la relación del símbolo con representaciones solares, no parece ocioso tomar en cuenta que entre los mayas, como ya se dijo, es un quincunce la expresión plástica del sol.

Yendo adelante: ocurre a menudo, y su factibilidad se ostenta como natural, que imágenes originadas en épocas posteriores sean poderosas a esclarecer el significado de otras en mucho más antiguas. Así, en lo relativo al quincunce y el sol y los soles, y poniendo otra vez de manifiesto la unidad de la cultura mesoamericana, imágenes aztecas, a pesar de los siglos que separan a unas de otras, pueden explicar lo expresado por imágenes olmecas.

El Monumento 43 de San Lorenzo representa a una tarántula sobre cuyo cefalotórax se levanta con firme impulso un modo de torre vertical; en esta torre, marcado por oquedades como las que dejaría un hemisferio sólido al hundirse en una superficie blanda, se muestra el quincunce (fig. 1.1). Supuesto que la tarántula es criatura terrestre, podría concluirse, tomando en cuenta el significado solar del símbolo en maneras culturales mesoamericanas que siguieron a la olmeca, que el monumento representa a la tierra –la tarántula– sobre la cual se funda el edificio celeste, distinguido por el signo de creación significada allí por el sol.

Olmeca también, en las pinturas de Oxtotitlan se advierte el quincunce figurado como flor de cuatro pétalos (fig. 1.8). Sobre su oscuro centro circular, destaca la presencia de un rostro humano. Imposible sería dejar de percibir la semejanza de sus elementos con los que forman el centro de la Piedra del Sol de los aztecas (fig. 1.38): el rostro humano en el centro; emergiendo de él, en análogas direcciones, cuatro

formas que apuntan a los ángulos de un cuadrado ideal. Agudos sus extremos, en un caso; planos en el otro. El significado, si las dos imágenes son análogas, sería análogo en ambas: la creación iniciada, y su posterior desenvolvimiento.

### *Las dos serpientes, el quincunce y la figura humana*

Acudiendo nuevamente al texto de la *Histoyre du Mechique*, se echará de ver que en él se describen las fases sucesivas de la creación del mundo. La primera ocurre cuando los dioses, ya cambiados en serpientes, se juntan con la forma humana. Ése es el momento donde queda íntegramente constituido el poder creador. La imagen que en Mesoamérica ilustra tal momento, es, repito, la de la entidad cuyo nombre es Tláloc entre los nahuas, presente, con otras denominaciones, en el desenvolvimiento de la cultura de la región; dicha entidad, si se toma en cuenta el texto multicitado, halla su más acabada representación en la mal llamada Coatlicue de los aztecas (fig. 1.22), y su clave iconográfica en el Tláloc de la Colección Uhde de Berlín (fig. 1.42), en cuya boca ocurre el tantas veces mencionado encuentro de dos cabezas serpentina.

Para simbolizar tal encuentro, los olmecas, entre quienes tuvo origen esa representación, al figurar su humano rostro, le ampliaron el labio superior, a fin de que en él cupieran las cabezas ofidas. Iconográficamente, esta afirmación tiene prueba en piezas significantes como las Cabezas Colosales 5 de San Lorenzo y 3 de La Venta (figs. 1.44 y 1.45) y el pétreo rostro existente en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana (fig. 1.46), en las cuales se ostenta la finalidad de tal ampliación. En sus bocas está simbolizada, unida a la forma humana, la presencia de las dos serpientes divinas.

Vuelvo ahora a la imagen relevada en el centro de la parte superior del Altar 4 de La Venta, donde bajo las fauces de las cabezas enfrentadas, el quincunce aparece con el aspec-

to del cruzamiento de dos bandas rectas a manera de alargada cruz de San Andrés.

Ese conjunto, las serpientes y el quincunce, cobra su entero significado al relacionarse con la figura humana; con esto, de acuerdo con el texto, integra la representación cabal del poder creador.

Véase, así, el Monumento 52 de San Lorenzo; una figura humana sentada con las pantorrillas juntas a los muslos; dobla los brazos y se cubre las rodillas con las manos. En su estilizado rostro se advierte, por la ampliación del labio superior, la simbolización del enfrentamiento de las dos cabezas de los dioses cambiados ya en serpientes; en su pecho, dentro de un rectángulo de bordes realzados, se establece, realzado también, el quincunce como cruz de San Andrés alargada (fig. 1.2).

Compárese ahora esta imagen con la señalada en el Altar 4 de La Venta; no podrá dejar de notarse su analogía: en ambas se plasman dos bandas cruzadas debajo del enfrentamiento de dos cabezas ofidias. Juntas en el Altar de La Venta, separadas por un espacio y sobre una manifiesta forma humana, en el Monumento de San Lorenzo. Ambas imágenes, así, plasman el instante inicial de la universal creación como se expresa en el texto aducido: transformados en sierpes, los dioses juntan sus cabezas, y al cruzar sus cuerpos engendran los cinco puntos del quincunce.

No me parece ilegítimo conjeturar que lo dicho acerca del Monumento 52 de San Lorenzo es aplicable al 30 de La Venta: una figura humana, actualmente decapitada, sedente, en cuyo pecho se realzan las dos características bandas rectas cruzadas (fig. 1.3). Juzgo natural suponer que en su hoy perdido rostro se hallaba figurado simbólicamente el encuentro de las cabezas serpentinas.

De este modo, insisto, en esos monumentos se representa el momento inicial de la creación. Pero ésta fue representada plásticamente en Mesoamérica no sólo en el momento donde comenzó, sino también en su proceso evolutivo. Así se muestra en imágenes como la flor de cuatro

pétalos de las pinturas de Oxtotitlan, la pieza de piedra del *Peabody Museum*, la Piedra de los Cinco Soles (figs. 1.8, 1.40 y 1.41).

Aparte de en la mencionada pintura de Oxtotitlan, los olmecas parecen haber figurado dicho proceso en varios de sus monumentos, en los cuales, sobre cuerpos humanos, el quincunce se mira duplicado; simples bandas cruzadas dentro de un cuadrado, por un parte; por la otra, dentro de un cuadrado también; pero de los lados superior e inferior de éste, surgen series de elementos ovales y apuntados que vienen a darle compleción.

Me referiré ahora a cuatro de tales monumentos: el 1 de Las Limas en su figura menor (fig. 1.5), el 77 de La Venta (fig. 1.4) y dos más que al presente se exhiben en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana (figs. 1.47 y 1.48); en la *Guía Oficial* de este Museo, se dice que uno de ellos es el Monumento 2 de Los Soldados; del otro se afirma simplemente que procede del sur de Veracruz.

Todos ellos son imágenes humanas; en todos ellos aparece sobre el pecho el quincunce bajo la forma de bandas rectas cruzadas, y más abajo, sobre el centro mismo del cuerpo, el mismo símbolo, allí dentro de un plano cuadrado al cual limitan bordes en relieve. Arriba y abajo, surgen de tales bordes los elementos ovales a que antes hice mención.

En el Monumento 1 de Las Limas, un hombre sentado sostiene en sus brazos a otro de tamaño mucho menor y en relajada actitud; lo lleva como si quisiera presentar su propia esencia; esto es, lo que en sí mismo tiene, en tanto que hombre, de participación con lo divino en la acción de engendrar el universo. La figura menor, en efecto, ostenta el triple símbolo: su amplio labio superior ofrece el sitio sugeridor de las dos cabezas serpentina frente a frente; incisas sobre su pecho, las rectas bandas cruzadas dentro de un rectángulo, semejantes a las que, en relieve, se advierten en los sobredichos Monumentos 52 de San Lorenzo y 30 de La Venta (figs. 1.2 y 1.3); más abajo, a la altura del vientre, en un rectángulo más corto, el mismo elemento crucial. Ahora,

de los bordes superior e inferior del rectángulo, crecen las apuntadas formas ovales.

Los mismos tres símbolos, como señales de un alfabeto superior, se repiten en la gran figura humana sedente que es el Monumento 77 de La Venta (fig. 1.4); pura imagen del hombre esencial, manifiesta su índole en el ampliado labio superior, en el largo rectángulo pectoral que contiene el cruzamiento de dos bandas rectas, en el corto rectángulo, muy próximo al cuadrado, con su interna cruz de San Andrés, contiguos al cual, arriba y abajo, se miran las mismas formas ovales.

Figura sedente de la misma humanidad esencial, es también el Monumento 2 de Los Soldados (fig. 1.47). Su rostro muestra el simbólico ancho labio superior, descendente hacia las comisuras; su pecho, el largo rectángulo con las interiores dos bandas en cruz; su vientre, los relevados bordes de un cuadrado, sustentadores de las ovales formas el inferior y el superior, y que hacen contorno a una superficie en donde se realzan, cruzándose, las bandas generadores del quincunce.

El último Monumento que he señalado, sedente figura, así mismo, del hombre esencial, carece actualmente de cabeza. Dado que su pecho y su vientre enseñan los mismos símbolos que los de los tres anteriores, se me vuelve lógico pensar que en su rostro estaba la misma representación que en los de aquéllos.

Porque la ordenación de tales símbolos, su persistencia, indican, con mínimo lugar a dudas, que obedecen a una definida voluntad de expresar nociones o valores significativos, a fin de hacerlos comunicables. Nada permite suponer que algo se deje aquí al azar. Se trata con evidencia de un coherente sistema de pensamiento, sólido y preciso, que usa, para manifestarse, de elementos plásticos cargados de significado; tales elementos, pues, componen una suerte de escritura cabalmente comprensible a quienes en su tiempo la veían, y alguno de cuyos signos pretendo ahora descifrar.

He dicho, con base en relaciones iconográficas y textuales, que con variaciones del lenguaje plástico, los símbolos inventados por los olmecas a fin de expresar sus concepciones fundamentales del hombre y del mundo, se transmitieron, guardando sus originales significados, a los ámbitos y los siglos de múltiples manifestaciones de la cultura mesoamericana.

De tal modo, estos a que vengo refiriéndome, las serpientes y el quincunce en la figura humana, pueden encontrarse por ejemplo, en Monte Albán, en aquellos ya mencionados Danzantes de ancha boca que usan, como pectoral, una flor de cuatro pétalos, y entre los mayas, en la Estela 1 de Aguateca, en donde una figura humana con tocado serpentino, presenta cruzamientos de bandas sucesivos sobre el cuerpo (fig. 1.49).

Ahora, pese a que se hallan apartadas entre sí por un espacio de milenios, intentaré evidenciar la identidad de significados de las imágenes de los monumentos olmecas antes descritos, con los de imágenes aztecas de principal valor conceptual.

Éstas son las que, además de en otros lugares, se relevan en la superficie básica de la mal llamada Coatlicue (fig. 1.34), y en el femenino Tláloc bicípite descubierto al explorar los restos del Templo Mayor de México Tenochtitlan (fig. 1.35).

La primera, que en otra parte he descrito pormenorizadamente (Bonifaz Nuño, 1985:3ss.), es un Tláloc cuyo cuerpo se oculta tras un gran círculo bordeado de una franja de arcos paralelos y en el cual se inscribe un cuadrado que encierra la misma forma del quincunce puesta por los olmecas en los pendientes auriculares de la Cabeza Colosal 1 de La Venta; esto es, un círculo central y un cuadrante de círculo en cada uno de los ángulos.

Rasgo característico, en la boca de este Tláloc los extremos del labio superior bajan hacia los lados; suben después formando un modo de voluta. Ese labio simboliza la unión de dos cejas de serpiente figuradas a la manera

teotihuacana y que, como en Teotihuacán, representan las cabezas de las serpientes a las cuales pertenecen (fig. 1.50). Situadas en el rostro humano, son, insisto, efigie de los dioses creadores en el momento donde su poder, mediante el impulso y la materia encontrados en la humana forma, hará surgir el mundo.

Es la segunda imagen una figura femenina –se advierten claramente sus pechos– en la misma posición que la anterior y que, usualmente, se denomina posición de parto (fig. 1.35); sus piernas se doblan pronunciadamente, y se abren; así lo hacen también sus brazos. Su rostro, con el mentón hacia arriba, es el de Tláloc y es doble. El más cercano al cuerpo lleva encima de la frente el mismo triple círculo que distingue el tocado de la primeramente descrita; el otro deja ver, entre cuatro colmillos, las partes enfrentadas de dos lenguas bífidas vistas de perfil. Ambos tienen, necesariamente, el característico labio superior que el Tláloc de la Colección Uhde explica que se forma por el enfrentamiento de dos cabezas ofidias (fig. 1.42). Allí están éstas, pues, unidas, constituyendo simbólicamente, al juntarse a la forma humana, la existencia del universal poder creador. Aquí el doble rostro, como la doble cruz en las imágenes olmecas, sugiere los impulsos sucesivos del acto creador. En relación conceptual con las cabezas de sierpe simbolizadas en las bocas de ese rostro doble, y expresando el principio de acto tal, sobre el cuerpo de la imagen aparece el quincunce, ahora plasmado en su modalidad de signo del movimiento. Se perciben sus cuatro aspas y su centro, figurado en este caso a modo de ojo estelar. Una luz viviente.

Habla el texto de la *Histoyre du Mechique* de que, bajada a ellas por los dioses, la forma humana caminaba sobre aguas cuyo creador se desconoce. De acuerdo con esto, y recordando imágenes olmecas como el Altar 4 de La Venta y el Monumento 1 de Los Soldados (figs. 1.6 y 1.51), donde hay parecidas representaciones de la materia líquida, podría conjeturarse que los arcos paralelos puestos en torno al gran círculo que cubre el cuerpo de la primera imagen, son re-

presentación de tales aguas de creador desconocido. Esta conjetura sería apoyada por un elemento patente en la imagen ahora en cuestión: toda ella tiene como fondo el agua, ese elemento preexistente sobre el cual la universal creación habría de consumarse.

No queda aquí todo; esta segunda imagen (fig. 1.35) lleva una suerte de falda en cuya superficie se alternan, en relieve, calaveras y conjuntos de dos huesos cruzados, esa otra manera de plasmar el quincunce. Tal combinación de formas, que generalmente se ha tenido por representación del inframundo, vendría a significar algo por completo distinto: si las calaveras, por ser cifra de lo que del cuerpo humano resiste a la destrucción causada por la muerte, representan la perpetuación de la vida, su permanencia; si el quincunce, aquí el cruzamiento de dos huesos, denota acción cosmogónica, la combinación de huesos y calaveras alternándose en cuadrados contiguos, tendría el significado de la permanencia, la constante y perpetua vida del acto de creación.

De esta manera, si se equiparan las imágenes olmecas y aztecas a que vengo refiriéndome, la de la base de la mal llamada Coatlicue equivaldría, en forma y significado, a las de los Monumentos 52 de San Lorenzo y 30 de La Venta, en las cuales se advierte, en la boca, la unión de las cabezas de los dioses ya serpientes, y en el pecho, signo de los puntos engendrados al cruzar sus cuerpos sobre la forma humana, el quincunce como cruzamiento de rectas bandas. Tales tres imágenes, pues, representarían el momento de integración del poder creador.

A su vez, la imagen del Tláloc femenino del Templo Mayor se correspondería con las cuatro olmecas últimamente estudiadas, cuya boca muestra la misma representación multidicha, y sobre cuyo cuerpo, por medio de dos quincunces, se indica, con el primero, el momento donde se integra el poder de la creación, y con el segundo, el proceso evolutivo de ésta.

Tales dos quincunces, con su significado, se igualarían sucesivamente a los del signo del movimiento en el vientre del Tláloc femenino, y a esos, multiplicados y combinados con calaveras, que se forman con los huesos cruzados en su falda.

Las imágenes que pudieran decirse iniciales y terminales de la cultura mesoamericana estudiadas aquí, revelarían, aparte de la unidad de esa cultura, la persistencia de los símbolos y del valor y el significado que se les atribuía.

### *Conclusión*

Abunda, en la plástica de Mesoamérica, un símbolo, el quincunce, el cual, en las diferentes formas de su representación, puntos, bandas cruzadas o enlazadas, cuadrado con círculo y cuadrantes interiores, aspas con variados centros, y otras más que antes he indicado, han recibido de los estudiosos diferentes interpretaciones. Se ha considerado, repito, que es símbolo de lo precioso, del cielo, de la disposición espacial del universo, ya que señala sus cuatro rumbos horizontales y su eje vertical; del movimiento, que es transcurso temporal; de la sucesión en el tiempo de las edades cosmogónicas. Y he dicho que quizás hay verdad en todas esas interpretaciones, pero que hasta hoy no se ha propuesto para ellas ninguna cabal explicación teórica.

En busca de tal explicación, y con fundamento en un texto antiguo cuya verdad se comprueba con infinidad de imágenes creadas en diferentes épocas y lugares de nuestra cultura prehispánica, he presentado una hipótesis capaz de ofrecerla.

De acuerdo con hipótesis tal, los cinco puntos del quincunce simbolizan el poder creador aplicado a la materia de la creación, así como el desarrollo evolutivo de ésta.

Así, esta hipótesis da cimientos de verdad a todas las previas interpretaciones. El quincunce es símbolo de lo precioso, porque nada hay de más precio que el universo creado,

continente de la totalidad de la vida; es símbolo del cielo y la tierra, porque tierra y cielo son el fruto inmediato del acto supremo del poder; es símbolo del espacio del mundo, porque el espacio es el ámbito que cobrará su pleno sentido al poblarse con lo creado, y es su movimiento, su transcurso, porque la creación no es un hecho estático, sino un permanente proceso; es símbolo de este mismo proceso, porque representa, en su punto central, la época presente, y en los restantes, la existencia de las épocas que la precedieron.

El quincunce así entendido, adquiere la plenitud de su significado en las imágenes donde se relaciona con las serpientes y el ser humano; aquéllas representan a los dioses capacitados para la creación; éste, la entidad que les dio el impulso y les proporcionó la materia necesaria para efectuarla.

Insuperable concepción de la importancia del ser humano en el universo. Él es condición sin la cual el universo no existiría; él es medio insustituible de su preservación y su desenvolvimiento.

Esa importancia central del hombre, signo particular del humanismo mesoamericano, se ostenta con encandilante evidencia en la representación del quincunce visible en la parte ya señalada del *Códice Selden* (fig. 1.31).

Allí el corazón humano, avivado por el líquido precioso para su constante movimiento, expresión de la vida, constituye el punto central; partiendo de él, se establecen los rumbos espaciales de la tierra y el cielo; animados por su núcleo de incesantes palpitations que miden y construyen, al medirlo, el transcurso del tiempo, esos rumbos ya no son sólo espacio; se han vuelto, además, en ámbito de la historia.

## LOS OLMECAS NO SON JAGUARES

La abrumadora mayoría de las esculturas olmecas representa a seres humanos; sus rostros pueden ser claramente de hombre, como en las Cabezas Colosales (fig. 2.1), o bien presentar rasgos estilizados de manera particular (fig. 2.2); precisamente la interpretación de éstos, ha dado origen a una teoría generalmente aceptada, cuya falsedad pretendo demostrar en las siguientes páginas.

De hecho, en algún momento, sin base real ninguna, a alguien le pareció que tales rasgos estilizados representaban la máscara de un jaguar. A partir de esa interpretación, que sólo el descuido y la falta de atención profesional pudo tener por verdadera, se ha considerado que los olmecas veneraban a un dios jaguar; que provenían, según ellos, de un cruce de jaguares y seres humanos; se habla, así, de hombres jaguares y de un pueblo del jaguar.

Haré una historia del nacimiento de esa teoría, apuntando también sus antecedentes y sus consecuencias.

En 1887, Alfredo Chavero, en el volumen inicial de *México a través de los siglos*, tratando de probar la existencia de la raza negra en el México antiguo, analiza uno de aquellos rostros estilizados en un hacha de piedra procedente de Veracruz (fig. 2.2); lo ve como un rostro de hombre cuya chata nariz y cuyos bellos pronunciados lo definen, a su parecer, como perteneciente a esa raza (Chavero, 1887:64).

Poco después, George F. Kunz, estudiando un hacha análoga (fig. 2.3), concluye que representa una grotesca figura humana (Kunz, 1890:278). Ni Chavero ni Kunz, los dos que inicialmente se ocuparon en este tipo de rostros olmecas, vieron en ellos otra cosa que rostros humanos estilizados.

Pero en 1900, Marshall H. Saville, en breve artículo referido a la misma hacha estudiada por Kunz, sentó, aunque tímidamente, las bases del error que después sería admitido generalmente como verdad. Allí dice que el rostro del hacha "representa aparentemente una máscara de jaguar" (Saville, 1900:140).

Transcurridos varios años en silencio, en 1929 Saville regresa al asunto. Ahora ya sin ninguna timidez, va a afirmar que los rostros olmecas figuran máscaras de jaguar. Amplía el número de sus objetos de análisis, y procura dar fundamento a su opinión.

Vuelve al examen del hacha de Kunz, y dice: "La talla en el frente representa la máscara convencional de un jaguar, con peculiares ojos oblicuos en forma de almendra, colmillos prominentes, pequeños orificios nasales y un inmenso labio superior abocinado" (1929:268).

Hay que señalar que los colmillos, ahora simplemente calificados de prominentes, habían sido vistos por él en su primer artículo como agudos (1900:140), a pesar de que en realidad muestran extremos planos y hendidos.

Los rasgos que él mira ahora como propios del jaguar, son los ojos oblicuos y almendrados, la nariz de breves fosas y el labio superior inmenso y abocinado .

Desde luego, puede afirmarse de plano que este último no es en modo alguno rasgo propio de ese felino, quien, para empezar, carece de labios, y que las fosas de la nariz del jaguar difícilmente se relacionan con las de los rostros en cuestión.

En cuanto a los restantes rasgos –forma de los ojos y colmillos–, el propio conjunto de los rostros aducidos por Saville prueba que no son constantes y, por tanto, no

pueden ser tomados como definidores de un carácter general.

Tomaré como ejemplo sólo cuatro de esos rostros, a fin de demostrar, con las diferencias que presentan entre sí y que son reconocidas por el propio Saville, que sus ojos y colmillos tampoco constituyen rasgos característicos del jaguar.

Los cuatro rostros a que me refiero son el del hacha de Kunz (Saville, 1929:266-269) (fig. 2.3), el de un hacha del Museo Británico (ib.:269) (fig. 2.4), el de un hacha de la Colección Dorenberg (ib.:276) (fig. 2.5) en el Museo Americano de Historia Natural, y el de una pieza del Museo Nacional de Washington (ib.:336-338) (fig. 2.6).

Si se comparan entre sí estos cuatro rostros, se advierte de inmediato que aquellos "ojos oblicuos y en forma de almendra", que sirvieron a Saville como base para sugerir los rasgos del jaguar, sólo se encuentran en el primero; el segundo y el cuarto los tienen cuadrangulares y horizontales, con cejas que serían posteriormente llamadas de sierra o de flama; los del tercero, situados también en sentido horizontal son redondeados en su parte exterior y apuntados en los lagrimales.

De esta suerte, si los ojos del primero, por su forma, recordaran los del jaguar, cosa discutible, habría que reconocer que los de los otros tres carecen de toda relación con ellos.

En lo concerniente a los colmillos: el primero tiene, a cada lado de la boca, dos grandes colmillos corvos, uno superior, inferior el otro, los inferiores puestos por fuera de los superiores. Los cuatro terminan en extremos planos hendidos. No presentan, pues, relación alguna, ni por su posición ni por su forma, con los del felino, que vistos de frente son rectos y puntiagudos, y están colocados de manera que los superiores contienen a los inferiores. Pero supóngase, como quiere Saville, que son de jaguar.

Véanse los otros tres rostros: el segundo y el cuarto no llevan colmillos en absoluto; muestran las encías desnudas.

El tercero deja ver solamente dos cortos colmillos agudos, nacidos a ambos lados de la mandíbula superior.

Resulta claro que tampoco la existencia de los colmillos define esencialmente los rostros olmecas, supuesto que aquéllos pueden faltar o cambiar en su forma y en su número.

Con todo eso, Saville insiste en su errónea apreciación original, y a pesar de que ve que ni ojos ni colmillos se mantienen siquiera semejantes o análogos en los rostros que estudia, sigue considerando, pese a sus diferencias, que todos son de jaguar.

En su empeño de demostrarlo, recurre ahora a un presunto argumento iconográfico que prueba definitivamente en su contra.

Recuerda, así, la gran figuración azteca del jaguar: el famoso cuauhxicalli que guarda la entrada de la Sala Mexica en el Museo Nacional de Antropología (fig. 2.7), y dice:

“El rostro de jaguar de esta maravillosa escultura corresponde cercanamente a la máscara convencionalizada de nuestras hachas votivas” (ib.:289).

La comparación del rostro de este jaguar con los figurados en las mencionadas hachas, demuestra exactamente lo contrario de lo que Saville quiere: ningún parentesco existe entre ellos; no consienten aproximación formal ninguna.

Para comenzar, faltan en el jaguar azteca los que son efectivamente rasgos esenciales del tipo de rostros olmecas que se analiza: la boca de esquema trapecial con el labio superior amplísimo en su parte más alta y descendente en los extremos, y la nariz de pequeñas fosas que sobre dicho labio descansa, y cuya parte baja es siempre inscribible en un triángulo, rasgos éstos que, como antes dije, no son de felino.

Luego, los ojos del jaguar de los aztecas, con su centro circular, en nada se emparentan con los almendrados y oblicuos u horizontales y rectangulares o en forma de lágrima horizontal de los rostros olmecas que aquí se evocan.

Por último, ese jaguar, como su modelo natural, carece de labios. Tras los bordes del hocico, su encía queda figurada

por una banda ininterrumpida y ondulante, de la cual nacen, a los lados, colmillos apenas curvos y de esquema triangular, situados los inferiores y los superiores en la misma relación que en los jaguares reales, y entre los cuales y detrás de los cuales se acomodan los dientes.

Ningún rostro olmeca se aproxima a estos rasgos.

Además, la nariz felina del cuauhxicalli, con su división central establecida verticalmente y sus alas en voluta descendente, que da a las fosas forma de comas encontradas, es cabalmente inversa a la nariz de los rostros ejemplificados por Saville. En ésta, la línea horizontal dibuja el contorno superior.

Su argumento iconográfico, pues, demuestra que está equivocado.

Alguien podría decirme que no es debido comparar representaciones correspondientes a distintas culturas, que varían en sus maneras de concebir y emplear los recursos formales. Lo admito, aunque aclaro que es Saville quien propone la anterior comparación.

Empero, sucede que entre los olmecas hay, aun cuando escasas, representaciones de jaguares.

Un ejemplo: en enero de 1987, se halló, a corta distancia de San Lorenzo, en Asusul, Veracruz, una escultura de jaguar que sin duda pertenece a la cultura olmeca. Su rostro, éste sí emparentado de cerca con el del cuauhxicalli azteca, enseña rasgos por completo distintos a los de los rostros objeto de la discusión (fig. 2.8).

Así, está ausente de él la boca de contorno trapecial que define a aquéllos. La banda en relieve que circunda la de éste, presenta el mismo ancho en la parte alta que en la baja, y encierra un espacio en forma de paralelogramo con los extremos curvos.

Dentro de ese paralelogramo, en la parte superior, queda representada la encía, de donde nacen a los lados largos y gruesos colmillos rectos en su descenso, entre los cuales se sitúan, como en la figuración azteca, cuatro dientes en vez de los seis que llevan los felinos.

La nariz y sus fosas se establecen también de manera análoga a como lo hacen en el otro. Los ojos son redondeados y salientes.

La imagen olmeca del jaguar, lo mismo que la azteca, da sólido sustento para afirmar que la teoría de Saville, de acuerdo con la cual los rostros olmecas estilizados del modo que se ha dicho representan máscaras de jaguar, es un rotundo desatino.

Sin embargo, como ya dije, esa teoría ha sido generalmente aceptada y difundida por los estudiosos de la cultura olmeca.

De este modo lo han hecho, y sólo cito algunos nombres, Vaillant, Krickeberg, Soustelle, Coe, Drucker, Stirling, entre los extranjeros, y entre nosotros, Caso, Bernal, Toscano, Covarrubias.

Empero, algunos autores se han negado a admitirla; entre ellos, Carlo T. Gay (1971) y Karl W. Luckert (1976); ambos afirman que los rostros olmecas tienen rasgos serpentinos. El primero de ellos no ofrece, hasta donde sé, pruebas de su afirmación. Luckert dice que el rostro olmeca estiliza el de una serpiente (Luckert, 1976:22, 82, etcétera). Bastaría con parangonar uno y otro para percibir la inexactitud de su dicho (fig. 2.9).

Vayamos otra vez a los rostros figurados en las hachas votivas de que se está hablando, y cuyo tipo se encuentra en muchas otras esculturas olmecas grandes y pequeñas. Algunos ejemplos: el tocado del Monumento 1 de San Martín Pajapan (fig. 2.10), el Monumento 10 de San Lorenzo (fig. 2.11), la figura menor del Monumento 1 de Las Limas (fig. 2.12). Los rasgos que caracterizan a todos y cada uno de ellos, vuelvo a repetirlo; sus rasgos fijos y compartidos, son esa boca de límites trapeciales, con el labio superior de amplia parte alta que, adelgazándose, desciende a los lados, y con el labio inferior más angosto y encorvado hacia arriba, y esa nariz triangular en su porción de abajo, apoyada en la recta que forma lo alto de la boca.

Saville y sus seguidores opinan que esos rasgos corresponden a los de un rostro de jaguar; Gay y Luckert, que corresponden a un rostro de serpiente. Unos y otros, como se ha visto, yerran.

Coincidiendo con Gay y Luckert en sostener la índole serpentina de los tantas veces dichos rasgos, en mi libro *Imagen de Tláloc* (Bonifaz Nuño, 1986:45) propuse una nueva hipótesis. Allí, cuando comenté el admirable cuadro iconográfico de Covarrubias (1946:169) (fig. 2.13), dije que la boca olmeca corresponde a una estilización de dos bocas de serpiente puestas una enfrente de la otra. No representa, así, ni una boca de jaguar ni una boca de serpiente.

Un monumento olmeca puesto en exhibición en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, y que después, por oscuras sinrazones, fue retirado, ha venido a comprobar plenamente la validez de mi hipótesis.

Se trata de una cabeza de piedra cuyo amplio rostro muestra, en su labio superior, con iluminante claridad, que está formado por el enfrentamiento de dos cabezas de serpiente puestas de perfil (fig. 2.14).

Ese rostro, por lo demás, muestra la típica boca trapecial y la nariz inscribible en un triángulo.

Según datos proporcionados por Fernando Winfield Capitaine, director de ese museo, el monumento procede de Acayucan, Veracruz; mide 91 cm. de alto, 55 de ancho mayor y 21 de espesor; está esculpido en piedra volcánica de oscuro color gris.

Las líneas generales de la escultura son característica-mente olmecas: suavidad de los contornos, amplitud de las mejillas en su descenso, antes de volverse hacia adentro para engendrar la muelle curvatura del mentón; división en forma de V de lo alto de la cabeza (fig. 2.15).

Dentro de tales contornos se sitúan, en esquema básico, las facciones también olmecas sin lugar a discusión.

Bajo el tocado y la anchura de la frente, las horizontales hendeduras de los ojos se miran separadas por abultado entrecejo que se abre hacia arriba, también en forma de V.

Entre los brazos de esta V y las hendeduras oculares, se relevan los párpados superiores.

La nariz, de alas encorvadas, tiene esculpidas las fosas.

La boca, ya se apuntó, reitera la silueta en forma de trapecio que define este tipo de rostros olmecas. El labio inferior, con su curvatura, se acomoda en el espacio que origina la línea de abajo del otro, que es ancho y horizontal en su parte media, descendente en sus extremos.

La boca está entreabierta. Mórvido, el mentón la limita y la sustenta.

En la entreabertura de la boca, en su parte superior, se sitúan siete dientes triangulares; uno ocupa el centro; se distribuyen los otros, tres a cada lado. Este modo de dientes, aunque en número diferente, caracterizará en ocasiones, siglos más tarde, la boca de Tláloc. Así se verá, por ejemplo, en Teotihuacán, en una imagen publicada por Séjourné (1959:56, fig. 127 A); así también, entre los aztecas, en una pintura hallada al explorar un antiguo santuario en la calle de Argentina (Matos Moctezuma, 1979:192, fig. 2). (figs. 2.5, 2.33, 2.34).

Poblando los espacios creados por las simples líneas de ese esquema, hay un conjunto de figuraciones merced a las cuales el monumento se vuelve en característico y único.

Una doble serie de rostros en parejas asimétricas baja desde el tocado hasta la parte inferior de las mejillas, a la altura de los extremos de la boca. Aclarado ya que el labio superior de la boca olmeca lo forman dos cabezas de serpiente que se enfrentan, y viendo que los rostros aquí representados tienen todos ese modo de labio, es lícito afirmar que ellos, al igual que aquel que los contiene, comparten la naturaleza del hombre y de la serpiente (fig. 2.16).

Tales rostros humanos y serpentinos a la vez, se distribuyen en siete parejas; son 14 en total.

La pareja más alta está en el centro del tocado. Frente a frente, los rostros que la componen se aproximan en los extremos de la nariz y la boca, y el borde de la mandíbula inferior.

Central también, otra pareja de rostros forma la V de las cejas. Podría atribuírseles apariencia infantil.

Las cinco parejas restantes se sitúan a ambos lados del gran rostro, el monumento por el cual son contenidas todas.

Las dos más altas, una al nivel de las cejas, al nivel de la nariz la otra, aparecen formadas por rostros independientes entre sí.

Todos los rostros hasta aquí enumerados, miran hacia dentro.

Los rostros que integran las tres parejas restantes, se conectan de manera que cada uno viene a ser una suerte de tocado del que le queda abajo. Los más altos, así mismo al nivel de la nariz y puestos exactamente bajo los párpados, ven también hacia dentro. Miran hacia fuera los otros cuatro.

Hay así, insisto, siete parejas de rostros con facciones de hombre y serpiente combinadas, como las del gran rostro donde están esculpidas.

Pero el gran rostro encierra también otros seis, también dispuestos en parejas los seis son puramente serpentinos (fig. 2.17).

En efecto, los párpados superiores del rostro monumental se forman de cabezas de serpiente con las fauces abiertas, orientadas hacia el exterior.

A su vez, los párpados inferiores representan delgados cuerpos de sierpes cuyas cabezas, una frente a la otra, marcan el puente de la nariz. Son visibles sus colmillos y sus lenguas.

Por fin están, enfrentadas también, las cabezas serpentina que definen y explican la naturaleza del labio superior, rasgo esencial de las figuraciones olmecas.

Hasta aquí, en sus elementos más simples y perceptibles, la descripción del monumento olmeca perteneciente al Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana.

El análisis pormenorizado de cada uno de los elementos en él reunidos, permitirá seguramente establecer innumerable serie de relaciones entre éste y otros monumentos olmecas, y a partir de allí, plantear nuevos problemas y

extraer soluciones que en algún modo pongan luz en aspectos todavía oscuros de la cultura a que pertenece.

Doy a continuación algunos ejemplos de cómo este monumento revela sus relaciones con otros.

Por principio: el hecho de que el monumento lleve sobre sí rostros esculpidos en relieve, lo acerca a otros donde se advierten representaciones análogas.

De esta suerte, al Monumento 44 de La Venta, en el cual un rostro lleva como tocado otro humanoserpentino, y cuatro más, dos en cada uno de sus lados (fig. 2.18).

También de La Venta, a los monumentos 70 y 72. El primero de ellos tiene cuatro rostros: uno al frente, uno posterior y dos laterales, y el segundo, que es una figura humana completa, lleva relevados cinco rostros en la espalda y uno en cada brazo.

Los rostros infantiles en apariencia que constituyen las cejas de éste, podrían recordar algún rostro de los representados en el Altar 5 de La Venta; concretamente, el de la figura como de niño situada a la izquierda en el lado derecho del mismo (fig. 2.19). Las serpientes en el lugar de los párpados superiores, combinadas con los sobredichos rostros de las cejas, ponen este monumento en relación, por ejemplo, con las máscaras ilustradas por Covarrubias (1961:88, fig. 35), sobre cuyos ojos se colocan rostros humanoserpentinios. Es el elemento que Joralemon (1971:7) llama placa ocular (fig. 2.20).

Los rostros que en él se sitúan uno sobre el otro, de modo que el inferior parece llevar como tocado a aquel que tiene encima, lo emparentan con monumentos como el ya citado 44 de La Venta (fig. 2.19) y el 1 de San Martín Pajapan (fig. 2.10), donde los tocados están constituidos por rostros.

Por último, el diseño del labio inferior (fig. 2.21) es semejante al de la mandíbula de abajo de ciertas figuraciones ofídicas de la cerámica olmeca de Tlatilco (fig. 2.22) y Tlapacoya (fig. 2.23), y del Monumento 19 de Laguna de los Cerros (fig. 2.24).

Por su parte, las serpientes bucales establecen relaciones que van más allá de la mera semejanza con otras imágenes creadas por la cultura olmeca.

Pues, aparte de que su presencia puede explicar, a través de la forma, el sentido de las múltiplemente consideradas imágenes olmecas que presentan ese tipo de labio, y seguramente otras muchas más, tales serpientes, al relacionarse con representaciones ofídicas originadas en culturas posteriores, afirman la permanente existencia de un concepto fundamental del pensamiento mesoamericano, al cual no he de referirme aquí. Esas serpientes justifican la noción de la cultura olmeca como cultura madre de las que en Mesoamérica la siguieron.

Efectivamente, vestidas con formas diferentes darán sentido a las representaciones de Cocijó, de Chaac, de Tajín, de Tlaltecuhli, de Tláloc. Aparecerán en todos nuestros lugares y en todos nuestros tiempos.

Son las mismas serpientes que, perfeccionadas por su unión con la forma humana, se enfrentarán, unificándose para construir la cima de la mal llamada Coatlicue.

Intentaré ahora, apoyándome en los elementos de forma e imagen que he venido exponiendo, una interpretación preliminar de este monumento.

Tengo para mí que, según se desprende de sus peculiares características, es una pieza tardía. De allí, particularmente, se engendra su valor excepcional.

Pienso aquí en otra pieza, así mismo tardía, obra esta de la cultura azteca: el Tláloc de la Colección Uhde del Museo de Etnografía de Berlín, al cual llamaré "Tláloc Uhde" (fig. 2.25).

En ella, el rostro de Tláloc define y aclara su esencia: lo forma, sin duda, el enfrentamiento de dos serpientes sobre la estructura de un rostro humano.

Mi hipótesis, propuesta y fundamentada en mi ya mencionado libro *Imagen de Tláloc*, es que esa pieza se hizo con el fin de establecer a plena luz cuál fue, desde el principio, la naturaleza de ese rostro, representado antes por

medio de formas abstractas: aquella "bigotera", aquella lengua, aquellos colmillos que en él se miran desde sus primeras presencias en Teotihuacán, y que no son más que figuraciones estilizadas de dos serpientes que se enfrentan.

Esa pieza tardía se hizo, pues, para explicar el sentido y el contenido de una concepción hasta entonces disimulada, que encerraba una idea fundamental: la unión de dos serpientes y un ser humano.

Las dos serpientes y el ser humano que componen las imágenes de Tláloc, Tlaltecuhli, la Piedra del Sol, la mal llamada Coatlicue: todas representantes de lo mismo.

El nuevo monumento del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana vendría a cumplir así, con respecto de las imágenes olmecas realizadas antes en esa cultura, la misma función encomendada al Tláloc de la Colección Uhde en relación con las previas imágenes de Tláloc. Esclarecer que ellas representan el enfrentamiento de dos serpientes en el espacio ofrecido por el rostro de un ser humano.

La pieza sería, así, una suerte de Tláloc Uhde Olmeca, y pondría en claro que eso mismo, dados los elementos formales que muestran, representan las imágenes análogas que la precedieron. Por ejemplo, las de las hachas votivas estudiadas por Saville.

A propósito del imaginario jaguar visto por él en tales rostros, escribe Covarrubias: "El dñs jaguar 'olmeca' se desintegraba frecuentemente en las partes que lo componían: la máscara, o rasgos aislados tales como ojos vacíos, las cejas en forma de sierra, la boca, una cruz y una mano humana. El resultado era tan abstracto que no debe haber tenido significado más que para los 'iniciados'" (1961:66).

El Tláloc Uhde Olmeca habría sido hecho para explicar a todos el significado de esos resultados tan abstractos.

Pero aparte de eso, y ya superado el error de imaginar la presencia del jaguar fundándose en rasgos a él ajenos, permanece una muy dudosa afirmación: la de que el resultado

de la abstracción de los rasgos era comprensible sólo para los “iniciados”.

Parece, así, estimarse que hay en las representaciones olmecas dos manifestaciones distintas: las que pudieran llamarse naturalistas, comprensibles por todos, y las abstractas, destinadas sólo a la comprensión de los iniciados. El desatino es palmario.

Un ejemplo: en el Monumento 1 de Las Limas (fig. 2.26), la figura mayor sería naturalista, en tanto que la de la entidad que sostiene en los brazos (fig. 2.12), vistos los rasgos de su rostro y la forma de su cabeza, sería abstracta.

La figura mayor, por tanto, sería comprensible para todos; la menor, solamente lo sería para los iniciados.

Se rompe de esta manera la unidad de la obra que sin duda alguna, en éste como en todos los casos, existe ostensiblemente.

Sin ninguna vacilación, afirmo que el sentido básico y pleno de todas las representaciones olmecas, tanto las naturalistas como las abstractas, únicamente era comprensible para aquellos que Covarrubias llama iniciados, quienes por lo demás podían existir en gran número.

Tan oculto estaba para quienes no lo eran el significado de una expresión naturalista —una Cabeza Colosal o la figura mayor del Monumento 1 de Las Limas—, como el de una abstracta el rostro de la figura menor de esa misma escultura o el figurado en las hachas votivas.

Volvamos otra vez a éstas y a todas las demás piezas donde se miran rostros semejantes, entre ellas el monumento olmeca ahora retirado de exhibición.

En él se explica la estilización del labio superior de todas las anteriores: éste se amplía en la horizontalidad de su porción alta, a fin de crear el espacio capaz de contener dos cabezas de serpiente puestas hocico con hocico, y desciende a los lados para que allí se acomode el principio de sus cuerpos.

Pero ahora se hace necesario indagar el porqué de la

forma de representación de esa boca en su totalidad, y del conjunto que compone con la nariz sobre ella situada.

Recuérdese que las piezas estudiadas por Saville difieren entre sí en una serie de rasgos cuya misma variabilidad debe hacer que se juzguen secundarios: la presencia o ausencia de colmillos, la forma de éstos cuando existen, la manera de figuración de ojos y cejas, la apariencia de las encías.

Por lo contrario, todas ellas y las abundantes que se les emparentan, mantienen esencialmente el mismo esquema constitutivo: la gran boca que sugiere un contorno trapecial, la nariz triangular en su parte baja, de breves fosas y directamente puesta sobre la horizontal que, por encima, da límite al labio superior (fig. 2.27).

Si se dibuja una línea que encierre en conjunto esa boca y esa nariz, se tendrá lo siguiente: una curva cóncava sirve de base; de sus extremos, suben a ambos lados dos rectas que a determinada altura se encorvan, cóncavas también, hacia dentro, y se unen en el punto más alto haciendo otra breve curva, ésta convexa (fig. 2.28).

El elemento iconográfico así descrito, y que se echa de ver en muchedumbre de rostros olmecas, ha permanecido hasta la fecha sin explicación específica.

Arriesgo ahora una hipótesis explicativa: dicho elemento formal encuentra modelo abrumadoramente exacto en un elemento existente en la naturaleza: la escama que, al frente y por encima de ella, se mira haciendo la forma de la boca de una serpiente que vive todavía en la región que los olmecas habitaron: la víbora de cascabel, el *crotalus durissus durissus* (fig. 2.9).

Imagínese, dentro del contorno de esa escama bucal, un trazo horizontal tendido de lado a lado a la altura en que su forma se estrecha (fig. 2.29).

En la parte alta, en el interior del espacio triangular creado por ese trazo, figúrense, contiguos a la base, dos círculos completos o no: se tendrá la nariz con sus fosas.

Sitúense, en la parte inferior, los labios: ancho y descendente en sus extremos, el superior; curvo y más angosto el

otro. Sobre ellos, entre ellos, pónganse colmillos o dejéanse las encías desnudas (fig. 2.30).

No creo que haya uno solo de los rostros olmecas llamados hasta ahora de jaguar, cuya boca y nariz no puedan ajustarse a tal esquema (fig. 2.31).

De esta manera, la víbora de cascabel que relacionada con la presencia humana se representó en el Monumento 19 de La Venta (fig. 2.32), proporciona, mediante la forma de su escama bucal superior, el elemento por el cual se relaciona en definitiva con el rostro del hombre, construyendo su expresión invariable.

Una forma serpentina, pues, presta el marco donde se colocarán, dentro del rostro humano, las cabezas de dos serpientes frente a frente. Da posibilidad al espacio ampliado de ese labio superior, difícilmente explicable de otro modo.

Y hay algo más: el labio superior de los rostros estilizados, con su lugar adecuado a contener dos cabezas serpentinadas, encuentra la confirmación de su significado en los rostros naturalistas.

En efecto, muchos de ellos muestran estilizado el labio superior, como para dar cabida a la figura de las dos serpientes. Esto se hace patente en las Cabezas Colosales 5 de San Lorenzo y 3 de La Venta.

Podría, de acuerdo con lo anterior, sugerirse: tanto los rostros estilizados como los naturalistas, expresan la unión de las serpientes con el hombre. En los primeros prevalece la forma del ofidio: el hombre se adapta a los rasgos de la serpiente. En los segundos, ésta se somete a los rasgos del hombre, se humaniza hasta fundirse con él.

Formas estilizadas y naturalistas representan, pues, el mismo concepto.

En resolución: al primer contacto con figuraciones procedentes de la cultura que sería llamada olmeca, Chavero y Kunz las definieron como humanas: negroides o grotescas.

Más tarde, Saville enunció la teoría de que sus rostros eran máscaras de jaguar. Su opinión fue seguida por la mayoría de los estudiosos de esa cultura.

En México, acaso el máximo promotor de la teoría del jaguar fue Miguel Covarrubias. Él llegó a integrar un cuadro iconográfico según el cual las imágenes de Tláloc, Cocijo, Chaac, Tajín, imágenes cuya naturaleza ofídica demuestra el Tláloc de la Colección Uhde, derivan de los rasgos felinos de un rostro olmeca.

Una pieza olmeca del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, ha venido a probar el error de estimar como felinos los rostros creados por esa cultura.

La pieza en cuestión es una cabeza humana en cuyo rostro, lo mismo que lo hacen en los de Tláloc, Cocijo, Chaac y Tajín, se enfrentan dos cabezas de serpiente.

La existencia de tal figuración en la cultura olmeca, la más antigua de Mesoamérica, demuestra que en ella existía ya el concepto de la unión del hombre y las serpientes, concepto que se manifiesta en todas las culturas de la región.

Teotihuacanos, zapotecas, totonacas, mayas y los demás, hasta llegar a los aztecas, crearon imágenes en las cuales ese concepto tiene expresión; son las imágenes de Tláloc, Cocijo, Chaac, Tajín y, ya en los últimos tiempos, la Piedra del Sol, Tlaltecuhli, la mal llamada Coatlicue y por fin, y aclarando el significado de todas las anteriores, la escultura de la Colección Uhde del Museo Etnográfico de Berlín.

El hecho de que entre los olmecas el dicho concepto se haya manifestado como principal, lo cual se demuestra por el copiosísimo número de las imágenes suyas que lo expresan, viene a justificar plenamente que su cultura sea llamada cultura madre.

Si la cultura olmeca hubiera estado fundada en una relación del hombre con el jaguar, malamente podría llamarse madre de las otras, donde su relación con la serpiente es fundamental y de todo punto innegable.

Publicado originalmente en *Chicomóztoc. Boletín del Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades, Núm. 1, septiembre de 1988, pp. 51-68.



## DOS IMÁGENES SERPENTINAS OLMECAS

Pretendo probar el carácter ofidio de los rasgos de dos figuraciones olmecas que se han considerado felinas, relacionándolos con los de otra cuya índole serpentina se manifiesta de modo indudable. Son aquéllas la imagen cerámica de Atlihuayán, Morelos, que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología de México (fig. 3.1), y una máscara de serpentina verde oscuro, perteneciente a las colecciones del Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Cambridge, Massachusetts (fig. 3.2); ésta es el Monumento 19 de La Venta, el cual se exhibe también en el sobredicho Museo Nacional de Antropología (fig. 3.3).

La figura de Atlihuayán representa a un ser humano con la cabeza y la espalda vestidas por una suerte de capa constituida por la piel entera de un ser inexistente en la naturaleza y que, por diversas razones, ha sido emparentado con el jaguar.

Creo que Piña Chan (1955:86, fig. 21) fue el primero en comentarla, diciendo que es "una figura hueca tipo olmeca con piel de jaguar en los hombros que muestra también la forma de representar las garras, encías y manchas del mismo animal".

Miguel Covarrubias (1961:66), tan propenso a imaginar jaguares en las figuraciones olmecas, ve en ésta a tal felino únicamente en la estilización de la cabeza, ya que la

describe del siguiente modo: "El personaje está desnudo, pero usa una especie de piel sobre la cabeza y la espalda, piel que no es de jaguar como pareciera natural, sino de una curiosa bestia fantástica cuadrúpeda con una cabeza derivada claramente de la máscara de jaguar 'olmeca' con un cuerpo decorado con cruces, y con las cuatro extremidades terminadas en manos humanas." Es de notarse una incongruencia en su descripción: habla allí de una bestia cuadrúpeda, y luego asevera que sus extremidades terminan en manos, por lo cual esa bestia no sería cuadrúpeda, sino cuadrúmana.

Años después, Piña Chan (1981:13) insiste en su opinión y, aludiendo a la cerámica olmeca, escribe en relación con la figura de que se trata:

"En la misma cerámica aparece una serie de vasijas decoradas con los rasgos del animal totémico por excelencia, el jaguar, [...] cuya inspiración se observa objetivamente en la piel de jaguar que lleva a la espalda un brujo o mago de esos tiempos, es decir, en una figura hueca de barro, procedente de Atlahuacán, Morelos, que muestra las garras, manchas, cejas, etc."

De la misma figura afirma Joralemon (1971:35):

"Representa un corpulento muchacho sentado, con cejas de flama y las típicas narices y boca olmecas; extendida sobre su espalda está la entera piel de la criatura fantástica que he llamado Dios I. [...] El monstruo tiene cuatro garras-ala y una ancha, estratificada cola."

Si se toma en cuenta que este autor define al "Dios I" como "un monstruo jaguar" (ib.) y como "el jaguar-dragón" (ib.: 90), resulta claro que la piel en cuestión, según él, presenta elementos de dicho felino.

Señalo desde aquí el hecho de que los órganos en que concluyen las extremidades son, para Piña Chan, garras de jaguar; para Joralemon, "garras-ala"; sólo Covarrubias las ve en lo que evidentemente son: manos humanas.

Además, ni Piña Chan ni Covarrubias hacen mención de la cola, rasgo aquí de principal significación para indagar la naturaleza del ser a que pertenece, y Joralemon simple-

mente la describe como “ancha, estratificada” sin ofrecer explicación alguna de lo que puede representar.

La máscara del Museo Peabody muestra rasgos típicamente olmecas; así, las cejas de flama, la boca de contorno trapecial con el labio superior ampliado en su parte media, y la nariz directamente situada sobre él.

Se desconoce su procedencia. De esta suerte, por ejemplo, Covarrubias (1946:169) dice que es de Oaxaca; Kennedy Easby y Scott (1970:107), que de la región de Pánuco, Veracruz; Joralemon (1971:63), de Veracruz. Kennedy Easby y Scott, quienes la designan “máscara de hombre-jaguar” (ib.), aclaran que “fue comprada en la ciudad de México en 1927 [y] se decía que había venido de una hacienda en la Huasteca”.

Presenta, en relieves, oquedades e incisiones, una particular complejidad de formas y elementos. Lleva relevado en el centro de la frente un signo a manera de moño vertical de dos anchas cintas con la punta dirigida hacia afuera, y sostenida cerca de su curvo límite inferior por una banda horizontal. Casi paralela a sus bordes, una incisión las recorre. Esta última característica se ofrece también en las cejas y en el apéndice que baja del labio superior.

Bajo el signo mencionado, horizontal y también en relieve, se ve un cuerpo dividido en cuatro secciones por tres incisiones diagonales que bajan de derecha a izquierda. Este cuerpo queda sobre un profundo hundimiento que se extiende hacia los lados donde marca, hacia arriba, la proyección de las cejas, y hacia abajo hace lugar a los ojos.

Las cejas tienen en sus bordes superiores una doble ondulación descendente, encima de la cual se acomodan sendos elementos relevados en forma de gruesas letras U.

Los ojos son grandes, anchos en las redondeadas comisuras interiores y agudos en las exteriores. Casi rectos en su parte alta, se encorvan pronunciadamente en la baja, en una curvatura que se acentúa al bordear los iris, hoy cavi-

dades hondas y circulares en donde es de suponerse que se contuvieron incrustaciones.

Entre los ojos aparece, ancho y plano y sesgado hacia enfrente, el puente de la nariz, cuya terminación es una superficie en la cual las fosas se figuran por dos breves orificios así mismo circulares.

El labio superior, adelgazándose hacia los lados, desciende hasta ocultar sus extremos bajo dos a modo de curvos colmillos de rectos extremos dirigidos hacia atrás, y que de inmediato recuerdan los que se ven en la boca de la Estela C de Tres Zapotes (fig. 3.4) y en el Mascarón de la Pirámide E-VII Sub de Uaxactún (fig. 3.5).

En la ampliada porción central de ese labio, formando al unir sus contornos un ángulo descendente, dos formas en relieve levantan en su centro una superficie trapecial, hendida desde su base menor por una vertical incisión. De su base mayor, que es el borde del labio, baja un apéndice ancho, terminado en punta.

El labio inferior, situado muy por atrás del otro, es grueso y ascendente en su parte media. Retrocedente y duro es el mentón.

Por las mejillas, dibujadas bajo las orejas mediante firmes incisiones, suben al sesgo dos bandas rematadas por apariencias análogas a las de ciertas cejas de flama.

Del conjunto de elementos formales descritos, destaco, ahora, para mis propósitos, dos que me son esenciales: los ojos y las formas relevadas sobre el labio superior.

Prescindo de hacer aquí una descripción pormenorizada del Monumento 19 de La Venta, por ser éste de sobra conocido. Sus rasgos generales son los siguientes:

Enmarcado por las curvas del cuerpo de una gigantesca serpiente de cascabel, se sienta una figura humana; su cabeza y su rostro se miran resguardados por la cabeza de otra serpiente, ésta menos grande que la primera, que le sirve a modo de yelmo.

Los ojos de las serpientes son notables por su forma (fig. 3.6). Redondeados en su parte anterior donde siguen el

el perfil del iris, magno y en relieve, se afinan hacia atrás hasta concluir en las agudas comisuras. Tendiente a la recta es la línea que arriba los limita; es curva la que desde abajo los sostiene.

Sobre el de la serpiente mayor se establece una ceja en cuya superficie se unen sin solución de continuidad dos trapecios, por medio de laterales curvas entrantes. El superior de ellos más pequeño que el otro, lleva una incisión vertical que baja de su base menor.

La serpiente más breve, ostenta gruesas cejas de flama. La piel de su cuerpo cubre, como una capa, la espalda de la figura humana.

De tres segmentos se compone el cascabel caudal de la mayor.

De la comparación de estos rasgos, innegablemente ofidios, del Monumento 19 de La Venta, con los correspondientes de la figura de Atlilhuayán y la máscara del Museo Peabody, se desprenden incontrovertibles similitudes.

Es aquélla la de un hombre sentado que se cubre cabeza y espalda con la piel, según Piña Chan, de un jaguar; conforme a Covarrubias, de una bestia fantástica con cabeza derivada de la máscara de jaguar olmeca; de acuerdo con Joralemon, de un monstruo jaguar o de un jaguar dragón.

Aparte de que es imposible encontrar alguna semejanza entre la cabeza de un jaguar y la de esta piel, que en cambio es enteramente próxima a la de diversas representaciones olmecas de formas serpentina, hay en ella una parte de la cual tanto Piña Chan como Covarrubias hicieron caso omiso, y Joralemon se redujo a fijar una en exceso somera descripción. Me refiero a la cola.

Ésta aparece en la figura prolongando la piel con una serie de tres trapecios.

Véase ahora la cola de la serpiente mayor del Monumento 19 de La Venta. Allí están los tres segmentos del cascabel, equivalente a los trapecios de los de la representación de Atlilhuayán. La afirmación del carácter serpentino de éstos podría reforzarse comparándolos con la Tortuga-Xiuhcōatl

de la Tumba de Zaachila ilustrada por Caso (1964, fig.4) (fig. 3.7). Allí se ve a un hombre cuya cabeza queda contenida entre las mandíbulas de una serpiente, la cola de la cual se mira compuesta esencialmente de tres trapecios sucesivos.

La figura de Atlahuayán, así, viene a representar lo mismo que la figura humana del Monumento 19. Un hombre con la cabeza y la espalda protegidas por la piel de una serpiente.

Quedaría por explicar en aquélla la presencia de las manos humanas. Podría conjeturarse que dicha presencia obedece al principio, insistentemente expresado en el mundo prehispánico, de la naturaleza común del hombre y la serpiente. Así, en esta imagen dicha naturaleza común se mostraría, en el rostro humano, en la ampliación del labio superior, orientada a dar espacio para el enfrentamiento de dos cabezas serpentinadas; en la piel de la serpiente, en el añadido de las manos humanas. El mismo principio, pues, se revela aquí, como en múltiples creaciones olmecas, en sus dos variantes: el hombre que adquiere rasgos ofidios, y la serpiente que cobra características humanas.

En cuanto a la máscara del Museo Peabody, la similitud de sus ojos con los de las serpientes del Monumento 19, en apariencia y proporciones, salta a la vista. Y tan característico como los ojos, existe otro elemento que emparenta esencialmente ambas representaciones; es éste la ceja de la serpiente mayor, la cual, de casi exacta manera, coincide en aspecto con las formas que proyectan su relieve, una junto a la otra, sobre la superficie del labio superior (fig. 3.8).

Hay pues, en esta máscara, dos rasgos que, dentro del estilo representativo olmeca, resaltan como abiertamente serpentinos. Obvio es el significado de los ojos; en cambio, el del doble relieve bucal ofrece campo a la suposición. Ahora he de intentar establecerlo, para lo cual recurriré a dos hipótesis más anteriores.

Con respecto a la figura de la típica boca olmeca, escribí (Bonifaz Nuño, 1989:86-87), acerca de la estilización de su labio superior:

“Esa característica ampliación en la horizontalidad de su parte más alta, tiene por objeto crear el espacio necesario para dar acomodo a la cabeza de dos serpientes puestas frente a frente, en tanto que las descendentes porciones laterales hacen lugar al comienzo de sus cuerpos.”

Me basé, para hacer tal afirmación, en el examen de la escultura que llamo “Tlálloc Uhde Olmeca” y pertenece al Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana (fig. 3.9).

En lo concerniente a la llamada bigotera de Tlálloc, dije (Bonifaz Nuño, 1986:91):

“La boca de Tlálloc se forma con el enfrentamiento de dos cabezas de serpiente. El labio superior, el bigote, la bigotera o como se le quiera llamar, no puede representar otra cosa que las cejas de tales cabezas.”

Fundamento de estas aseveraciones me fueron el Tlálloc de la Colección Uhde del Museo Etnográfico de Berlín (fig. 3.10) y el examen de diferentes imágenes de Tlálloc y dos cabezas de serpiente plasmadas en Teotihuacán.

En estas últimas encontré que la unión de las cejas serpentinadas, en sus distintas modalidades, produce las modalidades distintas de la boca de Tlálloc (figs. 3.11, 3.12 y 3.13).

Vuelvo ahora a la máscara en cuestión. Aquí está su idiosincrásica boca de contorno trapecial, la ampliación del labio superior destinada a dar cabida a dos cabezas de serpiente; aquí, en esa ampliación, se sitúan dos relieves semejantes a la ceja de la serpiente tal como los olmecas la figuraron en el Monumento 19 de La Venta.

La conclusión se propone por sí misma: las cabezas de serpiente, en esta máscara, se representaron simbólicamente con sus cejas enfrentadas, unidas en el centro donde forman ángulo.

Acaso por primera vez, hasta donde conozco, se da, en un rostro, el modo de representación de las serpientes que sería adoptado en Teotihuacán y se extendería hasta el Postclásico Tardío de los aztecas cuando se trató de plasmar la imagen de Tlálloc.

Ahora bien: si la unión de dos cabezas de serpiente simbolizadas por sus cejas fue empleada durante siglos con el fin de representar la boca de Tláloc, no me parece ilegítimo inferir que al rostro de Tláloc representa esta máscara, la cual lleva en su boca las dos cejas serpentinas enfrentadas y unidas.

Esta máscara, pues, como el "Tláloc Uhde Olmeca" a que antes hice mención, es un rostro olmeca de Tláloc.

En resolución: tal como se desprende de la comparación de rasgos suyos con otros serpentinos existentes en el Monumento 19 de La Venta, pienso que puede concluirse que tanto la figura de Atlihuayán como la máscara del Museo Peabody ostentan inequívoco carácter ofidio.

Y resalta patente el desatino en que incurren quienes han pretendido afirmar su condición felina.

Apareció en *Chicomóztoc. Boletín del Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. Núm. 3, marzo de 1991, pp. 77-103.

## LA BOCA DE LA CABEZA COLOSAL 3 DE LA VENTA

Nadie que las viera podría incluir en un juicio único la expresión de la Cabeza Colosal 1 de Tres Zapotes y las 1, 3 y 4 de La Venta. Distinta es la de cada una de ellas, con características individuales perceptibles incluso a la observación más somera.

Con todo eso, Stirling (1940:332), el descubridor de las hoy conocidas como las 2, 3 y 4 de La Venta, al hablar del conjunto citado en el primer párrafo, las reúne en su apreciación, y afirma que todas tienen "expresiones torvas y más bien repelentes".

Lo anterior viene a cuento porque muestra el descuido con que esas esculturas han sido desde el principio consideradas.

Tal descuido ha venido a afectar, hasta hoy de manera constante, la estimación de la Cabeza 3, a uno de cuyos rasgos, la boca, voy ahora a referirme, tratando de enmendar los errores y las inadvertencias fundamentales que a su propósito han ocurrido.

Sabido es que las Cabezas Colosales 2, 3 y 4 de La Venta fueron encontradas en el límite norte del sitio, y que seguían una línea orientada de este a oeste. El mismo Stirling, en su libro *Stone Monuments of Southern Mexico* (1943:57), escribe a propósito de la número 3, en la parte que me interesa:

“Ésta es la más oriental de las tres cabezas colocadas en hilera al norte del gran montículo. Es más plana que las otras cabezas del sitio, y el estilo es algo diferente. El hecho de que el rostro ha sufrido considerable desgaste, puede aumentar esta apariencia individual.” Extraña suposición: la apariencia de la escultura desgastada, es más individual que la que tuvo en su estado primero, cuando se terminó su tallado.

Y sigue Stirling, diciendo en lo tocante al rasgo en que he de ocuparme: “La boca se presenta con los labios separados.” Allí queda todo.

Por lo demás, en el mismo libro publica (ib:Lám.42b) una fotografía de esta Cabeza, fotografía de cuyas cualidades hablaré más adelante (fig. 4.1).

En lo concerniente a las Cabezas Colosales, afirma Kubler (1962:67):

“Un segundo grupo de rostros se distingue por sus labios separados, comunicando una expresión de animación parlante. En este grupo, dos son esféricas y dos de cabeza alargada. Las cabezas largas (La Venta 3 y San Lorenzo 2) son más vívidas que las redondeadas (La Venta 2 y 4). La Venta 3 tiene [...] labios hondamente sombreados, sugyentes de tensión emocional.”

Aun cuando la apreciación de este autor es algo más atinente, en ella se descuida, como adelante se verá, la del especial carácter de la boca.

Por causas inexplicables, salvo que radiquen en el desconocimiento, Smith (1963:129) conjetura que “puede estar sonriendo”.

En 1967, Clewlow, Cowan, O’Connell y Benemann publican su estudio *Colossal Heads of the Olmec Culture*, donde, en lo concerniente al rostro de la Cabeza 3 de La Venta, hacen una serie de equivocadas afirmaciones que, con todo eso, se han tomado en lo sucesivo como verdaderas. Además, en ese mismo estudio publicaron un dibujo de ella (es allí la figura 6 LV 3) donde en la boca, valiéndose de líneas interrumpidas a fin de indicar que señalan contornos

supuestos, representan formas sólo existentes en su imaginación, y que hacen dudar que alguna vez hayan visto directamente el monumento en cuestión (fig. 4.2). Tal dibujo parece haberse convertido en la imagen "oficial" de éste, ya que en él se han basado los que figuran la Cabeza 3 de La Venta en diferentes obras, por ejemplo la de Wicke (1971:70, fig. 52, ángulo inferior derecho) (fig. 4.3).

Escriben los citados autores, con respecto al rostro de esta Cabeza (1967:23-24):

"Es imposible determinar qué rasgos fueron esculpidos en el lado izquierdo del rostro, puesto que este lado está severamente desgastado. [...] El desgaste en la nariz es también grande. Sin embargo, parece que era más estrecha en el puente que las de otras cabezas de La Venta, y que de perfil era ligeramente chata."

Y ya concretamente en relación con el rasgo que aquí me interesa, establecen: "Supuesto que el labio superior ha casi desaparecido, es imposible determinar su forma original, o la distancia entre el límite superior del labio y la nariz."

"Parecería probable que la boca de LV 3 estuviera abierta, y que el labio inferior fuera en forma de U."

En realidad, todo cuanto se dice en estas últimas líneas es erróneo.

Dado que el labio superior está muy lejos de haber desaparecido, es perfectamente posible determinar su forma original; sus dos secciones laterales conservan íntegra la definición de sus límites, y no dejan duda acerca de su colocación y su estructura.

Por tanto, se puede medir, casi con entera exactitud, su distancia en relación con la nariz; así, tomando como punto de referencia el centro de la base del *septum*, hay, entre éste y el punto más alto de la sección derecha del labio, una distancia de 8 cm.; entre él y el punto más alto de la sección izquierda, una distancia de 10 cm.; otras distancias son también precisamente determinables: 41 cm. separan el citado punto de referencia y el centro de la comisura derecha de la

boca, y 45 cm. lo apartan del de la izquierda; finalmente, la distancia entre ese punto y el central del nacimiento del labio inferior, es de 27 cm.

Por último, no parece sino es cabalmente seguro que la boca está entreabierta, y el labio inferior en modo alguno fue en forma de U, sino que tuvo y tiene la apariencia naturalista común a la de todas las Cabezas Colosales. Incluso en su actual estado de deterioro, hace superflua toda suposición acerca de su forma, la cual es enteramente advertible.

Después de lo publicado por Clewlow *et al.*, poco es lo nuevo que se ha afirmado con acierto a propósito de esta Cabeza y su rostro. Así, por ejemplo, Wicke (1971:102) define el tipo representado en las Cabezas Colosales diciendo que tienen “gruesos labios, anchas narices y gordas mejillas”, y en cuanto a la boca de la Cabeza 3 de La Venta, únicamente toma en consideración que está entreabierta, al aplicarle una serie de clasificaciones de estilo.

Por su parte, Soustelle (1986:47) sólo asevera: “Las Cabezas Núms. 2 y 3 [de La Venta] presentan un rostro aplanado.”

En resolución: Stirling, Kubler y Wicke, en relación con la boca de la Cabeza 3 de La Venta, señalan un dato cierto: tiene separados los labios; Kubler añade que éstos están sombreados hondamente; Smith le supone la posibilidad de una sonrisa; Clewlow *et al.*, como he dicho, se limitan a acumular disparates; Soustelle la ignora por completo.

Considérese ahora la realidad de este monumento (fig. 4.4). Se advertirá al punto que el labio superior ofrece características esenciales que por negligencia, ignorancia o prejuicio, han sido desconocidas por quienes se han ocupado en su estudio. Ese labio se compone de dos secciones independientes una de otra. Tanto es así, que los guías encargados de explicarlo a los visitantes del Parque Museo de Villahermosa, donde tal Cabeza se encuentra, la presentan como la del labio leporino. Claro está que ellos no tienen por qué asumir la tarea de los especialistas y presentarla en su real significado.

La inadvertencia del rasgo sobredicho se vuelve en cabalmente inexplicable si se examina la fotografía que de esta escultura publicó Stirling (1943:Lám.42b), en la cual aquél es innegablemente perceptible (fig. 4.1).

La luz recibida por ella en ese momento, hace ver una serie de sombras que muestran con precisión la forma de los volúmenes que las proyectan.

Queda así definida sin posible equívoco la forma y disposición de la nariz: las alas y la punta se dibujan por la claridad solar que reciben y las tres zonas de sombra que generan.

Bajo la nariz, una amplia superficie cuya pareja iluminación muestra que, salvo los de las dos partes del labio superior, no tiene volumen alguno que la interrumpa, se extiende desde la punta y los orificios nasales hasta el límite interior del labio de abajo. Sobre tal superficie, partiendo de las comisuras de la boca, se levantan engrosándose hacia el centro los mencionados volúmenes que forman el labio superior, y que no llegan a reunirse.

En esa fotografía, pues, se advierte lo que antes dije, evidente para quien observa el monumento: el labio superior se compone de dos secciones separadas por la correspondiente porción de la superficie plana extendida entre las mejillas y bajo la nariz.

Parece haberse juzgado que esa plana porción central metida entre las dos secciones de ese labio, es resultado de un desgaste natural. Por física evidencia, tal modo de desgaste revela su imposibilidad. No podría explicarse físicamente la manera como llegaría a producirse dejando casi indemnes, arriba y abajo de la dicha planicie, los bultos sobresalientes de la nariz y del labio inferior.

Incluso en la comentada fotografía de Stirling es advertible sin duda, pues, el rasgo que, empero, nunca ha sido tomado en cuenta: ese labio superior compuesto de dos partes separadas por un espacio, las condiciones del cual indican que sólo pudo ser obra de mano humana.

Por lo demás, si se examina el monumento en la parte de la boca, habrá de concluirse que el desgaste sufrido por él carece de la intensidad que los estudiosos le atribuyen. Así como, insisto, la forma y el volumen de la nariz son bien perceptibles, lo son, sin necesidad de suerte alguna de adivinanza, el bulto de las mejillas, el límite que divide éste de la superficie que se halla en torno de la boca, y la casi exacta figura de ésta.

Establecido lo anterior, intentaré explicar el significado de esa manera de representación del labio superior en la Cabeza 3 de La Venta, y de fundar racionalmente mi explicación.

En otra parte (Bonifaz Nuño, 1986:45) al analizar el antes citado cuadro iconográfico integrado por Covarrubias (1946:168-170) con el fin de probar la "influencia 'olmeca' en la evolución de la máscara de jaguar en dioses de la lluvia" (fig. 4.5), formulé la siguiente hipótesis:

"Si el rostro marcado con la letra A en el cuadro de Covarrubias fuera efectivamente el origen de todos los demás en él comprendidos [lo cual hoy estimo irrefutable], habría que concluir que la llamada 'boca de jaguar' olmeca no es tal: ni siquiera que es una boca de serpiente como Luckert (1976:*pass.*) propone, sino la estilización de dos bocas de serpientes que se tocan.

Más tarde sobrevino una prueba eficiente para tal hipótesis: la existencia de aquella gran cabeza olmeca de piedra perteneciente al Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, el cual he descrito ya minuciosamente (Bonifaz Nuño, 1989:78-87), y cuyo rasgo de mayor significación se contiene precisamente en el labio superior, donde como antes dije se enfrentan dos cabezas serpentinas (fig. 4.5).

En ese rostro, pues, los olmecas pusieron en claro el significado de esa boca de contorno trapecial, erróneamente llamada de jaguar, que aparece de continuo en sus imágenes humanas estilizadas: la amplitud característica de su labio superior manifiesta la voluntad de engendrar el espacio adecuado a la figuración de dos cabezas de serpiente enfrentadas.

Ahora bien: en los rostros naturalistas plasmados por los olmecas, y de los cuales son dechado los de las Cabezas Colosales, se advierte también una particular ampliación del labio superior, la cual provocó que quienes primero se refirieron a una de ellas, los ya dichos Melgar y Chavero, la emparentaran con individuos de la raza negra.

De este modo, si tanto los rostros olmecas estilizados como los naturalistas amplían la extensión de su labio superior, y si en aquéllos es patente que su ampliación se efectúa para hacer lugar al enfrentamiento de dos cabezas ofidas, puede afirmarse con certeza que en éstas la análoga ampliación tiende a la misma finalidad.

Así pues, el labio superior de las Cabezas Colosales se encuentra convencionalmente ampliado a fin de abrir sitio al sobredicho enfrentamiento. Y basta con mirarlas para percibir con cuánta naturalidad se instalaría en ese sitio la imagen de dos cabezas de sierpe cuyos hocicos van uno en busca del otro.

El arte con que fue esculpido el labio superior de la Cabeza Colosal 3 de La Venta viene a dar prueba de ese aserto, como si se hubiera procurado suprimir toda manera de ponerlo en duda. Las dos porciones de que consta se ofrecen, así, como la imagen de las cabezas de sierpe que se encaminan a un encuentro mutuo.

Compárese, a fin de evidenciarlo, la boca del rostro de esta Cabeza con la del pétreo rostro del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana al cual, por sus propiedades de explicación iconográfica, he llamado Tláloc Uhde Olmeca, e incluso con la del Tláloc Uhde de Berlín. Su semejanza se manifestará patente: en la tres se plasma la misma representación. Y la del doble labio superior de la Cabeza 3 de La Venta exhibirá plenamente su sentido (fig. 4.7).

A esta afirmación me lleva también la observación de la forma de ese mismo labio en otras dos de tales Cabezas: la 2 de La Venta y la 5 de San Lorenzo.

En la primera de ellas, el cascamiento de ese labio no alcanza a desvanecer una evidencia: sus partes laterales se

esculpieron como volúmenes casi independientes el uno del otro, ligados quizá por un delgado puente central. Bajo los restos de éste, por cierto, la breve superficie establecida entre el ángulo formado por el encuentro de los dichos volúmenes laterales y la línea horizontal que por abajo la encierra, no deja de recordar aquella que se advierte sobre las bandas cruzadas esculpidas en la parte central superior del Altar 4, también de La Venta. Así, en esta Cabeza 2, la forma de esa parte de la boca deja conjeturar que se plasmó también de manera que representara el espacio para que en él se situaran dos cabezas de serpiente. Quien la mire ahora no dejará de advertirlo. Se advierte incluso, para quien sólo tenga la oportunidad de mirarla en fotografías, en la mejor con que de ella se cuenta: la publicada por Stirling en su obra antes citada (1943:Lám.43b) (fig. 4.8).

Pero esta conjetura es confirmada casi indiscutiblemente por las características indudables del labio superior de la segunda Cabeza Colosal observada: la 5 de San Lorenzo, por lo demás, una de las mejor conservadas de todas (fig. 4.9). Allí, no sugerida sino cuidadosamente esculpida, se presenta la división labial en dos partes, separadas, en el caso, por una suerte de concavidad. Fijado siglos antes que en las 2 y 3 de La Venta, dicho rasgo revela esa esquematización formal de dos cabezas ofidias que aproximan sus hocicos.

Así, la boca de la Cabeza Colosal 5 de San Lorenzo, en su perfecta claridad, viene a probar suficientemente, me parece, la posibilidad de verdad de lo que al respecto he aseverado acerca de la boca de la Cabeza Colosal 3 de La Venta.

Como algo de incierta importancia, cabría preguntar aquí si ese dividido labio superior se esculpió así desde el momento de su origen, o si quien le dio forma lo hizo, con el fin de explicitar un concepto entonces bien conocido, en el punto de consumir la llamada "destrucción intencional".

Me decido a afirmar, fundándome en la manera como ese rasgo se ostenta en la 5 de San Lorenzo, que fue el escultor

original de la pieza quien tuvo la atribución de aclarar en ella el significado primordial de la boca de las Cabezas Colosales, revelando con certeza su carácter doblemente serpentino.



## MICHAEL D. COE Y LOS OLMECAS

A partir de 1900, cuando Saville escribió que el Hacha de Kunz "representa aparentemente una máscara de jaguar" (Saville, 1900:140), los eruditos estadounidenses han empeñado, mediante sus trabajos al respecto, una constante batalla contra la cultura olmeca.

Entre los más efectivos participantes en tal batalla, sobresale Michael D. Coe, quien, tomando como suya la hipótesis de Saville concerniente a que los rostros de las esculturas olmecas se emparentan con el jaguar, la convirtió primero en teoría y luego en dogma. Afirmó así, como base de la cultura olmeca, la existencia del hombre-jaguar (*were-jaguar*).

Su última hazaña en la sobredicha batalla, acaso su obra maestra en menosprecio y negligencia, está publicada, bajo el título "Los olmecas", en el libro *Museo de Antropología de Xalapa* (Gobierno del Estado de Veracruz, 1992).

Con la intención de mostrar los resultados de menosprecio y negligencia tales, me ocuparé ahora en señalar algunos de los desatinos y falacias en los cuales incurre Coe, haciendo uso de su bélica autoridad.

Trataré primero de los que se contienen en afirmaciones de carácter general, para ir luego a los relativos a casos particulares.

### *Afirmaciones de carácter general*

Coe, como dije, es sobresaliente sostenedor de la teoría que relaciona con el jaguar a la cultura olmeca. No obstante, respetuoso de la erudición de su país, ha tenido que ir cediendo terreno ante las embestidas de sus colegas.

Esto lo justifica para asentar: "Aunque las fauces colgantes del hombre-jaguar gruñendo son características de los rostros olmecas, vemos también en este arte una gran diversidad de seres sobrenaturales basados sobre todo en formas humanas combinadas con rasgos de los animales que se encontraban en su selvática patria: jaguares, caimanes, águilas arpías, serpientes, monos y muchos más" (Coe, 1992:35-36).

Así, poniendo en primer lugar a su propio jaguar, concede sitio en las representaciones olmecas a los caimanes de Muse y Stocker, a las águilas arpías de esos mismos y de Grove y Joralemon, a las serpientes de Luckert y Gay, a los monos de no sé quién, a esos otros muchos entre los cuales pienso que estarán los sapos de Kennedy y de Furst. No hay que quedar mal con nadie, aun cuando del jaguar vaya sobrando cada vez menos, como se verá más adelante.

### *Organización social y guerra*

Escribe aquí Coe (ib.:38): "Una emergente élite olmeca podría haber comenzado a reclamar propiedad y derechos sobre esas tierras ribereñas, quizá por la fuerza de las armas, imponiendo una estratificada, compleja sociedad."

En otra ocasión (Coe, 1968:63) establecía que los olmecas habían constituido "un estado coercitivo [...] con control sobre vastas poblaciones", y que ese estado "demanda ejércitos, y los ejércitos buscan conquista" (ib.:65)

Coe ha mantenido desde hace tiempo que los olmecas fueron un pueblo guerrero. Por eso sorprende que aquí diga

que sus derechos sobre las tierras fueron reclamados “quizá por la fuerza de las armas”. Pero ahora, más adelante (1992:43), sostiene sin ambages que “los olmecas no eran ciertamente pacíficos”.

Ahora bien: ocurre que a la fecha no se han encontrado restos arqueológicos de armas olmecas, y que las que en sus obras se supone que son figuraciones de armas, distan mucho de poder, con alguna certeza, ser consideradas como tales, por lo cual la afirmación de que fueron guerreros permanecía sin fundamento.

Coe intenta aquí proporcionárselo. Habida cuenta de la sobredicha ausencia de armas olmecas y de sus representaciones, explica él con cuáles utensilios se efectuaban los combates de los ejércitos olmecas y sus adversarios. Hablando de las Cabezas Colosales (ib.:43) certifica: “los yelmos bien pudieron servir para defenderse de los garrotazos del enemigo.”

Así pues, los ejércitos olmecas demandados por aquel estado coercitivo, buscaban conquista armados con garrotes, y mediante ellos obtenían control sobre vastas poblaciones, y “quizá” reclamaban propiedad y derechos sobre las tierras ribereñas.

### *Religión*

A pesar de que confiesa que “es mucho lo que aún seguimos ignorando sobre la religión olmeca” (ib.:38), hace con dogmática certeza algunas afirmaciones no bien explicadas acerca de lo que se supone no ignora. Por ejemplo (ib.), la de que “la deidad básica para ellos era un monstruo como dragón derivada del poderoso y peligroso caimán”.

Resulta desconcertante que esta “deidad básica” no se encuentre representada en la escultura mayor de la “zona nuclear” olmeca. En San Lorenzo, digamos, no hay ninguna escultura que pudiera decirse que la representa.

No se explica, además, que siendo la deidad básica una derivación del caimán, en las grandes figuraciones olmecas no se encuentre representación de tal reptil.

Al hacer esta concesión a la presencia del caimán entre las deidades olmecas, Coe no justifica por qué la deidad básica deriva del caimán, por poderoso y peligroso que sea, y no, de acuerdo con sus anteriores conceptos, del jaguar; según él (ib.:50) "el animal más importante de su medio ambiente".

Esa falta de justificación se evidencia aún más, si se considera lo que él mismo ha manifestado en lo relativo a otra deidad, a la cual menciona en el escrito que aquí comento. Hablando de la teoría de Joralemon sobre los dioses olmecas, expuso (1989:75): "El mejor definido y más ubicuo de todos los seres sobrenaturales (*supernatural*) olmecas [...] es el colgante bebé de hombre-jaguar."

No se entiende bien por qué la "deidad básica" no es la mejor definida y más ubicua, ni cómo una deidad con características de jaguar puede tener por base a otra derivada del caimán.

### *La hendedura en V*

En 1972 (Coe, 1972:2) afirmó, en lo tocante a la hendedura en forma de V que diversas esculturas olmecas presentan en la cabeza o en el tocado: "Un rasgo peculiar presente quizás (*perhaps*) en todos los grandes gatos es un surco que corre longitudinalmente a lo largo de la cima de la cabeza, formado por los pliegues de la piel que cubre el cráneo." Un poco más adelante (ib.:13), refiriéndose ya a la antes señalada hendedura existente en ciertas esculturas olmecas, dijo: "En efecto, estas representaciones son sólo ligeramente a semejanza del jaguar, siendo la boca gruñente, los ocasionales colmillos y el surco o hendedura en la cima de la cabeza las solas indicaciones de que estamos tratando con

un componente felino." Y después (ib.): "un rasgo constante de estas monstruosas deidades es la hendedura en la coronilla de jaguares maduros."

En la misma ocasión sostuvo, discutiendo una hipótesis de Furst (ib.:15): "Un significado más (no necesariamente en contradicción) ha sido sugerido por Peter Furst (1967:42); a saber, que la hendedura representa la fontanela del dios niño."

Ahora, en su trabajo acerca de los olmecas en el cual aquí me ocupo, opina en relación con el mismo asunto, al describir el Monumento 1 de San Martín Pajapan (1992:53): "En su parte superior puede verse una extraña hendidura en 'V' que es el símbolo de los dioses olmecas y de la cual no existe explicación convincente. (Como hipótesis, se piensa que podría tratarse de la hendidura que presentan los infantes con la malformación congénita llamada espina bífida)."

Vemos, así, que su hipótesis de que hay relación de las imágenes olmecas con el jaguar, queda considerablemente debilitada por él mismo, quien estima que la explicación de la tal hendedura como representación del surco o pliegue en la frente de dicho felino, no es convincente.

Al conjeturar que podría ser representación de la *espina bífida*, regresa él a una antigua creencia suya (Coe, 1965:752): "La *spina bífida* tiene por resultado individuos recién nacidos con abiertos cráneos y a menudo con gruñentes rostros como de idiota; habría un paso rápido desde éstos a los hombres-jaguares de cabeza hendida."

De esta suerte, la hendedura "símbolo de los dioses olmecas", al entrar en relación con bocas gruñentes y rostros como de idiota, representaría, según Coe, la idea que de la divinidad se hacían los olmecas, y la esencia de las que él llama "sus terroríficas deidades" (1992:38).

### *El dios IV de Joralemon*

Luego de aseverar que “un tema recurrente del arte olmeca es la representación de la figura humana sosteniendo un bebé de hombre-jaguar en brazos”, describe así el Monumento 1 de Las Limas (ib.:43-44) (fig. 5.1): “Representa a un hombre joven con un taparrabo sujetando al mismo bebé de hombre-jaguar en sus brazos. Si nos fijamos en los relieves dinásticos de los mayas, se puede ver que la cría olmeca es la exacta contraparte (*sic*) de las ‘varas ceremoniales’ sostenidas por los dignatarios mayas.”

Anteriormente (Coe, 1989:75) se había referido a ese “bebé de hombre-jaguar”, al comentar la ya mencionada teoría de Joralemon. Lo hizo así: “Dios IV. Aquí tenemos al mejor definido y más ubicuo de todos los seres sobrenaturales olmecas. El dios IV es el colgante (*floppy*) bebé de hombre-jaguar llevado en los brazos de figuras en nichos al frente de ciertos ‘altares’ en sitios de la tierra-corazón (*heartland*) como San Lorenzo y La Venta, y en los brazos de la figura de Las Limas. Está caracterizado por un tocado distintivo con una banda frontal nudosa (*knobbed*) y ondulados ornamentos laterales a cada lado de la cabeza. En un tiempo yo sugerí que éste podía ser un dios de la lluvia; ¿pero por qué la tierra baja olmeca, en su increíblemente mojado (*wet*) medio ambiente, debería necesitar tal deidad?”

No obstante, aquí (1992:49), al tratar acerca del Monumento 52 de San Lorenzo (fig. 5.2), expone que es “una [...] estatua del mismo dios hombre-jaguar que sostiene en brazos la figura de Las Limas”. Y prosigue: “Joralemon y yo somos de la opinión que éste es el dios olmeca de la lluvia.”

Tenemos, pues, que en 1989 Coe, adoptando sin citarlo una idea planteada por Stierlin (1981:40), se preguntaba por qué los olmecas, consideradas las condiciones de su medio ambiente, necesitarían un dios de la lluvia, y que ahora certifica que esta imagen, la del dios más ubicuo, es, representado, el dios de tal meteoro.

Algo más: hay entre el Monumento 52 de San Lorenzo y la figura menor del 1 de Las Limas (fig. 5.3), una fundamental diferencia: la segunda muestra sobre su cuerpo dos signos de bandas cruzadas, uno dentro de un rectángulo simple, y el otro dentro de un rectángulo con apuntadas prolongaciones ovales en los lados superior e inferior.

Se exhibe además en este Museo, el de Antropología de la Universidad Veracruzana, un monumento (fig. 5.4) —clasificado como el Monumento 2 de Los Soldados en la *Guía oficial del Museo de Antropología de Jalapa* (Winfield Capitaine, 1992:35)— que, lo mismo que otro decapitado (fig. 5.5) procedente del sur de Veracruz y que el Monumento 77 de La Venta (fig. 5.6) ostenta sobre el cuerpo los mismos dobles signos que la figura menor del 1 de Las Limas.

Del primero de que hablo hay fotografía en este trabajo de Coe (1992:49) (fig. 5.7), y de él se dice allí: “Representa al mismo dios hombre-jaguar que la figura de Las Limas sostiene en brazos.” Es pertinente señalar que esta imagen no tiene en la cima de la cabeza aquella hendedura en V, la cual, según el mismo Coe, “es el símbolo de los dioses olmecas” (ib.:53).

Procurando explicar y conciliar entre sí las proposiciones de Coe, nos encontramos con que, primero, los dioses olmecas tienen por símbolo una hendedura en V en la cima de la cabeza; luego, que el dios IV en la teoría de Joralemon es el “colgante bebé de hombre-jaguar llevado [...] en los brazos de la figura de Las Limas”; en seguida, que este “bebé” deja de serlo para transformarse en el adulto sedente con los muslos contra el pecho, figurado en el Monumento 52 de San Lorenzo, y en el también adulto sedente del 2 de Los Soldados, los cuales monumentos, por cierto, no recuerdan siquiera a un “bebé” colgante. Además, el Monumento 2 de Los Soldados no tiene en la cima de la cabeza aquella hendedura en V que simboliza a los dioses olmecas, de modo que causa extrañeza que se lo considere imagen de uno de ellos.

Habrá que reconocer, por una parte, que si el dios definido como bebé puede representarse en figura de adulto, aquella definición es incorrecta o al menos incompleta; por otra, que si el Monumento 2 de Los Soldados “representa al mismo dios hombre-jaguar que se advierte en la figura de las Limas, y la entidad en él figurada carece de la dicha hendedura, ha de concluirse que o bien es falso que sea un dios, o bien lo es que tal hendedura sea el símbolo de las deidades olmecas.

En cuanto a la hendedura misma y las hipótesis que Coe ofrece para explicarla –que se trata de un pliegue en la piel craneal del jaguar, de la fontanela de los niños o de la apertura causada por la espina bífida–, éstas son evidentemente insuficientes para explicar los casos en que dicha hendedura no aparece en lo alto de la cabeza –lugar del pliegue de la piel felina, la fontanela infantil o la abertura de la espina bífida–, sino al término del tocado que la cubre. Esto ocurre, por ejemplo, en la cabeza más alta del Monumento 1 de San Martín Pajapan (fig. 5.8) y en el Monumento 77 de La Venta (fig. 5.9 ). Así, la separación espacial entre la cima de la cabeza y la hendedura en cuestión, demuestra que representa algo no necesariamente relacionado con aquella parte capital.

Por último, si ese “dios IV” puede, según el mismo Coe, ser un adulto, la teoría acerca de que “la cría olmeca es la exacta contraparte de las ‘varas ceremoniales’ sostenidas por los dignatarios mayas” (ib.:44), queda en el aire, y las consecuencias que de ella saca pierden fundamento. Aquí he de aclarar que no estoy seguro de interpretar correctamente el pensamiento de Coe, dado el hecho de que la palabra “contraparte” no existe en español. No s , pues, qué es lo que quiera expresar con ella.

### *Técnica escultórica*

“Las esculturas de la época temprana del Horizonte olmeca son generalmente tridimensionales”, escribe Coe (ib.:46).

Y parece pertinente recordarle que la tridimensionalidad es característica no sólo de la escultura olmeca, sea de época temprana o tardía, sino de toda la escultura de todo tiempo y lugar. La escultura, necesariamente, es tridimensional, sea en pleno bulto o en relieve, por poco que éste se aparte del plano. El plano, la bidimensionalidad, nunca puede constituir escultura.

Dejo aquí los ejemplos de falacias y desatinos sostenidos por Coe en lo concerniente a asuntos de carácter general, para ocuparme en seguida en los que sostiene en lo que toca a puntos particulares.

#### *Afirmaciones de carácter particular*

“El [...] Monumento 34 de San Lorenzo (fig. 5.10) —escribe (ib.:43)— es un jugador de pelota hincado a medias.” Lo escribe sin admitir siquiera la posibilidad de duda; su certidumbre es cabal. Y no deja de parecer curioso que, como ejemplo de imagen de un jugador de pelota, haya elegido la estatua de un hombre sin brazos.

Con relación al Monumento 10 de San Lorenzo (fig. 5.11), establece (ib.:49): “Esta escultura [...] expresa el fiero poderío de las divinidades olmecas, al combinar facciones humanas con las de un jaguar rugiente.” Y más adelante (ib.:57): “El feroz Monumento 10 de San Lorenzo.” Y parece así haber olvidado lo que dijo acerca de que la hendedura capital en V es representación de la espina bífida, pues merece recordarse que ésta, según él, produce “recién nacidos con abiertos cráneos y [...] gruñentes rostros como de idiota”. Tenemos aquí que el gruñido se ha vuelto en rugido, y que el rostro “como de idiota” se ha transformado en expresión de “fiero poderío” y de ferocidad. Así, es de inferirse que el paso que separa a aquellos infantes mal formados de las imágenes de los que Coe llama “hombres-jaguares”, no es tan rápido como él mismo había antes asegurado.

Y hay algo más en lo que dice refiriéndose a este Monumento 10 (ib.:49): "El dios empuña –añade él– sendos objetos que pudieran ser armas entre los olmecas." No repara Coe en que en este caso tales objetos no son independientes, sino forman las partes extremas de un ancha y gruesa banda que cubre la espalda, los costados y una porción del frente del cuerpo de la imagen. Las supuestas armas, pues, por estar unidas a dicha banda, no tendrían manera de ser empleadas como tales.

Describiendo el Monumento 1 de San Martín Pajapan (fig. 5.12) certifica (ib.:53): "Muestra a un ser humano en cuclillas." Es falso: la imagen, como él ha dicho hablando del Monumento 34 de San Lorenzo, representa a un hombre "hincado a medias". No está en cuclillas; su pierna derecha está doblada, con la planta del pie respectivo puesta sobre el suelo.

Así mismo afirma Coe (ib.:57): "Se advierte también en el arte olmeca un grado considerable de naturalismo y una preocupación por la forma humana, característica que puede observarse en el notable Monumento 11 (fig. 5.13) de San Lorenzo." Con esta afirmación, Coe demuestra no haber observado el órgano que en ese Monumento 11 sustituye al pie derecho, el cual órgano lo inscribe por sí sólo en los que él designa "temas sobrenaturales" (ib.).

En "el gigantesco monumento procedente de Llano de Júcaro", percibe Coe "un rostro sumamente abstracto al tener por ojos grandes discos ciegos" (ib.:57-58).

En primer término, conviene indicar que las placas relevadas en ese rostro no son discos, sino cuadrángulos; en seguida, lo principal: el sentido de observación de Coe fracasa enteramente y de nuevo cuando lo conduce a sostener que tales placas son los ojos de la imagen. En verdad, vienen a representar sus cejas, pues los ojos están figurados por las oquedades que bajo ellas se rehúnden. Inclusive en la fotografía que se publica aquí para ilustrar su trabajo, este hecho es innegablemente advertible (fig. 5.14).

Hay, en lo relativo a casos particulares, ciertas aseveraciones de Coe que me merecen más pormenorizada atención, porque manifiestan con mayor evidencia su descuido y la firmeza de sus prejuicios relativos a los asuntos que trata. Las señalaré a continuación.

#### *Monumento 14 de San Lorenzo (fig. 5.15)*

Al hablar de él (ib.:46), lleva a la exageración su tendencia a tener por verdades demostradas lo que solamente son conjeturas. De este modo, sin más razón que su arbitrariedad, aplica a este monumento lo que ha visto en el Altar 4 de La Venta. Por eso revela que en él "la figura sostiene una cuerda con la que ata, rodeándolos, a los prisioneros representados en relieve a los lados del altar".

Es suficiente mirar el monumento para dar en la cuenta de que todos estos dichos de Coe son fruto de meras suposiciones. Incluso el objeto que tal figura tiene en la mano derecha podría o no ser parte de una cuerda; el deterioro del monumento prohíbe afirmarlo o negarlo con certeza, y de las imágenes relevadas en sus lados, la plasmada en uno de ellos es únicamente parte de una gran cabeza con complejo tocado, y la plasmada en el otro es una imagen humana en modo alguno rodeada por una cuerda. No existe, pues, ninguna posibilidad de probar si ambas imágenes lo son de prisioneros o de seres de otra condición. Sin embargo, Coe acompaña sus dichos con una certidumbre sólo menoscabada por la realidad.

#### *Las Cabezas Colosales*

Acerca de las de San Lorenzo hace Coe afirmaciones dignas de atención por su evidente falta de veracidad. Así, en lo relativo a la 8 (Monumento 61), asegura que "a lo largo de la banda horizontal [...] se ven unas garras de jaguar cur-

vadas hacia abajo" (ib.:43) (fig. 5.16). Los que él llama sin ninguna duda "garras de jaguar", son signos encorvados con uno de sus extremos curvo y el otro plano, y que encierran en su interior dos bandas separadas por una incisión, bandas que, antes de alcanzar el extremo curvo del signo entero, encorvan en sentido contrario sus límites últimos. No se encuentra, pues, la semejanza que pudieran tener con una garra de jaguar, que es aguda y se rige por una curvatura enteramente distinta.

Y así mismo a propósito de garras de jaguar, asevera, en relación con la Cabeza Colosal 5 (ib.) (fig. 5.17): "La cimera del casco con que se toca [...] está enmarcada por un diseño de un petate con zarpas colgantes de jaguar". Para comprobar el desatino de tal aseveración, basta con contar los dedos de la supuesta zarpa. Son tres; dado que las garras del jaguar tienen cuatro, habrá de concluirse que las aquí representadas no son de jaguar sino de alguna especie de ave.

Vuelvo a lo que dice en lo concerniente a la Cabeza Colosal 8. "Como todas las cabezas colosales —advierte (ib.:39)— representa a un jefe olmeca [...] tocado con un casco no muy diferente de los de futbol americano". Poco, en verdad, tienen que ver los cascos de las Cabezas Colosales con los de futbol americano; éstos, sin excepción, cubren el occipucio y las partes laterales del rostro; aquéllos, así mismo sin excepción, dejan al descubierto dichas porciones.

Y las afirmaciones infundadas siguen adelante. De este modo, las que se reproducen a continuación: "El Monumento 61 es poco usual, en cuanto que no muestra señales de desfiguración consciente como las que se ven en la mayoría de los monumentos que se exhiben aquí. Éste muestra múltiples agujeros como hechos con taladro (¡parece un queso gruyere!) y violentas roturas" (ib.:39). Y se mira cómo esta Cabeza, que cualquiera puede echar de ver es una de las más íntegramente conservadas (fig. 5.18), sólo porque tiene algunos pequeños agujeros en su superficie, lo hace decir, admirado, que "¡parece un queso gruyere!". Tales agu-

jeros, él lo dice, son “como hechos con taladro”. Y empero ha afirmado (ib.) que el Monumento “no muestra señales de desfiguración consciente”.

Ahora bien: si esos agujeros le producen con su presencia en la imagen la sensación de que está frente a un queso gruyere, es evidente que le parece que la desfiguran. Y supuesto que ha dicho que el Monumento 61 no muestra señales de desfiguración consciente, habrá de inferirse que los agujeros “como hechos con taladro”, lo fueron de manera inconsciente. Él no explica nada de esto.

### *Monumento 1 de Los Soldados (fig. 5.19)*

Al tratar acerca de este monumento, Coe se aproxima a lo casi grotesco. Empieza por decir, al explicar la fotografía que allí publica, que este monumento “muestra una figura como de jaguar [...] con manos humanas en vez de patas delanteras” (ib.:50).

Y ya en el texto de su trabajo afirma (ib.): “La criatura semeja básicamente a un jaguar sentado sobre sus ancas, de cuya mandíbula superior penden dos largos colmillos como los de una morsa.” Y plantea: “El rompecabezas que se nos presenta aquí es que los olmecas no pudieron estar en contacto con las morsas actuales.” Y concluye: “Lo que aparentemente sí pudo suceder fue que tomaron los caninos de la mandíbula superior del jaguar, el animal más importante de su medio ambiente, alargándolos y luego fantaseando sobre el tema.”

Quien vea este monumento, advertirá de inmediato que los que Coe llama colmillos son dos complicados volúmenes a manera de columnas, prismáticos en su base y cilíndricos en su parte superior, y que los prismas y los cilindros se hallan separados por franjas horizontales. Tales volúmenes, aunque son análogos en los elementos formales de su composición, guardan entre sí ostensibles diferencias. Así, las

porciones cilíndricas, como si cada una, en dirección contraria a la otra, se torciera sobre su eje, hacen que se formen series de paralelas bandas diagonales divididas por angostas hendeduras. En la de la izquierda, esas bandas son cinco; cuatro, más anchas, son las de la derecha.

Bajo la porción cilíndrica de la izquierda, hay una sola banda horizontal; hay tres bajo la de la derecha, divididas las más bajas por una hendedura vertical.

Las porciones prismáticas son también diferentes en ambos volúmenes: la del lado izquierdo es más larga y se compone de dos secciones verticales, con horizontales divisiones; más corta la del lado derecho, se abre al frente en una profunda grieta vertical de bordes curvos.

Váyase ahora a las afirmaciones de Coe.

En cuanto a la explicación de la fotografía, sorprende que él, tan dado a ver garras de jaguar donde no las hay, por ejemplo en las Cabezas Colosales 5 y 8 de San Lorenzo, no reconozca en este monumento la manera olmeca de figurar tales extremidades. El jaguar de Asusul, jaguar indudablemente, enseña garras muy semejantes a estas representadas en el Monumento 1 de Los Soldados.

Pero el desatino sube de tono en el texto siguiente, cuando imagina que existe similitud entre los pétreos volúmenes arriba descritos y los colmillos de la morsa. Desde luego, habría que dejar establecido que en los hombres y los animales y en sus representaciones olmecas, los colmillos tienden a ser iguales. De suerte que, sin explicación alguna, no debería admitirse que dos objetos tan diferentes entre sí puedan figurar dos colmillos de un mismo ser. Pero el absurdo más patente consiste en encontrar semejanza entre tales objetos y los colmillos de la morsa (fig. 5.20). Éstos son levemente curvos y terminan en agudas puntas; los supuestos colmillos de este monumento son rectos y terminan en amplias superficies planas. Pero estas diferencias definitivas no hacen problema para Coe. Lo que mira como "el rompecabezas", es que los olmecas "no pudieron estar en contacto con las morsas actuales"; quizá si lo hubieran po-

dido, Coe inventaría aquí un "hombre-morsa" (*were-walrus*). Como eso no le es admisible, recurre a su improbable felino obsesivo: ya que no estuvieron en contacto con las morsas, los imaginados colmillos son los de jaguar, alargados y fantaseados. Todo aéreo, todo, esto sí fantaseado. Ninguna semejanza existe entre estos volúmenes y los colmillos del jaguar. Pero, para Coe, era necesario que su felino quedara incluido de alguna manera, así fuera llamando en su auxilio a lo imposible.

### *Conclusión*

He seleccionado unos cuantos ejemplos a fin de poner de manifiesto la actitud de descuido y superficialidad, basados probablemente en el menosprecio, que toma Michael D. Coe al aplicarse a esta manera de estudio. Tal actitud, en general, es compartida por los especialistas estadounidenses en nuestra más antigua cultura, al empeñar su batalla contra esa cultura que les es motivo de explotación.

Con todo eso, con base en el menosprecio, la superficialidad y la negligencia, que naturalmente son caminos de error, se han planteado series de adivinanzas cuyas arbitrarias soluciones han llegado a querer determinar como indudables verdades.

Y, considerándose dueños de dichas verdades, se han arrogado un modo de pleno derecho de propiedad sobre hechos culturales que se muestran incapaces de comprender. Así, han venido a tenerse ellos mismos como propietarios de la cultura olmeca.

Recuerdo ahora que han asegurado que Stirling es el padre de la cultura olmeca. Algo parecido a la desmesura de quien afirmara que Schliemann es el padre de la cultura micénica o Livingstone el padre de las fuentes del Nilo.

Pero así acontece. Entre adivinanzas y disparates fundan falsos conceptos que estiman verdaderos porque los exponen acerca de algo que piensan les pertenece.

Doy un solo ejemplo, tomado del trabajo de Coe en el cual aquí me ocupo: al referirse al Monumento 14 de San Lorenzo, acudiendo para explicarlo a una teoría de Grove insostenible por descabellada, dice de los "altares" (ib.:46): "David Grove los ha identificado (basado en parte de un mural policromo olmeca de Oxtotitlán, Guerrero) como tronos para gobernantes."

Y después, dando por sentada la verdad contenida en esa identificación: "El Monumento 2 procedente de Potrero Nuevo, una cubierta de altar (esto es, un trono)" (ib.:50).

Previamente había dicho (ib.:36): "Los llamados 'altares' [...] que, como ahora sabemos, servían de tronos a los gobernantes."

De esta suerte, valiéndose de análogas complicidades, los eruditos estadounidenses han formado, respecto de la cultura olmeca, un sistema de mentidas conjeturas cuyas principales características son el desdén y la ignorancia.

Condenable es eso, pero no es, en mi opinión, lo peor; lo peor consiste en que los estudiosos mexicanos, voluntariamente sometidos a una perversa forma de colonización extranjera, se sujetan, por lo común, a las sistemáticas equivocaciones de los eruditos estadounidenses, y las repiten y las confirman como verdades, acaso con el deseo y la esperanza de que éstos los tengan por iguales suyos.

De estos casos, por obvio principio de dignidad, no quiero ofrecer ningún ejemplo.

Texto publicado en *Antropológicas. Revista de Difusión del Instituto de Investigaciones Antropológicas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Núm. 8; octubre de 1993.

## EL RECINTO DE LAS ÁGUILAS EN EL TEMPLO MAYOR

*A Eduardo Matos Moctezuma*

Allá cuando se hacían las excavaciones exploratorias en la zona del Templo Mayor de México Tenochtitlan, hubo una ocasión en que el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, a cuyo cargo estaban, me habló del reciente descubrimiento de la figura de un hombre águila modelada en barro (fig. 6.1). Con su habitual y amplísima generosidad, me sugirió entonces que escribiera acerca de ella, cosa que hasta ahora me siento en capacidad de hacer.

A su generosidad debo también varias de las fotografías que ilustran este trabajo. Se lo dedico a él, por nuestra amistad y en homenaje de admiración y reconocimiento por todo cuanto ha hecho para poner, a la luz de todos, aspectos antes ignorados de nuestra cultura nativa.

En la hoy conocida como quinta etapa constructiva del mencionado Templo Mayor, correspondiente al año 1500, se halló, en una parte por desgracia dañada por la interposición de un patio colonial, y precisamente al norte de éste, un par de cámaras a cuya distribución me referiré más adelante (fig. 6.2); en el interior de tales cámaras, fueron apareciendo diversos objetos, imágenes diferentes de fundamental valor simbólico, aparte del ingente arqueológico y estético que en ellas se contiene.

Enumero las que de ellas me parecen principales: figuraciones de filas de guerreros, de ondulantes serpientes que enfrentan sus cabezas, de flores de cuatro pétalos elípticos reunidos por un doble círculo con una concavidad central, también circular; de instrumentos destinados al autosacrificio; menciono finalmente a las que acaso plantean mayores problemas en lo relativo a su interpretación: dos grandes figuras de esqueleto y dos, aún mayores, de hombres águila, formadas las cuatro en barro cocido, y divididas en porciones que se conectan entre sí por el sistema de caja y espiga.

A la luz de los valores artísticos, esas cuatro imágenes son las más significativas de las que allí se encontraron; lo son por sus dimensiones, excepcionales en obras consumadas en el dicho material; por el acabado minucioso que todavía se advierte en todas sus partes; por la concepción del conjunto, donde se combinan y se funden el pormenorizado realismo y la máxima utilización de recursos abstractos e imaginativos.

Las figuras esqueléticas se descubrieron ambas dramáticamente mutiladas. Voy a referirme aquí sólo a una de ellas, que actualmente se ve en exhibición en el Museo del Templo (fig. 6.3); pero lo que de ella diga será esencialmente aplicable a la otra. Ésta carece de cabeza y brazos y de la parte superior del pecho y la espalda; su concepción formal es del todo anómala y sorprendente: no se trata de la pura y estilizada representación de un esqueleto humano, sino de la plasmación de un cuerpo humano de carne, dotado de ancha fuerza de movimientos, que llevara exteriormente su propio esqueleto, como una suerte de traje.

Así, por el frente, se advierte el perfil del torso encarnado bajo las desnudas costillas, que se exageran con una pronunciada prolongación descendente en diagonal, y se advina su presencia tras el esternón, figurado por una cadena de vértebras, como una contraparte del espinazo visible en la parte trasera; el vientre es cabalmente el de un hombre vivo: robusto y levemente curvo, eternizado por el signo del ombligo que remeda la espiral de un caracol; no se le esculpieron órganos sexuales.

Al vientre y las caderas se unen naturalmente los muslos, cilíndricos y pulidos; no llevan modo alguno de representación ósea; pero en las rodillas, sobre ellas, aparecen levantadas las rótulas: se redondean en lo alto, se unen en su parte inferior con un hueco angosto que se extiende hasta los pies; acomoda los lados de esa parte en patentes articulaciones de huesos: son los remates superiores del peroné y la tibia.

A lo largo de la superficie de los pies, se perciben los huesos metatarsianos; más atrás, los que componen el tobillo.

En la vista posterior de la imagen, colocadas también sobre la figurada carne del cuerpo, está la correspondiente parte de las costillas; las fija a mitad de la espalda el espinazo; sus vértebras se representan por medio de elementos con la forma de una Y griega mayúscula de brazos encorvados, y puestas las de abajo encimadas a las otras.

Los huesos de la pelvis, en vez de rodear una cavidad, envuelven la sólida curvatura del trasero; las protuberancias que hacen las cabezas del fémur, se desplazan separándose, y quedan una en la nalga, otra en el perfil de la cadera.

Lisos, también en esta vista, son los muslos; pero la pantorrilla se hiende en medio verticalmente, como si sugiriera la separación de sus huesos sustentadores.

La posición del cuerpo entero es la de alguien que se dispusiera a intentar un salto; se apoyan plenamente en la tierra las plantas de los pies, para impulsar el esfuerzo inmediato; dóblanse las piernas para iniciarlo; el tronco se inclina pronunciadamente hacia adelante. Toda la figura manifiesta concentrada energía de vida, manifestación que se incrementa por la visibilidad del armazón que sostiene y hace posible la movilidad cabal.

En el caso de los hombres águila, también me referiré a una sola de sus representaciones, haciendo notar así mismo que lo dicho acerca de ella es, en esencia, aplicable a ambas.

Éstas muestran claramente diferenciados los medios de la representación realista y los de la invención estilizante.

Realista es, casi en su totalidad, la plasmación de la figura humana: son perceptibles el rostro, las entrecerradas manos, la porción inferior de las piernas, los pies.

Ostenta el rostro la concentración de una serena y arrogante energía juvenil; sin más adorno que las pequeñas orejeras como anillos planos, define exactamente sus facciones: frente sin sombras; suave curva de las cejas, bajo las cuales se ahonda una depresión que da cabida a los breves y sesgados ojos, cuyo bulto interior queda encerrado en su totalidad por un reborde ininterrumpido y fino que finge los párpados; entre la prominencia de ambos pómulos, proyecta la nariz el puente apenas aguileño; gráciles son las alas, que parecen temblar y recogerse con la detenida respiración; se entreabre la boca, a punto de dejar salir una voz de combate; suaves y decididas a la vez, son las líneas de la mandíbula y el mentón (fig. 6.4).

Al entrecerrarse, las manos enseñan la perfecta alianza del vigor y la delicadeza; a la vez aprehenden y libertan con esa actitud de sabio poderío, cuya representación se logra también por un modelado minucioso, con el cual se revela incluso el carácter individual de cada una de las uñas.

Finas son también las piernas, cilíndricas casi, pues apenas se adelgazan en los tobillos, y los pequeñísimos pies, modelados así mismo con escrupuloso detalle, dan a la figura completa un carácter de ingravidez, la facultad soberana de levantar el vuelo.

La presencia de este poder de vuelo se asegura y se acentúa por la naturaleza simbólica del traje que ese hombre se viste, y que trasmuta en parte suya inseparable. Porque aquello que de la forma humana no es perceptible, se esconde bajo la forma irrenunciable de un águila.

Toda la superficie de ésta, según parece, se miraba cubierta de plumas figuradas en estuco, de las cuales se conserva un número considerable. Eso, y el color de que estaban pintadas, debe de haber dado una impresión de luminosidad, aun mayor de la que ahora se desprende de la sola apariencia de la materia primordial en la cual el ave fue re-

presentada. Considerada ésta como una entidad independiente, lo primero que en ella se hace notable es su magna cabeza: la línea que perfila su parte superior, horizontal en el frente, vista de lado traza un contorno semicircular que se convierte en recto y descendente al moverse hacia atrás, como si en el término de esa recta encontrara apoyo para su impulso definitivo; en la concavidad situada bajo la parte curva del contorno, se instala, casi hemisférico, el relieve de los ojos omnividentes; imperan desde allí, dominantes; un poco hacia atrás, bajo ellos, se fija el punto de unión de las secciones del abierto pico; la superior, en su línea más alta, sigue una curva que repite y acentúa en su extremo la de las órbitas oculares; su línea inferior es recta en su principio; marca, para terminar, una vuelta semejante al filo de una hoz; la sección de abajo va directamente hacia adelante, donde se encorva ligeramente hacia arriba.

La abertura del pico, si se mira de frente, forma un vacío romboidal; sugiere, vista desde cualquier punto, el surgimiento de un grito de batalla.

Esta cabeza aquilina, por el empuje de sus líneas de fuerza, por la audacia de su concepción íntegra, es muy superior, estéticamente juzgada, a la que se figuró en piedra en la famosa cabeza azteca del hombre águila.

Las alas, dobladas hacia el frente, son planas y orlan sus contornos con una serie continua de ganchos dirigidos, en su transcurso, hacia atrás y hacia arriba; ambas terminan en largas rectas, que bajan de las muñecas humanas.

El cuerpo se sustenta en las cilíndricas patas, que concluyen en garras abiertas; tres uñas se encorvan al frente; la última, detrás.

Si ahora se examina la fusión plástica del hombre y el águila, habrá de imponerse también su íntegra unidad conceptual.

Dentro de la cavidad del pico del ave, en el sitio donde se construye su grito de guerra, como la raíz de ese grito mismo, gemelo del emitido por su boca, nace y cobra interna energía el rostro humano.

Los humanos brazos, revestidos por los adoptados órganos del vuelo, simulan el aletear del águila que va a levantarse con su esfuerzo.

Las garras, salientes de abajo de las rodillas del hombre, explican, mediante sus dimensiones y su actitud, el sentido de aspiración aérea que se descubre en la actitud y las dimensiones de los pies humanos.

Tanto estas imágenes como las efigies esqueléticas antes descritas, doblan las piernas; pero si las esqueléticas parecen hacerlo en preparación de un salto, los hombres águila lo hacen con la intención evidente de echarse a volar. Todo en ellos, así, se revela como bélica aspiración celeste, como nacimiento de la luz combatiente. Y el doble grito de guerra que surge de su duplicada garganta viene anunciando ese nacimiento lumínico, el sentido de tal aspiración en el instante mismo en que ha de cumplirse.

Estas cuatro figuras, y las otras de menor tamaño que al principio enumeré, se hallaron en dos cámaras situadas al norte, al término de la zona explorada del Templo Mayor, en la colindancia con la actual calle de Justo Sierra. Las dos, de largo igual pero de anchos distintos, se ordenan del occidente al oriente.

El muro occidental de la primera, a cuya mitad se abre una puerta de entrada, presenta, próxima a la base de su vista exterior, una manera de banco de poca altura, guarnecido en su frente por piedras llanas cuya superficie muestra filas convergentes de guerreros esculpidos de perfil y en relieve, y, sobre ellas, una franja pétreo con figuras de serpientes ondulantes, en relieve también.

La mencionada puerta central da acceso al interior de la propia cámara, la más angosta de las dos y extendida, como la otra, de norte a sur. Como el muro exterior, el interior que mira al occidente sobresale en su parte baja por la existencia de otro banco esculpido con filas de guerreros y figuras de serpiente análogas a las que aparecen en el antes descrito; pero aquí la parte del banco situada en el centro del muro, se proyecta hacia adelante en una mesilla rectangular

cuyo frente se corresponde precisamente, en posición y medida, con la abertura de la puerta que interrumpe el muro opuesto.

En la cara frontal de dicha proyección, y bajo las cabezas enfrentadas de las serpientes que en la franja superior se figuran, está un gran zacatapayolli, hacia los costados del cual se dirigen los guerreros.

Este muro occidental con su banco inferior, se interrumpe en su porción septentrional para dar entrada a la segunda cámara, de suerte que la entrada que aquí se menciona permanece oculta por completo a quien mira por la de la primera.

La puerta de la segunda da a un corto pasillo que conduce al interior. Ya dentro de la cámara, se advierte que ésta se forma de dos partes techadas, situadas respectivamente al norte y al sur, y un impluvio central. Las partes techadas tienen también muros con bancos esculpidos al frente y con proyecciones rectangulares, aunque menores en tamaño que aquella que se encuentra en la cámara occidental.

A la entrada, en el pasillo, cerca del suelo, se ven empostradas flores de cuatro pétalos (fig. 6.5).

Tal es la disposición general de esta sección del llamado Recinto de las Águilas. He intentado describir primero las imágenes allí figuradas, que se integran con la arquitectura misma del lugar: guerreros, serpientes, instrumentos para el autosacrificio de sangre, flores de cuatro pétalos. Los demás objetos fueron colocados en sus correspondientes sitios, siguiendo de seguro la disposición mandada por una sabia conciencia.

Ellos son, en la segunda cámara, la oriental, frente a cada una de las proyecciones de los bancos, dos extrañas cabezas de Tláloc en cerámica; al fondo, en el centro del impluvio, dos imponentes braseros ceremoniales (fig. 6.6) de cerámica así mismo; en la cámara occidental, frente a la mesilla formada por la proyección delantera del banco, otras dos cabezas de Tláloc semejantes a las que están en la otra, y que podrían ser visibles desde el exterior, por la puerta men-

cionada en primer término; invisibles desde ese acceso, por estar a la entrada de la segunda cámara, a sus dos lados se levantaban las figuras esqueléticas. Las de los hombres águila estaban una a cada lado de la puerta de la cámara occidental, sobre los bancos respectivos.

Hagamos una suerte de recorrido de estas cámaras, ahora de occidente a oriente. Vemos el muro exterior, con su banco inferior y su puerta central; a ambos lados de ésta, visibles para todos, los dos hombres águila; visibles también, en el interior y ante el zacatapayolli del frente de la mesilla del banco allí construido, las dos cabezas de Tláloc. Entremos en la cámara: aquí, además de lo visto ya desde la puerta, se advierten los bancos laterales con guerreros esculpidos; yendo hacia la izquierda se encuentra la puerta de acceso a la cámara segunda; a sus lados, flanqueándola, vigilaban las figuras esqueléticas.

Pasemos a la cámara oriental: antes de entrar en ella, encontramos flores de cuatro pétalos, y ya en su interior, otra vez guerreros, zacatapayollis, cabezas de Tláloc y braseros ceremoniales.

Ensayaré a continuación una manera de interpretar el significado de los objetos y las imágenes arriba aludidos, con el fin de estar en condiciones de formular una hipótesis acerca de las causas y el valor de su ordenamiento y su presencia conglomerada en este sitio.

Filas de guerreros. Su relación con asuntos bélicos no requiere siquiera de fundamentación; y hay que pensar en el contenido ritual que, entre los antiguos mexicanos, tuvo la guerra, ese acto cuyo fin último era la preservación del orden universal, conseguida por medio de la definitiva perpetuación de los seres humanos.

Zacatapayollis. Representación de las herramientas del sacrificio de la propia sangre, las púas de maguey y el heno donde se depositaban, simbolizan ese mismo sacrificio, mediante el cual el hombre se hacía uno con la divinidad, al alimentarla con el líquido precioso de su propia vida.

Braseros ceremoniales. Otro medio de unión de lo humano y lo divino, ahora por el sacrificio consumado en la ofrenda del aroma y el fuego.

Flores de cuatro pétalos con un centro circular. Son imagen simbólica de un mismo concepto, manifestado de modos diversos en nuestro mundo prehispánico. Pueden ser la representación de los cuatro rumbos del universo y del eje vertical situado en el punto donde éstos se inician; la del signo del movimiento, con su centro fundamental y sus dos pares de aspas; la explicación plástica de la teoría cosmogónica de las edades, puestas cuatro de ellas en la terminación de los pétalos, y ocupando la última el lugar donde se agrupan los vegetales órganos de la generación. Dicho en pocas palabras, estas flores son el símbolo primordial de la unión del espacio y el tiempo, en la conciencia de la perpetua realización de la vida en continuo renacimiento (cf. Bonifaz Nuño, 1985:24-26).

Serpientes enfrentadas. Ésta es una imagen persistente en la plástica mesoamericana. En otra parte (Bonifaz Nuño, 1986) he hablado de su multiplicidad y su significación. Tales serpientes representan a los dioses que, en ellas transfigurados, buscan su complemento para empezar la creación de la tierra y el cielo (*Histoire du Mechique*, 1966:28).

Cabezas de Tláloc. Allí mismo intenté definir lo que la imagen de Tláloc representa: la fusión en unidad de las serpientes divinas y el hombre, a fin de integrar el universal poder creador.

Todas esas imágenes, pues, plasman en su esencia el concepto básico de la vida universal como valor supremo, y apuntan a su origen y a la necesidad de su preservación. Me referiré en seguida a las mayores, las cuatro cuyo comentario he dejado para el final.

Hablaré primero de las figuras esqueléticas. Se da entre los estudiosos de nuestras antiguas culturas, un modo de vicio que conduce a una apreciación prejuiciada y errónea: el de considerar toda imagen esquelética como representación de Mictlantecuhtli, el señor del mundo de los

mueritos. Supuesto que en estas cámaras del Recinto de las Águilas, como se ha visto, lo que se encuentra es un conjunto de imágenes y perpetuos signos de la vida, resalta evidentemente que el señor del mundo de los muertos estaría en ellas del todo fuera de su sitio.

Con el fin de proponer un juicio fundado de lo que aquí representan tales imágenes, he de recurrir a un texto bien conocido, la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (1941:210).

Allí leemos, en la narración del mito de los soles: "El Uchilobi, hermano menor y dios de los de México, nació sin carne, sino con los huesos, y de esta manera estuvo seiscientos años, en los cuales no hicieron cosa alguna los dioses." Y más adelante (ib.:212): "Y porque deste primer sol comienza su cuenta, y las figuras de contar van deste sol en adelante continuadas, dejando atrás los seiscientos años en cuyo principio nacieron los dioses, y el Uchilobi estuvo con huesos y sin carne, como está dicho, diré la manera y orden que tienen en contar de los años."

Huitzilopochtli, así, de acuerdo con esta versión, fue inicialmente creado como esqueleto, y estuvo en esa condición durante mucho tiempo, en el cual no se realizó acción divina alguna. Largo tiempo durante el cual, puede suponerse, el dios se preparó para actuar.

Y pregunto si las figuras esqueléticas, en este lugar, no representarán a Huitzilopochtli en ese estado, del cual, según se infiere de su posición, y de la manera como su esqueleto se halla representado sobre la carne de aspecto nuevo de un cuerpo, se dispone a salir. Y no veo que la respuesta afirmativa sea irrazonable.

Aquí está pues su efigie, vestida por esa armazón de huesos a punto de ser abandonada; su efigie puesta fuera de la vista del común de la gente, y reservada a la percepción privilegiada de quienes contaban con el adecuado conocimiento.

Ahora bien: si las figuras con los huesos al aire representan a ese dios, la indagación de lo representado por las de los hombres águila se ofrece clara y sin mayores dificultades.

No me resulta fácil aceptar que tales imágenes colocadas a ambos lados de la entrada de la primera cámara, indiquen que el recinto en su totalidad se destinaba a la realización de ceremonias propias de la “clase mística y militar” formada por los hombres águila (Garibay, 1958:45); si así fuera, habría que explicar, por ejemplo, la relación existente entre los ritos de tales hombres águila y las sobredichas efigies esqueléticas que velan a la entrada de la segunda; además, en ningún lugar que del Templo Mayor se conozca, se halla otro ejemplo de que determinadas imágenes puestas en puntos de acceso, hagan el papel de muestra –algo así como los maniqués en las modernas tiendas de ropa– para indicar el género de ceremonias que más allá de ellas se efectuaban.

En mi opinión, los llamados caballeros águila no representan a miembros de clase alguna militar o mística, sino a una entidad de significación mucho mayor, cuya índole pudiera establecerse mediante el examen cuidadoso de sus especiales características.

Para empezar, estas imágenes juntan en una la de un águila y la de un hombre. En lo que concierne a la primera, hay que considerar que la relación que en el pensamiento de los aztecas esa ave guarda con el sol, se aparece fuera de toda duda y es generalmente reconocida; merced a relación tal, pudo afirmarse, como lo hiciera Durán (1967:113), que las águilas “tenían al sol por patrón”. Así, no veo que sea descabellado atribuir al águila de las figuraciones que ahora trato, la función de símbolo solar.

Doy aquí algunos ejemplos en donde se advierte que la mencionada relación del sol y el águila, para los mexicanos antiguos, llegaba a ser de identidad:

Quauhtlehuamtl, dice Rémi Siméon (1885:370), es el “término para designar al sol, cuyo surgimiento se saludaba cada día llamándolo tonametl, xiuhpiltontli, quauhtlehuamtl, rayo, niño de las edades, águila de flechas de fuego (Sah.) RR quauhtli, tletl, mitl”. Posiblemente, el pasaje de Sahagún al cual Siméon se refiere, es el que se encuentra en los textos de los informantes de aquél (ed. facs. de

Paso y Troncoso, VI, 177), y que dice: "Tonatiuh, quauhtlevamitl"; esto es, "Sol, águila de flechas de fuego".

Así mismo, Garibay (1958:168;245) alude a la identificación mencionada, al decir: "Es el sol [...] al cual también se le denomina [...] 'Águila ascendente', Cuauhtlehuaitl"; y más adelante: "Cuauhtlecohuatl es un sinónimo de Cuauhtlehuaitl, que es el sol en su primera etapa. 'Águila que sube, Águila que emprende el ascenso'".

Por su parte, aclara Caso (1936:22): "El sol es concebido por los aztecas como un águila que por las mañanas, al ascender al cielo, se llama Cuauhtlehuaitl, 'el águila que asciende', y por las tardes se llama Cuauhtemoc, 'el águila que cae'."

Admitida, pues, según entiendo, esa identificación, y con ella la atribución de la naturaleza de símbolo solar que puede tener el águila en las representaciones que analizo, pienso que la figura humana que con ella se viste, por el mismo hecho de hacerlo, ha de compartir dicha naturaleza; tal figura es, así, la efigie de otra entidad solar.

Si recordamos ahora las entidades solares a quien los aztecas rendían culto, se nos impondrá la necesidad de pensar de inmediato en Huitzilopochtli.

Para establecer la identificación de éste con el sol en la mente religiosa de los mexicanos antiguos, bastaría con traer a la memoria el viejo canto a esa deidad (Garibay, 1958:29ss.), en muchos lugares del cual, tal identificación se hace manifiesta. Pero hay uno en que aparece evidente. Es aquel donde se hace decir al dios: "Tomé el ropaje de plumas amarillas." Garibay (ib.:35) comenta: "La frase es de las más precisas para la identidad de Huitzilopochtli con el sol."

En cuanto a la transfiguración de Huitzilopochtli en águila, podría recordarse lo aseverado por Sahagún (1981:43) en el sentido de que ese dios "se transformaba en figura de diversas aves". Su propia índole solar hace lógico suponer que el águila estaba entre esas aves en las cuales él se transformaba.

Veamos ahora de nuevo las esculturas de que se trata, y pongamos nuestra atención en la antes señalada abertura del pico del águila y de la boca del hombre; el camino de aquel grito sugerido en la escultura, puede indicar varias cosas; entre ellas, el anuncio del nacimiento del sol, el principio de la batalla; de esa "guerra cósmica" a que alude Garibay (ib.:34). Tal significado de acción por iniciarse, se ve apoyado, en la escultura, por la posición de las alas del águila y las piernas del hombre; unas empiezan su aleteo; las otras se doblan tomando impulso para comenzar el vuelo.

Se escucha, pues, el grito de combate; el hombre águila principia a volar: amanece.

Por lo que antecede, concluyo que es posible afirmar que las estatuas de hombres águila –dos, como las esqueléticas, de acuerdo con la concepción dual del mundo propia de aquellos hombres– representan a Huitzilopochtli en el momento de –en su carácter de sol– iniciar el día. Dichas estatuas, insisto, eran visibles para todos, pues se hallaban en el exterior de la cámara occidental; por la puerta que flanqueaban, y al fondo de la cámara, colocadas frente a la parte frontal de la proyección delantera del banco de los guerreros, las serpientes, el zacatapayolli, se alzaban, visibles también para todos, las cabezas de Tláloc.

Huitzilopochtli, pues, y Tláloc, éste "no [...] menos honrado y reverenciado que [aquél]" (Durán, 1967:81), con sus imágenes que, como en la cima del Templo Mayor, se encuentran aquí relacionadas.

Y en la misma primera cámara, más al norte, sobre los bancos colocados a la entrada de la segunda, otra vez en relación con las de Tláloc, estaban las figuraciones de esqueleto, Huitzilopochtli así mismo, pero en una etapa anterior de su existencia mítica. Maneras diferentes de representar al mismo dios.

Bajo sus pies, caminan los guerreros caracterizados por las serpientes que sobre ellos ondulan; en algo son ellos

mismos esas serpientes, y se dirigen, como ellas lo hacen en lo alto, hacia el mismo centro.

Aquéllas terminan su movimiento en el instante donde sus cabezas quedan enfrentadas; ellos se detienen a ambos lados del objeto simbólico del sacrificio de la propia sangre.

De esta suerte, en las imágenes relevadas en los bancos, se tiene el encuentro de las potencias divinas, arriba; abajo, la consumación del acto mediante el cual el hombre las nutre. Relación unitiva del hombre y el dios, del cielo y de la tierra. Y a igual función se consagran los braseros rituales de la segunda cámara; de ese lugar terrestre, por obra humana ascenderá a la celeste cumbre la ofrenda del espíritu del fuego.

Estamos en esta cámara segunda; al norte y al sur, vemos las dos partes que en su tiempo estuvieron techadas; al centro, el abierto impluvio. En aquéllas, como en la primera cámara, los guerreros, las serpientes, los zacatapayollis; puestas frente a éstos, las cuatro imágenes de Tláloc; en el impluvio, al oriente del sitio supuestamente destinado al agua de la lluvia, los dos magnos braseros.

Y ahora es posible afirmar que el recorrido que lleva desde la primera entrada occidental hasta el triple conjunto arriba descrito, constituye un acercamiento al misterio inicial.

De las imágenes del Huitzilopochtli solar, que son visualmente accesibles al común de la gente, por el puente de las de Tláloc se pasa a las de aquel mismo dios cuando está a punto de acabar la época con que comenzó su existencia, las cuales únicamente lo son a quienes saben penetrar el secreto. Todo, en las efigies del dios solar, es energía de vida manifestada.

Luego viene el breve corredor de acceso a la iluminación suprema. Es el recinto donde relumbran los signos de los cinco puntos universales del quincunce, síntesis abarcadora de las eternas nociones de tiempo y espacio; donde las serpientes y los hombres serpentinos buscan su consumación unitiva por medio del sacrificio de sangre; donde se abren los vasos sagrados, aquí instrumentos para el sacrificio

aromático del humo ascendente, el cual, nube ya, habrá de restituir aquella ofrenda, trasmutándose en lluvia metafísica; donde, por fin, presidiéndolo todo, señorea la presencia de Tláloc, el motor soberano de la creación, en quien el hombre, elemento fundamental, se funde en unidad con la dúplice potencia de los dioses, quienes así quedaron facultados para empezar su acción originadora del mundo.

De este modo adquiere sentido el conjunto de los objetos y las imágenes avvicindadas en las dos cámaras; todas ellas se apoyan y se explican entre sí, con coherencia difícilmente alcanzable si se les quiere suponer otro significado.

Para formular esta hipótesis me he separado de opiniones superficiales impuestas por una tradición desconocedora, en lo profundo, de lo que realmente es nuestra antigua cultura, y he tratado de encontrar esa verdadera realidad mediante el examen desprejuiciado de los objetos mismos de que se trata, y de los textos ampliamente comprobados por ellos.



ALREDEDOR DE LA *TERCERA ORACIÓN A TEZCATLIPOCA*  
DEL *CÓDICE FLORENTINO*

LA PIEDRA DEL SOL Y LA *TERCERA ORACIÓN A TEZCATLIPOCA*

El método que para el estudio de nuestra cultura prehispánica he propuesto, consiste en sólo tener por auténticos los textos contenidos en fuentes escritas, cuando su contenido coincide con imágenes plasmadas en las piezas arqueológicas cuya autenticidad no admite duda, ya que fueron hechas antes de la invasión europea.

De acuerdo con método tal, me ocuparé ahora en analizar, bajo esta luz, ciertos aspectos de la *Tercera Oración a Tezcatlipoca* conservada en el Libro VI del *Códice Florentino* (ff. 8v. a 12r.), relacionándolos con imágenes perceptibles en la llamada Piedra del Sol, exhibida en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología.

Encuentro esos aspectos en las siguientes partes de la *Oración*, las cuales, en su literalidad, leo de la siguiente manera:

“Separa los labios Tlaltecuhli” (*tentlapani in Tlaltecubli*) (f. 8v.).

Y más adelante (ff. 11r. y v.):

“Que no se espante su corazón [...], que alegre su corazón el matamiento de obsidiana (*itzmiquiliztli*), que en ambos lados tiene filo (*nécoc tene*), [...], la mariposa de obsidiana (*itzpapálotl*).”

En cuanto a la Piedra del Sol (fig. 7.1) en ella se advierten diversos elementos evidentes: dos serpientes circundan el conjunto; en la parte superior acercan sus colas, y enfrentan sus cabezas en la inferior; en el espacio comprendido por la circunferencia señalada por tales serpientes, hay un gran disco solar, caracterizado por los rayos allí representados; en el centro, la parte que aquí me interesa (fig. 7.2), entre los signos de los cuatro soles cosmogónicos previos al del movimiento, se establece un rostro de cuya boca entreabierta descende, a manera de lengua, un cuchillo marcado como de sacrificio por el símbolo que he llamado rostro-garra. A cada lado del rostro se releva ese mismo símbolo; entre sus uñas-colmillos se advierte la imagen de un corazón.

Cuál sea la entidad a quien ese rostro central pueda pertenecer, ha sido motivo de discrepancia. Por la presencia de éste en medio de un disco solar, se ha pensado que esa entidad es el Sol, Tonátiuh; por las características iconográficas del mismo rostro, se ha considerado, sin dejar casi lugar a la incertidumbre, que es el de Tlaltecuhli, el Señor de la Tierra. Éste, según creo haberlo demostrado en otra parte (Bonifaz Nuño, 1986:93-113), ha de identificarse con Tláloc, el Terrestre, la entidad divina más antigua y extendida del mundo mesoamericano; a probar la verdad de tal identificación, contribuye la presencia de las dos serpientes circundantes de esta pieza, pues dos serpientes integradas a una forma humana, como se ven en el rostro del Tláloc de la Colección Uhde del Museo Etnográfico de Berlín, construyen la esencia de la sobredicha entidad. Tonátiuh, pues, y Tlaltecuhli, han sido propuestas como las entidades cuyo rostro aparece en el centro de esta Piedra del Sol.

Vayamos ahora de nuevo a la *Tercera Oración a Tezcatlipoca*, en la cual se pide al dios su auxilio en aquella guerra cuya finalidad era conseguir víctimas para el sacrificio que tenía por objeto la preservación del Sol.

En esa *Oración*, en diferentes ocasiones, me parece que seis en total, se evidencia una, hasta hoy no señalada, iden-

tificación entre Tonátiuh, el Sol, y Tlaltecuhтли, el Señor de la Tierra.

Leemos en ella (ff.8v. y 9r.); en este caso según la versión de Díaz Cintora (1933:35 ss.): [con la guerra] “en verdad ha de alegrarse el sol, el señor de la tierra”; “alimentarán al sol, al señor de la tierra” (9r.); “Reciba [al guerrero muerto] nuestra madre, nuestro padre, el sol, el señor de la tierra” (9v.); [el guerrero nació] “para dar de beber y comer al sol, al señor de la tierra” (ib.); [que los guerreros muertos] “reposeen en la entraña de nuestra madre, nuestro padre, el sol, el señor de la tierra” (10v.); [tú, Tezcatlipoca] “dejarás que [el guerrero] siga al sol, al señor de la tierra” (12r.).

Dada esta persistente identificación de las dos entidades, no juzgo excesivo suponer que, cuando en la *Oración* se asevera que Tlaltecuhтли, el Señor de la Tierra, separa los labios, *tentlapani* (f. 8v.), también al Sol, Tonátiuh, es aplicable tal aseveración.

Ahora bien: supuesto que el rostro central de la Piedra del Sol muestra los labios separados, lo dicho en la *Oración* sería aplicable tanto a una como a la otra entidad de las dos en cuestión. Sea como fuere, es visible en este punto la coincidencia de lo descrito en el texto con lo plasmado en la piedra.

Pero hay algo mucho más preciso en lo que toca a dicha coincidencia; recuérdese que a cada lado del rostro central de la Piedra, se advierte un rostro-garra que sostiene un corazón; a tales corazones podría pensarse que se refiere el texto de la *Oración*, cuando dice, primero, como refiriéndose a un corazón determinado, “que no se espante su corazón” (11r.), y luego, como refiriéndose a otro, “que alegre su corazón el matamiento de obsidiana (*itzmiquiliztli*)”.

Piénsese ahora en el cuchillo que sustituye la lengua saliente de los apartados labios del rostro de que se trata, y léase cómo tal cuchillo se describe exactamente en el texto, teniendo presente que, como antes dije, es el instrumento del sacrificio.

Allí se lee (11r. y v.): “Que alegre su corazón el matamiento de obsidiana, el que en ambos lados tiene filo (*nécoc tene*), [...], la mariposa de obsidiana (*itzpapálotl*).”

Así, por tropo, la acción que ejecuta el utensilio, se toma por el utensilio mismo; la acción del sacrificio, “el matamiento”, adquiere el material de que el cuchillo está hecho: la obsidiana (*itztlí*), y la condición de tener filo en ambos lados propia del cuchillo mismo. En lugar de decir: el cuchillo de dos filos hecho de obsidiana, con que se efectúa la acción de matar (el sacrificio), dice: la acción de matar hecha de obsidiana (*itzmiquiliztlí*). Y luego, reforzando con otro nuevo la intensidad del tropo, añade, como si explicara: “la mariposa de obsidiana (*itzpapálotl*); así, la imagen del cuchillo, planteada inicialmente mediante la evocación de su acción y su materia, se perfecciona con la sugestión de su forma elevada a símbolo de la simetría y del vuelo. Aquellos filos puestos a los lados del cuchillo visto como matamiento, se miran ahora como las alas puestas a los lados del tórax de la mariposa; y ya que las alas son herramientas del vuelo, sería dable suponer que se considera como vuelo la acción que el cuchillo efectuaba al consumir aquella abertura del pecho a que se refiere el *Códice Matritense del Real Palacio*, al describir el acto del sacrificio (255r.).

Algo más: la designación del cuchillo del sacrificio como mariposa de obsidiana, haría posible conjeturar que la diosa Itzapálotl personificaba esta misma herramienta sagrada. Apoyaría tal conjetura el hecho de que, entre sus imágenes, no pocas se relacionan evidentemente con tal herramienta. Pero esto es punto aparte.

Volviendo a las coincidencias del texto de la *Tercera Oración a Tezcatlipoca* y las figuraciones relevadas en la Piedra del Sol, hemos visto que la parte central de ésta parecería estar descrita por aquél.

Así, los corazones representados a los lados del rostro; y en éste la boca figurada con los labios separados, y surgiendo de esta separación, el cuchillo del sacrificio con sus dos filos.

En cuanto a la entidad a la cual pertenece ese rostro, dada la identificación que de Tonátiuh y Tlaltecuhтли se hace en ese texto cuya autenticidad puede tenerse por probada precisamente por las coincidencias antes dichas, y teniendo también en consideración la identidad iconográficamente demostrable entre Tlaltecuhтли y Tláloc, sería posible concluir que el rostro en cuestión lo es al mismo tiempo de Tláloc, de Tlaltecuhтли y de Tonátiuh, que en la Piedra del Sol constituyen unidad.

Y si se preguntara por qué Tláloc, la más antigua entidad sobrenatural del antiguo México, la que simboliza la creación del universo y la necesidad de su preservación, se encuentra identificada con el sol en esta Piedra, cosa que, hasta donde sé, ocurre sólo aquí, entre los aztecas, acaso sería posible encontrar una respuesta razonable: aceptando que el pueblo azteca había tomado como fundamento de su acción religiosa la tarea de mantener la existencia del sol, y considerando la realidad de que en la cultura de ese pueblo vino a encontrar síntesis y cumbre la de los pueblos que lo antecedieron, resulta congruente la hipótesis de que, tomando como centro la imagen de Tláloc, la fundamental y más extendida entidad sobrenatural aquí habida, originada entre los olmecas, la hayan unido, por evidentes razones, al Sol, la entidad por ellos particularmente venerada, otorgándole a éste raíces que le proporcionaban justificación al hacerlo culminar los siglos de una generalmente aceptada tradición.

### *El nombre de Tezcatlipoca*

Dos clases de fuentes existen, pues, para buscar el conocimiento de nuestra cultura prehispánica: las escritas y las arqueológicas; la veracidad de aquéllas sólo puede probarse por sus coincidencias con éstas, coincidencias que las explican al relacionarlas entre sí, y que dan cierta facultad de encontrar algo de aquel conocimiento buscado.

Quizás esta comparación de la Piedra del Sol y la *Tercera Oración a Tezcatlipoca*, pueda ofrecer camino a nuevas y acaso valiosas indagaciones.

De manera que podría decirse universal, el nombre de Tezcatlipoca se ha interpretado como "El Espejo Humeante". Tal interpretación, como en seguida intentaré probarlo, es por completo equivocada.

El nombre náhuatl se compone de la unión de tres palabras: *tézcatl*, espejo; *i*, adjetivo posesivo de tercera persona singular, y *poctli*, humo. Literalmente traducido, significa "Espejo su Humo".

Ahora bien: en ese tipo de compuestos, usuales en náhuatl, la primera palabra significa al poseedor o propietario de aquello que la tercera palabra designa. Se establece, así, una relación de genitivo, indicada por el adjetivo posesivo, entre las palabras primera y tercera.

Doy solamente tres ejemplos:

*Nezahualcoyotlícuic*, "el canto de Nezahualcóyotl";

*Macuilxochitlinechíchiub*, "el atavío de Macuilxóchitl";

*Teteoinan*, "La madre de los dioses".

Por tanto, aplicando la misma norma, *Tezcatlipoca* vendrá a significar "El Humo del Espejo". Interpretarlo como "Espejo Humeante" haría que los compuestos aducidos antes como ejemplos, llegaran a traducirse respectivamente: Nezahualcóyotl Cantante, Macuilxóchitl Ataviante, Los dioses madreantes, lo cual falsificaría por entero lo expresado por las palabras mismas.

La pertinencia de la interpretación del nombre Tezcatlipoca como "El Humo del Espejo", es además ratificada por imágenes que de esa deidad se conservan (fig. 7.3).

En ellas, en efecto, se advierte que una forma circular, representación convencional de un espejo, suple uno de los pies de la figura humanizada del dios. Pero si se examina bien, se verá que no es eso lo que ocurre, sino que la sobredicha figura surge de la forma circular del espejo, como lo hacen otros elementos que indudablemente repre-

sentan volutas de humo: se mira, pues, que la imagen de Tezcatlipoca no es la de un espejo que humea, sino la de algo que surge de un espejo, y dado que lo hace a una con volutas de humo, es lícito concluir que ese algo, el dios, es humo también.

Tezcatlipoca era designado por otros nombres distintos, los cuales se leen así mismo en la *Tercera Oración* a él dirigida.

Tales nombres son Yoalli Ehécatl, Moyocoyani, Monenequi, Titlalahuan. Procuraré a continuación explicar estos nombres relacionándolos con el mismo de Tezcatlipoca. Con ese fin seguiré la declaración que de ellos hace Salvador Díaz Cíntora al anotar su noble versión del texto de que se trata, versión bastante a iluminar aspectos del pensamiento náhuatl hasta ahora difíciles de explicar (Díaz Cíntora, 1993:35).

En cuanto al primer nombre, Yoalli Ehécatl, no se percibe problema alguno en su versión: "Noche Viento"; en lo que concierne a Moyocoyani, escribe Díaz Cíntora: "El que se comide"; en lo que concierne a Monenequi, "el que se hace de rogar"; de Titlalahuan asevera: "Nombre de Tezcatlipoca, [...] parece derivar del verbo *tlacabua*, otorgar." Se traduciría, pues, "Tú otorgas".

Tenemos, así, "Noche Viento", "El que se comide", "El que se hace de rogar", "Tú otorgas". Ninguno de tales nombres parece aplicable a un espejo, por mucho que éste humee. Véase, por lo contrario, cómo la noción misma de humo se emparentaría con lo que ellos significan.

"Noche Viento"; lo oscuro, pues, y lo que se mueve. Oscuro y móvil es el humo. Ascende el humo, cobra forma precisa como si se ofreciera al tacto, se comidiera a ser tocado; pero, si se pretende hacerlo, él se escabulle entre los dedos, como si se hiciera de rogar. Así se explican Moyocoyani y Monenequi. Por último, Titlalahuan, "Tú otorgas": recuérdese en este aspecto, cómo describe el *Códice Matricense del Real Palacio* (f. 254 v.) el modo en que se propi-

ciaba a la divinidad por medio del humo del copal; la función de éste era lograr la benevolencia del dios, por lo cual podía identificarse con el propio dios que otorgaba su gracia.

Así pues, todos estos nombres pueden designar el humo, y ser de esta suerte un modo de sinónimos explicativos del nombre principal del dios: Tezcatlipoca, "El Humo del Espejo".

#### TRANSFIGURACIÓN DE LOS GUERREROS

En el *Apéndice al Libro Tercero del Códice Florentino* (ff. 28v. 29r.), se lee que, un determinado tiempo después de su muerte, los guerreros que caían en batalla se convertían en colibríes o en diversas especies de mariposas.

Esa afirmación establecida por Sahagún ha sido siempre tomada en su literalidad. En colibríes o mariposas, según todos quienes se han ocupado en el asunto, se transfiguraban los guerreros, y así chupaban la miel de las flores.

A este respecto, me parece pertinente recordar lo dicho por Salvador Domínguez Assiayn (1931:221), refiriéndose a la religión de los aztecas: "Con todo énfasis puede afirmarse que no practicaban la zoolatría. Así como los cristianos jamás han rendido culto a la paloma o al cordero, por más que aprovechen sus figuras para representar el Espíritu Santo o el Agnus Dei, los aztecas no rindieron jamás culto a la serpiente o al águila, por más que tomaron sus figuras para expresar ideas sobre el infinito o el valor."

Tal aseveración de Domínguez Assiayn, que me parece indiscutible, puede extenderse, en su sentido, al caso de los guerreros muertos y su transfiguración en aves o mariposas.

La cuestión se aclara y revela su significado si se acude a la *Tercera Oración a Tezcatlipoca* en la sección correspondiente, para leer la cual sigo nuevamente la versión de Díaz Cántora (1993-39).

Allí se habla de esos guerreros, “las águilas y los tigres que alegran al sol en el cielo, los jóvenes capitanes muertos en la guerra, que andan voceando, felices para siempre, eternamente, que de continuo, sin término chupan las flores variadas, fragantes, olorosas, con que se alegran, se gozan los capitanes, con que andan como embriagados, que no saben, que ya no se acuerdan qué es el día y la noche, que no entienden qué es un año ni dos años, simplemente es continua su felicidad”.

La sola lectura del texto pone en claro que el llamar colibríes o mariposas a los seres en él descritos, es expresión puramente metafórica, como lo es llamar flores a la fuente de su perpetua alegría.

Las figuras del colibrí, la mariposa y la flor se emplean, así, para designar, con su luminosidad y su acción placentera, la idea de la trascendente felicidad de quien, para mantener válida a la deidad, para alegrar al sol en el cielo, se dan, deseosos, en la guerra preludio del sacrificio.

Ejemplo de no duradera presencia, por la exiguidad del tiempo que viven, son el pájaro y la mariposa, y la flor es, precisamente, símbolo universal de transitoriedad.

Ahora bien: las flores, las mariposas, los pájaros de que aquí se dice, son eternos.

Ellos andan “felices para siempre, eternamente”; ellos “de continuo, sin término chupan las flores”; ellos no se acuerdan “qué es el día y la noche; [...] qué es un año ni dos años”. Para ellos, pues, todo lo contrario de lo que para los colibríes, las flores y las mariposas reales ocurre, el tiempo ya no transcurre, con lo cual los deja intactos en su dicha perdurable.

Por consiguiente, lo que se afirma al respecto en el *Apéndice al Libro Tercero del Códice Florentino*, a fin de darle significado racionalmente admisible, ha de entenderse como que los guerreros muertos se transfiguran en algo en cierta manera semejante a los colibríes o mariposas, pero intocable en su eternidad; como el colibrí y las mariposas reales encuentran su felicidad chupando de flores tan

efímeras como ellos, los guerreros muertos tienen la suya en algo que, por el placer que les ofrece, es semejante a lo que son las flores para los colibríes y las mariposas de este mundo. De este *tlaltípac*.

## ITZPAPÁLOTL

### *El nombre*

Compuesto de dos palabras, *itztli*, obsidiana, y *papálotl*, mariposa, de las cuales la primera adquiere el sentido de un genitivo de materia, el nombre *itzpapálotl* se ha interpretado principalmente de dos maneras distintas, según que a su inicial componente se atribuya significado colectivo o individual.

En el primer caso, el nombre se interpreta como “mariposa de las obsidianas”, y dado que de este material se hacían los cuchillos, las navajas, se ha traducido como “mariposa de navajas”. Así, por ejemplo, lo hacen Paso y Troncoso (1898:74) y, más recientemente, Primo Feliciano Velázquez (1945:3).

En el segundo, que ocurre actualmente de manera general, se traduce simplemente como “mariposa de obsidiana”.

He visto una tercera interpretación en Hamy (Paso y Troncoso: 396) y en el comentario que Pedro de Ríos hace de la lámina 22 del *Códice Telleriano-Remensis*. Allí este último escribe: “Yspapalotl quiere decir navaja de mariposas ya que esta cercado de navajas y alas de mariposa.” Esta interpretación “navaja de mariposas”, es morfológicamente incorrecta; se justifica, empero, en el aspecto iconográfico, la descripción hecha por el intérprete.

### *Iconografía*

De maneras muy distintas se ha representado a Itzapálotl. Podría decirse que el único elemento constante

en sus imágenes, es la presencia de cuchillos de piedra o de obsidiana. La de alas de mariposa es de dudarse, por ejemplo, en la que aparece en la lámina 29 del *Códice Vaticano* (fig. 7.4).

Por lo general, ostenta diversos elementos del águila, como el plumaje (*Códice Borbónico* 15 -fig. 7.5) las garras (*Códice Borgia* 66 -fig. 7.7; *Códice Borbónico* 15 -fig. 7.5; *Códice Vaticano B* 29, 92 -figs. 7.4, 7.7); *Códice Telleriano-Remensis* 22 -fig. 7.8); el tocado (los mismos casos anteriores, con excepción del *Vaticano B* 92). En la misma 92 del *Vaticano B*, lleva cabeza de serpiente con el hocico abierto y la saliente lengua bífida. Del jaguar muestra la manchada piel en las garras de águila, salvo en las imágenes del *Borbónico* y el *Telleriano-Remensis*. Todos estos elementos se sitúan en relación, siempre, con la figura humana, cuyo rostro aparece, con la excepción de la lámina 29 del *Vaticano B*, como de calavera o con la mandíbula descarnada.

Así, en la representación de la entidad se encuentran partes correspondientes a las cuatro realidades que dan fundamento a las imágenes plasmadas en el México antiguo: la humana, la ofidia, la felina y la del ave.

### *La guerra*

Varios de los elementos contenidos en la imagen de Itzpapálotl manifiestan clara relación con la guerra; así, dice Seler en relación con la lámina 29 del *Vaticano B* (fig. 7.4) de su nariguera "cuelga [...] un adorno que encontramos en forma parecida en Tezcatlipoca y en las figuras de reyes y guerreros" (1963:136); propias de figuras de guerreros son también los diferentes tocados y los plumones que las imágenes llevan en la cabeza.

### *El sacrificio*

Refiriéndose Durán (1967, II:172-173) a quienes efectuaban los sacrificios, dice que iban "todos vestidos en hábito de los dioses". Luego de hablar de seis de ellos, afirma: "otro [venía] en el hábito de Itzpapálotl". Así pues, determinados sacrificios eran consumados por sacerdotes que, por ir en el hábito de esta entidad, eran Itzpapálotl misma.

Por otra parte, si se observa la lámina 70 del *Códice Borgia* (fig. 7.9), donde el guerrero dispuesto para el sacrificio aparece en figura de jaguar, se encontrará que las manchas de la piel de éste son similares a las que se ven sobre las uñas del águila en las extremidades de la Itzpapálotl de la lámina 66 del mismo *Códice* (fig. 7.6), lo cual autoriza a suponer que dichas partes la relacionan con la idea del sacrificio.

Siendo el sacrificio la forma de divinizar al hombre, al convertirlo en preservador del dios concediéndole así la eternidad de la vida, y considerando que la calavera era una forma de representar dicha eternidad, se explica que el rostro de Itzpapálotl se represente con la mandíbula descarnada; esto es, como partícipe de la calavera humana, relacionándola así con el sacrificio.

Pero la más patente relación de la entidad con ese hecho, se descubre en la constante presencia que en sus imágenes halla el instrumento mismo del sacrificio, el cuchillo con el cual éste se ejecutaba.

### *El cuchillo*

Instrumento del sacrificio, de la acción objeto último de la guerra, el cuchillo se relaciona directamente con ésta. Entra así en relación con el águila, el ave solar, el Sol, en cuyo mundo vivían por siempre felices los guerreros; el jaguar, símbolo del agua increada previa al nacimiento del universo, es transformado en orden mediante el sacrificio

del hombre que sustenta la creación universal. Así, el cuchillo viene a relacionarse también con ese felino, al efectuar, con su acción, el cambio esencial. Acudiendo de nuevo a la lámina 70 del *Códice Borgia* (fig. 7.9), podría decirse que, mediante la acción del cuchillo, a partir del jaguar que simboliza al guerrero que va a ser sacrificado, habrá de surgir el orden entero.

El hombre, al fundirse con la realidad divina simbolizada por la serpiente, le proporciona el motor y la materia de la creación. En el sacrificio ejecutado con el cuchillo, se renueva perpetuamente esa fusión creadora. El cuchillo y la serpiente quedan de esta suerte emparentados.

El cuchillo, pues, representa en sí mismo al caos acuático previo al orden creado; al hombre y la serpiente, símbolos, al unirse, del poder creador; recuérdese, además, que el signo del rostro-garra, que congrega elementos serpentinos, distingue la presencia del cuchillo del sacrificio. Mediante éste, el hombre se transforma en émulo del ave, la criatura alada, y llega a ser compañero del águila, del Sol. Si el cuchillo hace la eternidad del hombre, es lícito afirmar que se relaciona con la calavera, símbolo de ésta.

De tal modo, el cuchillo, por sí solo, concentra en sí el significado de los diversos elementos figurados en las imágenes de Itzpápálotl: el jaguar, el hombre y la serpiente, el águila. Podría decirse aquí que faltan, en el cuchillo, los elementos correspondientes a la mariposa, a *papálotl*, el segundo elemento del nombre de la deidad. Tales elementos pertenecen intrínsecamente a la herramienta misma del sacrificio.

### *La Tercera Oración a Tezcatlipoca*

En ella se lee una doble definición, que es a la vez descripción, del cuchillo sacrificador.

Como antes se ha afirmado, se dice allí: "El matamiento de obsidiana (*itzmiquiliztli*), el que tiene filo en ambos lados (*nécoc tene*), la mariposa de obsidiana (*itzpapálotl*)."

El cuchillo de obsidiana es así, por una parte, la representación del acto mismo de sacrificar; tiene dos filos, es una mariposa. Sus alas, pues, son los filos que en sus lados tiene el cuchillo mismo. Su vuelo, la acción de cortar el pecho del hombre en el momento de su eternización.

Mariposa de obsidiana (*itzpapálotl*), es por tanto el cuchillo de obsidiana que ejecuta la acción del sacrificio.

### *Relieve de piedra*

Existe en el Museo Nacional de Antropología una imagen de *Itzapálotl* relevada en cierta pieza rectangular de piedra, posiblemente la tapa de una gran caja (fig. 7.10).

Pieza en muchos aspectos reveladora, reúne una serie de símbolos, algunos de los cuales procuraré descifrar; para ese fin habré de reiterar varios de los conceptos expuestos hasta aquí.

Figura una imagen humana vista de espaldas y en la posición llamada de parto. En lugar de manos y pies lleva el signo del rostro-garra, mismo que cubre sus codos y rodillas. En eso, pues, es del todo similar a las imágenes análogas de Tláloc-Tlaltecuhli. Se trata, de tal suerte, de la representación de la forma humana que los dioses bajaron a las aguas increadas, y cuya vista hizo nacer en ellos el ímpetu de la creación universal. Pero su cabeza no está hecha, en este caso, de la unión de dos cabezas ofidias: es una calavera humana con la boca muy abierta. Tras los brazos de la imagen se abren dos alas acentuadamente onduladas en sus bordes. De los remetimientos generados por tal ondulación, surgen dentados cuchillos del sacrificio, cuatro en cada una de las alas. La visten complejos atavíos.

### *Los atavíos*

Ciñe lo alto de la cabeza una ancha banda horizontal y lisa, que presta sustento a un ingente tocado. En su parte

central superior se levanta, cubierta en poco menos de la mitad por la banda misma, una gran bola de plumas. Flanqueando a ésta, a cada lado, hay tres bolas semejantes de tamaño mucho menor. De ellas, dos de cada grupo lateral se establecen directamente sobre la banda; encima de las interiores de éstas, y siguiendo la dirección de cuatro plumas que suben diagonalmente de la bola mayor, entre dos de ellas, en cada uno de los lados se acomodan otras dos de iguales dimensiones.

Tras tales grupos de bolas y plumas, hacia arriba el tocado sigue lateralmente con trapecios lisos, superados por otros divididos en cintas ascendentes en sentido vertical, y, al término de éstos, superficies horizontales también divididas al final en breves cintas paralelas. Tales superficies nacen de un doble círculo concéntrico, el chalchihuite, símbolo de lo precioso.

En medio de esos grupos de elementos, asciende la gran sección central: sobre la bola de plumas mayor, se extiende un aplanado anillo, que ahora limita una profunda excavación; de su borde, a todo el ancho de su diámetro, sube, ampliándose levemente al hacerlo, una forma que llega a ser trapecial, cuya base mayor, horizontal, está claramente definida. Esa forma lleva en su interior, a los lados, otras dos limitadas por bandas curvas que comienzan en su centro y concluyen en sus ángulos superiores. De entre las dos se levanta una pluma vertical; a cada lado, naciendo atrás del círculo excavado, crecen, encorvándose apenas, otras cuatro, largas y mórbidas, y tras ellas ocho más, acaso parte del colgante trasero que se describirá después, rematadas por chalchihuites las dos exteriores.

Por último, sobre el gran trapecio, cuya base mayor ahora muerde apenas con su borde una horadación circular, se ven, a los lados de ésta, seis breves rectángulos puestos verticalmente, desde los cuales, yendo hacia arriba, se enderezan otras ocho plumas.

Hacia abajo, las más pequeñas de todas, tres bolas más, en hiladas verticales, cuelgan a los lados de la banda. Las

más bajas de ellas tocan las sienes de la calavera. De los extremos de la banda descienden conjuntos de angostas franjas paralelas, cuyo extremo inferior se oculta tras los grandes anillos planos que representan joyas auriculares.

La parte de éstos más próxima a la calavera, se mira cubierta por elementos que prolongan hacia abajo las hiladas laterales de bolas de pluma; tales elementos son dos cortas bandas horizontales, breves volúmenes de curvos contornos traspasados por una rectangular y larga banda horizontal, y bajo ésta hay un trapecio del cual bajan cuatro plumas, tras cuyos extremos descienden otros conjuntos trapeciales de franjas angostas. Al lado exterior de éstos, como si nacieran tras los anillos auriculares, descienden dos trapecios, y de la parte inferior del más bajo, penden dos cintas compuestas de dos series contiguas y paralelas de cuadrángulos.

Cubren el mentón de la calavera, o lo suplen, tres hileras de cuadrángulos, que, en su orden descendente, van aumentando de altura, hasta llegar a ser casi cuadrados. El desgaste sufrido por la piedra, impide comprobar con certeza si el interior de los anillos auriculares guardaba algunos signos específicos.

Los antebrazos se miran cubiertos por brazaletes formados por una pulsera de tres bandas horizontales, de las cuales suben dos conjuntos trapeciales de angostas bandas dispuestas en sentido próximo al vertical.

De la pantorrilla al tobillo, visten las piernas bandas paralelas limitadas, arriba, por dos series de círculos en relieve separadas por una franja transversal; abajo, por elementos circulares lisos en su mitad superior, estriados en la inferior. Series de paralelos cuchillos dentados cubren el arranque de los muslos.

Del resto del atavío son perceptibles dos secciones del faldellín, ilustrados por conjuntos de bandas unidas por chalchihuites, que se hallan también en la franja que le da bordes.

Además de tales franjas y chalchihuites, se advierte, a cada lado del faldellín, un cuchillo dentado.

En la parte central, se ve sobre el faldellín el colgante integrado por trenzas terminadas en caracoles, seis en este caso, características de las imágenes de Tláloc-Tlaltecuhli.

Finalmente, yendo de las rodillas a los pies, se extienden dos anchas plumas, cuya naturaleza líquida se manifiesta en las ondulaciones de su nervadura central.

Varios de los elementos contenidos en esta imagen suya, coinciden con los representados en las de Itz'papálotl pintadas en los códices. Por ejemplo, en cuanto al tocado, la distribución de la banda básica, las bolas de pluma, las largas plumas, son análogas a las que se advierten en la lámina 66 del *Códice Borgia*; los dos amplios elementos tras los cuales surgen esas plumas, se ven así mismo en la lámina 22 del *Telleriano-Remensis*; el cuchillo en el faldellín se ve también en la misma lámina 66 del *Códice Borgia*.

### *Hipótesis explicativa*

Con el fin de comprender algunos de los significados de esta imagen, habré de recurrir nuevamente al texto que, con referencia a la creación universal, se contiene en la *Histoire du Mexique*.

En otras partes juzgo haber demostrado que las imágenes de Tláloc-Tlaltecuhli y la mal llamada de Coatlicue, representan, de acuerdo con el texto sobredicho, el momento de integración del poder creador, al unirse los dos dioses transformados en serpientes y el hombre con características serpentina.

En tales imágenes se advierte, en el rostro o la cabeza, la unión de las dos serpientes en que los dioses se transforman, y en el cuerpo, siempre humano, la presencia de elementos ofidios —ojos y bocas— en las coyunturas: manos y pies, codos, hombros, rodillas.

Hay imágenes de Tlaltecuhli donde éste, con el cuerpo antes descrito, tiene cabeza humana. He conjeturado que, en tales casos, se representa a esa entidad tal como, según

el mismo texto, la vieron los dioses antes de transformarse en serpientes y bajar a unirse con ella sobre las aguas sin creador conocido.

En esta de Itzapálotl, el cuerpo es el mismo que se mira en todas las imágenes antes citadas. Pero en ella, en lugar de la unión de las dos serpientes o del rostro humano, se encuentra una calavera, el símbolo, insisto, de la eternidad de la vida del hombre.

Empero, la presencia de las sierpes divinas se hace evidente en dos partes de la imagen: las alas de mariposa que definen a Itzapálotl, aquí, aparecen ilustradas con los mismos signos que las serpientes mayores en la mal llamada Coatlicue; fundan, así, la conjetura de que son de índole ofidia. La serpiente, pues, habría adquirido la facultad del vuelo; esto es, la de ser en sí misma impulso poderoso a levantar la potencia creadora a niveles superiores, coadyuvando a la función propia del ave, representada en esta imagen por los diversos conjuntos de plumas presentes en ella.

Téngase presente que el colmillo, en náhuatl *coatlantli*, es, por la esencia misma que ese nombre contiene, el diente de la serpiente, y simboliza el poder del hombre (cf. Rémi Siméon, 1888:102).

Pues bien: la calavera que da rostro a esta imagen, muestra dientes humanos; pero a los lados de éstos se ven alargarse dos agudos colmillos; dientes, pues, de serpiente.

De tal manera, las serpientes resultado de la transformación de los dioses narrada en el texto aducido, aparecen aquí claramente, ilustrando el punto en que éstas se unen a la forma humana a fin de constituir la suma del poder de creación.

La imagen ostenta patentes elementos que la relacionan con la guerra; es en sí la imagen de una entidad guerrera. Así lo prueban varios de los elementos del tocado, como las bolas de pluma de variadas dimensiones, y el doble amplio elemento que otorga de continuo ese carácter a multitud de imágenes, entre ellas algunas de las que en los códices representan a la misma Itzapálotl. Piénsese, además, que en

la *Tercera Oración a Tezcatlipoca* se asocia la palabra *Itzpa-pálotl* con *Tlapotonilli*, emplumado, y que “emplumar a alguien –dice Díaz Cíntora (1993:35)–, era disponerlo a pelear”.

Figuración y símbolo del poder de elevar lo creado hacia su cima, el ave, pues, se mira representada en el tocado guerrero que manifiesta la naturaleza de la calavera. Cumplen esa tarea las series de plumas, varias de las cuales podrían tenerse como de águila, cosa que emparentaría a la imagen con el Sol y, por consiguiente, con la guerra que éste significa.

La guerra, ritual cuyo objeto último era eternizar al hombre y justificar su existencia llevándolo a la piedra del sacrificio, no era, pues, sino el medio de obtener la posibilidad de que éste se consumara. Y tal consumación era efectuada mediante el cuchillo sacrificador, ese matamiento de obsidiana que es como una mariposa cuyas alas son los filos que tiene en ambos lados.

Ese cuchillo, esa mariposa de obsidiana, se encuentra multiplicado en la imagen, exteriorizando la constitución esencial de ésta.

Se mira en los remetimientos ocasionados por la ondulación de las alas serpentina, en el nacimiento de los muslos, próximo a los órganos de la generación; en las partes laterales del faldellín que los cubre.

Finalmente, las dos amplias plumas líquidas junto a los pies de la imagen, podrían figurar las aguas caóticas, el jaguar, de donde, mediante el sacrificio, ha de alzarse lo creado.

### *Conclusión*

La imagen, en su forma principal, es la de un ser humano. Sus brazos, sus piernas, así lo muestran; lo muestra también su rostro descarnado. Ese ser humano tiene características ofidas: son las bocas y los ojos que suplen sus manos y sus

pies y que se abren en sus coyunturas. Lo son así mismo los colmillos de su propia boca, *icoatlan*, símbolo de su poder.

Llamados por la visión de esos órganos, los dos dioses que lo miran andar sobre las aguas increadas adonde lo han bajado, sienten la necesidad de crear el mundo. Se cambian entonces en serpientes y se unen con él. Sabiendo que la creación, una vez efectuada, no deberá permanecer estática sino que habrá de progresar superándose, hacen que su recién adquirida forma serpentina se vuelva en capaz de fomentar ese progreso, y tome la función del vuelo: se convierten en alas.

El ser humano, que ha sido el motor de la voluntad creadora de los dioses, ha de ser ahora la materia de la creación. Con ese fin, habrá, en lo sucesivo, de seguir proporcionando su materia, sangre y carne, para mantener la presencia viviente de los dioses y preservar y mejorar lo creado.

Hará entonces la guerra florida, con la cual ha de preparar la continuidad de su colaboración con la acción de los dioses: su propio sacrificio. Y éste se consumará mediante la intervención del cuchillo que, como una mariposa que vuela, ejercerá en su pecho, ya abierto por ella, el poder de sus dos filos, sus dos alas. Y el ser humano, perdido ya su rostro transitorio, ganará, enriqueciéndose, su rostro verdadero y eterno; el de la calavera incorruptible.

Así, conceptualmente, la totalidad de esta imagen, el significado de lo que en ella se plasma, tiene una sola raíz, una sola fuente: el cuchillo sacrificador; ese que, matando al hombre efímero, hará surgir al hombre eterno, uno de aquellos "que andan como embriagados, que no saben, que ya no se acuerdan qué es el día y la noche, que no entienden qué es un año ni dos años, simplemente es continua su felicidad" (Díaz Cíntora, 1993:39).

Y si es así, si el sustento de lo expresado por la imagen de Itzapálotl, es el cuchillo del sacrificio; si su mismo nombre está designando tal herramienta, como sin duda acontece en la *Tercera Oración a Tezcatlipoca*, no me parece

ilegítimo concluir que la entidad a quien se atribuye ese nombre sea la personificación de tal herramienta. *Itzpapálotl*, la mariposa de obsidiana, el matamiento de obsidiana, es, personificado, el cuchillo mismo con el cual era ejecutado el acto supremo que unía al hombre con la divinidad.

Quedaría por explicar, en esta imagen, la presencia de los dos grandes círculos ahora vaciados, que de seguro no lo estuvieron originalmente.

Supuesta la relación que en las imágenes prehispánicas existe entre el ojo y la mariposa, se hace lógico el considerar que en esos huecos actuales se instalaban antes representaciones de órganos oculares.

Ahora bien, sigo en esto la deducción de Salvador Díaz Cíntora, la sílaba *itz* puede designar, en palabras compuestas, a la obsidiana, como parte de la palabra *itzli*. Así, en *itzpapálotl*, mariposa de obsidiana.

Pero también, y sólo en composición, es posible que sea una forma irregular del pretérito del verbo *itta*, ver, mirar, en el cual caso suple a *ittac*. Así, en *niquitztica*, yo lo estaba mirando.

Dicha sílaba aparece, con este mismo último sentido, en el verbo *itziuh*, ir a ver, a mirar.

De esta suerte se establece, entre la obsidiana y el acto de ver, función de los ojos, una relación que, no es ilícito conjeturarlo, no es sólo fonética sino conceptual. El ojo que mira, al hacerlo, traspasa el espacio con una manera de cuchillo de obsidiana, la propia mirada de los ojos oscuros.

Cobra, pues, significado lógico que en la imagen de *Itzpapálotl*, reforzando lo expresado por el símbolo de los cuchillos de sacrificio, se encuentren también los órganos oculares, los cuales, al ver, al mirar, ejercen la acción de cortar con obsidiana.



## LECTURA ICONOGRÁFICA

Condición del ser humano es su curiosidad. La incesante capacidad de hacer preguntas y de buscar respuestas. Tales preguntas y respuestas tienen, en la raíz, dos asuntos: el ser humano mismo y el mundo en el cual se incluye.

El vehículo mediante el cual son poderosas a exteriorizarse, es el lenguaje. Habla el ser humano. Juzga que las respuestas encontradas para sus preguntas existenciales, merecen no sólo transmitirse a sus más cercanos congéneres, sino manifestarse con aspiración de permanencia. Se vale entonces, para ese fin, de la escritura.

Ésta, en su forma más evidente, es la que ahora, para simplificar el problema, llamaré alfabética. Por medio de una serie de signos más o menos abundantes, el ser humano se capacita para reproducir los sonidos que constituyen su habla, aquel instrumento del cual se ha valido para dar expresión a sus preguntas y respuestas, y hacerlas, así, comunicables.

Pero ha habido culturas humanas que, acaso por no considerarla necesaria, han carecido de escritura alfabética. Los hombres que las han creado, han, no obstante, poseído esa curiosidad y esa facultad de inquirir e investigar acerca de su propio ser y el del mundo donde se perciben contenidos. Y, al hacerlo, han encontrado respuestas, concepciones distintas, iluminaciones explicativas de ese doble ser, objeto de sus indagaciones.

Satisfaciendo su necesidad de dar permanencia a sus respuestas, también ineludible necesidad humana, y careciendo de la escritura alfabética que los posibilitaría para hacerlo, han inventado, con igual finalidad, un diferente sistema de signos, sin duda comprensibles para sus más próximos, pero de ardua lectura para quienes no se han ilustrado en ellos, en lo que pudiera decirse su lectura.

Ése es el caso de nuestra cultura prehispánica. Destruída, hasta donde pudo serlo, por los invasores hispanos; despreciada luego, falsificada con fines de explotación de los descendientes de sus creadores; humillada durante siglos por diversas maneras de opresión colonial, ha dejado, con todo eso, un conjunto de objetos donde, de manera evidente para ellos, celada para nosotros, han plasmado su concepción del hombre y del mundo, aquella que ha sido fuente del sentido esencial de su cultura misma.

Me refiero, naturalmente, a sus obras plásticas, grandes o pequeñas; a esas obras que, en el mejor de los casos, se han juzgado en su calidad estética, como obras de arte, y no, como debieran serlo, como lo que en efecto son: documentos escritos ofrecidos al desentrañamiento de su significado.

Una técnica especial presta sus herramientas al intento de efectuar esa clase de lectura: la iconografía. Mediante ésta, siguiendo sus procedimientos, la finalidad de lograr esa lectura se depara como alcanzable.

Ahora principalmente, la cultura prehispánica se conserva en el conjunto de esas manifestaciones llamadas obras de arte, las cuales cobraron presencia en la región llamada Mesoamérica, desde los olmecas, alrededor del año 1200 a. C., hasta el momento donde los aztecas fueron destruidos, el primer cuarto del siglo XVI.

En esa región, en ese lapso, se multiplicaron hechos de cultura superior, cuyos copiosos vestigios se nos descubren como equivalentes de páginas escritas abiertas a nuestra capacidad inquisitiva.

Porque en ellos se mira aparecer, insistentemente, una serie de signos, cuya misma repetición apunta a la posibi-

lidad de reducirlos a sistema. Así, por ejemplo, en lo más simple, el quincunce, esos cinco puntos que se distribuyen a la manera de los correspondientes al lado número cinco del dado; en lo complejo, la figuración de símbolos como plumas, serpientes, calaveras, ojos, dientes, manos y corazones, que fue llevada a su extremo en la mal llamada Coatlicue de los aztecas.

Ahora bien: de acuerdo con los procedimientos iconográficos, es preciso, primero, analizar las imágenes y definir sus rasgos particulares; luego, según la persistencia de éstos en piezas diferentes, integrar con ellas conjuntos coherentes entre sí; por último, a fin de explicarlos, recurrir a un texto donde tal explicación pueda hacerse patente.

En este punto es donde radica la dificultad máxima para la pretendida comprensión de la escritura en que se plasman las concepciones del hombre mesoamericano. Porque los textos escritos que acerca de su cultura se guardan, son todos sospechosos de falsedad: provienen o de gente que por educación y costumbres estaba impedida para comprenderla, como los soldados y los religiosos españoles, o de indígenas colonizados cuyo intento era adaptarse a las maneras de pensamiento de los invasores, o finalmente por aquellos que, vencidos y humillados, se resistían a decir su verdad a quienes los habían vencido y los humillaban, y, a toda conciencia, les comunicaban abundantes mentiras.

A pesar de eso, juzgo lícito estimar que, entre esas mentiras, los sabios indígenas sobrevivientes a la destrucción de su mundo, se empeñaron en dejar, disimulado por ellas, algún texto en donde se contuviera el secreto de su conocimiento esencial; un texto en el cual se revelaran el sentido de sus preguntas concernientes al hombre y el mundo, y las respuestas que para ellas habían encontrado.

Un camino seguro existe para llegar a ese texto verdadero: su comparación con lo visible en las piezas plásticas, cuya autenticidad es indudable, dado que fueron hechas antes de la irrupción de la barbarie europea.

Me explico: si un conjunto de piezas originadas en los ámbitos de la cultura mesoamericana, coinciden en sus elementos con lo expresado por un texto, y su sentido resulta aclarable por él, será lícito tenerlo por verdadero y por tan auténtico como las piezas que por él llegan a descubrir su significado.

Y contamos con un texto que cumple sólidamente esas condiciones. Está contenido en la *Histoyre du Mechique*, manuscrito francés del siglo XVI, cuyo original indígena se ignora, y que en sus pocas líneas, si se relaciona con innumerable número de obras plásticas mesoamericanas, no sólo prueba su autenticidad, sino que despliega el poder de hacer comprensible, con la lectura de éstas, una superior concepción del hombre y del mundo: la concepción que condujo a su cima la gran cultura de los casi 30 siglos de Mesoamérica.

Traducido literalmente a la lengua que hoy hablamos, dice así:

“Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte: dos dioses, Çalcóatl y Tezcatlipuca, trajeron a la diosa de la tierra Atlalteutli de los cielos abajo, la cual estaba plena en todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las cuales mordía como bestia salvaje; y antes que la hubieran bajado, había ya agua, la cual no saben quién la creó, sobre la cual esta diosa caminaba. Viendo esto los dioses, dijeron ‘Hay necesidad de hacer la tierra.’ Y én diciendo tal, se cambiaron los dos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa desde la mano derecha hasta el pie izquierdo; otra, de la mano izquierda al pie derecho, y la oprimieron tanto que la hicieron romperse por la mitad, y de la mitad hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo.”

También en la *Histoyre du Mechique* se lee, en lo concerniente a la misma diosa: “Había una diosa nombrada Tlaltentli, que es la misma tierra, la cual según ellos tenía figura de hombre, otros dicen que de mujer.”

Trataré en seguida de argumentar por qué estimo que ese texto puede dar la clave para comprender, examinando como escritura las obras plásticas originadas en ella, nuestra cultura prehispánica.

Con esa intención intentaré relacionar los elementos componentes de ambos tipos de expresión comunicativa.

Cuatro son las principales imágenes que en tales obras prehispánicas se plasman: la humana, la ofidia, la felina y la del ave. En muchedumbre de ellas, la humana y la ofidia aparecen combinadas. A su vez, la felina llega a ser identificada con el agua; así, por ejemplo, en el *Códice Dresden* (fig. 8.1) y en el Hombre-jaguar de los murales de Cacaxtla (fig. 8.2).

Váyase ahora al texto en cuestión e indáguense los elementos en él mencionados. Se encontrará que son tres fundamentales: una forma humana, de hombre o de mujer; dos grandes serpientes, resultado de la transmutación de los dioses; una previa mole de aguas sin creador conocido.

Tales elementos, en el texto, no son estáticos; se los describe ejecutando una acción esencial: la creación del cielo y la tierra; esto es, del universo entero.

Los dioses hacen que una forma humana baje a caminar a las aguas preexistentes a todo; al ver los ojos y las bocas que se mueven en sus coyunturas, conciben la necesidad de crear; a fin de satisfacerla, se cambian en serpientes y se juntan a la forma humana, de la cual recibieron el impulso de crear, y, cruzando los suyos en su centro, dividen en dos el cuerpo de ella, la materia misma de cuanto será creado, y con las dos mitades hacen la tierra y el cielo.

La forma humana, el ser humano mismo, se revela así como la indispensable condición de la creadora acción divina, de la cual es motor y a la cual proporciona materia.

Ésta es la insuperada concepción humanista, plasmada en sus imágenes, y que dio cimientos y dinámico desarrollo a la cultura de Mesoamérica. Sus manifestaciones plásticas sobreabundan: comienza a mostrarse entre los olmecas,

finaliza su expresión con los aztecas, que la llevaron a su más compleja y evidente claridad.

A partir de aquéllos, la figuración de dos cabezas de serpiente instaladas en el rostro del hombre, simboliza la unión de éste, motor y materia, con los dioses, vueltos en serpientes para consumir la creación universal. Así seguirá apareciendo tal unión, con igual significado simbólico, escribiendo lo mismo con diferentes grafías, en las representaciones de la entidad llamada Tláloc entre los nahuas, Chaac entre los mayas, Cocijó entre los zapotecas, Tajín entre los totonacas. Conjunto innumerable de imágenes auténticas que vienen a probar la autenticidad del texto capaz de explicarlas.

Diversos signos persistentes en esa especial manera de escritura, en esas plasmaciones vistas sólo como obras de arte, hallan también explicación en el texto aducido.

Por ejemplo, aquellos cinco puntos dispuestos en el centro y las esquinas de un cuadrángulo, vendrán a representar los lugares donde las serpientes divinas se unieron a la forma humana: las manos y los pies, y el punto central donde los serpentinos cuerpos se cruzaron a fin de romper en dos el humano.

Así, todas esas imágenes donde se muestran ligadas las del hombre y la serpiente, o aquellas en las cuales se encuentran las serpientes enfrentadas o en relación con el quince, significarán, si la lectura se efectúa debidamente, o momentos previos al del comienzo de la creación, o el poder que vino a darle realidad.

El hombre, pues, y las serpientes divinas, al entrar en contacto, integran una suerte de verbo creador, principio original del mundo.

Y aludiendo a la palabra, a ese verbo creador, se lee en *El libro de Chilam Balam de Chumayel*: "Nació por sí misma dentro de lo oscuro."

Tenemos aquí descrita aquella noche caótica donde pesan, oscuras, las aguas increadas de que habla la *Histoyre du Mechique*. Esas aguas que, simbólicamente, podrán ser

representadas con la imagen del jaguar, y en las cuales, por sí mismo, se establecerá como si de ellas naciera, el poder de creación generado por la unión del hombre y los dioses, plasmado, en la manera de escritura empleada por los mesoamericanos, con las imágenes del hombre y las serpientes.

De esta suerte, se advierte cómo el texto escrito alfabéticamente y los textos esculpidos en imágenes, escritos mediante ellas, van revelando la similitud de su contenido. Y las imágenes principales de nuestra plástica prehispánica, al relacionarse con la descripción plasmada en letras y palabras, van haciendo perceptible su aparentemente oculto significado.

Explicado hasta aquí el de la humana, la ofidia y la felina, faltaría indagar el sentido de la del ave, la cuarta de las principales imágenes empleadas, para expresarse, por la cultura mesoamericana.

Es oportuno tener presente que la creación no es un acto que concluye en sí mismo, en el punto de su consumación, sino un proceso perpetuamente renovado que se orienta hacia el perfeccionamiento de lo creado, a su elevación a niveles siempre superiores.

El hombre, quien originalmente dio su materia, su propio cuerpo, a fin de que el universo se creara, ha de asumir esa dación como un deber sin tregua. Como si se le hubiera otorgado la encomienda de preservar y elevar lo creado, se obligará de continuo a seguir ofrendando, con ese fin, su propio cuerpo. Tal sería el sentido del llamado sacrificio humano, que tantas opiniones adversas ha hecho caer sobre nuestra cultura primordial, y cuya virtud estaba para ellos, en que con él se alcanzaba en verdad la preservación de lo existente, de la posibilidad misma de vivir, y el levantamiento de esa posibilidad a grados más altos.

Y si se trata de expresar la acción de levantar, de elevar, nada de extraño habrá en que, con ese propósito, se emplee la imagen del ave, que posee, con la del vuelo, la facultad indudable del ascenso.

Bajo esta luz, las imágenes del hombre, de la serpiente, del felino, del ave, no serían representación de tales seres, sino signos de una especial escritura, destinados a expresar y hacer comunicable una superior concepción del hombre y del mundo, efecto de las inquisiciones y los hallazgos de sapientes espíritus, y que fue raíz y tronco de una cultura hasta hoy incomprendida, amancillada por el desprecio, la ignorancia y la codicia explotadora.

En modo alguno escasean las obras plásticas prehispánicas que se abren a ser comprendidas por medio de la lectura que aquí propongo; esto es, mediante la consideración de sus elementos figurativos relacionados con el texto de la *Histoyre du Mechique* relativo a la creación. Pero hay una, para mí la máxima de todas, cuyas condiciones la hacen ejemplar también en este aspecto. Hablo de esa que antes mencioné: la mal llamada Coatlicue de los aztecas (figs. 8.3, 8.4 y 8.5).

Aquí está ante nosotros, unitaria y compleja, infinitamente sabia y poderosa. Olvidemos ahora su calidad de suprema obra de arte; olvidemos, por el momento, su índole de fuente de incesante energía, y procuremos verla como sólo un documento escrito a los dictados de espíritus que se preguntaron, que inquirieron asiduamente acerca de su propio ser y del ser de su mundo, y que encontraron respuestas cuya importancia les impuso el imperio de darles perdurable expresión.

Míresela: en su centro mismo se está una calavera humana, que mira con vivientes ojos. La calavera, esa parte del cuerpo humano que sobrevive al tiempo y la putrefacción; tras ella, una forma humana, aquí de mujer: se perciben sus pechos, tensos y abultados; levemente echada hacia adelante, se suaviza la curva de su espalda. Véanse sus hombros, sus codos, sus pies: allí, ojos y bocas de sierpe, lo cual es de afirmarse si se comparan con los ojos y las bocas de imágenes evidentemente serpentina; en el lugar de las manos tiene cabezas ofidias, con ojos y bocas.

Dice el texto que los dioses trajeron de los cielos abajo una forma humana "la cual estaba plena en todas las coyunturas de ojos y de bocas".

Esa circunstancia se adapta, como si exactamente la describiera, a la forma humana ahora ante nuestros ojos. Entonces, sigue el texto, los dioses la vieron: "Viendo esto los dioses, dijeron: 'Hay necesidad de hacer la tierra.' Y en diciendo tal, se cambiaron los dos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa desde la mano derecha hasta el pie izquierdo; otra, de la mano izquierda al pie derecho, y la oprimieron tanto que la hicieron romperse por la mitad, y de la mitad hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo".

Ése fue el acto de la creación universal. Pero antes de él hubo, sin duda, un momento donde tal acto se preparó: aquel en el cual los dioses, ya cambiados en serpientes, se llegaron a la forma humana y se le unieron.

Ése es el momento escrito en esta escultura: en su cima, vueltos los cuellos hacia atrás para dar fuerza a su impulso, las serpientes divinas se enfrentan y pegan sus hocicos abiertos: sus colmillos se aproximan, cuelgan una ante la otra las mitades de sus bífidas lenguas. La unión con la forma humana es de tal suerte intensa, que la unidad de las gemelas cabezas ofidas toma el sitio de la cabeza humana y la sustituye.

Y no queda en eso únicamente: como si pretendiera demostrarse que ha de ser definitiva, la unión se proyecta hacia abajo: se integra a los ojos y las bocas preexistentes en las manos; en forma bicípite, enrosca la cintura; ondula entre las piernas, y entre los pies vuelve en sentido opuesto sus cabezas, en dirección perpendicular a las de la cima, señalando así, en combinación con éstas, los cuatro rumbos universales; se multiplica enlazándose en la falda, aspecto que ha engendrado el error de tener esta imagen como la de Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli.

Pero no queda allí el inicial acto de unión de lo humano con lo divino: la humana forma femenina lleva, colgando de

los hombros, un sartal donde se alternan manos y corazones, y que en el centro sostiene una calavera; ésta, a su vez, es traspasada, al igual que otra colocada en la parte posterior, por la serpiente bicípite enroscada al nivel de la cintura.

Ahora bien: el sobredicho sartal se enhebra con un modo de cordón cuyos cabos se anudan bajo el lugar de la nuca; la sustancia de tal cordón se publica de suyo: es un líquido; así lo muestra su ondulante corriente central; es precioso, como lo señalan los círculos de jade que se le sobreponen. Un líquido precioso, pues; y el líquido precioso, por definición, es la sangre humana. Así pues, el sartal de partes humanas y de divinas serpientes, es de continuo recorrido y alimentado por una corriente sanguínea, señal de la lograda unión del ser humano con el divino.

Prosígase el intento de lectura y examínese, con ese fin, la "falda de serpientes"; éstas enlazan sus cuerpos; al hacerlo, integran reiterado el signo del movimiento, que es el del tiempo en que vivimos.

En los espacios formados entre los enlazamientos, se instalan caudales cascabeles de sierpe. En el borde de la falda se suceden, alternándose con cabezas serpentinas, esos mismos términos caudales.

Relaciónense ese conjunto de figuraciones y la idea de creación que hasta aquí hemos visto expuesta por la ingente imagen.

Las serpientes de esa falda, nutridas, fomentadas por el líquido vital que corre por la serpiente bicípite que las sostiene, integran un signo de vida: el del movimiento; éste, al reiterarse, se vuelve en constante y perpetuo. Y, envolviéndolos, convierte en principios animados los finales expresados por los cascabeles serpentinos.

Tal posibilidad de convertir en origen y principio a lo finalizado, se exterioriza, aun con mayor evidencia, en la alternancia de cabezas y cascabeles dispuesta al borde de la falda en cuestión. Dado que están colocadas en circuito, expresan una sucesión infinita. La creación, así, viene a describirse como un proceso permanente.

Y si se considera que ese proceso ha de tender siempre a la superación de lo creado, se explicará, en la imagen de que se trata, la presencia de las plumas, herramientas de vuelo, que aparecen sobre las piernas y en la sección inferior del colgante que en la parte trasera cubren la falda.

Los restantes elementos esculpidos en esta piedra son interpretables incluso como símbolos universales.

De esta suerte, las partes humanas legibles en el sartal, manos, corazones, calaveras, significarían acción creadora, perpetua fuerza vital, permanencia de la vida.

Las trenzas, los caracoles, los cascabeles, expresarían las primeras, en su semejanza con series de peldaños, escalas que propician la potestad del ascenso; los segundos, la fecundidad sin término, la potencia actuante en el engendrar y el parir los cascabeles simbolizarían el sonido rítmico, la música que habría de dar cimientos a la ciudad de los hombres.

Leída rectamente, la imagen comunica una avasallante y a la vez iluminadora y exultante idea de vital renovación sin término, de eterna y cíclica y permanente acción creadora. Una idea que, concibiendo al ser humano como incitador del poder creador de los dioses, como condición de posibilidad de ese poder y como la materia que lo hace consumable, otorga al ser humano mismo el lugar central del mundo: él es quien posibilita su creación, como su motor y su materia; es él quien toma para sí el deber de preservar y perfeccionar lo creado.

Evocando ahora el texto que funda mi explicación, podría decirse que en la imagen falta la escrita presencia de aquella previa mole de aguas de creador desconocido.

Invisible, oculta intencionalmente al lector superficial del texto esculpido, esa presencia existe. Otra imagen, relevada ésta en la superficie básica de la ya analizada, le presta raíz y compleción (fig. 8.6).

Su rostro es el de la entidad llamada Tláloc; en su boca se mira, simbolizada, la unión del ser humano y las serpientes producto de la trasmutación de los dioses. Sobre su

cuerpo se establece el quincunce: aquellos cinco puntos representativos de los que los cuerpos de esas serpientes generaron, al asir sus manos y sus pies y cruzarse en su parte media. Y ese signo, contenido en un cuadrado, queda inscrito en una banda circular formada por una serie de bandas contiguas, las cuales, desde los olmecas, representan el agua.

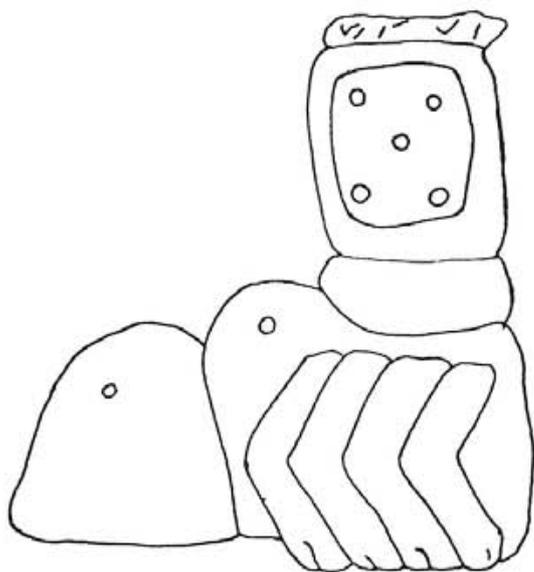
La lectura del texto se acabala: sobre lo oscuro, la invisible mole de las aguas increadas, nace por sí mismo el verbo creador, suma del ser humano y de las divinas potencias por él impelidas a transformarse en acto. Inagotable, se manifiesta la opulencia de la vida, en sucesión de acabamientos y resurrecciones. Exteriorización de la vida son incluso los acabamientos, merced a la tarea que el ser humano asume como encomienda. Su materia física, su propia sangre, gozosamente ofrendada, habrá de ser, por todo él tiempo restante, nutriente de la fuerza creadora de los dioses; incesante fuente de generación; alas en ascenso; raíz musical de la humana ciudad, ese objeto último de la creación del mundo.

Ostensible en sus obras, mediante la lectura aquí propuesta, ésta es la respuesta que el hombre prehispánico encontró para sus preguntas existenciales. En ella fundamentó su grandeza; sobre ella edificó los siglos de su cultura.

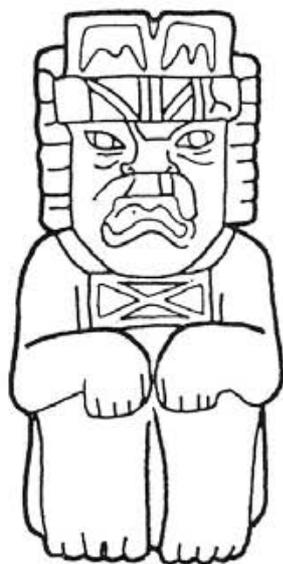
Sin necesitar de los recursos de la escritura alfabética, la plasmó desde sus principios, escribiéndola mediante las imágenes inventadas que juzgó le darían expresión comunicable y eterna.

## FIGURAS

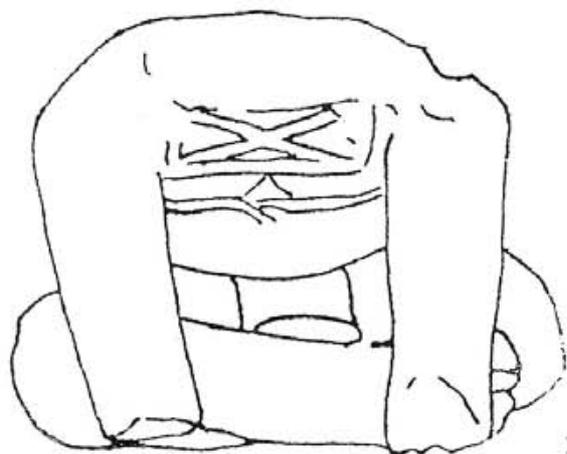




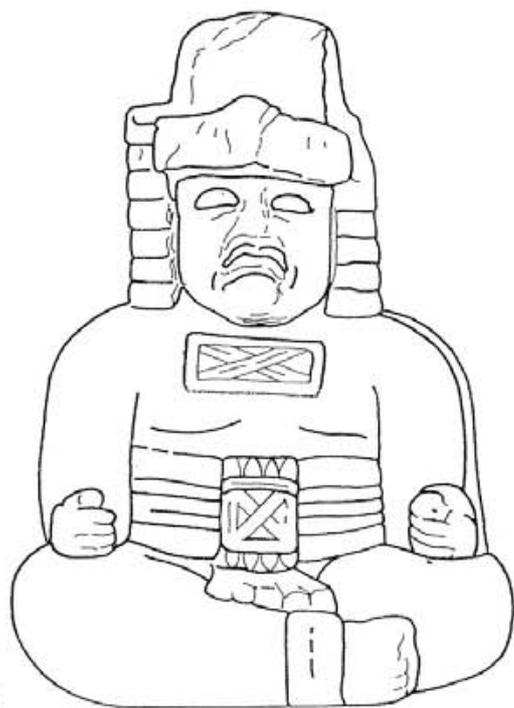
1.1



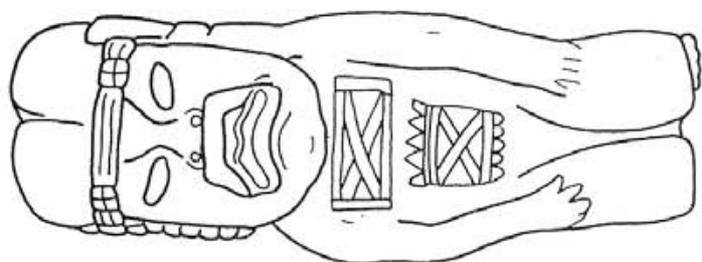
1.2



1.3

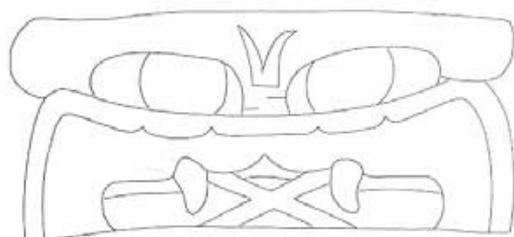


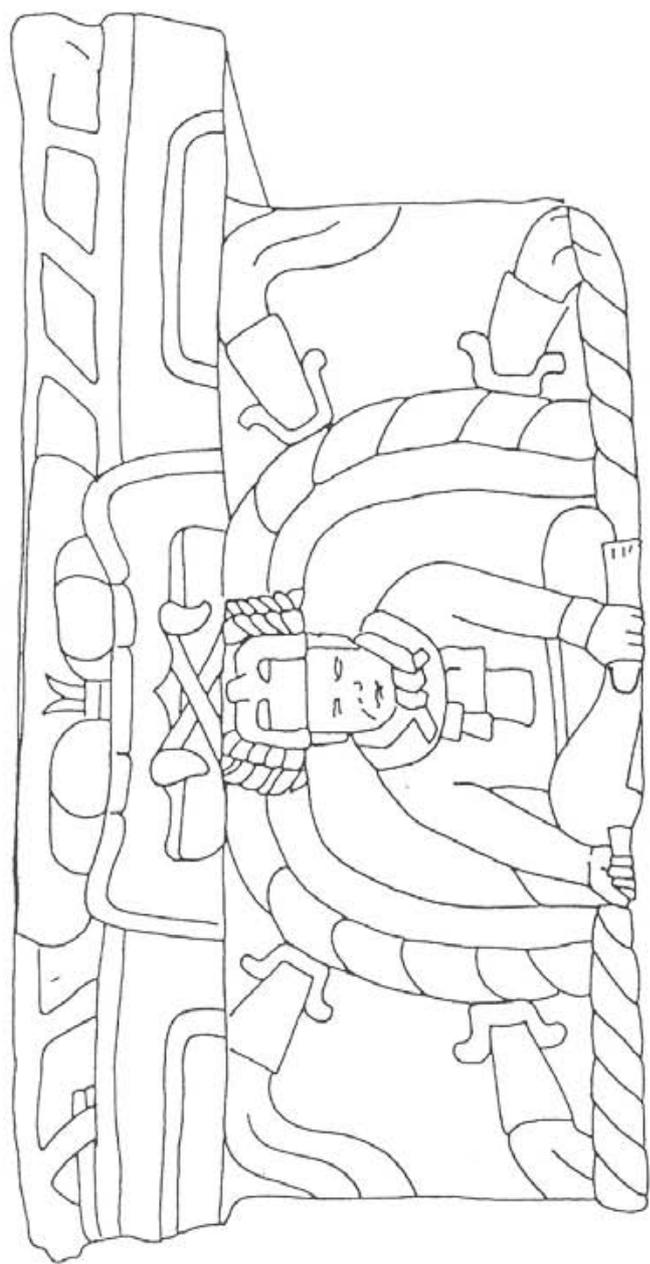
1.4

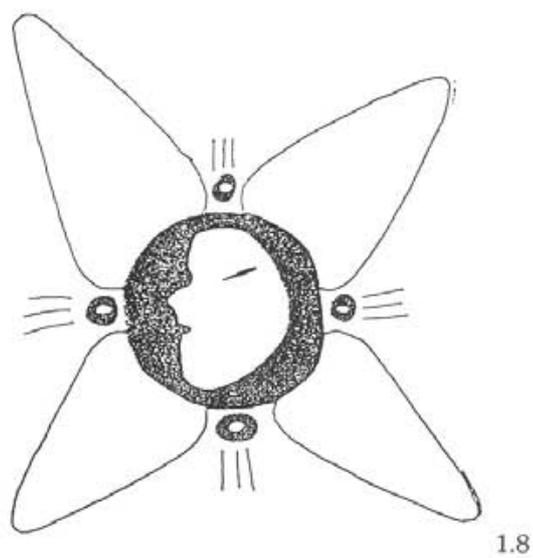
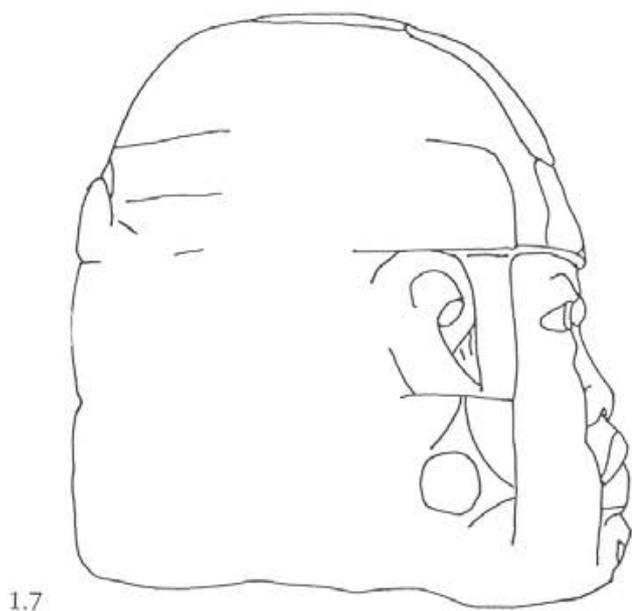


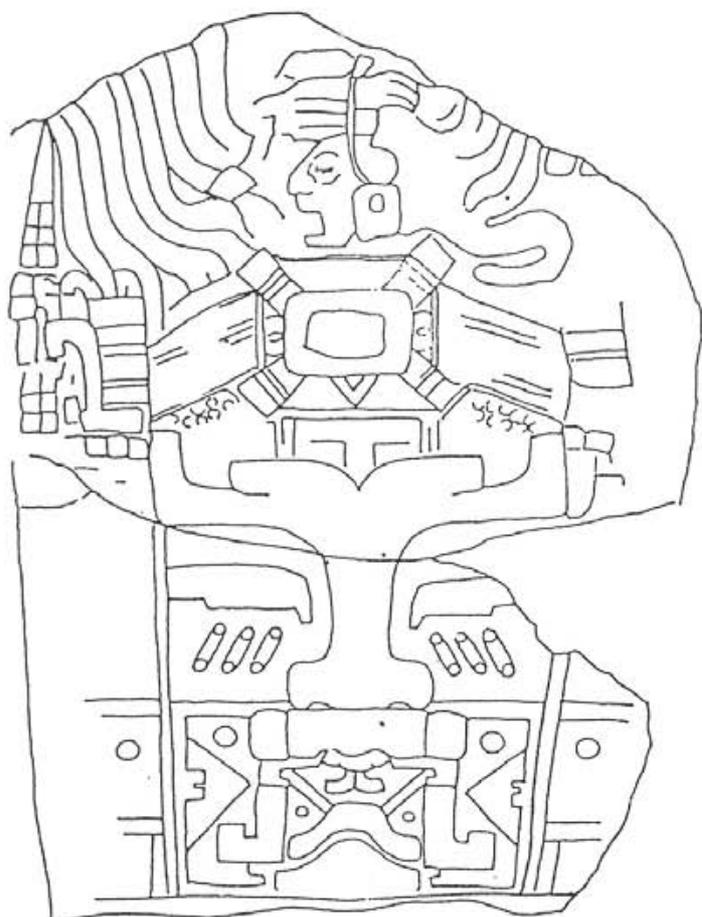
1.5

1.6a

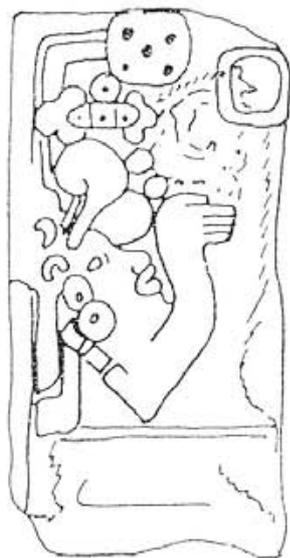




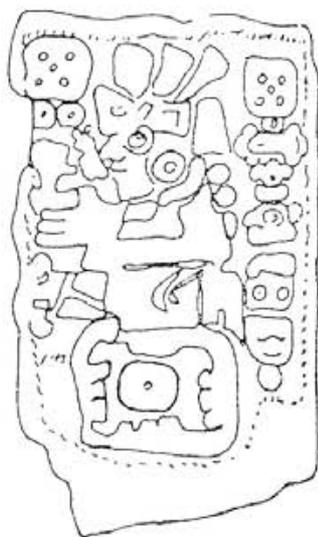




1.9

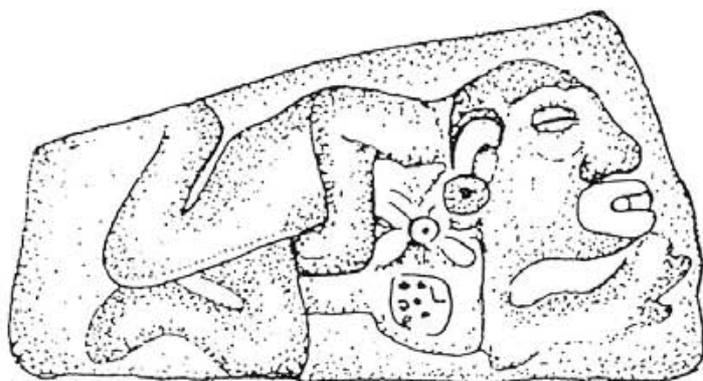


1.10

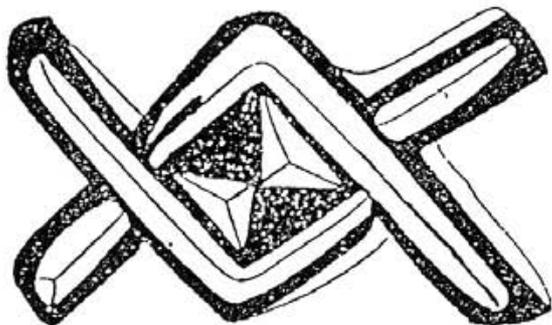




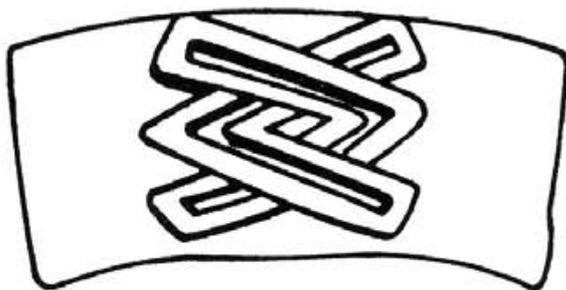
1.11

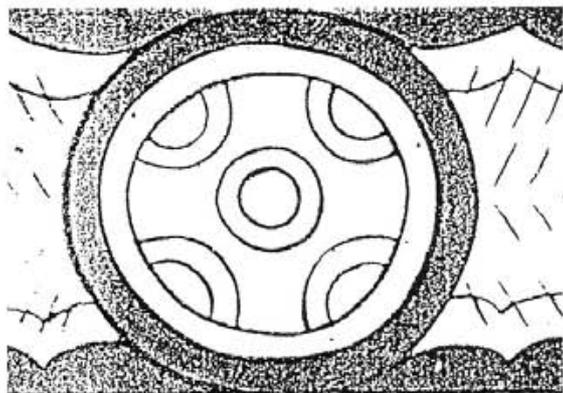


1.12



1.13

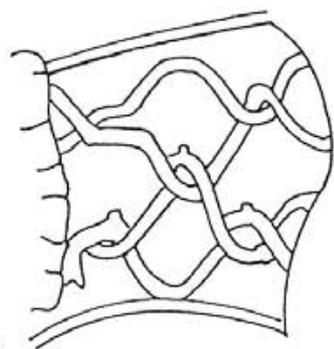




1.14

1.15

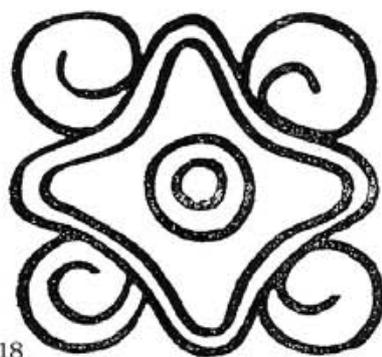




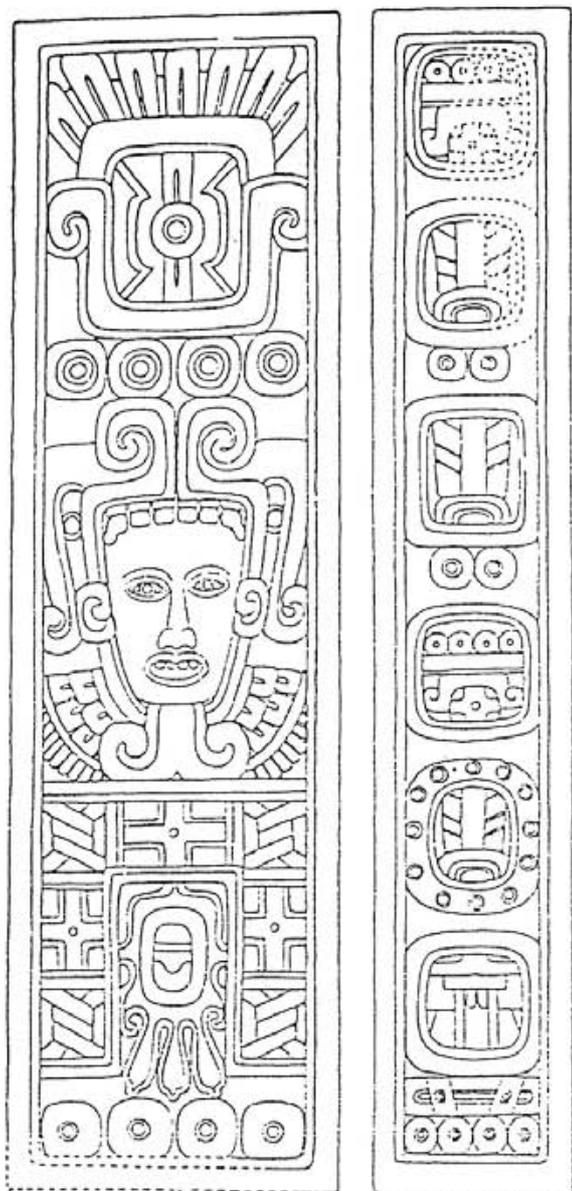
1.16



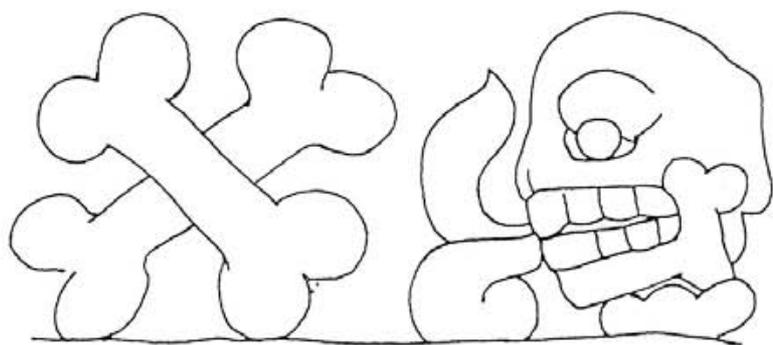
1.17



1.18

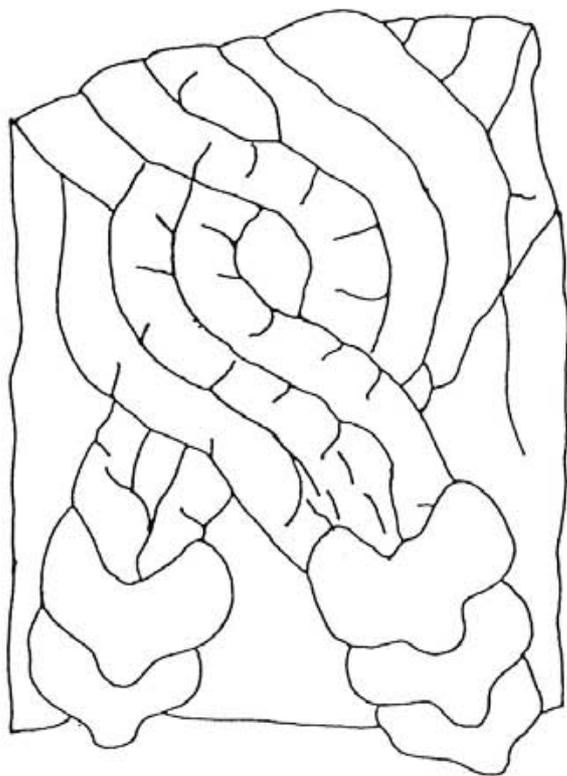


1.19



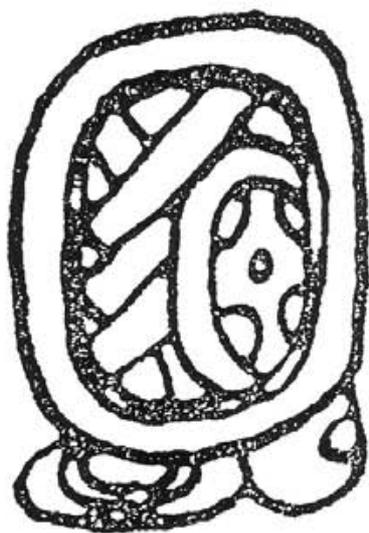
1.20

1.21

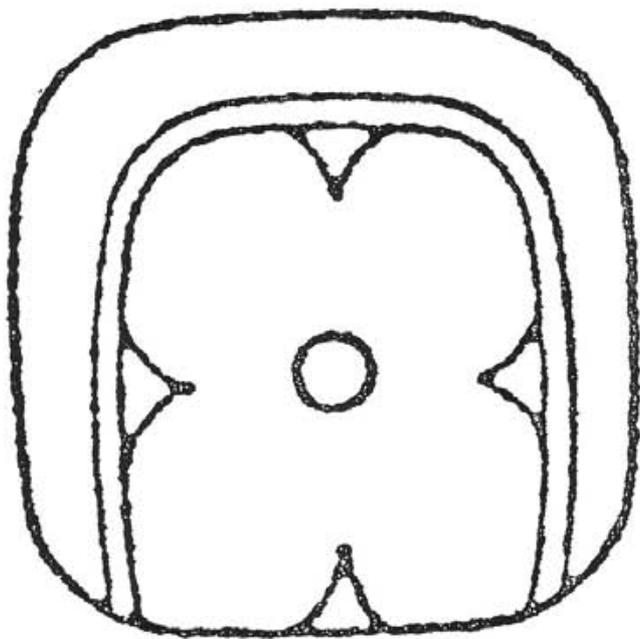








1.24



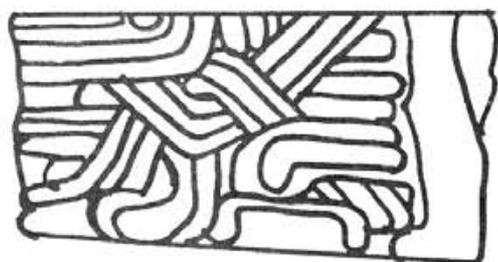
1.25



1.26

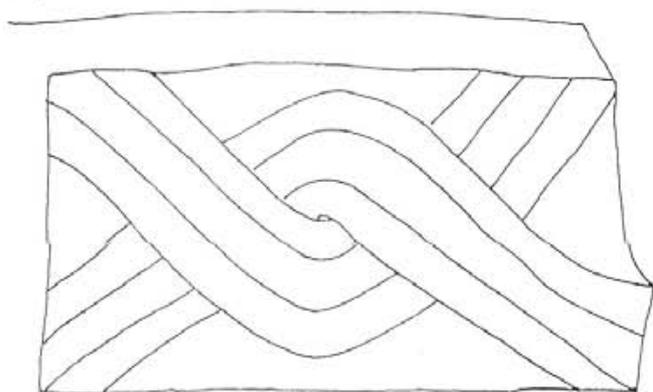


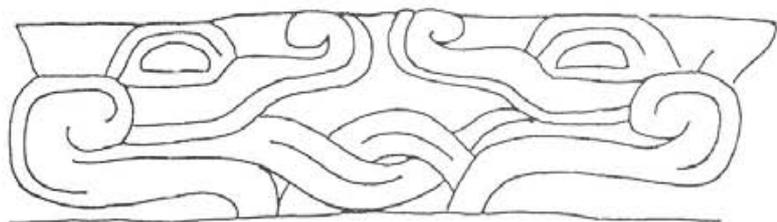
1.27



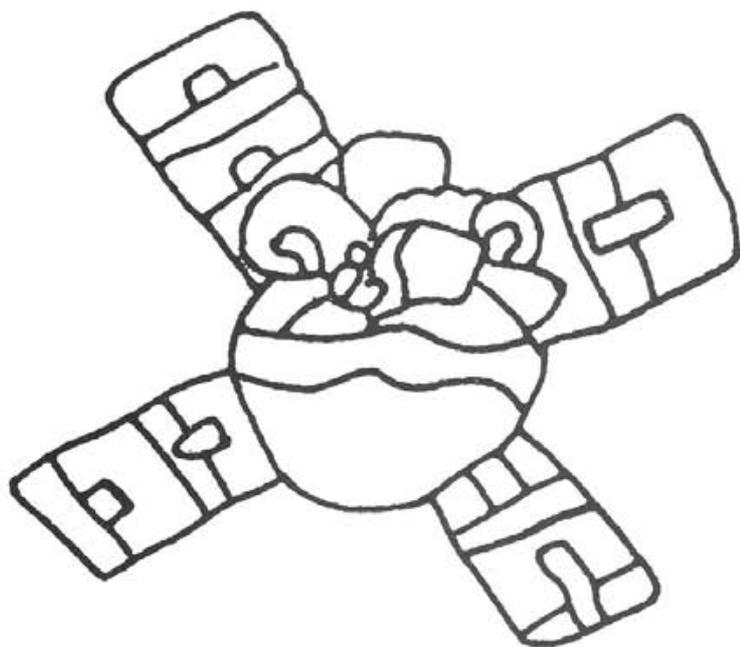
1.28

1.29

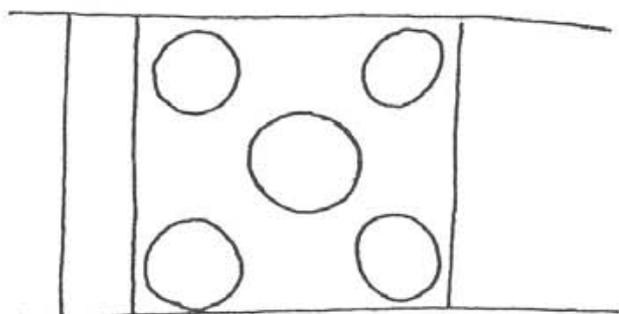




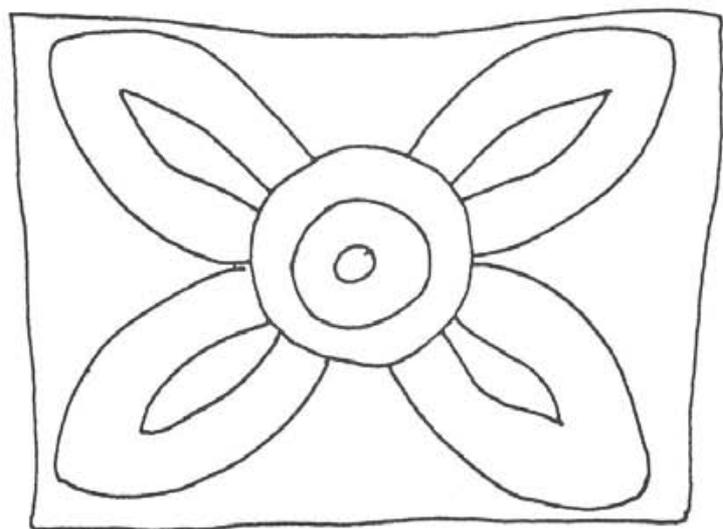
1.30



1.31



1.32



1.33

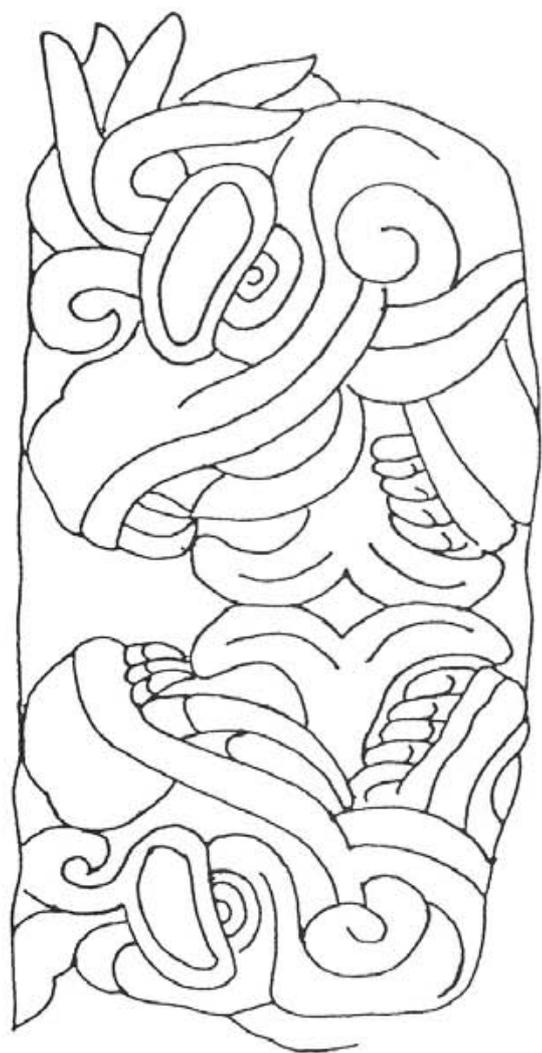
1.34



1.35







1.38

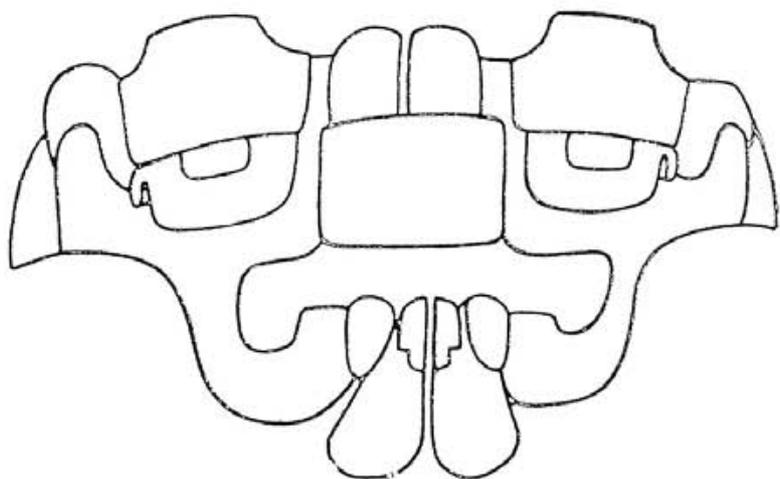


1.39

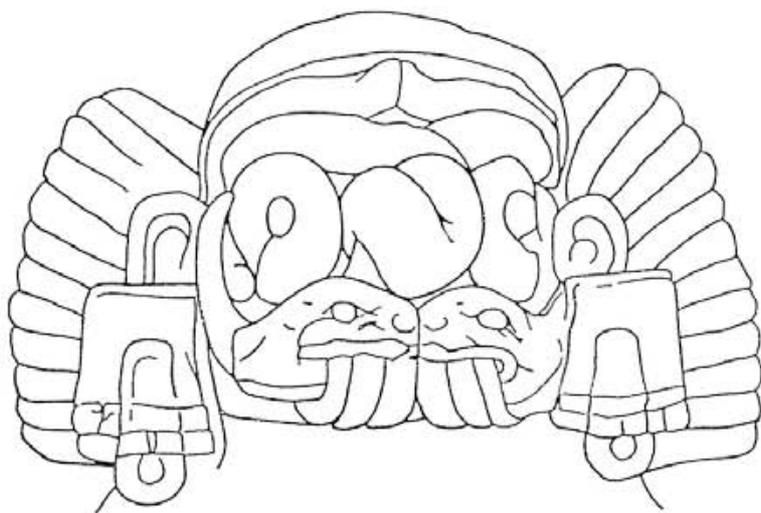


1.40





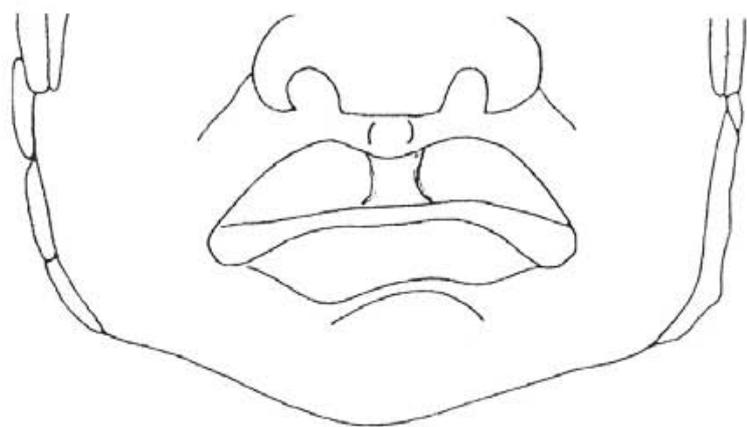
1.41



1.42



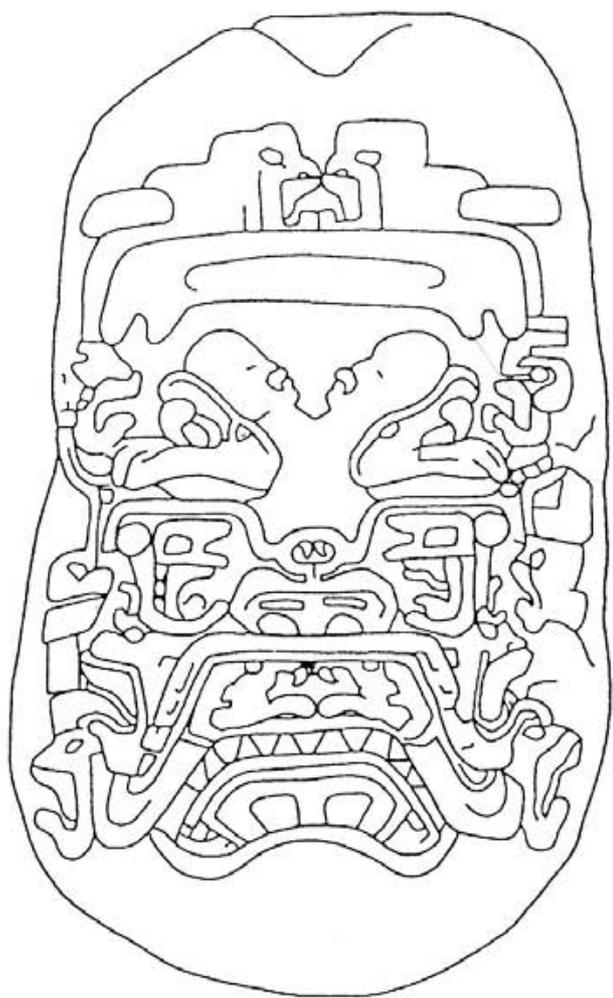
1.43



1.44

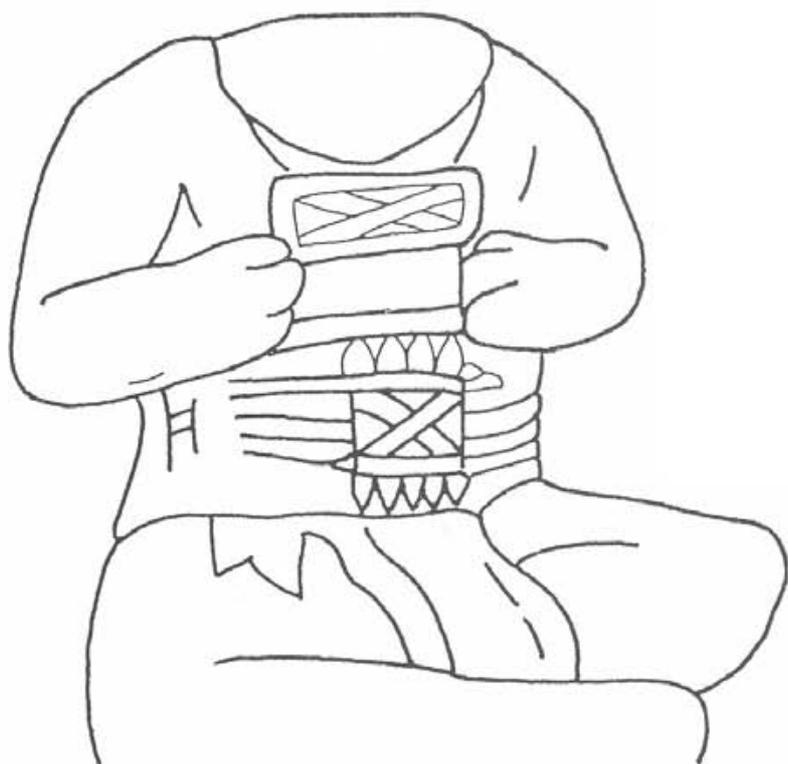


1.45



1.46

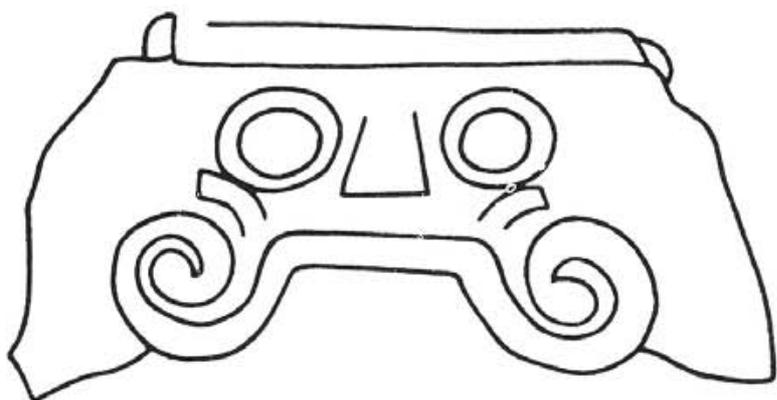
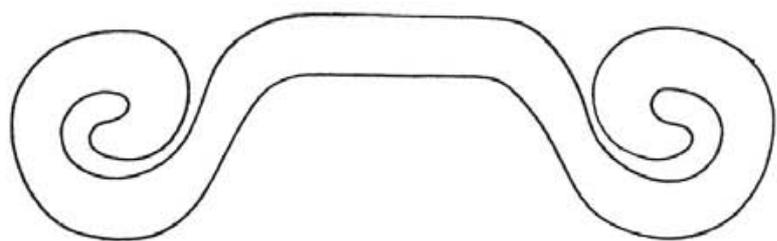
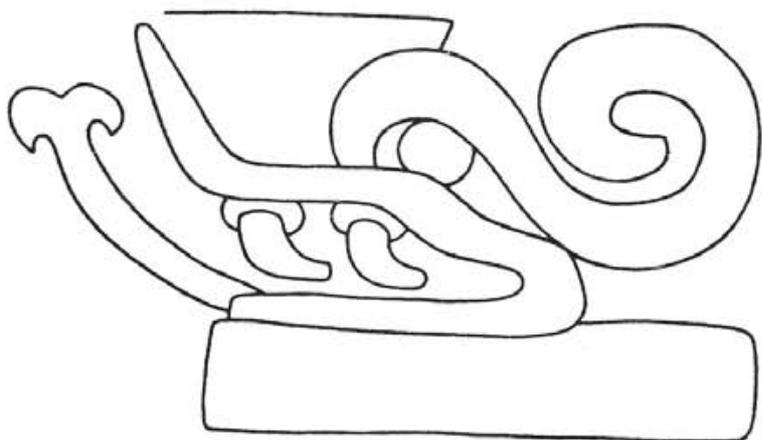


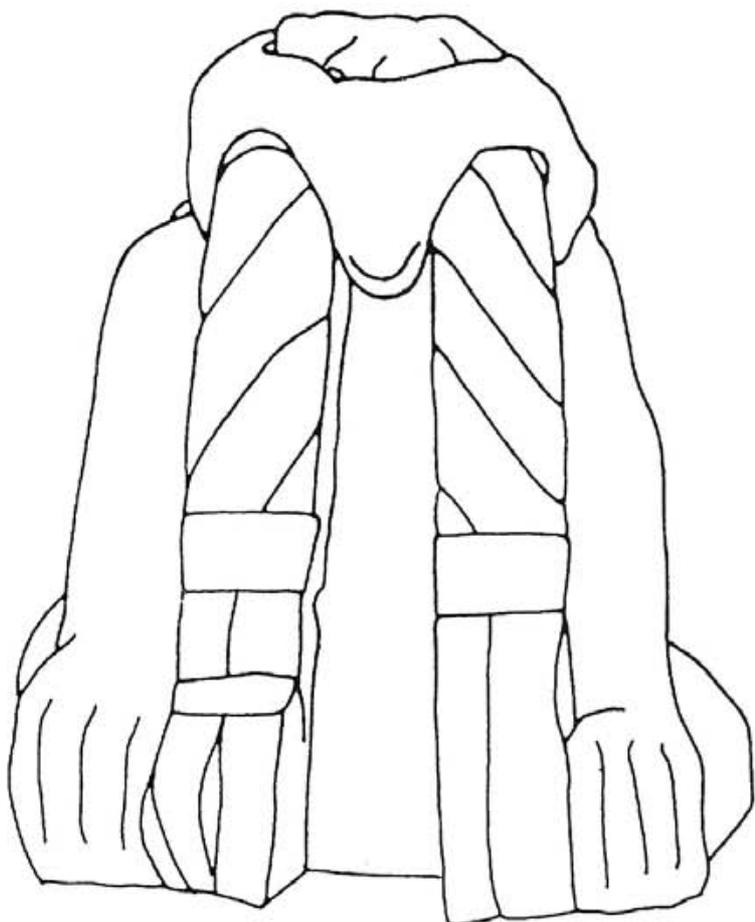


1.48

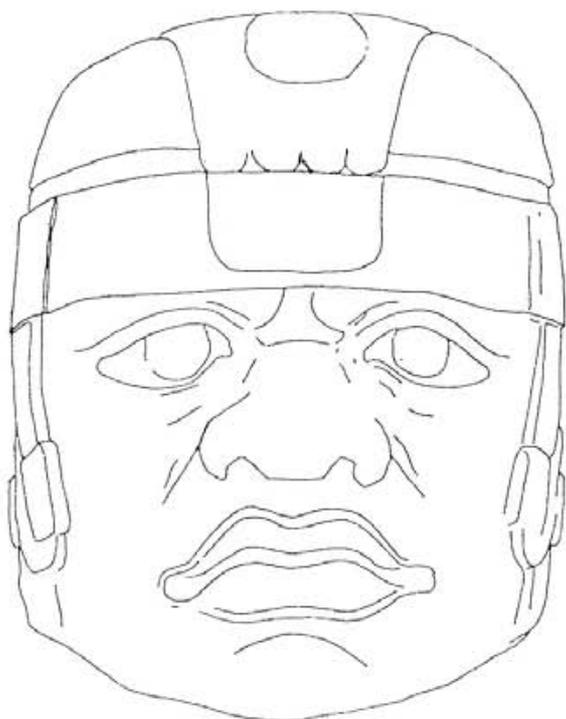


1.50





2.1



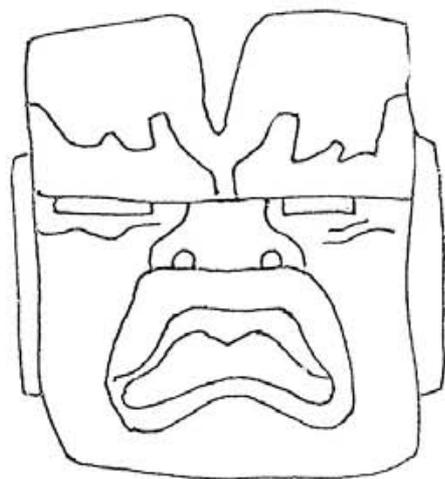
2.2



2.3



2.4



2.5



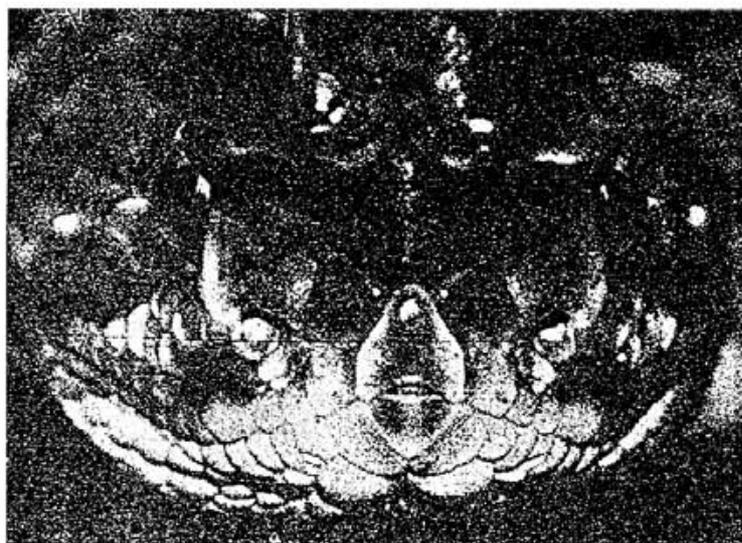
2.6

2.7

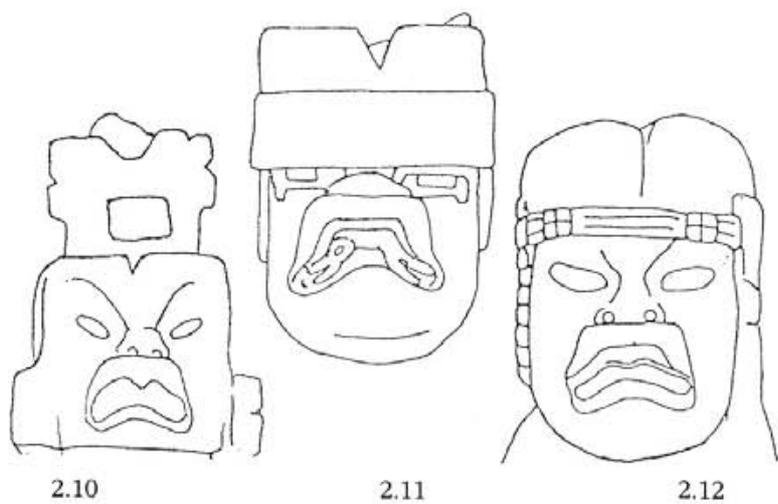


2.8





2.9



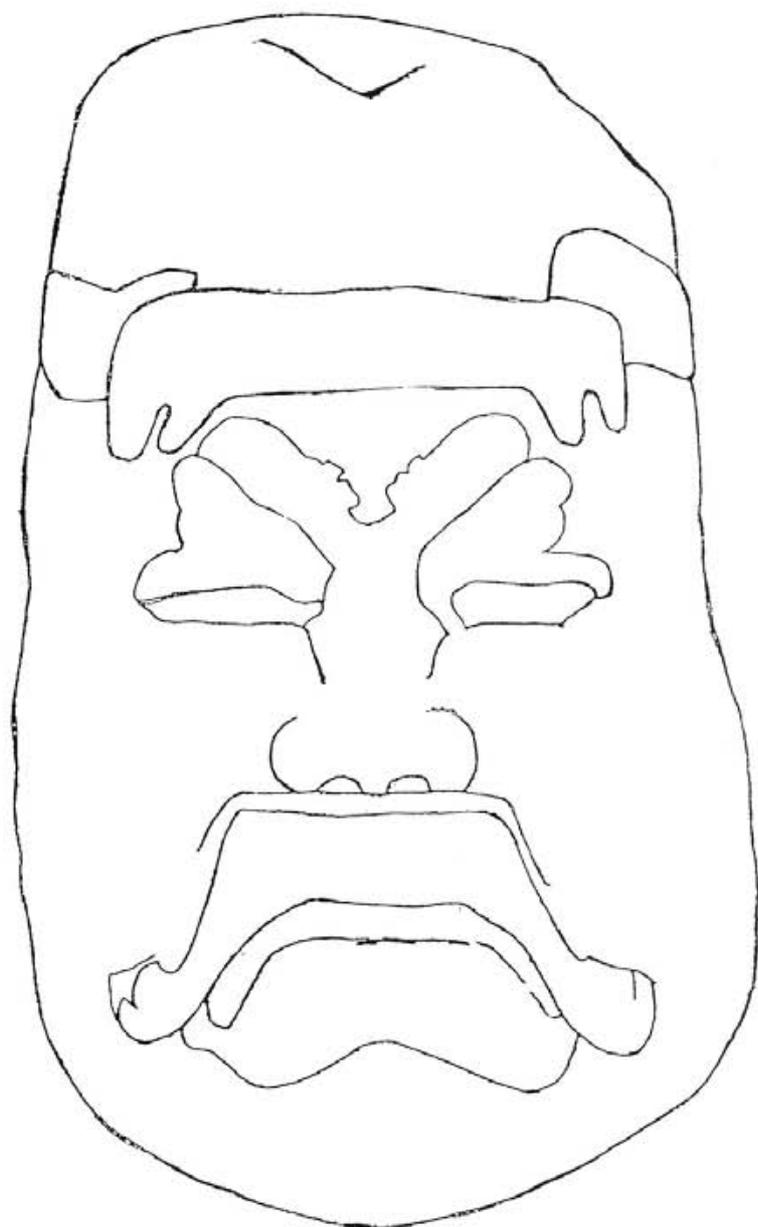
2.10

2.11

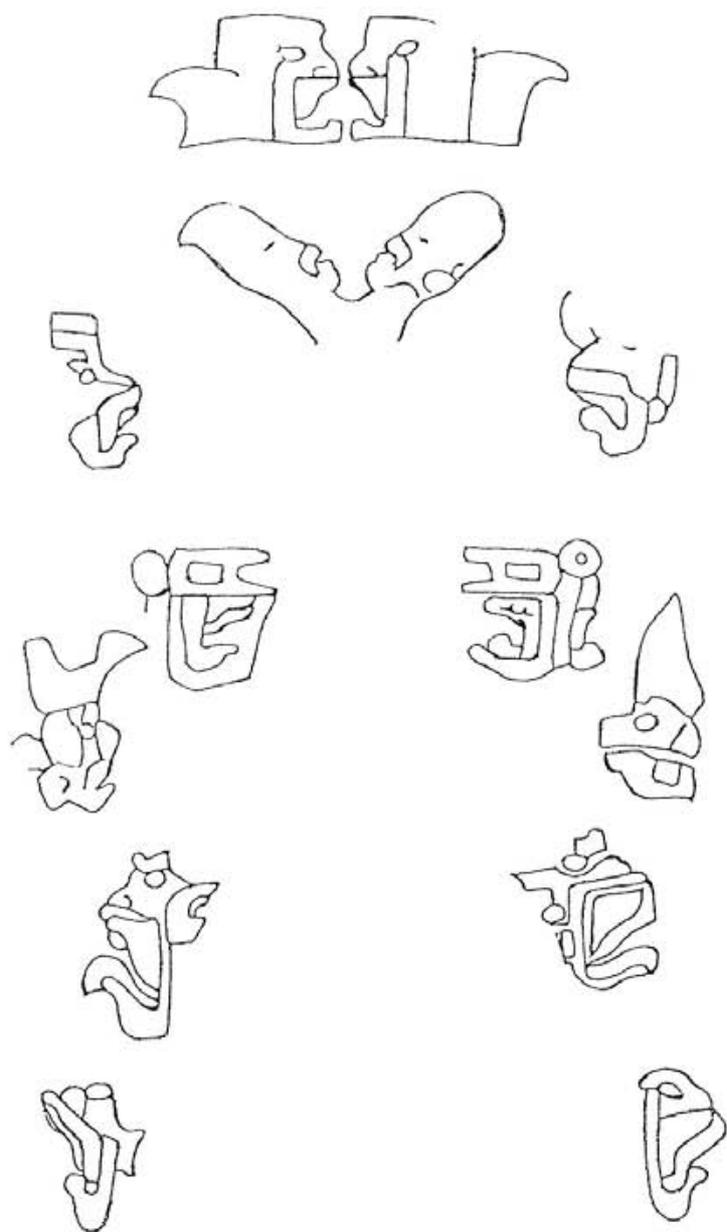
2.12

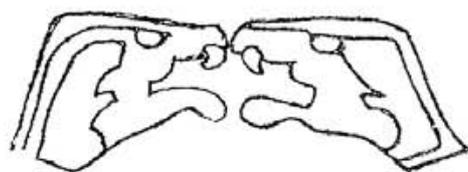
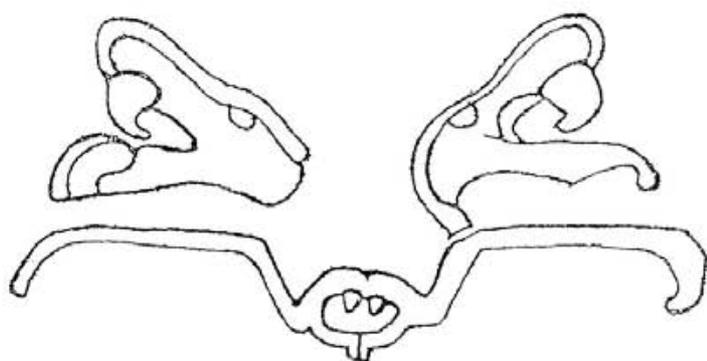


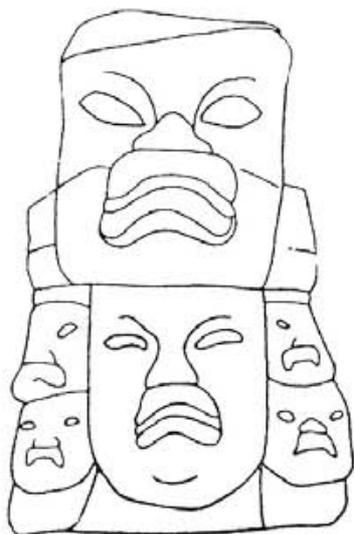




2.15







2.18

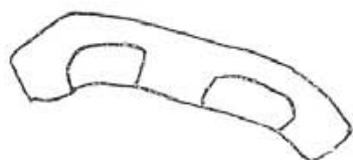


2.19



2.20





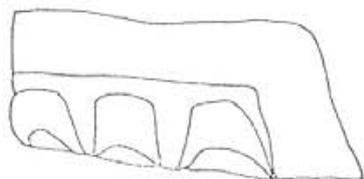
2.21



2.22

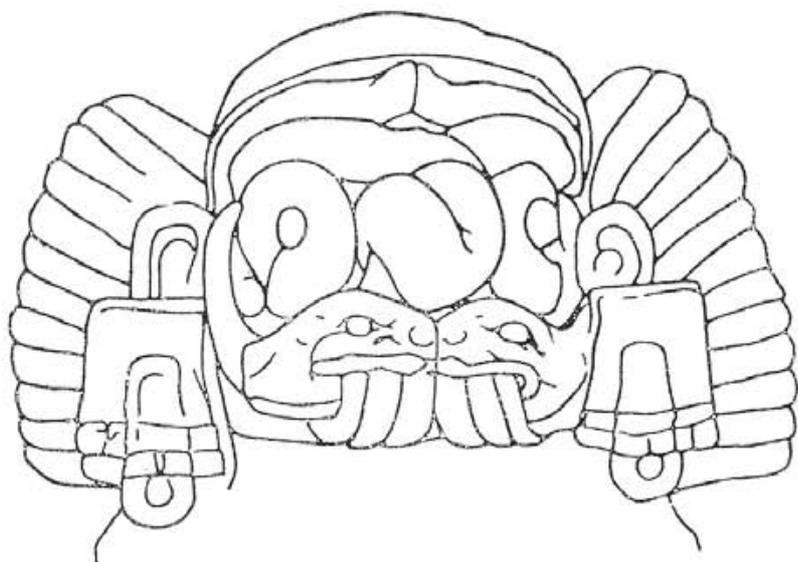


2.23



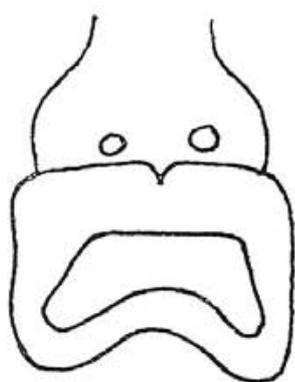
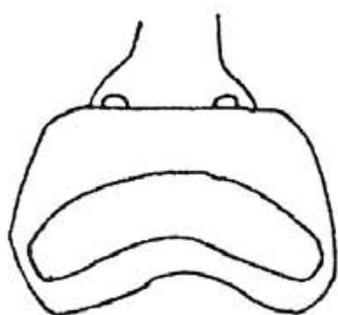
2.24

2.25

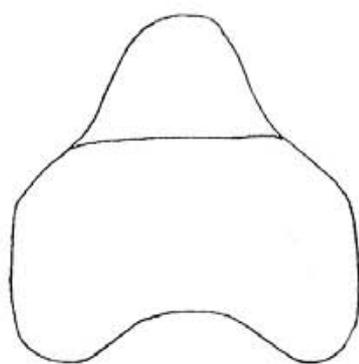
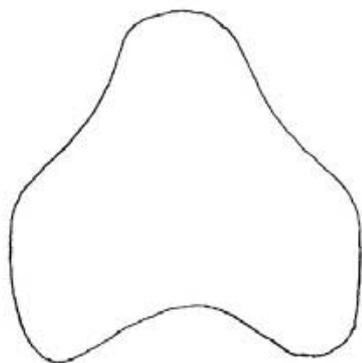


2.26





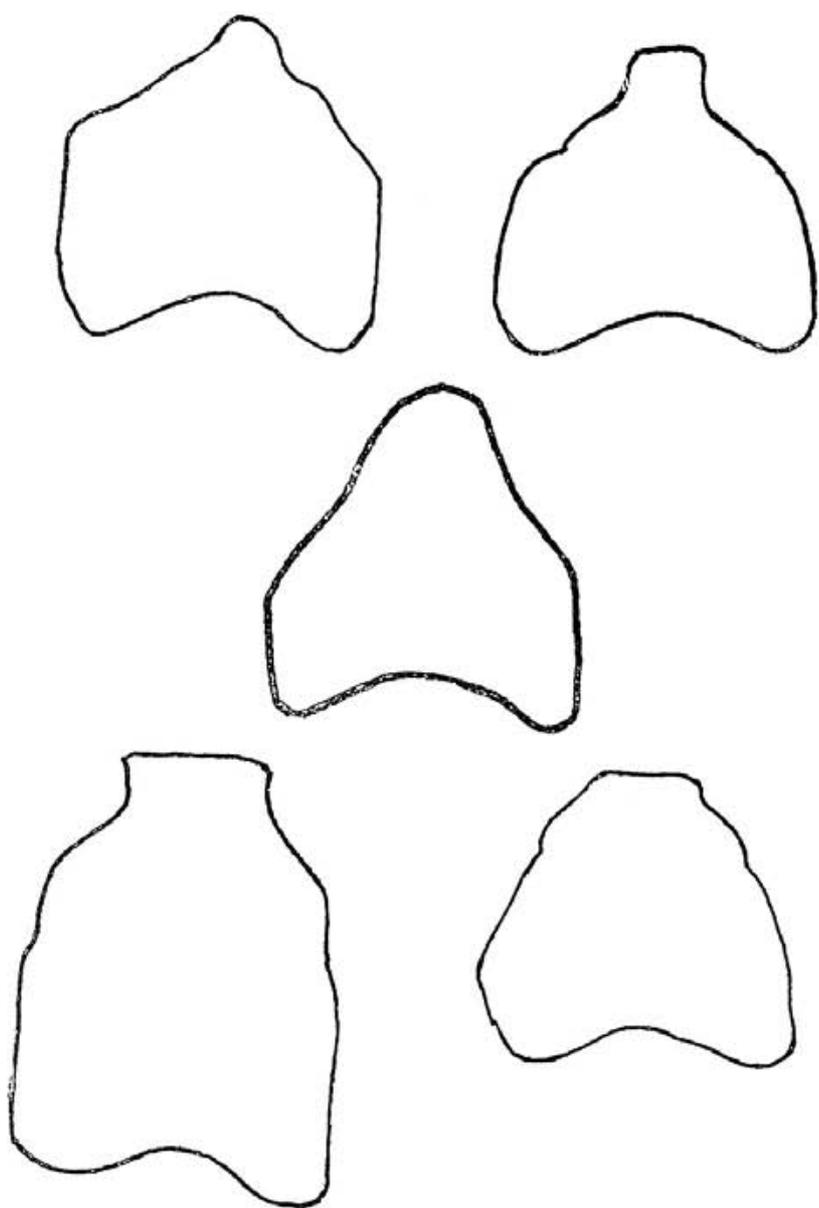
2.28



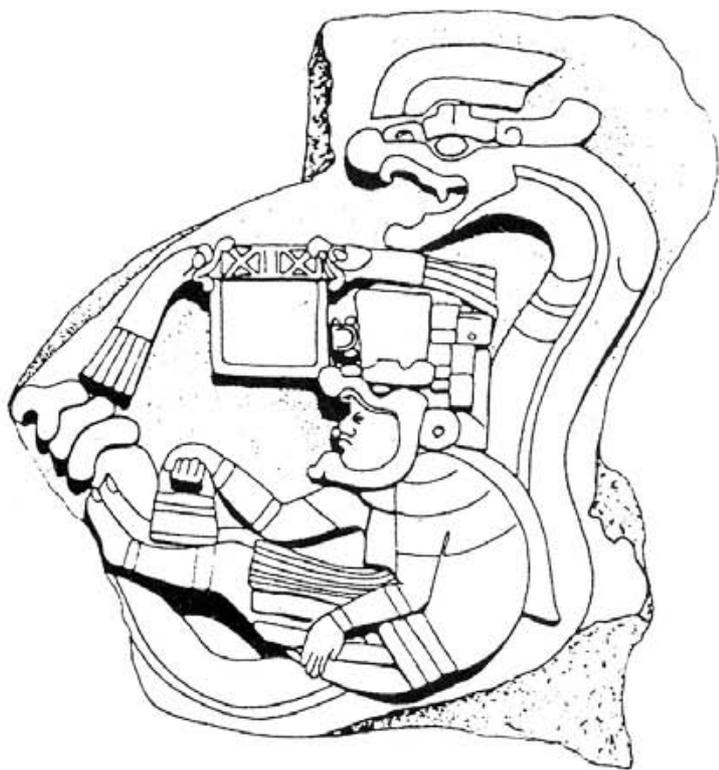
2.29

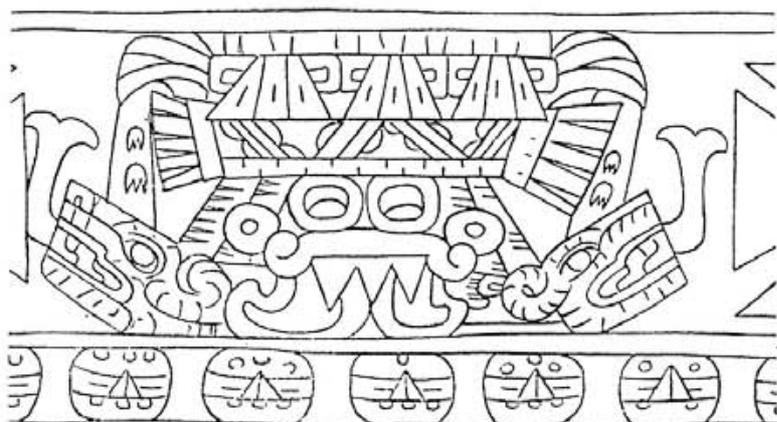


2.30



2.32

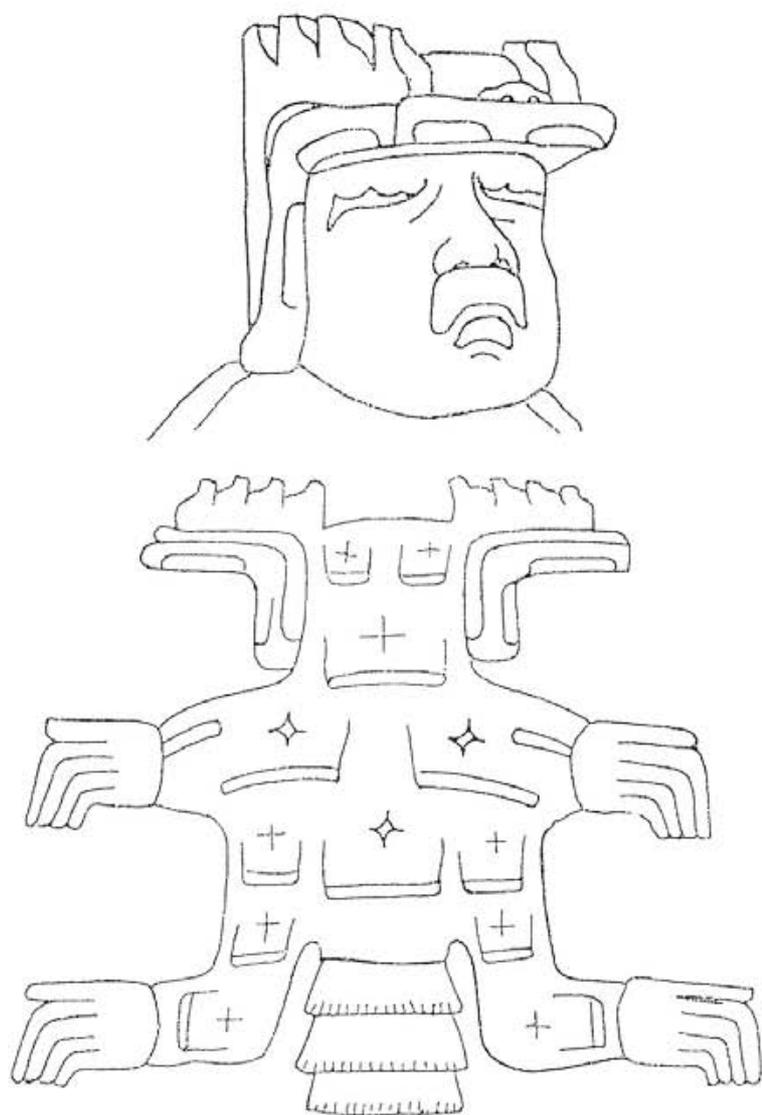


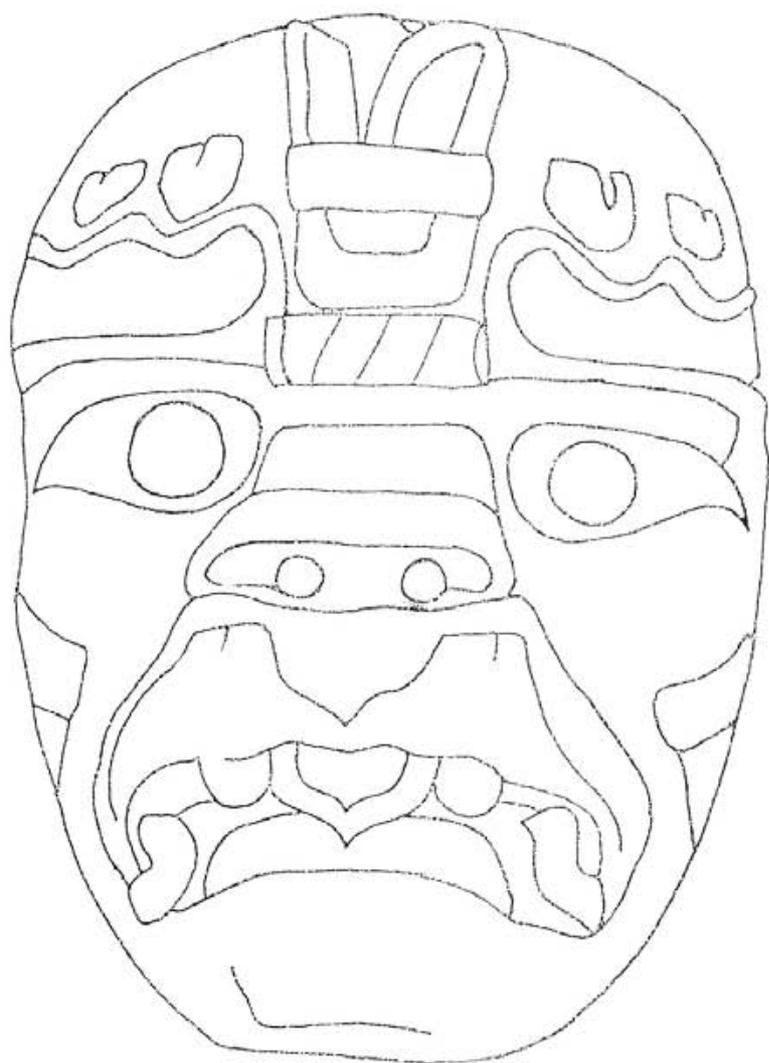


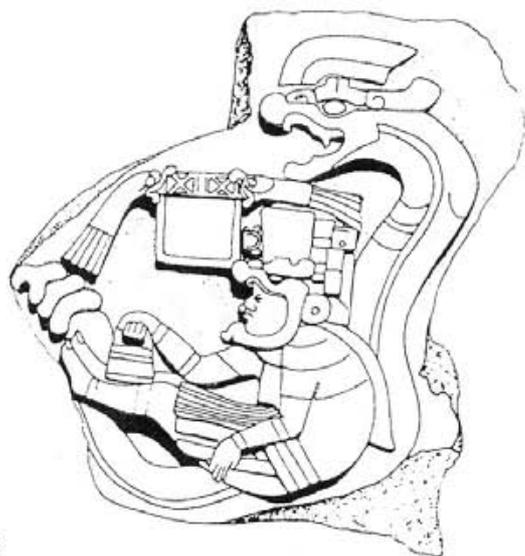
2.33

2.34



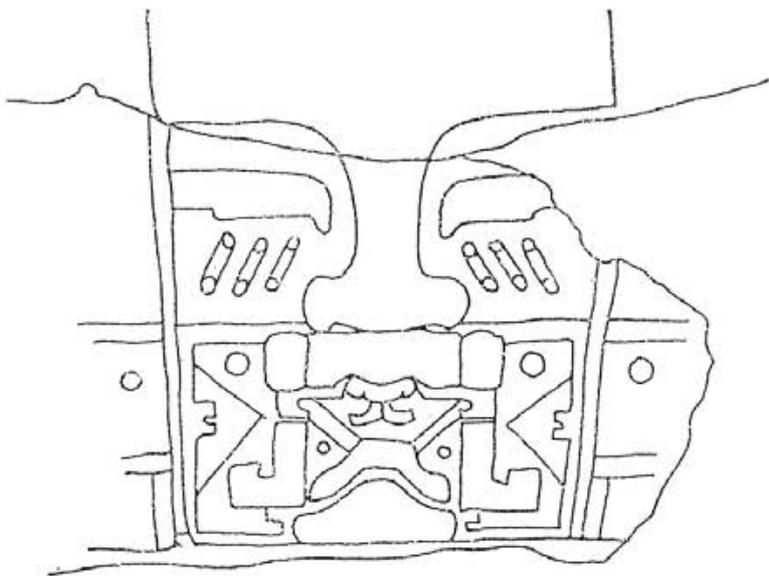


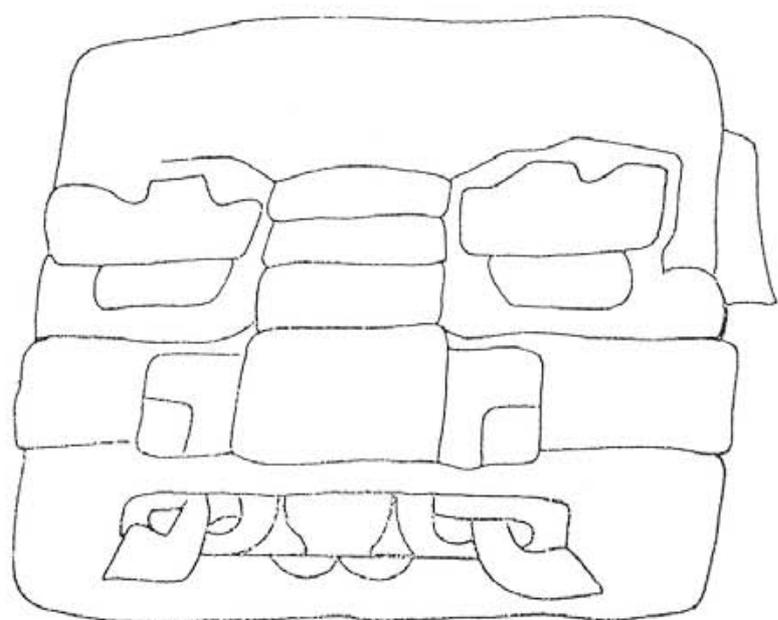




3.3

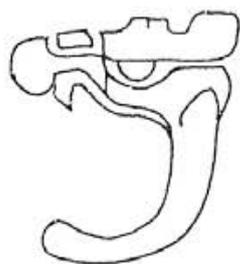
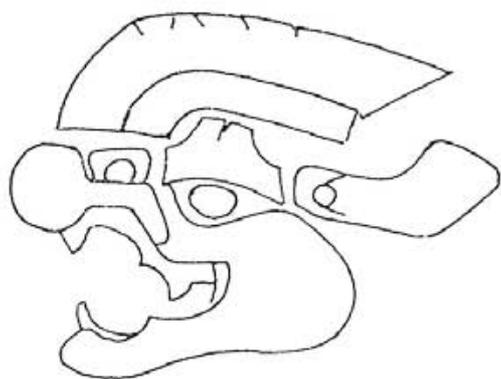
3.4

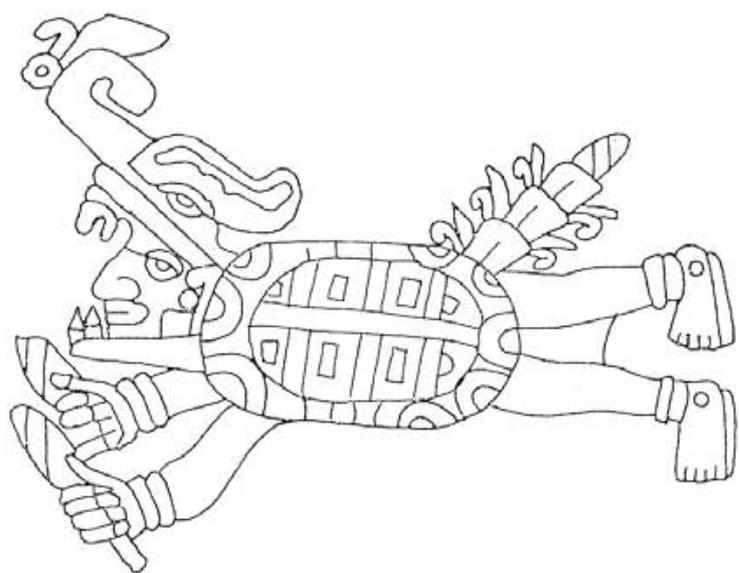


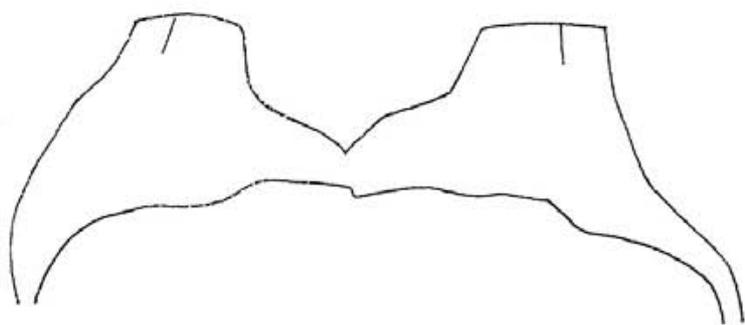
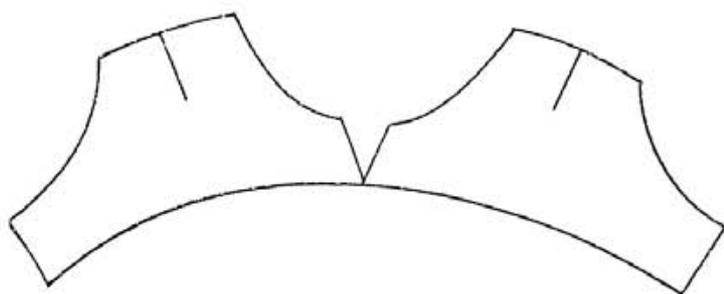


3.5

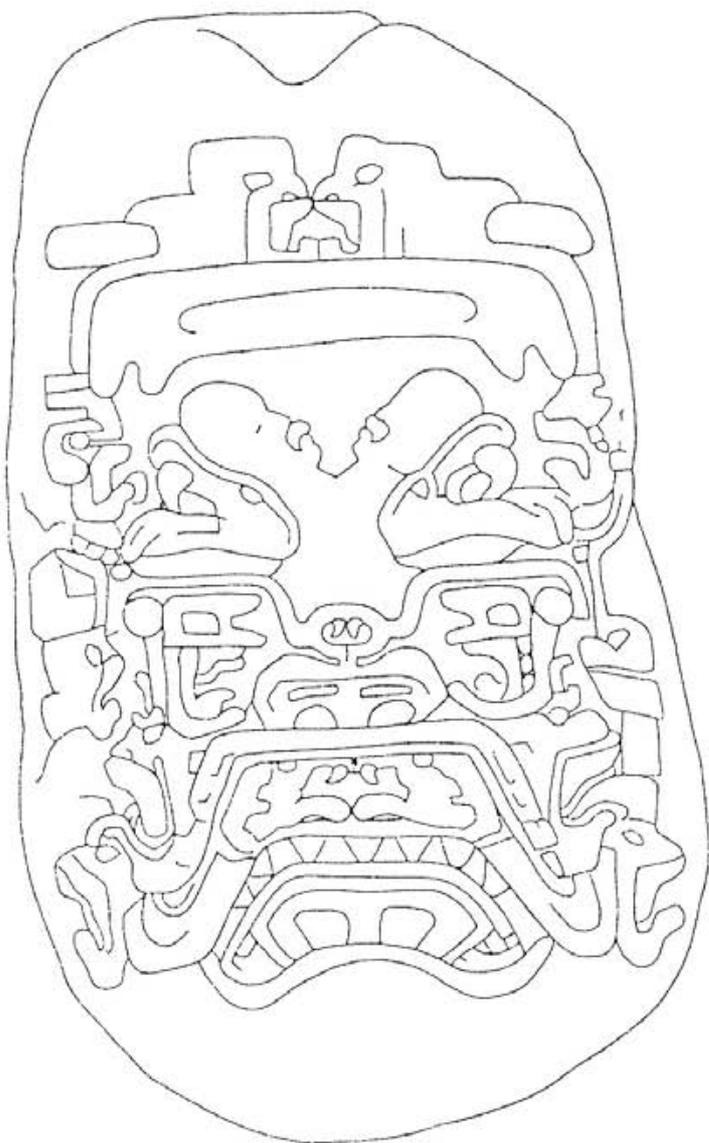
3.6



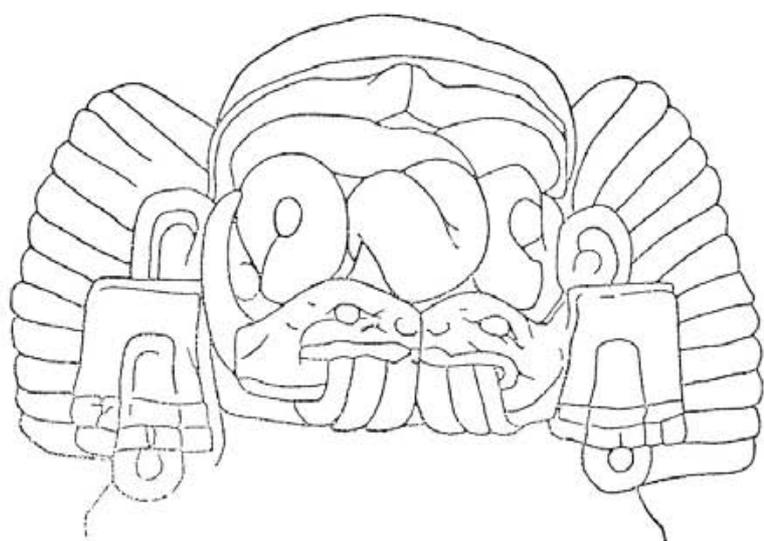


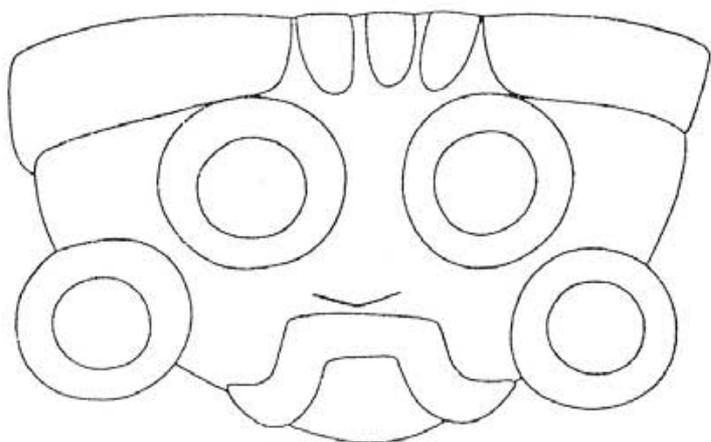
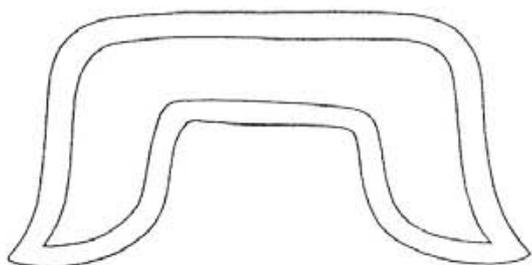
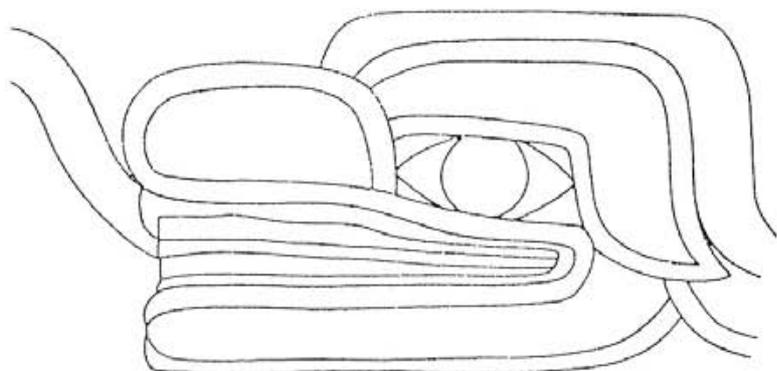


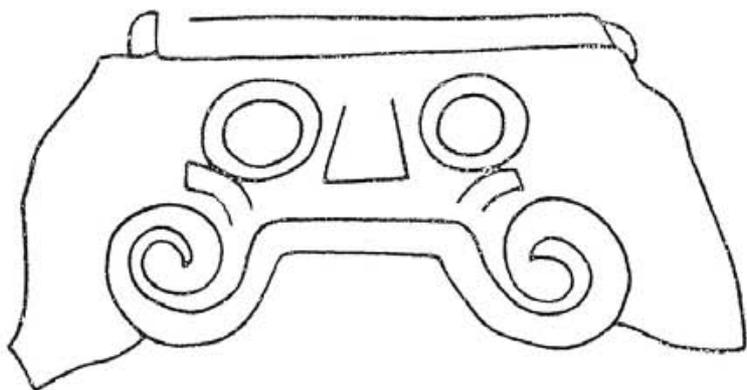
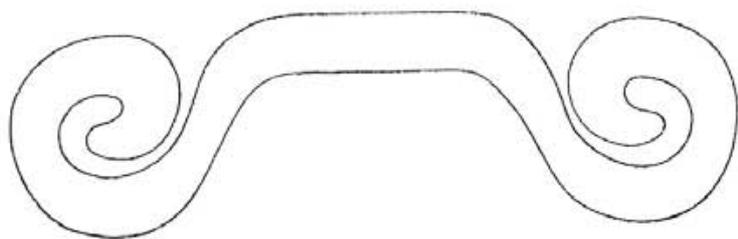
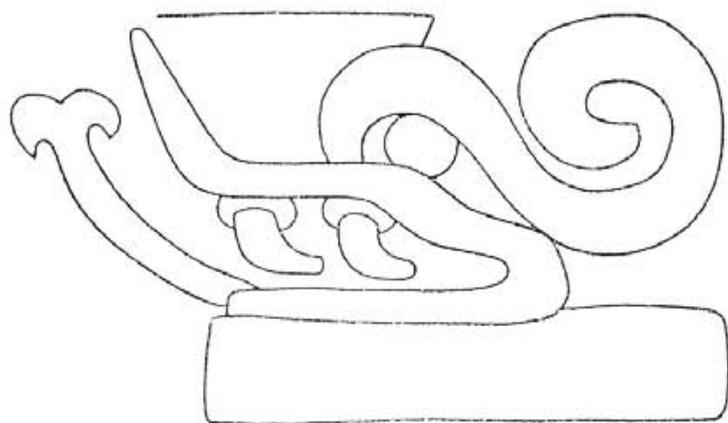
3.8



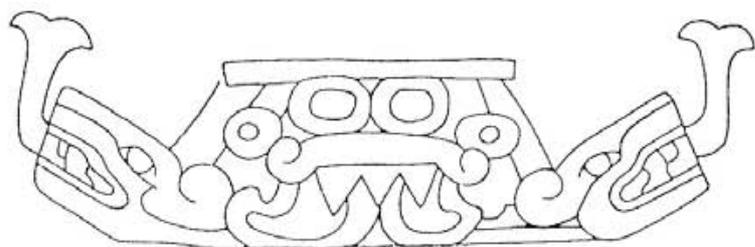
3.10



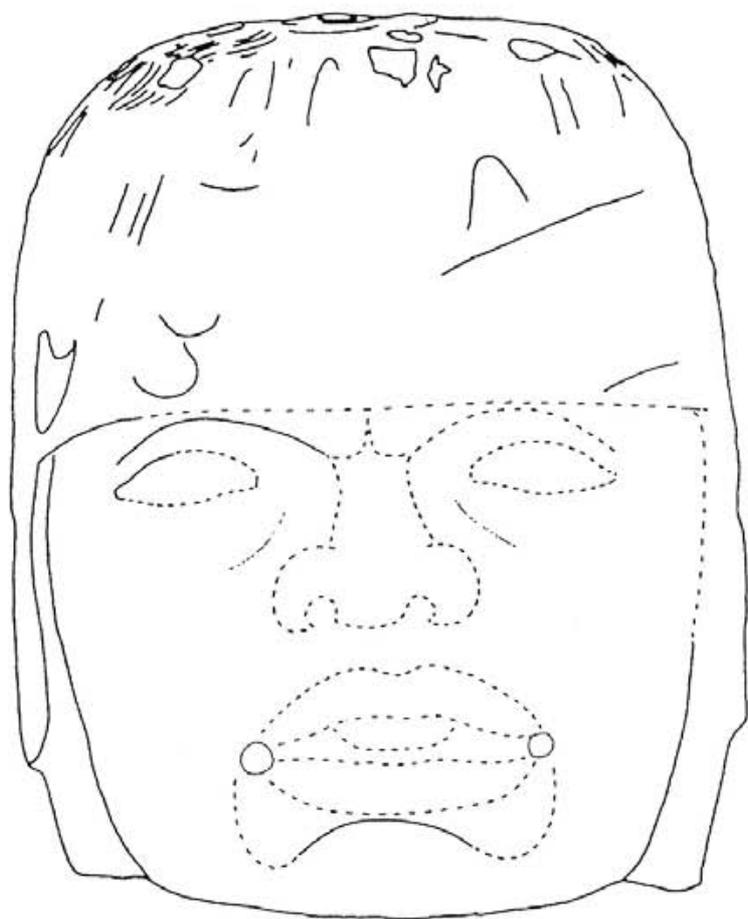


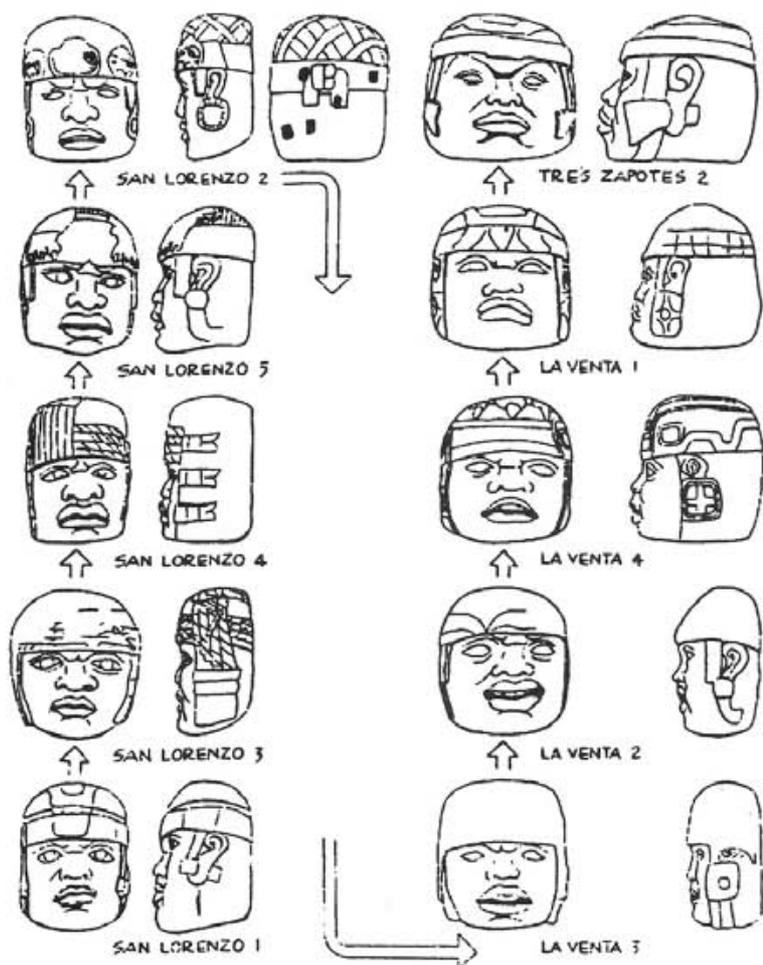


3.13

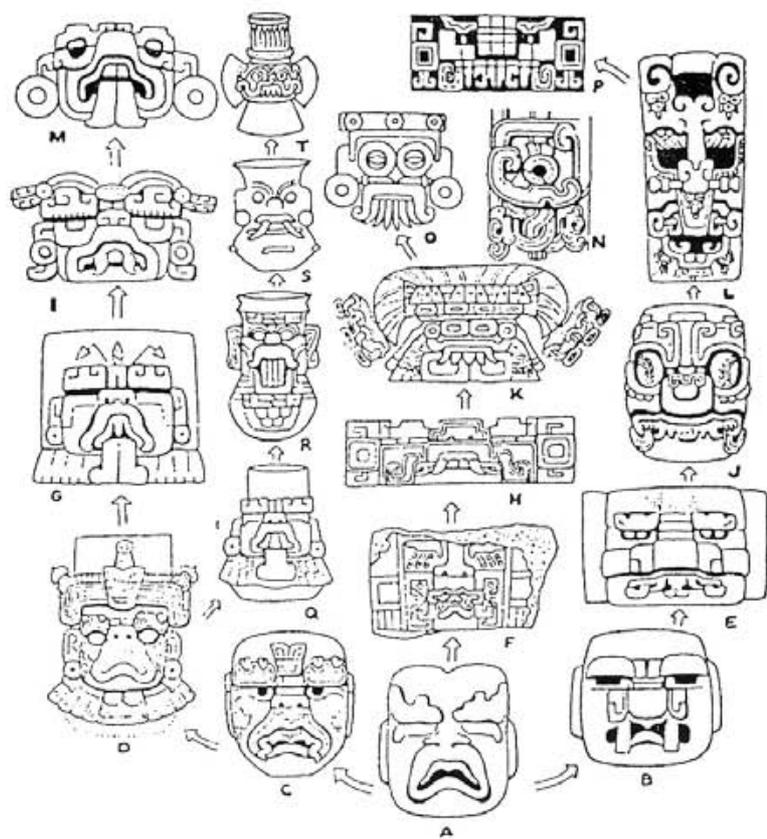




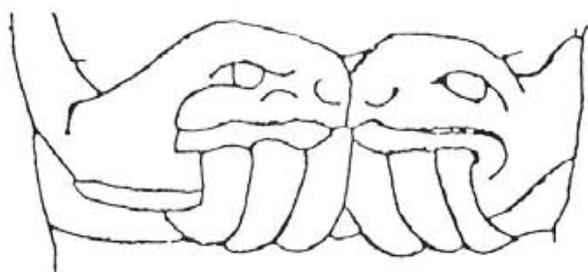
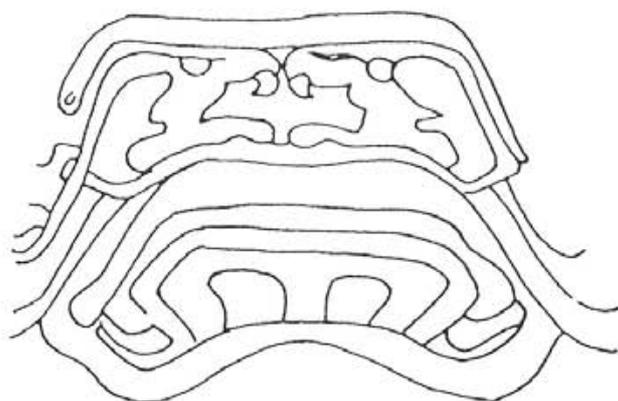












4.8

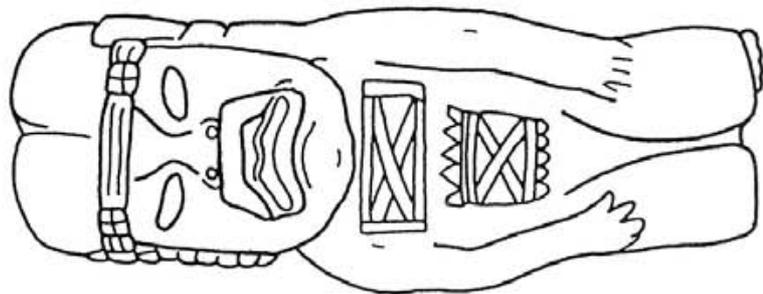






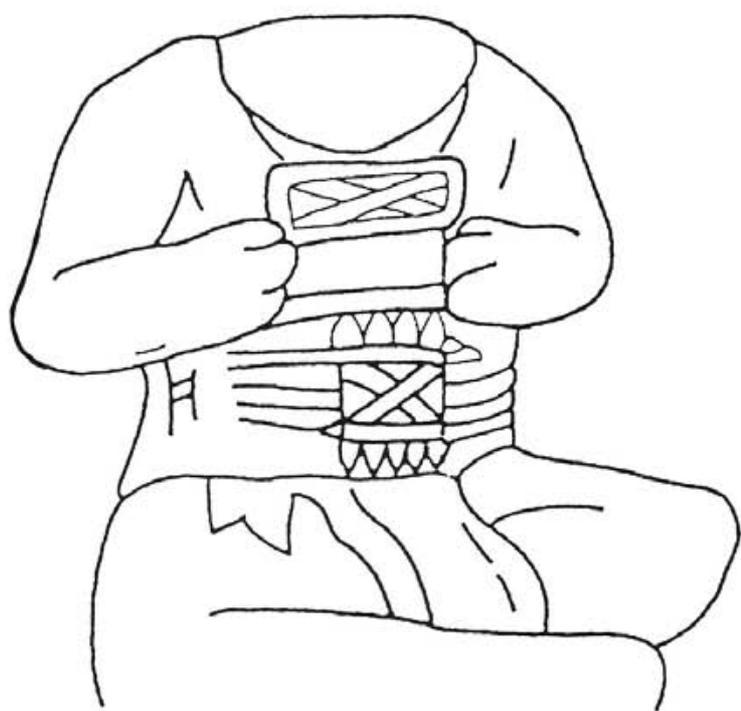


5.2



5.3



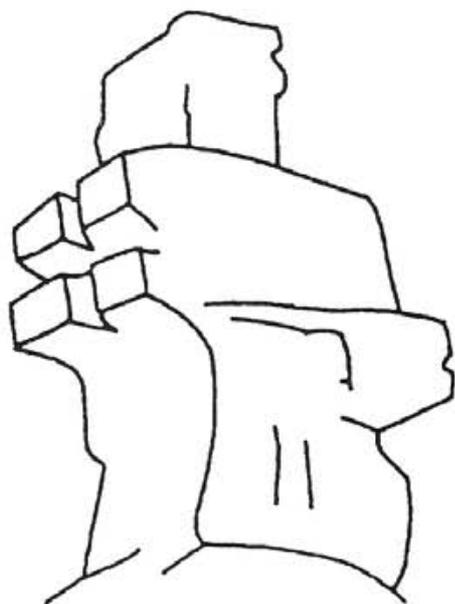


5.5

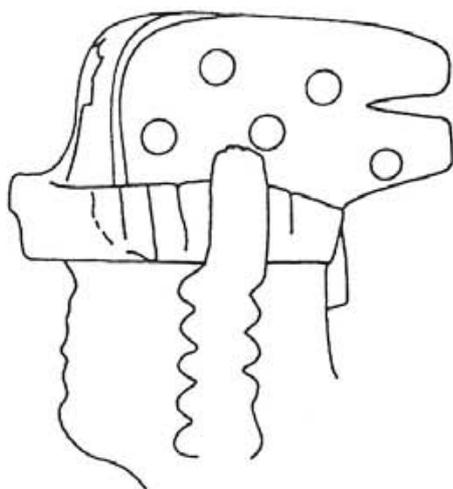


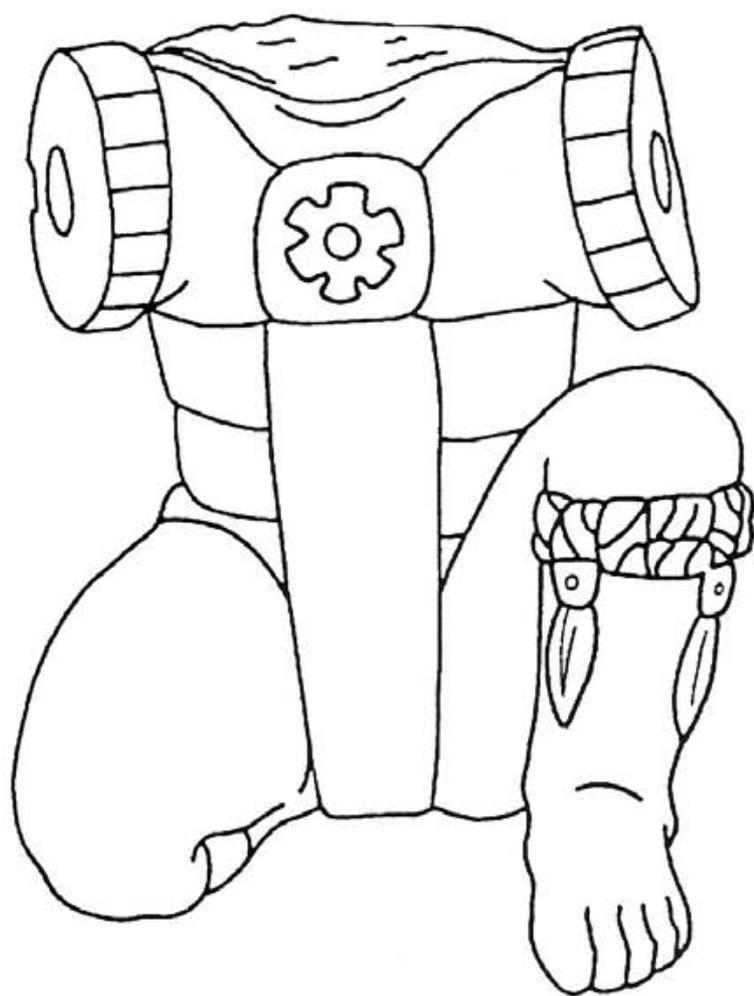


5.8



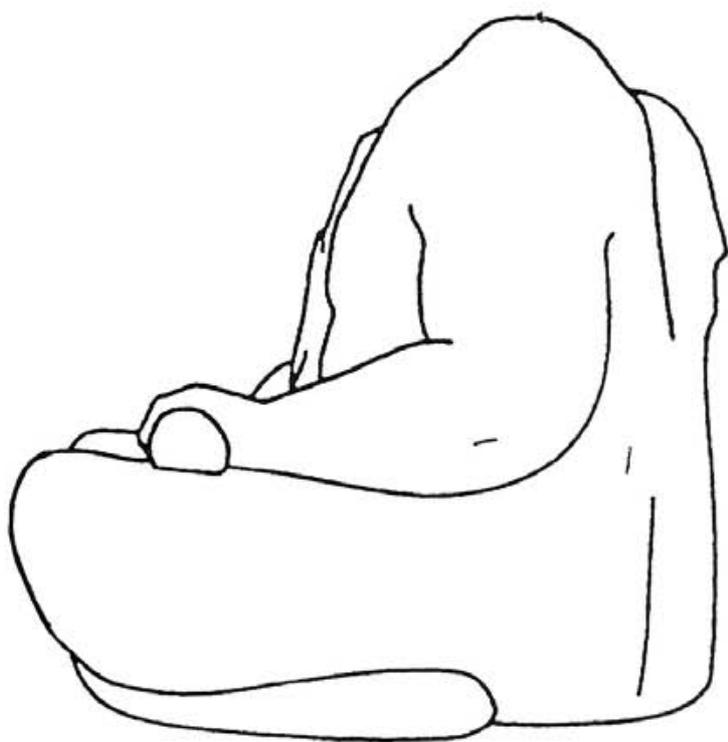
5.9





5.10





5.12

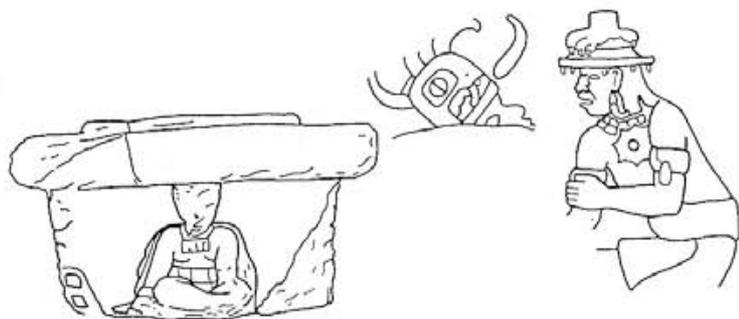


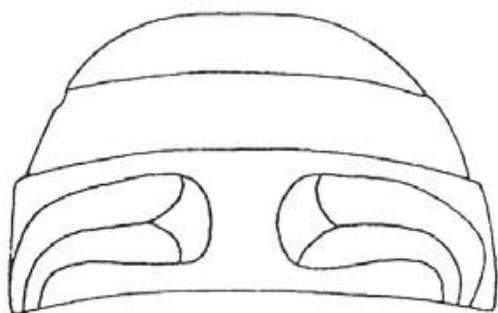
5.13



5.14

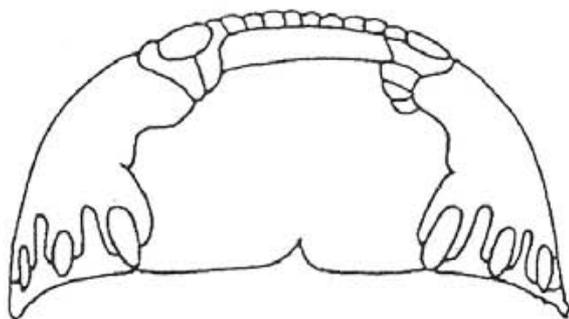
5.15





5.16

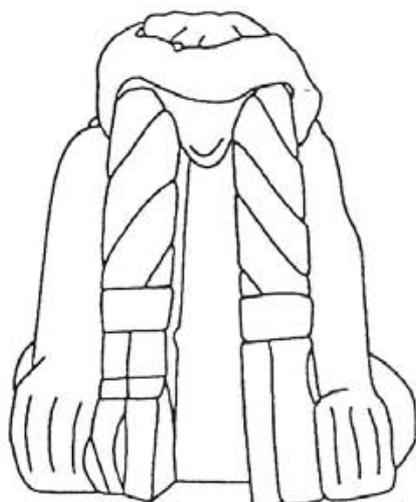
5.17



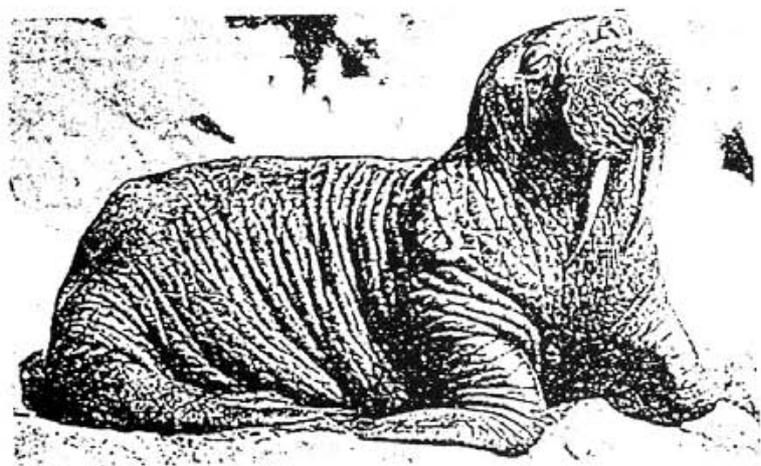


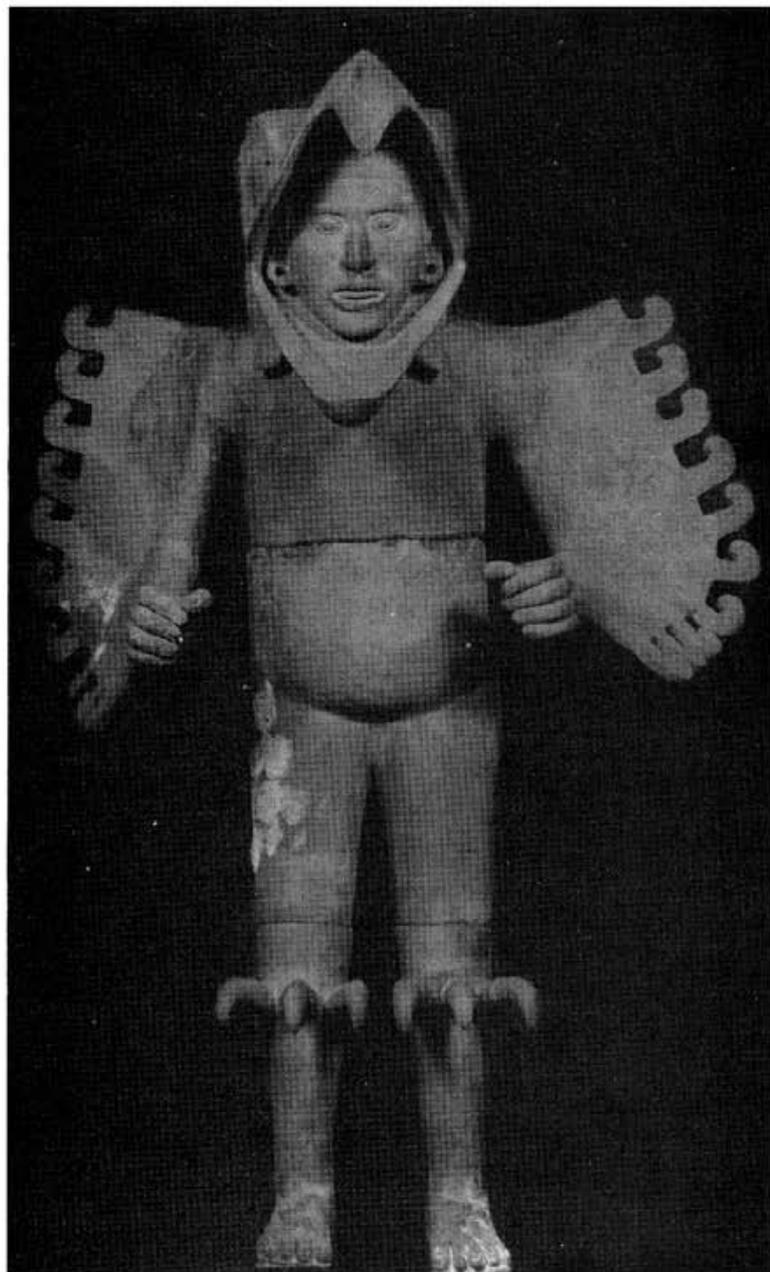
5.18

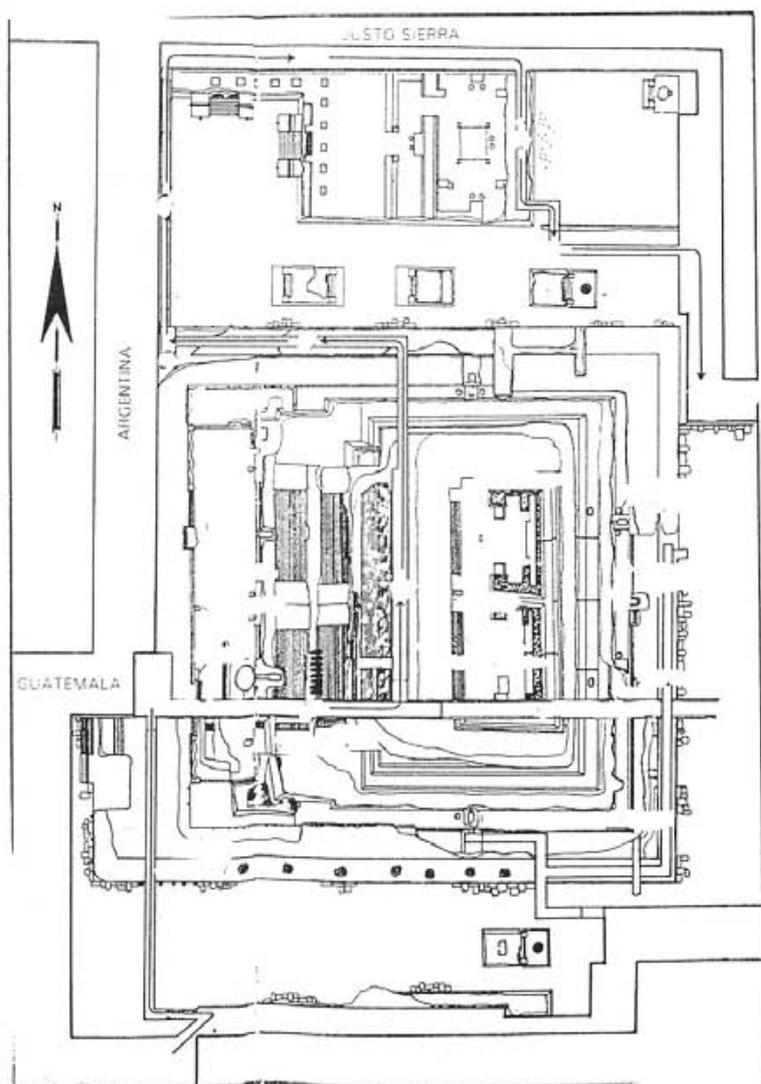
5.19



5.20

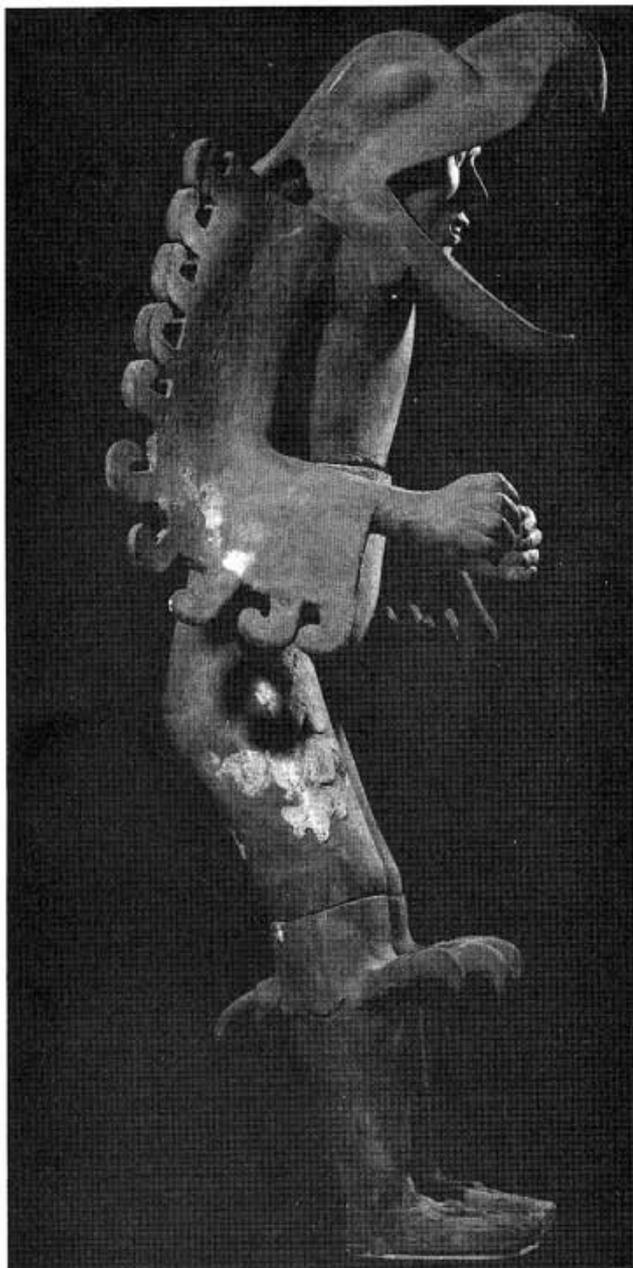








6.3



6.5



6.6





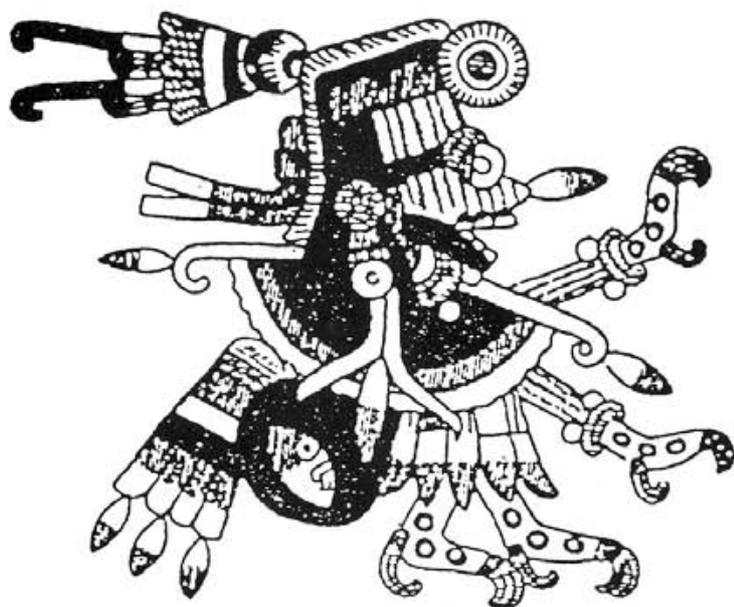


7.2

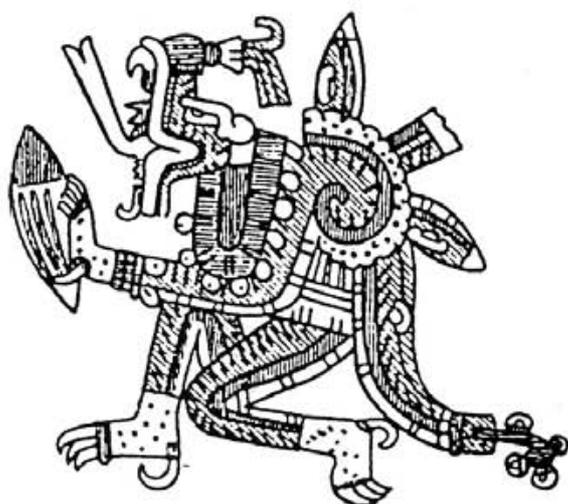








7.6



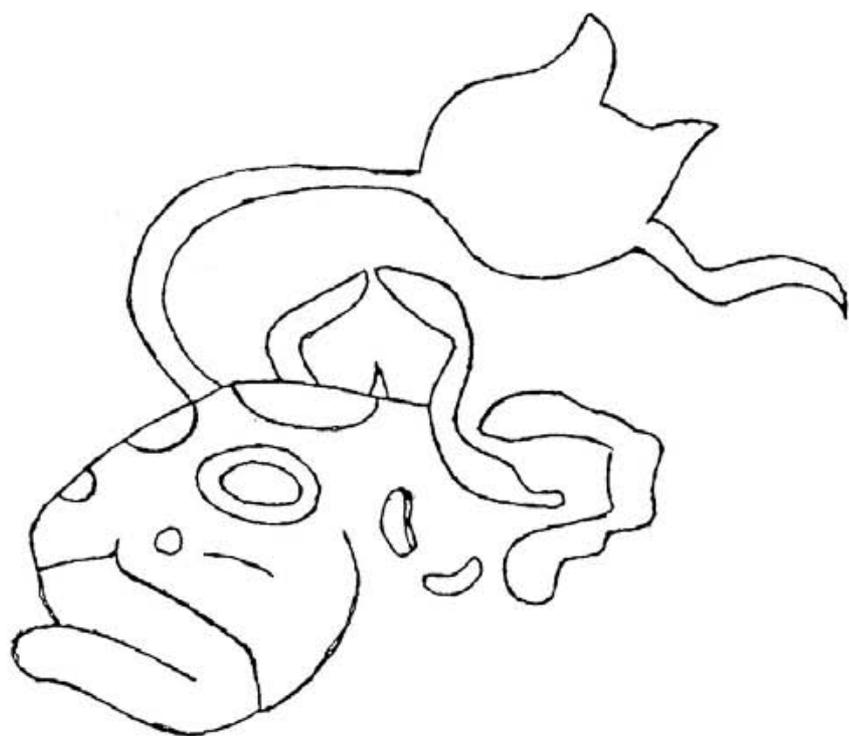
7.8



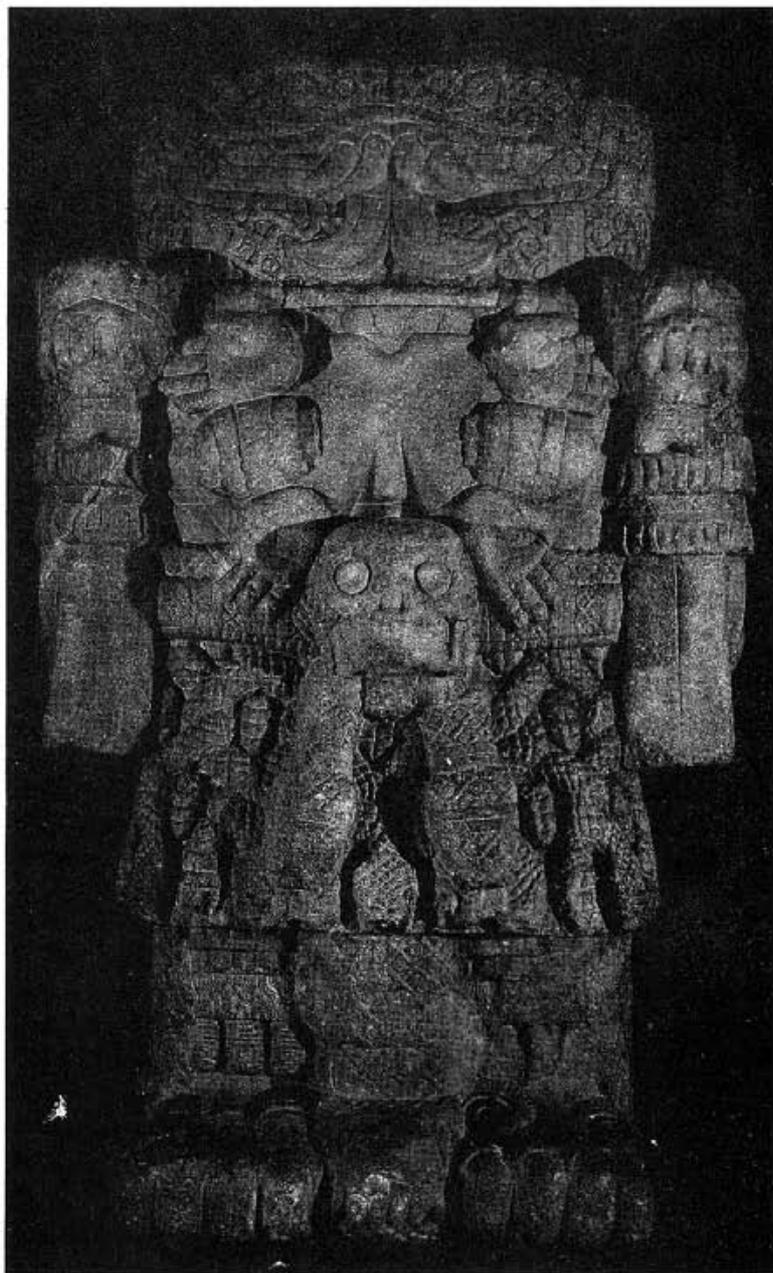


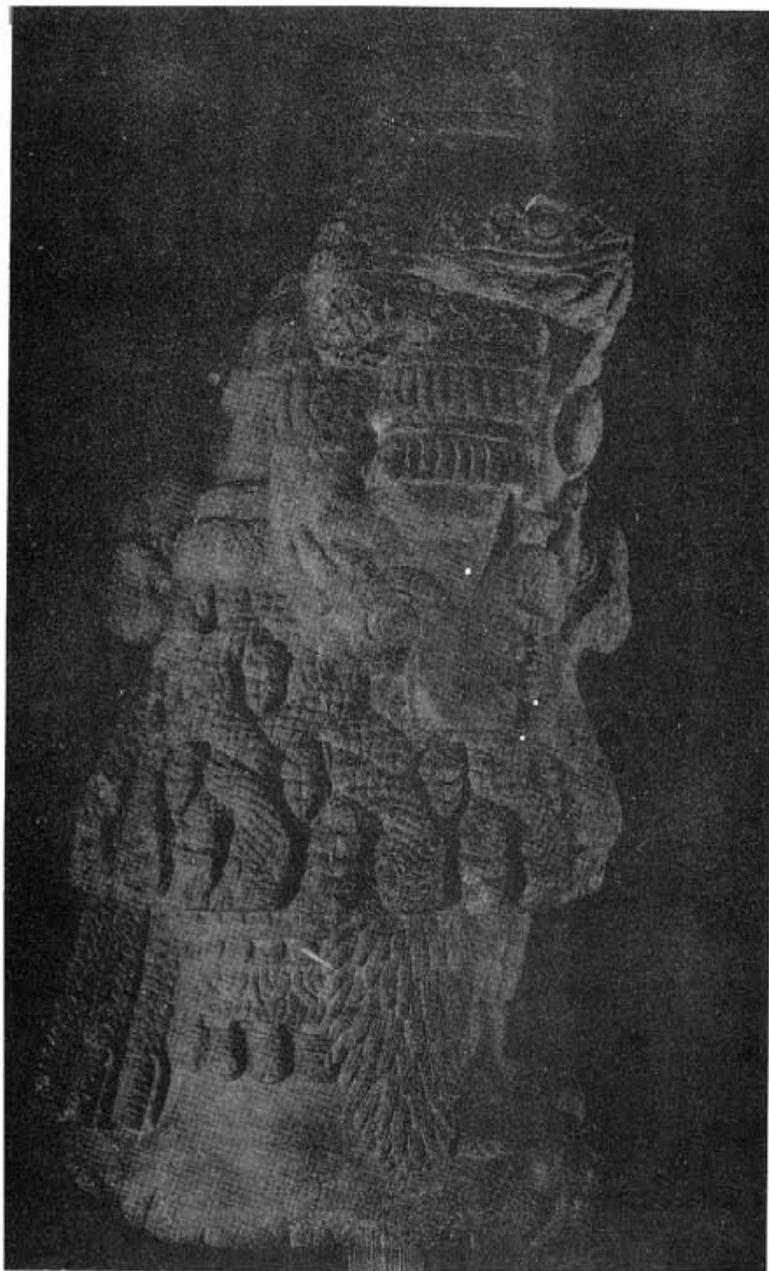
7.10













8.6





## ÍNDICE GENERAL DE FIGURAS

- 1
- 1.1 San Lorenzo, Monumento 43
- 1.2 San Lorenzo, Monumento 52
- 1.3 La Venta, Monumento 30
- 1.4 La Venta, Monumento 77
- 1.5 Las Limas, Monumento 1
- 1.6a La Venta, Altar 4, detalle
- 1.6b La Venta, Altar 4, frente
- 1.7 La Venta, Cabeza Colosal 1
- 1.8 Oxtotitlan, Guerrero, pintura rupestre
- 1.9 Tres Zapotes, Estela C
- 1.10 Estelas Plataforma Norte
- 1.11 Monte Albán, Danzantes (Galería L, Montículo 3)
- 1.12 Teotihuacán, sello (según Séjourné)
- 1.13 Laguna de los Cerros, detalle carita sonriente

- 1.14 Teotihuacán, Cruz de Quetzalcóatl
- 1.15 *Códice Borbónico*, Lámina XXVII
- 1.16 Atetelco, mural (tigre)
- 1.17 Teotihuacán, Huehuetéotl
- 1.18 Teotihuacán, el quincunce como símbolo del lucero
- 1.19 Xochicalco, Estela 3 (según Piña Chan, 1981)
- 1.20 Tula, altar del edificio El Corral, parte alta
- 1.21 Tula, fragmento de lápida
- 1.22 Mal llamada Coatlicue
- 1.23 Palenque, Templo de las inscripciones (dibujo de A. Ruz en Stierlin)
- 1.24 Pop, primer mes del calendario maya (Thompson)
- 1.25 Kin, representación del sol (glifo 544, Thompson)
- 1.26 Tajín, Pirámide de los Nichos, Escultura 7
- 1.27 Tajín, Friso de la Pirámide de los Nichos
- 1.28 Tajín, Escultura 9, Edificio de las Columnas
- 1.29 Tajín, Pirámide de los Nichos, Panel 5
- 1.30 Tajín, Áureo Juego de Pelota, relieve
- 1.31 *Códice Selden*, Lámina IX
- 1.32 Yauhtepec, caja conservada en el claustro del convento
- 1.33 Templo Mayor, losas del recinto de los Caballeros Águila

- 1.34 Tláloc a la base de la mal llamada Coatlicue
- 1.35 Tláloc femenino del Templo Mayor
- 1.36 "Tláloc del Metro" (Tlaltecuhli), Museo Nacional de Antropología
- 1.37 Recipiente azteca. Museo Nacional de Antropología
- 1.38 Piedra del Sol, Parte Central, Museo Nacional de Antropología (según Séjourné)
- 1.39 Pieza núm. 4, Museo Peabody de la Universidad de Yale
- 1.40 Piedra de los Cinco Soles, Time Museum, Rockford, foto de Nicholson Cocijo
- 1.41 Cocijo
- 1.42 Tláloc. Colección Uhde, Museo Etnográfico de Berlín
- 1.43 Cima de la mal llamada Coatlicue
- 1.44 San Lorenzo, boca de la Cabeza Colosal 5
- 1.45 La Venta, boca de la Cabeza Colosal 3
- 1.46 Cabeza de piedra volcánica. Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana
- 1.47 Los Soldados, Monumento 2
- 1.48 Pieza procedente del sur de Veracruz, Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana
- 1.49 Aguacate, Estela 1 (según Schele)
- 1.50 Dibujo de serpiente teotihuacana con ceja terminada en punta vuelta hacia afuera, y rostro de Tláloc con "bigotera" de igual forma

- 1.51 Monumento 1 de Los Soldados
- 2.
- 2.1 Monumento 1 de San Lorenzo.
- 2.2 Rostro de un hacha de piedra procedente de Veracruz. (Tomado de Chavero, 1887.)
- 2.3 Rostro del hacha de Kunz.
- 2.4 Rostro de una pieza del Museo Británico. (Tomado de Saville, 1929.)
- 2.5 Rostro de un ídolo del Museo de Washington. (Tomado de Saville, 1929.)
- 2.6 Rostro de un hacha de la Colección Dorenberg; Museo Americano de Historia Natural. (Tomado de Saville, 1929.)
- 2.7 Rostro del cuauhxicalli en forma de jaguar. Museo Nacional de Antropología, México.
- 2.8 Rostro del jaguar olmeca descubierto en las proximidades de San Lorenzo.
- 2.9 Fotografía del rostro de una víbora de cascabel. (Tomada de Luckert, 1976.)
- 2.10 Tocado del Monumento 1 de San Martín Pajapan.
- 2.11 Rostro del Monumento 10 de San Lorenzo.
- 2.12 Figura menor del Monumento 1 de Las Limas.
- 2.13 Cuadro iconográfico de Covarrubias.
- 2.14 Fotografía del Monumento olmeca, "Tláloc Uhd Olmeca", del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana. (Fotografía de Antonio Vizcaíno.)

- 2.15 Contorno y facciones básicas del "Tlálloc Uhde Olmeca"
- 2.16 Rostros humano-serpentinicos relevados en el "Tlálloc Uhde Olmeca"
- 2.17 Serpientes relevadas en el "Tlálloc Uhde Olmeca"
- 2.18 Monumento 44 de La Venta
- 2.19 Rostro relevado en el lado derecho del Monumento 5 de La Venta
- 2.20 Máscaras olmecas con incisiones faciales. (Tomadas de Covarrubias, 1961.)
- 2.21 Diseño del labio inferior del "Tlálloc Uhde Olmeca"
- 2.22 Mandíbula inferior de una serpiente. Cerámica de Tlatilco
- 2.23 Mandíbula inferior de una serpiente. Cerámica de Tlapacoya
- 2.24 Mandíbula inferior de una serpiente. Monumento 19 de Laguna de los Cerros
- 2.25 Tlálloc de la Colección Uhde, Museo Etnográfico de Berlín
- 2.26 Monumento 1 de Las Limas
- 2.27 Nariz y boca de los rostros estudiados en Saville
- 2.28 Contorno del conjunto de la boca y la nariz de los rostros considerados de jaguar
- 2.29 Escama bucal superior de la víbora de cascabel, dividida por una línea horizontal
- 2.30 Escama bucal superior de la víbora de cascabel, donde se han dibujado las típicas facciones olmecas

- 2.31 Contorno de bocas y narices olmecas comparado con el de la escama bucal superior de la víbora de cascabel
- 2.32 Monumento 19 de La Venta (dibujo de Elizabeth Ross, en Lowe, 1989)
- 2.33 Tláloc teotihuacano. (Según Séjourné, 1959.)
- 2.34 Tláloc azteca. (Según Matos Moctezuma.)
- 3.
- 3.1 Figura de Atlihuayán, Morelos
- 3.2 Máscara olmeca. Museo Peabody
- 3.3 Monumento 19 de La Venta. Dibujos de Elizabeth Ross, en Lowe, 1989
- 3.4 Estela C de Tres Zapotes. Parte inferior
- 3.5 Mascarón de la Pirámide E-VII Sur de Uaxactún
- 3.6 Cabezas de serpientes en el Monumento 19 de La Venta
- 3.7 Tortuga-Xiuhcóatl de Zaachila
- 3.8 Cejas de la serpiente mayor del Monumento 19 de La Venta, y labio superior de la máscara del Museo Peabody
- 3.9 Tláloc olmeca del Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana
- 3.10 Tláloc de la Colección Uhde del Museo Etnológico de Berlín
- 3.11, 12, Cejas de serpiente y bocas de Tláloc de Teotihuacán y 13

- 4.
- 4.1 Cabeza Colosal 3 de La Venta. Fotografía de Stirling
- 4.2 Cabeza Colosal 3 de La Venta. Dibujo de Clewlow *et al.*
- 4.3 Cuadro de Wicke, donde indica el, a su juicio, desenvolvimiento cronológico de las Cabezas Colosales
- 4.4 Cabeza Colosal 3 de La Venta. Fotografía de Vicente Quirarte
- 4.5 Cuadro iconográfico de Miguel Covarrubias
- 4.6 Rostro olmeca de Tlálóc
- 4.7 Cabeza Colosal 3 de La Venta. En comparación con las bocas del "Tlálóc Uhde"
- 4.8 Cabeza 2 de La Venta
- 4.9 Cabeza 5 de San Lorenzo
- 5.
- 5.1 Monumento 1 de Las Limas
- 5.2 Monumento 52 de San Lorenzo
- 5.3 Monumento 1 de Las Limas. Figura menor
- 5.4 Monumento 2 de Los Soldados
- 5.5 Monumento procedente del sur de Veracruz
- 5.6 Monumento 77 de La Venta
- 5.7 Monumento 2 de Los Soldados (foto)
- 5.8 Monumento 1 de San Martín Pajapan

- 5.9 Monumento 77 de La Venta
- 5.10 Monumento 34 de San Lorenzo
- 5.11 Monumento 10 de San Lorenzo
- 5.12 Monumento 1 de San Martín Pajapan
- 5.13 Monumento 11 de San Lorenzo
- 5.14 Monumento de Llano de Jícara
- 5.15 Monumento 14 de San Lorenzo
- 5.16 Monumento 61 de San Lorenzo
- 5.17 Cabeza Colosal 5 de San Lorenzo
- 5.18 Monumento 61. Cabeza Colosal 8 de San Lorenzo
- 5.19 Monumento 1 de Los Soldados
- 5.20 Morsa
- 6.
- 6.1 Figura de barro del Águila. Templo Mayor
- 6.2 Recinto de las Águilas. Templo Mayor. Croquis Guía Oficial
- 6.3 Figura en barro de un esqueleto. Templo Mayor
- 6.4 Águila. Templo Mayor (perfil)
- 6.5 Flor de cuatro pétalos que forma la entrada a uno de los aposentos del Recinto de las Águilas
- 6.6 Braserо con la representación de Tláloc

- 7.
- 7.1 Piedra del Sol
- 7.2 Centro de la Piedra del Sol
- 7.3 Vaso azteca con al imagen de Tezcatlipoca
- 7.4 Itzpapálotl, *Códice Vaticano B*, 29
- 7.5 Itzpapálotl, *Códice Borbónico*, 15
- 7.6 Itzpapálotl, *Códice Borgia*, 66
- 7.7 Itzpapálotl, *Códice Vaticano B*, 92
- 7.8 Itzpapálotl, *Códice Telleriano-Remensis*, 22
- 7.9 Guerrero dispuesto al sacrificio, *Códice Borgia*, 70
- 7.10 Itzpapálotl, relieve de piedra, Museo Nacional de Antropología
- 8.
- 8.1 Cabeza de jaguar de la cual nace un lirio acuático. Lámina 8 del *Códice Dresde*
- 8.2 Hombre jaguar de Cacaxtla
- 8.3 Mal llamada Coatlicue (frente)
- 8.4 Mal llamada Coatlicue (perfil)
- 8.5 Mal llamada Coatlicue (espalda)
- 8.6 Base de la mal llamada Coatlicue



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

BEYER, Hermann

- 1965 *El México antiguo*. Tomo X. Sociedad Alemana Mexicana México.

BONIFAZ NUÑO, Rubén

- 1981 *El arte en el Templo Mayor. México-Tenochtitlan*. Fotografías de Fernando Robles. Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, México.

- 
- 1985 *El mercado cósmico. De La Venta a Tenochtitlan*. Fotografías de Fernando Robles. Fundación de Investigaciones Sociales A.C., México.

- 
- 1986 *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- 
- 1989 *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- 
- 1992 *Olmecas. Esencia y fundación. Hipótesis iconográfica y textual*. El Colegio Nacional, México.

COE, Michael D.

- 1965 "The Olmec Style and its Distribution", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 3. University of Texas Press, Texas.

---

1968 "San Lorenzo and the Olmec Civilization", en *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, Washington D.C.

---

1972 "Olmec Jaguars and Olmec Kings", en *The Cult of the Feline. A Conference in Pre-Columbian Iconography*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, Washington D.C.

---

1989 "The Olmec Heartland: Evolution of Ideology", en *Regional Perspectives on the Olmec*. Cambridge University Press, Cambridge.

---

1992 "Los olmecas", en *Museo de Antropología de Xalapa*, Gobierno del Estado de Veracruz, México.

CASO, Alfonso

1964 *Interpretación del Códice Selden 3135 (A.2)*. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

---

1936 *La religión de los aztecas*. Enciclopedia Ilustrada Mexicana, México.

CHAVERO, Alfredo

1887 *México a través de los siglos*. Tomo 1. Ballescá y Compañía Editores, México.

CHILAM BALAM DE CHUMAYEL

1941 *Libro de Chilam Balam de Chumayel*. Biblioteca del Estudiante Universitario. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

COVARRUBIAS, Miguel

1946 "El arte 'olmeca' o de La Venta", *Cuadernos Americanos*, vol. XXVIII, núm. 4, pp. 153-179, México.

---

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

CLEWLOW, C. WILLIAM, R.A. COWAN, J.F. O'CONNEL  
y BENEMANN, C.

1967 *Colossal Heads of the Olmec Culture*. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility. Berkeley, California.

CÓDICE BORBÓNICO

*Códice borbónico*. Edición facsimilar. Fondo de Cultura Económica y Sociedad Estatal Quinto Centenario, México y España.

CÓDICE BORGIA

*Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica, 1963.

CÓDICE FLORENTINO

1979 *Códice Florentino*. Edición facsímil. Secretaría de Gobernación, México.

CÓDICE MATRITENSE

1905 *Códice Matritense del Real Palacio*. Edición parcial en facsímil de los Códices Matritenses en lengua mexicana. Francisco del Paso y Troncoso. Fototipia de Hauser y Menet, Madrid.

CÓDICE SELDEN

1964 *Códice Selden*. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

CÓDICE TELLERIANO-REMENSIS

1964 *Códice Telleriano-Remensis*. Comentarios de Pedro de Ríos, Edición facsímil, en *Antigüedades de México*, volumen 1. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.

CÓDICE VATICANO LATINO 3738

1974 *Códice Vaticano Latino 3738*, en *Antigüedades de*

*México*, volumen III. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.

DÍAZ CÍNTORA, Salvador

1993 *Oraciones, adagios, adivinanzas y metáforas del Libro sexto del Códice Florentino*. Pórtico de la ciudad de México, México.

DOMÍNGUEZ ASSIAYN, Salvador

1931 "Filosofía de los antiguos mexicanos", en Contemporáneos, *Revista Mexicana de Cultura*, año 4º, números 42-43, México.

DURÁN, fray Diego

1951 *Historia de las Indias de Nueva España y islas de tierra firme*. Tomo II. Editora Nacional, S. A., México.

---

1967 *Historia de las Indias de Nueva España y islas de tierra firme*. Biblioteca Porrúa, México.

GARIBAY K, Ángel María

1858 *Veinte himnos sacros de los nabuas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

GAY, Carlo T. E.

1971 *Chalcacingo*. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz, Austria.

GUTIÉRREZ SOLANA RICKARDS, Nelly

1983 *Objetos ceremoniales de piedra en la cultura mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México.

HISTORIA DE LOS MEXICANOS POR SUS PINTURAS

1941 *Nueva colección de documentos para la historia de México. Pomar. Zurita. Documentos antiguos (siglo XVI)*. Editorial Salvador Chávez Hayhoe, México.

HISTOYRE DU MECHIQUE

1966 *Histoyre du Mechique*. Manuscrit Français inédit du XVI<sup>e</sup>

Siècle. Publié par M. Edouard de Jonghe, *Journal de la Société des Americanistes de Paris*. Nouvelle Serie, au siège de la Société. First reprinting, Johnson Reprint Corporation.

JORALEMON, Peter David

1971 *A Study of Olmec Iconography*. Studies in Pre-Columbian Archaeology, núm. 7. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C.

KENNEDY EASBY, Elizabeth y John F. SCOTT

1970 *Before Cortes. Sculpture of Middle America*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

KUNZ, George F.

1890 "Gems and Precious Stones of North America." The Scientific Publishing Co., pp. 278-279, Nueva York.

LUCKERT, Karl W.

1976 *Olmec Religion*. Norman University of Oklahoma Press.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (coord.)

1979 "El adoratorio decorado de las calles de Argentina", en *Trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

NICHOLSON, H. B.

1983 *Art of aztec Mexico - Treasures of Tenochtitlan*. National Gallery of Art, Washington.

INAH-SALVAT

1985 *Guía Oficial*. Templo Mayor.

PASO Y TRONCOSO, Francisco del

1898 *Descripción, historia y exposición del Códice Pictórico de los antiguos nauas*. Tipografía de Salvador Landi, Florencia.

PIÑA CHAN, Román

1955 *Las culturas preclásicas de la Cuenca de México*. Fondo de Cultura Económica, México.

---

1981 *Quetzalcóatl, serpiente emplumada*. Fondo de Cultura Económica, México.

SAVILLE, Marshall H.

1900 "A votive Adze of jadeite from Mexico", en *Documental Records*, vol. 1, Nueva York.

---

1929 "Votive Axes from Ancient Mexico", en *Indian Notes*, vol. VI, núm. 4, pp. 266-269 y 335-542 (partes 1 y 2). Museum of the American Indian Heye Foundation, Nueva York.

SAHAGÚN, fray Bernardino de

1981 *Historia de las cosas de la Nueva España*. Biblioteca Porrúa.

SHARER, Robert J. y GROVE, David C. eds.

1989 *Regional perspectives on the Olmec*. Cambridge, Cambridge University Press.

SÉJOURNÉ, Laurette

1959 *Un palacio en la ciudad de los dioses*. Dibujos de Abel Mendoza H. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

SELER, Eduard

1963 *Comentarios al Códice Borgia*. Trad. de Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

1961 *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertums Kunde*. Tomo IV, pp. 713-728. Graz, Austria.

SIMÉON, Rémi

1885 *Dictionnaire de la langue nahuatl*. Imprimerie Nationale, París.

- SOUSTELLE, Jacques  
1986 *Los olmecas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- STIERLIN, Henri  
1981 *Art of the Maya, from the Olmecs to the Toltec-Maya*. Rizzoli, Nueva York.
- STIRLING, Matthew W.  
1943 *Stone Monuments of Southern Mexico*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 138. Smithsonian Institution, Washington D.C.
- THOMPSON, Eric  
1962 *A Catalogue of Maya Hieroglyphs*. University of Oklahoma Press, Norman.
- VELÁZQUEZ, Primo Feliciano  
1945 *Códice Chimalpopoca y Leyenda de los Soles*. Imprenta Universitaria, México.
- WICKE, Charles R.  
1971 *Olmecan Early Art Style of Precolumbian Mexico*. The University of Arizona Press, Tucson, Arizona.
- WILTRAUD ZEHNDER, Luise  
1977 *Los danzantes de Monte Albán*. Tesis doctoral. Edición de la autora México.
- WINFIELD CAPITAINE, Fernando  
1992 *Guía oficial del Museo de Antropología de Jalapa*. Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Nacional de Antropología e Historia Salvat.



## ÍNDICE

Introducción.....	7
El símbolo cosmogónico mesoamericano.....	13
Los olmecas no son jaguares.....	33
Dos imágenes serpentinas olmecas.....	51
La boca de la Cabeza Colosal 3 de La Venta.....	59
Michael D. Coe y los olmecas.....	69
El recinto de las Águilas en el Templo Mayor.....	85
Alrededor de la <i>Tercera Oración a Tezcatlipoca</i> .....	101
Lectura iconográfica.....	123
FIGURAS.....	135
Índice general de figuras.....	137
Bibliografía citada.....	147



*Cosmogonía Antigua Mexicana*, editado por la  
Dirección General de Publicaciones, UNAM,  
se terminó de imprimir en Hemes Impresores,  
el 26 de julio de 1995.